

PÁTINA

ESCUELA SUPERIOR DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES • DICIEMBRE 2018 • ÉPOCA II • Nº 20



Comunidad
de Madrid

Consejero de Educación e Investigación:
Excmo. Sr. D. Rafael van Grieken Salvador.

Director general de Universidades y Enseñanzas Artísticas Superiores: Ilmo. Sr. D. José Manuel Torralba Castelló.

Subdirectora General de Enseñanzas Artísticas Superiores: Sra. D^a Celia Gavilán Marfé.

Directora de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Sra. D^a Ruth Viñas Lucas.

Portada: Retablo de Santa María de Todos los Santos (s. XV) de la catedral de Cuenca.

Equipo Editorial:

Coordinador de contenidos: Stefanos Kroustallis.

Coordinador técnico: José Antonio Díaz Vargas.

Clara M^a Prieto de la Fuente, Fco. Javier Casaseca García.

Consejo Científico: Almudena Benito del Tío, Pablo Díaz Torres, Eulalia Campos Mozo, Araceli Fernández Recio, María José García Molina, Isabel Guerrero Martín, Leonor Ibañez Tous, Begoña Mosquera García, Mario Oliva Puertas, Laura Riesco Priego, Isabel Rodríguez Sancho, Marta Rodríguez Santos, Carlos Vacas Martín, Diana Vilalta Moret y Ruth Viñas Lucas.

Fotografía: David Gómez Lozano, Carlos Vacas Martín.

Diseño Gráfico: Carlos Coriasso Martín-Posadillo.

Intercambios y suscripciones: María Luz González Franco (biblioteca@escrbc.com).

Envíos: M^a Luisa Díaz-Corrájeo, Adelina González González, Paz Delage Basala (conserjeria@escrbc.com).

Edita: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid.

Editorial

Los esfuerzos individuales y colectivos en defensa del Patrimonio requieren el trabajo de muchas personas que, de una manera u otra, están comprometidas con su conservación y difusión. Hoy en día, también es necesario crear redes de colaboración y soportes de comunicación adecuados a los nuevos tiempos, como los medios digitales que permiten la interacción de los agentes patrimoniales, fomentan el debate y facilitan la transferencia del conocimiento.

Con este número 20 de la revista Patina iniciamos una nueva etapa en la dilatada historia de esta publicación que se creó con la vocación de ser un instrumento al servicio de la sociedad y de su Patrimonio cultural. Hemos realizado un proceso de mejora de la página web de la revista www.patina.edu para facilitar su publicación en formato digital, de manera gratuita y sin restricciones de acceso. Con el contenido de este número hemos tratado de conseguir un doble objetivo: en primer lugar, contribuir al crecimiento del conocimiento científico sobre el Patrimonio desde distintos campos de estudio (conservación y restauración, museología, historia del arte, informática); y, en segundo lugar, difundir las actividades desarrolladas por docentes y estudiantes en la ESCRBC.

Pero el proceso de mejora de la revista es continuo. Hemos comenzado a implantar el software OJS para mejorar la administración de la revista y esperamos tenerlo completamente operativo en los próximos números. También estamos planteando incorporar el Digital Object Identifier (DOI) a los artículos publicados para poder mejorar el seguimiento del impacto que han tenido. Nuestro objetivo es mejorar la calidad

editorial de Pátina como una revista académica dirigida a todos los profesionales implicados en la conservación y restauración del Patrimonio cultural.

Planteamos esta renovación de la revista poco antes de que la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales cumpla su cincuenta aniversario. Fue creada en 1969 en el entonces Instituto Central de Conservación y Restauración (actual IPCE) y es la institución docente más antigua de España en su campo. Para celebrar este importante aniversario hemos preparado distintas actividades en el ámbito docente y científico para el año 2019. Con su realización y puesta en marcha queremos contribuir tanto a la difusión de la Escuela como al reconocimiento de la profesión de conservador-restaurador.

Esperamos contar con vuestro apoyo y participación en esta nueva etapa, porque en común conseguiremos proyectar los logros del pasado para consolidar un futuro de conocimiento y progreso.

ESCRBC

C/Guillermo Rolland, 2

28013 Madrid (España)

Teléfono: +34 915482737

Fax: +34 915426390

patina@escrbc.com

ISSN: 2603-7009

Pátina facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de su publicación en esta edición electrónica.

La publicación no tiene ningún coste para los autores.

Esta publicación está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento - NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)



El contenido de los artículos no se corresponde necesariamente con la opinión de la revista, sino exclusivamente con la de los respectivos autores, que son también los únicos responsables de los permisos de reproducción de los materiales de terceros que incluyan.

Si desea enviarnos su colaboración, siga las instrucciones que figuran en la página web de la ESCRBC: www.escrbc.com/es/revista-patina.html

No garantizamos la devolución de originales. La revista se reserva el derecho de editar total o parcialmente cualquier material recibido para su publicación.

Sumario

Documento Gráfico	Conocer para conservar: origen, desarrollo, producción, estructura morfológica y formatos de presentación del daguerrotipo 5 Clara M. Prieto
	La encuadernación textil: restauración de un libro de terciopelo del siglo XVI 31 Diana Vilalta Moret
Arqueología	Actuaciones previas en el estudio de la decoración arquitectónica del patio de las doncellas, Real Alcázar de Sevilla 65 Ana Cristina Coba Peña, Ana Isabel Calero Castillo, Francisco José Collado Montero, Ana García Bueno
Intervención	Propuesta de intervención y puesta en valor de la caja de órgano situada en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en La Calzada de Oropesa, Toledo 93 Sara de Miguel Moreno
Estudio histórico artístico	San Nicolás de Bari: escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron en la parroquia madrileña del mismo nombre 107 Pablo Cano Sanz
	El escultor José Galbán (1683 - h. 1739): aportaciones documentales sobre su vida 135 Pablo Cano Sanz, Jaime Gil Lucía
Museología	Las relaciones peligrosas. Experiencias entre cine y museo. El caso español 155 Pablo Díaz Torres
Estudio Científico Técnico	Modelo digital 3D de las pinturas murales del ábside central de la iglesia del Real monasterio de Santa María de Sijena (Huesca) 175 Patricia Uceda Gil
Obra restaurada	Memoria de obras restauradas durante los cursos escolares 2015-2016, 2016-2017 y 2017-2018 193
Campañas	Campañas de verano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales realizadas entre los cursos escolares 2015-2016 y 2016-2017 229
ESCRBC Trabajos Fin de Grado y Máster	Trabajos Fin de Grado presentados en los cursos escolares 2013-2014, 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018 245
	Trabajos Fin de Máster presentados en el curso escolar 2017-2018 257
Orlas	Orlas promociones 2017 y 2018 259

Conocer para conservar: origen, desarrollo, producción, estructura morfológica y formatos de presentación del daguerrotipo

Clara M. Prieto

Resumen

Los daguerrotipos son, hoy en día, los últimos vestigios materiales del primer procedimiento fotográfico puesto al alcance de todos en 1839 por Jaques Louis Mandé Daguerre. Comprender en profundidad el daguerrotipo permite entender las bases de la fotografía y de su conservación.

Un daguerrotipo es una imagen directa, única y frágil que, según el ángulo de observación de espectador aparece como un positivo o un negativo. Cuando esta imagen única era juzgada como buena por el fotógrafo y su cliente, se la dotaba de un montaje de presentación/preservación a la altura estética de la preciosa imagen contenida. Según las costumbres, usos y modos de vida propios de cada país, estos sistemas de presentación podían ser un montaje en passepartout o marco decorado, o un estuche. La mayor parte de los daguerrotipos que han llegado a nuestros días ha sido gracias a su montaje, pues este constituye una protección a la vez química y física frente a los agentes de deterioro.

Clara M. Prieto.

Titulada en Conservación y Restauración por la Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias. Master en Conservación del Patrimonio Cultural, UCM. Profesora de Conservación y Restauración de Documento Gráfico en la ESCRBC de Madrid.

El objetivo del presente trabajo es documentar el origen, desarrollo, producción, presentación y estructura morfológica de los daguerrotipos estuchados. Para ello se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica con el fin de mostrar los procesos, procedimientos y materiales necesarios para la obtención de un daguerrotipo estuchado. A continuación se ha realizado un estudio morfológico del mismo, definiendo los elementos que componen su estructura, de cara a hacer comprender su complejidad y el papel que cada uno de los elementos presentes juega en la conservación del artefacto. Para completar el estudio morfológico se han analizado los principales sistemas de sellado y presentación originales de daguerrotipos empleados en el siglo XIX, elaborándose una recopilación cronológicamente ordenada de instrucciones para el sellado y montaje de las placas daguerrianas extraídas principalmente de tratados de la época de auge del daguerrotipo, desde 1839 hasta 1860.

Palabras clave: Daguerrotipo, origen, desarrollo, estuche, estructura morfológica, sellado, presentación

claramprieto@escrbc.com

Summary

Daguerreotypes are today the last material vestiges of the first photographic procedure made available to everyone in 1839 by Jacques Louis Mandé Daguerre. An in-depth understanding of the daguerreotype allows us to understand the basics of photography and its conservation.

A daguerreotype is a direct, unique and fragile image that, according to the angle of observation of the spectator, can appear in positive or negative. When this unique image was approved by the photographer and his client, it was given a presentation/preservation of an equal aesthetic value as the precious image it contained. Depending on the customs, uses and lifestyles of each country, these presentation systems could be mounting on a passepartout or decorated frame, or in a case. The majority of daguerreotypes that are still with us today have done so thanks to their casing, as this constitutes both a chemical and physical protection against aspects of deterioration.

The objective of this work is to document the origin, development, production, presentation and morphological structure of the cased daguerreotypes. To this end, a bibliographic review has been carried out in order to show the processes, procedures and materials necessary to obtain a cased daguerreotype. Next, a morphological study has been carried out, defining the elements that make up its structure, in order to understand its complexity and the role that each of the elements plays in the conservation of the artefact. To complete the morphologic study, the main original sealing and presentation systems of daguerreotypes used in the 19th century have been analysed, and a chronologically ordered collection of instructions for the sealing and assembly of the daguerrean plates, mainly extracted from the daguerreotype boom period of 1839 to 1860, has been assembled.

Keywords: Daguerreotype, origin, development, case, morphological structure, sealing, presentation

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene su origen en la investigación iniciada en 2015 sobre los sistemas de protección para originales directos de cámara que forma parte de un proyecto doctoral en la Universidad Complutense de Madrid. Uno de los objetivos de dicho proyecto consiste en el diseño, elaboración e implementación de un sistema de protección adaptado a las especiales características estructurales de dichos objetos y a los principales desafíos de su conservación. A través de una exhaustiva revisión bibliográfica se detallan los procesos, procedimientos y materiales necesarios para la producción de un daguerrotipo estuchado. También se muestran todos los elementos que componen la estructura morfológica del mismo para comprender su complejidad y el papel de cada uno de ellos en la conservación de la pieza. Este artículo servirá como manual básico para quien se interese por el estudio de la conservación de fotografía, recopilando las aportaciones de los autores más reconocidos en el campo profesional.

DAGUERROTIPOS

Un daguerrotipo es un original directo de cámara, un objeto complejo compuesto por una placa de cobre plateado que contiene la imagen directa, única y frágil (placa daguerriana), protegida bajo vidrio y, prácticamente desde el principio, separada de este por un espaciador de papel o metal. Este conjunto, denominado paquete daguerriano, era sellado para protegerlo de la acción oxidante de los gases atmosféricos mediante una tira de papel engomado. Desde un punto de vista morfológico su estructura presenta un soporte de metal, que es plata pura y que carece de emulsión, y su imagen final está formada por una amalgama de mercurio y plata que, a partir de los primeros años de la década de 1840, contendrá también oro.

El sellado del paquete daguerriano suele reforzarse mediante un preservador, una especie de marco de latón que se adapta al borde exterior del conjunto. Este paquete daguerriano puede ser protegido en un estuche, caja articulada de madera u otros materiales, con un acabado decorativo; o bien en un passepartout.

Como apunta Ángel M^a Fuentes, “cada uno de estos elementos son fotografía y, si uno o varios carece de la adecuada estabilidad, la permanencia del registro estará comprometida y su esperanza de trascender generaciones quedará más limitada” (Fuentes de Cía, Angel M^a 2004b). Los daguerrotipos deben ser considerados dentro de la política de colección de una institución como objetos del más elevado valor histórico y cultural, y de extrema vulnerabilidad, sin entrar a valorar su autoría, procedencia o el sujeto representado. Su rareza, la valiosa memoria que albergan y el irrefutable testimonio que transmiten los hacen merecedores de la máxima consideración por parte de sus custodios.

Origen y desarrollo del daguerrotipo

El daguerrotipo nació de la colaboración entre Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) y Nicéphore Niépce, que se inició en 1827. Su propósito era desarrollar un proceso de fotografía comercialmente viable, para lo cual realizaron numerosos experimentos. Tras de la muerte de Niépce en 1833, Daguerre continuó con las pruebas y descubrió en 1835 el principio del daguerrotipo. Después de un período de exploración y desarrollo, puso a punto el proceso para su explotación comercial, pero el Estado Francés estimó que su invención era una manifestación de la naturaleza, por lo que no podía ser patentado (Romer 2008) y compró la invención. Daguerre obtuvo la patente de su proceso en Inglaterra, el 14 de agosto de 1839.

En Francia, la presentación pública del daguerrotipo fue hecha por Dominique François Arago, en ese momento Director del Observatoire de París, en la Académie des Sciences en París, el 19 de agosto de 1839, inaugurando la práctica internacional de la fotografía. En su discurso, Daguerre manifiesta que: “el daguerrotipo no es tan solo un instrumento que sirve para dibujar la Naturaleza, por el contrario, es un proceso físico y químico que le da el poder de reproducirse ella misma”¹.

Ese mismo año Daguerre publica el proceso completo en un opúsculo profusamente ilustrado con xilografías de gráficos y detalles explicando cómo funcionaba el proceso. El propósito de la publicación era promover el uso del procedimiento del daguerrotipo, permitiendo a cualquier persona interesada aprender el proceso de manera autónoma. En sólo un

1. Extraído de la reproducción del documento original del discurso pronunciado por Daguerre en 1839 en la *Académie des Sciences* que se publica en *Image: Journal of Photography of the George Eastman House*, Vol. 1, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N.Y., 1959.

año y medio, la publicación fue objeto de ocho traducciones y de treinta y nueve ediciones².

En Estados Unidos el daguerrotipo fue introducido por otro famoso científico, Morse, quien había presentado su propia invención – el telégrafo eléctrico – tan solo unos meses antes en la Académie des Sciences. Impresionado, Morse presentó el invento de Daguerre en la National Academy of Design de Nueva York y solicitó que el científico fuera nombrado miembro honorífico de la misma. En este país, y en Europa la afición al daguerrotipo fue temprana y su extensión muy rápida; el nuevo procedimiento se propagó por el país a medida que este iba creciendo. Se calcula que en 1850 había unos dos mil daguerrotipistas activos. La producción total entre 1840 y 1860 superó los treinta millones de registros (Rudisill 1971). Curiosamente, el procedimiento resistió mucho más tiempo que en Europa, donde pronto fue sustituido por otros de menor dificultad técnica y mayor reproductibilidad.

La presentación del daguerrotipo en España tuvo lugar el 10 de noviembre de 1839, en Barcelona y corrió a cargo de Ramón Alabern, quien había aprendido la técnica directamente de Daguerre. Ya con anterioridad, y casi simultáneamente a los anuncios de la Académie des Sciences francesa, varios periódicos españoles, como el Diario de Barcelona y el Semanario Pintoresco Español, se hacían eco de dicho invento. En todos ellos se reflejaba una común admiración por el hecho de que el invento de Daguerre permitiera fijar las imágenes, deteniéndolas en el tiempo: “Mr. Daguerre ha hallado el medio de fijar las imágenes (...) de manera que ya no son reflejo pasajero de los objetos, sino la impresión fija y permanente de ellos”³.

La técnica del daguerrotipo era aún imperfecta en el momento de su anuncio. El proceso original requería de tiempo de exposición de entre 10 y 30 minutos, lo que no permitía, por ejemplo, la obtención de retratos. Posteriores investigaciones aportaron importantes mejoras en el proceso. Así, en marzo de 1840, Hippolyte Fizeau introdujo un procedimiento de virado al oro, que aumentó considerablemente la gama tonal de las imágenes y la estabilidad mecánica de las partículas formadoras de la misma.

2. En la introducción de Catalina Aguiló a la edición facsímil del tratado de Daguerre *Historia y descripción de los procedimientos del daguerrotipo y diorama* (1991).

3. Originalmente publicado en *Semanario Pintoresco Español*, 27 de enero de 1839; citado por Lee Fontanella (1981, p. 27)

4. A. Claudet, junio 1841: sensibilización al cloruro de yodo tras la primera yoduración de la placa. H. Fizeau, junio 1841: aplicación de vapores de bromo para incrementar la sensibilidad.

El descubrimiento de sustancias aceleradoras⁴ que aumentaban la sensibilidad ayudó a reducir el tiempo de exposición, de unos pocos minutos a menos de un minuto, permitiendo así la realización de retratos. Mejoras en el campo de la óptica⁵, en el diseño de los estudios fotográficos y en el modo de fabricación de las placas también contribuyeron notablemente al desarrollo del daguerrotipo.

En 1843, el daguerrotipo alcanza su perfección técnica y será entonces el proceso fotográfico comercial dominante en el mundo hasta mediados de la década de 1850. En el apogeo de su popularidad, en 1851, fueron fabricadas en Francia siete millones de placas daguerrianas (Romer 2008).

La daguerrotipia presentaba una serie de ventajas que la convirtieron en el proceso fotográfico comercial dominante en el mundo hasta mediados de la década de 1850.

- Era una técnica fotográfica exenta del pago de licencia.
- Poseía una extraordinaria capacidad para reproducir el detalle, limitada por la acutancia de las ópticas. (Imágenes 1 y 2)
- Los registros obtenidos estaban dotados de una excelente permanencia, gracias a las medidas de protección directa arbitradas para su conservación (sellados, estuches, etc.).
- Su coste era más accesible que el de los retratos portables hasta entonces, que eran las miniaturas⁶.

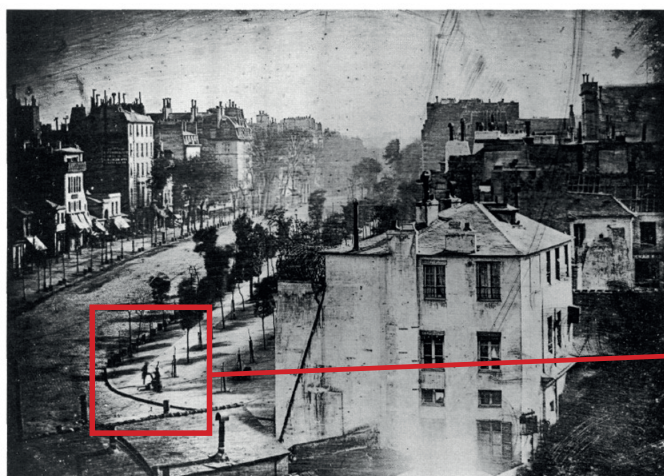


Imagen 1: Louis-Jacques-Mandé Daguerre: Boulevard du Temple I, París, 1839. Daguerrotipo formato placa completa. Bayerisches Nationalmuseum. Munich.



Imagen 2: Detalle, primer ser humano fotografiado.

5. N. P. Lerebours, mayo 1840: mejora de las ópticas, reduciendo el tiempo de exposición a dos minutos. C. Chevalier, 1840: mejora la cámara con objetivos intercambiables.

6. *A history of the portrait miniature*. Victoria & Albert Museum. Recuperado de: Disponible en: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/a-history-of-the-portrait-miniature/> (Fecha de consulta: 15/5/2015).

Al mismo tiempo, la daguerrotipia mostraba una serie de debilidades:

- La imagen presenta la inversión de la izquierda y la derecha, lo que resultaba confuso para el público cuando el objeto representado era un paisaje o arquitectura conocida.
- Dificultad de explotación cultural. Al ser un objeto único su difusión era limitada; para obtener una copia⁷ debía realizarse una segunda toma y así obtener un nuevo registro de la misma imagen, o bien procediendo a su reproducción mecánica a través de procedimientos de grabado que representaban únicamente el contenido icónico del registro.
- Pre-producción y post-producción lenta y laboriosa⁸.
- Solo era sensible a la onda azul de la luz blanca y a la radiación ultravioleta, lo que implicaba la necesidad de un alto flujo de luz para la obtención de imágenes.
- Producía registros monocromos.
- No permitía la ampliación.
- Precisaban de utillajes especiales que evitasen el riesgo del movimiento de los sujetos durante los largos tiempos de exposición.
- Elevado coste, por los materiales empleados para su producción.
- Utilización de productos químicos dañinos para la salud de los operadores (Shaw, Rossol 1991), como vapores de yodo o vapores de mercurio⁹.

7. Se emplea el término copia por analogía con el lenguaje fotográfico popular, aunque en cualquier caso nos estamos refiriendo a una nueva imagen, puesto que cada imagen daguerriana es única y se obtiene en un tiempo y un espacio concreto y único.

8. Véase epígrafe 1.2.

9. Detalles acerca de la toxicidad de estos productos se encuentran recogidos por Siegfried Rempel (1992).

Pese a estas limitaciones su uso conoció un auge exponencial y se produjeron millones de registros que asentaron y nutrieron la memoria familiar, la institucional y dilataron los ámbitos de la cultura y de las ciencias.

Proceso de producción

El proceso para producir un daguerrotipo es complejo y requiere un exquisito manejo de los tiempos y los químicos para su consecución. En el catálogo de la exposición De París a Cadiz: calotipia y colodión, celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya se describe el proceso de la daguerrotipia:

La daguerrotipia (...) utilizaba como soporte una capa de plata pura (...). La plata era pulida con una degradación de polvos, de más gruesos a finos, aplicados con una muñequilla de algodón; primero el trípoli, una arena altamente erosiva; luego la piedra pómez, de diámetro menor, luego el rouge de joyería, polvo rojo de óxido de hierro aplicado sobre una almohadilla de algodón forrado por una gamuza y, finalmente, y antes de ser sensibilizada la placa a los vapores de yodo o bromo, un pulido final con sólo una gamuza de la mejor calidad. (Fuentes de Cía, 2004a, p. 37)

Son muy escasos los daguerrotipos con soporte de plata pura, los más tempranos; el resto presentan un soporte compuesto de cobre y plata, pudiendo tener plata tanto el anverso como el reverso si el proceso de plateado se llevó a cabo por electrólisis.

El proceso de pulido era el más lento y laborioso de entre los necesarios para la producción de un daguerrotipo, pero sólo de este modo se lograba que la lámina de plata reflejara la luz como un espejo. Una vez logrado este pulido, la placa podía ser sensibilizada mediante su exposición a los vapores de yodo. La placa sensibilizada se aloja en su chasis, convenientemente protegida de la luz y podrá entonces ser utilizada dentro de las siguientes horas. Este margen de tiempo permitía que las operaciones de sensibilización y exposición pudieran ser llevadas a cabo en lugares distintos, evitando que los operadores tuvieran que desplazar todo el pesado equipo al lugar de la toma.

La imagen latente aparecía tras la exposición de la misma a los vapores de mercurio¹⁰, formándose una amalgama de mercurio y plata que dará lugar a las luces y los tonos medios de la imagen. Las sombras son producto del reflejo especular de la luz sobre la superficie pulida de la plata. El fijado de la prueba al tiosulfato de sodio y un corto lavado producían brillantes originales, únicos y exquisitos.

10. A una temperatura de unos 40 °C durante seis u ocho minutos.

La imagen final obtenida, una inexplicable amalgama de mercurio y plata es extraordinariamente sensible a cualquier deterioro de carácter mecánico; el virado al oro (Fizeau, 1840) y la inexcusable protección bajo vidrio y el sellado de las pruebas fueron suficientes para que llegaran a nosotros. El gusto por el ornato y el mejoramiento de las formas de protección propuso cajas y estuches de belleza y eficacia memorables, que hicieron de daguerrotipos y ambrotipos verdaderas joyas cargadas de memorias (Fuentes de Cía, 2004a)

La adopción del estuche como sistema de presentación de los daguerrotipos puede ser considerado como un intento del incipiente arte de la fotografía de ser visto en un formato tradicionalmente asociado a la pintura de miniaturas. Los estuches realzaban el valor percibido del retrato al daguerrotipo emulando una pintura en miniatura, al tiempo que preservaban la intimidad del retrato que contenían (Hannavy, 2008).

Los estuches fueron muy populares en Estados Unidos y Gran Bretaña, y su popularidad fue más limitada en Suramérica y Europa, particularmente en Francia; a pesar de las dificultades asociadas a la visión de un daguerrotipo en marco o passepartout.

11. U.S. Patente 11758. 3 octubre, 1854. New Haven, Conn. "Manufacture of Daguerreotype-Cases": *"The composition of which the main body of the case is made, and to which my invention is applicable, is composed of gum shellac and woody fibers or other suitable fibrous material dyed to the color that may be required and ground with the shellac between hot rollers so as to be converted into a mass which when heated becomes plastic so that it can be pressed into a mold or between dies and made to take the form that may be imparted to it by such dies."* (Newhall, 1955)

La evolución del estuche, desde su elaboración a medida para un reducido y exclusivo mercado -la pintura miniaturista-, a su producción en masa para satisfacer al creciente mercado de la daguerrotipia, implicó su estandarización y adaptación para la producción en masa, así como el desarrollo de nuevos materiales destinados a su fabricación y ornato.

La estandarización de los formatos de cámara trajo consigo la normalización de las placas daguerrianas y, necesariamente, la de los estuches destinados a contenerlas. Los fabricantes no tardaron en adoptar los formatos estándar, añadiendo diversos materiales, más allá del tradicional cuero, a su decoración. Terciopelo, papel maché, nácar, incrustaciones en metal, etc., hasta la patente, en 1854, de Samuel Peck, sobre el empleo de un material termoplástico moldeable que permitía la fabricación en serie de estuches decorativos, conocidos como *Union Cases*¹¹.

Alrededor de 1860, con el declive del daguerrotipo y la popularización de la *Carte de Visite*, se produjeron algunos estuches destinados a este formato, pero el bajo coste de la imagen en papel albuminado no justificaba el precio de un estuche. A mediados de los 60 disminuye la industria

de fabricación de estuches, aunque siguen utilizándose para la presentación de ambrotipos y ferrotipos, para dar paso al floreciente negocio de los álbumes fotográficos.

Formatos de placa

El formato de las placas daguerrianas venía determinado por la cámara, no así el formato final del objeto, que podía verse modificado en función de elementos estructurales añadidos -como los soportes secundarios, estuches, enmarcaciones, etc. – utilizados para su protección. Los positivos directos de cámara estuchados, como son los daguerrotipos, obtienen su formato de las sub-divisiones que se llevaban a cabo desde las primeras placas de Daguerre, que median en torno a 16,5 x 21,5 cm, medida que sirvió como patrón para el resto de formatos.

Sin embargo, debido al corte manual de las placas a formatos menores por los propios fotógrafos, la confusión en el uso de los sistemas métricos y la convivencia de diversas normalizaciones según los países, existen numerosas discrepancias entre las dimensiones publicadas en las fuentes consultadas. Por citar algunos ejemplos, respecto a los formatos de placa de los daguerrotipos americanos, Beaumont Newhall, en *The daguerreotype in America* indica únicamente los siguientes:

Denominación	Medidas en pulgadas	Medidas en milímetros
Placa completa	6,5" x 8,5"	± 165 x 215 mm
1/2 placa	4,5" x 5,5"	± 114 x 139 mm
1/4 de placa	3,25" x 4,25"	± 82 x 107 mm
1/6 de placa	2,75" x 3,25"	± 69 x 82 mm
1/9 de placa	2" x 2,5"	± 50 x 63 mm

Tabla 1. Formatos de placa de los daguerrotipos americanos (Newhall, 1976, p. 36).

Weinstein y Booth, en su *Collection, use, and care of historical photographs* incluyen entre los formatos el dieciseisavo de placa:

Denominación	Medidas en pulgadas	Medidas en milímetros
1/16 de placa	1 ^{3/8} " x 1 ^{5/8} "	± 35 x 41 mm

Tabla 2. Formato de placa de los daguerrotipos americanos (Weinstein y Booth, 1977, p. 154).

Rinhart y Rinhart, en *The american daguerreotype* (1981) hacen referencia a las medidas anteriores y aportan datos respecto a otros formatos. Indican que en Europa era frecuente el uso del formato 1/2 placa, aunque de un tamaño superior al americano, aproximadamente 4,75" x 6,25" (12 x 16 cm), también llamado una *Oversize half plate*. En su libro, mencionan un tamaño intermedio entre el 1/4 de placa y 1/2 de placa, denominado 1/3 de placa, así como la existencia de una placa de tamaño superior a la placa completa, llamada *Mammoth plate*.

En el caso de los daguerrotipos franceses, Bertrand Lavédrine et al., en *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes* aportan las siguientes medidas:

Denominación	Medidas en milímetros
Placa completa	162 x 216 mm
1/2 de placa	108 x 162 mm
1/3 de placa	72 x 162 mm
1/4 de placa	81 x 108 mm
1/6 de placa	72 x 81 mm
1/8 de placa	54 x 81 mm
1/9 de placa	54 x 72 mm
1/16 de placa	40 x 54 mm
Placa estereoscópica	85 x 170 mm

Tabla 3. Formatos de placa de los daguerrotipos franceses (Lavédrine et al., 2007, p. 42).

El origen comercial de las placas se puede conocer a través del estudio de detalles como por ejemplo marcas de platero, contrastes y punzonados de la plata. Sin embargo no es frecuente disponer de estos datos, ya que por regla general las placas enteras eran marcadas por los plateros tan sólo en una de sus esquinas. Por tanto, al ser cortadas a formatos menores suelen carecer de cualquier tipo de identificación del fabricante y además pueden presentar un formato irregular, alejado de cualquier dimensión estándar. Era frecuente que los fotógrafos centraran las imágenes en el espaciador, necesitando pues recortar alguno de los bordes de la placa para que el paquete daguerriano quedara ajustado en el estuche.

Las placas también fueron recortadas en diversas formas: ovaladas, hexagonales, u otras, con el fin de insertarlas en estuches de formas no conven-

cionales. De igual modo, placas de pequeño formato eran insertadas bajo espaciadores de mayor tamaño con el fin de dar más importancia a la pieza e insertarla en estuches de más envergadura.

Imagen 3: Piezas de joyería daguerriana. Colección Ángel M^a Fuentes.

A continuación se resumen los principales formatos de placas daguerrianas, indicando la medida original, en pulgadas, su equivalencia en centímetros y la denominación más habitual:

Denominación	Medidas en pulgadas	Medidas en milímetros
Placa completa	$\pm 6 \frac{1}{2}'' \times 8 \frac{1}{2}''$	$\pm 165 \times 215 \text{ mm}$
1/2 placa	$\pm 4 \frac{1}{4}'' \times 6 \frac{1}{2}''$	$\pm 108 \times 162 \text{ mm}$
1/3 de placa	$\pm 2 \frac{7}{8}'' \times 6 \frac{1}{2}''$	$\pm 7, \times 162 \text{ mm}$
1/4 de placa	$\pm 3 \frac{1}{4}'' \times 4 \frac{1}{4}''$	$\pm 83 \times 108 \text{ mm}$
1/6 de placa	$\pm 2 \frac{3}{4}'' \times 3 \frac{1}{4}''$	$\pm 69 \times 83 \text{ mm}$
1/8 de placa	$\pm 2 \frac{1}{8}'' \times 3 \frac{1}{8}''$	$\pm 54 \times 81 \text{ mm}$
1/9 de placa	$\pm 2'' \times 2 \frac{1}{2}''$	$\pm 51 \times 63 \text{ mm}$
1/16 de placa	$\pm 1 \frac{3}{8}'' \times 1 \frac{5}{8}''$	$\pm 35 \times 42 \text{ mm}$
Placa estereoscópica	$\pm 3 \frac{2}{4}'' \times 6 \frac{3}{4}''$	$\pm 85 \times 170 \text{ mm}$
Mammoth plate /Imperial plate	$11'' \times 13''$	$270 \times 325 \text{ mm}$
Oversize half plate (formato inglés)	$4 \frac{3}{4}'' \times 6 \frac{1}{4}''$	$120 \times 160 \text{ mm}$

Tabla 4. Cuadro resumen: Formatos de placa de los daguerrotipos (Elaboración de la autora).

Las placas daguerrianas fabricadas para la cámara de metal Voigtländer-Petzval presentaban un formato circular, de aproximadamente 10 cm de diámetro. También existían otros formatos como las escasísimas joyas daguerrianas, que estaban fuera del control de lo normalizado, y constituyen las placas daguerrianas de menor tamaño.



Imagen 4: Daguerrotipo estuchado (Clark 2013)

Imagen 5: Daguerrotipo estuchado. Piezas.

Formatos de presentación original

Los formatos de presentación para daguerrotipos empleados en el siglo XIX se despliegan, principalmente, en dos modelos: el estuche y el passepartout.

- Estuche, más habitual en piezas anglo/americanas, toma el formato de la placa:



- Passepartout, al estilo francés, europeo; de formato notablemente superior al de la placa y que podía ser insertado en un marco una vez montado.



Imagen 6: Daguerrotipo en passepartout. Colección Ángel M^a Fuentes.

Imagen 7: Daguerrotipo en passepartout, abierto.

Sistemas de sellado original

Por sistemas de sellado original entendemos aquellos empleados para proteger a las placas daguerrianas en origen, en el momento de su obtención. Para documentar este tema se han extraído las instrucciones

acerca del sellado y montaje de las placas daguerrianas indicadas en los tratados de la época, que, como se irá comprobando a lo largo del texto, suelen ser bastante escuetas y escasamente detalladas.

La primera edición de *Historique description des procédés du Daguerreotype et du Diorama par Daguerre* advierte de que “Para conservar las pruebas, estas deben ser protegidas bajo vidrio y encoladas, entonces son inalterables, incluso al sol”¹².

Asimismo, publicaciones como *The Daguerrian Journal: Devoted to the Daguerreian and Photogenic Art* (1850-1870)¹³ o *The Photographic and Fine Art Journal* (1851-1860) publicado y dirigido por Henry Hunt Snelling incluyen entre sus artículos numerosos títulos relacionados con las múltiples teorías sobre el origen de los distintos deterioros que degradaban los originales de cámara. En 1857 Hardwich reconocía que los adhesivos inadecuados podían provocar el desvanecimiento de las fotografías.

En 1855 la *Photographic Society of London*¹⁴ fundó el *Fading Committee*¹⁵, que centró sus trabajos en la investigación acerca de los mecanismos que provocan la inestabilidad de los registros fotográficos¹⁶, y aunque dicho Comité se centró principalmente en las albúminas, su creación demuestra que este tema ocupó un lugar importante en las preocupaciones de los profesionales y en sus primeras investigaciones. Tanto los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por esta comisión como los contenidos de los artículos de las revistas mencionadas sorprenden por su rigor y por sus acertadas consideraciones. Desafortunadamente, la ausencia de una documentación individualizada de aquellos primeros trabajos de restauración ha limitado seriamente la investigación, ya que lo que encontramos son, frecuentemente, solo las conclusiones¹⁷.

En lo que respecta a publicaciones en España, la primera referencia a los sistemas de montaje de daguerrotipos encontrada se halla en el tercer tomo del tratado de 1841 *Secretos novisimos de artes y oficios* (Pelouze, Ronquillo 1841) en el que reproduce la indicación dada por Daguerre.

Más adelante en la obra *El daguerreotipo [sic]: manual para aprender por si solo tan precioso arte y manejar los aparatos necesarios*, escrita por Eduardo de León y editada por Casimiro Rupin Ruiz en Madrid, (1846, p. 71) se detalla lo siguiente:

12. “Pour conserver les épreuves, il faut les mettre sous verre et les coller; elles sont alors inaltérables, même au soleil» (Daguerre, 1839, p. 6)

13. Más tarde editado bajo el nombre de *Humphrey's Journal of Photography*.

14. Actualmente, *Royal Photographic Society*.

15. Comité formado por químicos y fotógrafos, auspiciado por el Príncipe Alberto y dirigido por el químico Thomas Frederick Hardwich. (Norris y Gutierrez, 2010)

16. Centró sus trabajos en la investigación y búsqueda de los mecanismos que atacaban la estructura de la plata fotolítica en los procedimientos de ennegrecimiento directo. (Delamotte et al., 1855)

17. Entre otras cosas, el Comité concluyó que las fotografías se desvanecen cuando son conservadas en un ambiente de elevada humedad relativa contaminado con sulfuro de hidrógeno, especialmente si la fotografía no ha sido suficientemente lavada o convenientemente virada. Asimismo, determinó que el virado al oro podía mejorar la permanencia de las imágenes. Las recomendaciones del Comité acerca de la necesi-

Imagen 8: Ilustración sobre el procedimiento de sellado de las transparencias para linterna mágica. (Dalladay 1940, p. 277)

dad de un cuidadoso lavado de las pruebas, el virado al oro, el almacenamiento en ambiente seco y el uso de barnices y sistemas de protección, están vigentes aún en la actualidad (Delamotte et al. 1855).

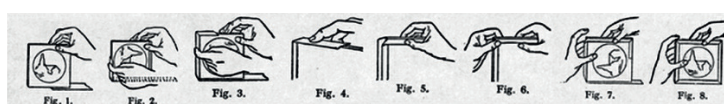
18. Hill (1850, p. 36) sugiere el uso de papel, *bank-post* o *post-office paper* en el original, con un adhesivo a base de goma arábica y cola de esturión. Por su parte, Bisbee (1853, p. 58) aporta una receta similar, añadiendo tintura de benjuí para aumentar el poder adhesivo. Por último, Humphrey (1858, p. 67) sugiere el uso de una mezcla de goma arábica, cola de esturión y azúcar como adhesivo, para sus aplicación con esponja o brocha sobre papel, *French letter* o *bank note* en el original.

19. *Paste board*, en el original.

[...] Se procede a encuadernar la lámina dentro del pasapartu, Aquí, el inteligente es á donde tapa los efectos que pueda tener en las partes bajas ó altas de la imagen y tanteando con sumo cuidado de no arañar ni empolvar la prueba, con el cartón ó el cristal del passpartu, darla la última mano de realce y hermosura. Los pasapartus generalmente tienen cerrados por detrás con un papel pegado, la puertecita de cartón, del sitio donde debe colocarse la lámina, que se abre con un cortaplumas. Entonces se coloca la lámina, después de muy limpio el cristal y se pega con unas listitas de papel y otro encima de la puertecilla para cerrar herméticamente el paso á el polvo y la humedad (sic).

Paradójicamente, en populares tratados fotográficos de la época, como en *A treatise on photography* (Hill 1850), *The History and Practice of Daguerreotyping* (Bisbee 1853) o *American Hand Book of Daguerreotype* (Humphrey 1853), no explicitan el sistema de montaje de las placas, no indicando siquiera la recomendación hecha por Daguerre de protegerlas bajo vidrio. Lo curioso es que los tres tratados aportan indicaciones e incluso recetas para la elaboración del papel engomado¹⁸, por lo que se deduce su utilización en algún momento del proceso, muy probablemente para el sellado de la placa bajo vidrio.

A este respecto, en el artículo acerca de las transparencias para linterna mágica recogido en el *British Journal Photographic Almanac and Photographer's Daily Companion* (Dalladay 1940), se ilustra cómo sellar dichas piezas. Resulta muy útil e interesante, puesto que en la bibliografía consultada no se han encontrado instrucciones ilustradas acerca del sellado de daguerrotipos. Según Murata (2003) podría decirse que el método descrito para el sellado de las transparencias para linterna mágica fue probablemente adaptado para el sellado de placas daguerrianas.



En el tratado de Hunt, *A manual of photography* (1857, p. 41) se indica que, para conservar las imágenes deben ser colocadas en cajas de cartón¹⁹, con un vidrio sobre ellas y luego, enmarcadas en madera. De ese modo, serán inalterables por la luz del sol.

Coincidiendo con el declive del uso del daguerrotipo y la generalización de la matriz negativa y las múltiples copias positivas²⁰, desaparecen las referencias bibliográficas a los sistemas de montaje de daguerrotipos.

ESTRUCTURA MORFOLÓGICA

En los siguientes epígrafes se profundizará acerca de los elementos constituyentes de la placa daguerriana, es decir, soporte e imagen final, para a continuación hacer referencia a los elementos aportados que pueden formar parte del daguerrotipo (entendido como objeto completo) y se concluirá el epígrafe detallando en profundidad la estructura y los elementos que forman parte del sistema de montaje en estuche.

Estructura

La estructura de un daguerrotipo, entendiendo como tal el objeto completo, viene determinada por su sistema de presentación, que condicionará además las decisiones relativas a su sistema de protección. Los daguerrotipos en formato passepartout presentan una estructura más sencilla, un sistema de presentación cercano al enmarcado tradicional; mientras que los estuchados están dotados de una estructura más compleja, que incluye sistemas de articulación del movimiento del estuche, dispositivos de cierre y aditamentos para el ajuste del paquete daguerriano.

En los diagramas a continuación se puede apreciar la diferente estructura morfológica de ambos sistemas:

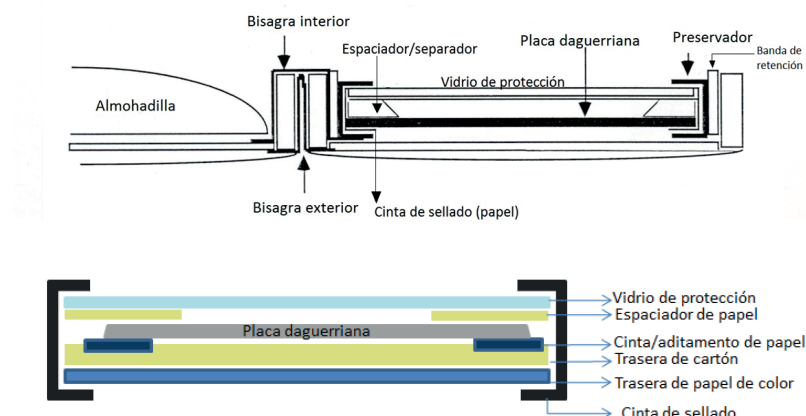


Imagen 9: Esquema estructura morfológica del daguerrotipo estuchado. Corte transversal. Esquema de Toshiaki Koseki (1998). Traducción de la autora.

Imagen 10: Esquema estructura morfológica del daguerrotipo en passepartout. Corte transversal. Esquema propio, basado en Murata 2003.

20. En el inicio de la fotografía los operadores y sus clientes tenían dos ámbitos donde elegir:

- Positivos directos de cámara: 1839, daguerrotipia; 1854, ambrotipia.
- Matriz negativa y múltiples copias: 1841, calotipia/papeles a la sal; 1847, negativos de vidrio a la albúmina/papeles a la sal; 1851, negativos de vidrio al colodión húmedo/copias a la albúmina.

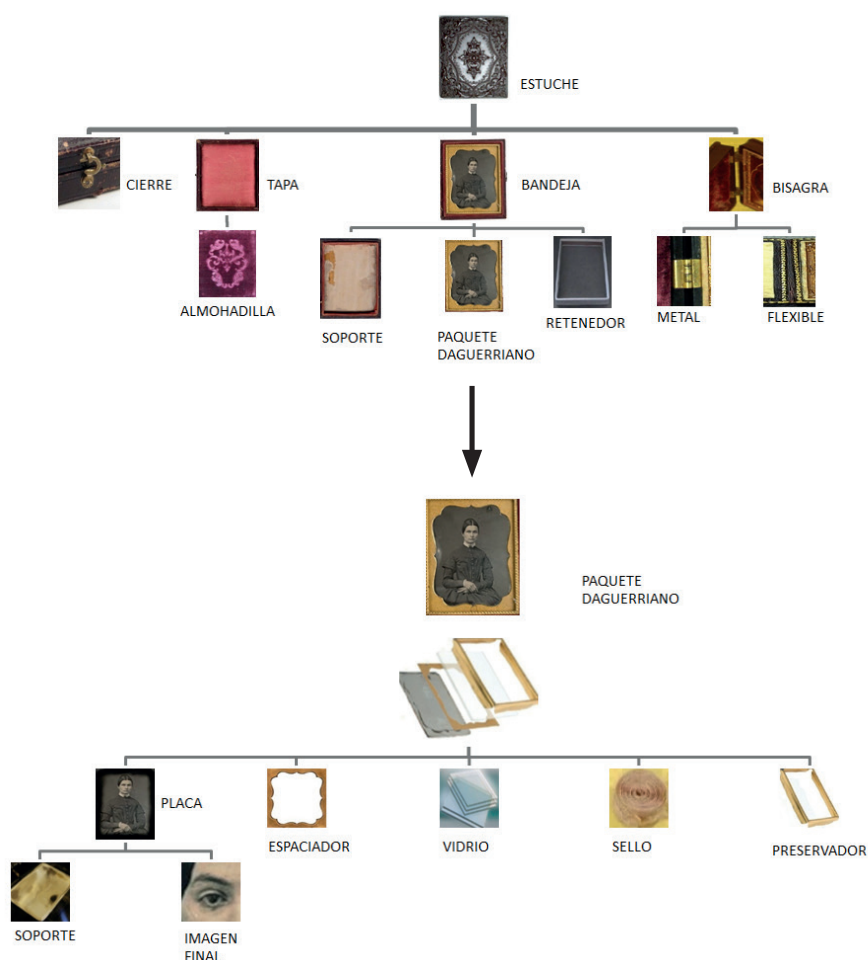
21. Esquema de Toshiaki Koseki. (Photographic Materials Group 1998). Traducción de la autora.

22. Esquema propio, basado en Murata (2003, p. 6).

Imagen 11: Esquema de la estructura morfológica de un daguerrotipo estuchado. Realizado por la autora.

Ambos sistemas contienen la placa daguerriana, esto es, la placa con la imagen, y añaden a su estructura diversos materiales que denominaremos, en general, elementos aportados. Se evidencia la complejidad del daguerrotipo estuchado, que incluye, entre otros, elementos para la articulación del estuche.

En el siguiente esquema se desarrolla la estructura de los daguerrotipos estuchados, con el fin de mostrar de forma gráfica todos los elementos que lo constituyen y aportar una visión global de su complejidad morfológica.



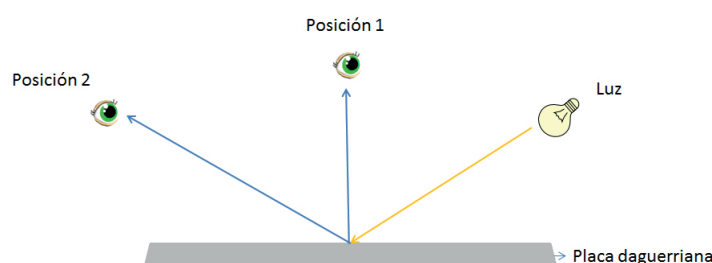
Placa daguerriana: imagen final

La imagen final de los daguerrotipos primigenios está formada por una amalgama de mercurio y plata extraordinariamente delicada, el mínimo roce sobre ella puede arrastrarla y degradar irremisiblemente la prueba. En 1840, Hippolyte-Louis Fizeau introduce un método de virado al oro, que incrementa notablemente la gama tonal, el contraste y la estabilidad mecánica de las partículas que forman la imagen final (Romer 2008), que pasa a estar compuesta de plata, mercurio y oro. En 1841. A. E. Becquerel

obtiene imágenes daguerrianas por ennegrecimiento directo²³ por lo que en ellos, la imagen final está compuesta exclusivamente de plata²⁴.

Para sensibilizar la placa se emplearon vapores de yodo; yodo/bromo; yodo/bromo/yodo; yodo/cloro; y yodo/bromo/cloro. Como agente revelador se empleó vapor de mercurio y para fijar se utilizaron, al principio, soluciones de cloruro sódico y, más adelante, tiosulfato sódico (Fuentes 2004b).

Los daguerrotipos son objetos únicos, originales directos de cámara, imágenes negativas que pueden verse como positivas según los ángulos de observación e iluminación. Las sombras de la imagen son el resultado del reflejo directo de la luz sobre la superficie perfectamente lisa de la plata pulida, por ello es importante que esta refleje una superficie oscura. El depósito blanquecino de amalgama de plata y mercurio sobre la placa forma los tonos medios y las luces altas de la imagen. En contraste con los materiales impresos, cuya imagen se produce por absorción y reflexión de la luz incidente, la imagen de los daguerrotipos es visible gracias a los fenómenos de dispersión de la luz. Pobboravsky, en su tesis *Studies of iodized daguerreotypes* aporta una buena indicación acerca de este fenómeno, esquematizada en el siguiente diagrama:



Si un rayo de luz procedente de una fuente luminosa puntual incide sobre una superficie de plata pulimentada bajo un cierto ángulo, un observador situado en la posición 1 ve el color negro, pues su ojo no recibe ninguna luz reflejada. La luz se refleja formando un ángulo igual al ángulo de incidencia y, por lo tanto, un observador situado en la posición 2 ve la superficie de plata pulimentada. En un segundo caso, cuando la superficie de plata contiene también partículas de amalgama de plata más o menos finas, la luz se dispersa en todas direcciones, llegando así al ojo de un observador situado en la posición 1. A estos fenómenos de dispersión se debe el aspecto de un daguerrotipo como imagen positiva y negativa simultáneamente según los ángulos de iluminación y observación (Pobboravsky 1971).

Imagen 12. Ángulos de iluminación y observación de un daguerrotipo. (Pobboravsky 1971, p. 42)

23. Mediante la acción de los rayos continuadores (Becquerel, 1842)

24. Los daguerrotipos Becquerel se obtienen sensibilizando una placa a los vapores de yodo. La placa sensibilizada es entonces expuesta en la cámara. Una vez expuesta, se somete a la placa a una luz roja (de mayor longitud de onda que la exposición inicial) hasta que aparece la imagen latente. Las partículas de plata que forman la imagen son de un tamaño uniforme, aproximadamente 0,1 μm de diámetro (Barger y White, 1991, p. 148).

Placa daguerriana: soporte

El soporte de los daguerrotipos es una placa de cobre recubierta de una lámina de plata pura pulida como un espejo. Daguerre, en la traducción al castellano de Pedro Mata (1839, p. 25) da instrucciones respecto a los materiales a emplear:

Las pruebas se hacen en hojas de plata pegadas al cobre. Aunque sirva principalmente el cobre para sostener la hoja de plata, el conjunto de estos dos metales concurre á la perfección del arte. La plata debe ser de la mas pura. En cuanto al cobre, debe de tener un espesor que baste á mantener la plenimetría de la lámina, á fin de no desfigurar las imágenes; mas es necesario evitar el darle no mas de lo que se necesita para alcanzar el objeto, á causa del peso que resultaría de ello. El espesor de los dos metales unidos no debe esceder al de un naípe algo grueso (sic).

Las placas plateadas – bien por aplicación mecánica o electrolítica – estuvieron rápidamente disponibles a nivel comercial. El espesor del cobre solía ser de 0,4 mm y la lámina de plata no supera los 0,01 mm (Lavédrine et al. 2007, p. 37), pero estas medidas podían variar puesto que se comercializaban placas con una capa de plata de mayor grosor que permitía su reutilización y pulido si la toma no resultaba satisfactoria.

Elementos aportados

Por elementos aportados nos referimos a todos aquellos materiales no fotográficos que forman parte del objeto fotográfico. Son muchos los elementos y materiales que pueden estar asociados a la estructura primaria de un objeto fotográfico y producir estructuras más complejas.

En el caso del daguerrotipo, otros materiales frecuentemente presentes son:

- Vidrio de protección.
- Materiales metálicos presentes en espaciadores y preservadores.
- Materiales orgánicos presentes en cintas de sellado.
- Materiales celulósicos presentes en espaciadores, cintas de sellado, o aplicados al reverso del soporte para la identificación

de autores, laboratorios, limitación de los derechos de reproducción o informaciones de propiedad o procedencia.

- Barnices, empleados como capa de protección.
- Tintas de escritura usada en anotaciones manuscritas.
- Pigmentos, tintas, lacas y tintes utilizados para la aplicación manual de color.

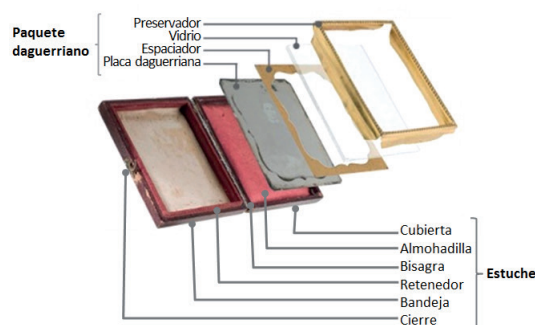
Imagen 13: Piezas de un daguerrotipo estuchado. Esquema basado en (Clark 2013). Traducción, ampliación y descripción detallada de la autora.

Estuches: cajas articuladas

Las cajas articuladas con bisagra son el tipo de protección más habitual en los daguerrotipos británicos y americanos.

Este tipo de estuche es una estructura cuya función es la de proteger al paquete daguerriano, tanto de posibles daños físicos como de la acción medioambiental. Los estuches cumplen además una función primordial en la correcta visualización del daguerrotipo, permitiendo con el juego proporcionado por la bisagra que une bandeja y cubierta obtener el ángulo adecuado de iluminación de la placa daguerriana.

Los estuches originales constituyen además un marco estético apropiado para la imagen que contienen.



El estuche está compuesto de dos partes, una bandeja y una cubierta, unidas por una bisagra. En el caso de estuches de madera, se suelen presentar revestidos de diversos materiales decorativos. Uno de los más utilizados es el cuero, tanto liso como repujado, en una gran variedad de colores, decorado frecuentemente con dorados y gofrados al estilo del trabajo decorativo de las encuadernaciones de lujo. Asimismo, se ha utilizado el papel maché, buscando un resultado estético similar al del cuero con un coste inferior. Menos frecuentes son los estuches

cubiertos por materiales textiles, tal vez porque su fragilidad intrínseca no ha permitido su pervivencia, y aquellos lacados, cubiertos con nácar o madreperla, y otros materiales más exóticos y delicados. Paul K. Berg, en su obra *19th Century Photographic Cases and Wall Frames* (1995) compila numerosa información acerca de las tipologías de estuches para daguerrotipos empleadas en el siglo XIX.

Las bisagras podían ser fabricadas con latón y unidas al estuche mediante pequeños clavos del mismo material. Asimismo, la bisagra podía ser elaborada a partir del mismo material utilizado para la cubierta del estuche, fuera este cuero, papel o textil. En el caso de que la bisagra fuera adherida al material de cobertura, lo habitual es que existiera una bisagra interior como refuerzo de la exterior, por ser esta la zona más solicitada en el movimiento de apertura y cierre del estuche.

La cubierta del estuche contiene una almohadilla, compuesta de cartón, un relleno de capas de algodón o serrín de madera y un forro de tela. La función de este cojín es, además de ornamental, protectora: por un lado, reduce el volumen de aire, potencialmente dañino, en el interior del estuche cerrado y, por otro, dota de cierta protección contra los impactos al vidrio del paquete daguerriano. El color de la almohadilla solía coincidir con el del retenedor. Frecuentemente, las almohadillas sirvieron para que los operadores y los estudios grabaran sus datos de autoría o dirección (Fuentes de Cía, 2004b, p. 6).

El estuche presenta habitualmente uno o dos broches de latón unidos al margen exterior derecho del mismo, cuya función es la de mantenerlo cerrado. Los broches suelen ser del tipo gancho con anilla.

La bandeja en la que se aloja el paquete daguerriano dispone alrededor de su perímetro interior de un retenedor o banda de retención de cartón forrado en terciopelo. La función del retenedor es mantener firmemente sujeto el paquete daguerriano en el interior de la bandeja, protegiéndole además frente a las posibles infiltraciones de aire del exterior.

El paquete daguerriano está compuesto de las siguientes piezas:

Preservador, pieza realizada en cobre, latón, bronce, etc. Frecuentemente ornamentada, que tiene por función mantener unido el “paquete daguerriano” formado por el vidrio, el espaciador y la

placa, previamente sellado con una cinta de papel engomado.

Vidrio. Las hojas de vidrio eran fundidas por vidrieros locales, con lo que la composición, el grosor, tipo de corte, etc. es variable.

Espaciador, pieza realizada en papel, cartulina, cartón, cobre, latón, bronce, etc. frecuentemente ornamentada, que tiene por función separar la placa del vidrio de protección.

Placa daguerriana, placa de plata y cobre que contiene la imagen final.

Sello, tira de material celulósico (papeles de diversas calidades) o proteínico (gold beater's skin) impregnada de adhesivo, cuya función es mantener unida la placa daguerriana al vidrio de protección y protegerla de los contaminantes atmosféricos.

En 1850 se introduce en Estados Unidos una variante al estuche descrito anteriormente, la *Union case*. Está formada por un material termoplástico, bastante primitivo, compuesto de serrín, goma laca y pigmentos. Este material podía ser moldeado a través de matrices metálicas, obteniendo gofrados y relieves de la más variada tipología.

Conviene señalar que el estuche forma parte del daguerrotipo y aunque es una forma de protección, no es una forma de protección extraordinaria sino que es una parte indisoluble del mismo. El estuche es parte del objeto fotográfico y, por tanto, fotografía y parte del objeto patrimonial, por lo que ambos deben ser conservados juntos. Sin embargo esto no siempre ha sido bien entendido, como podemos observar en la figura 14 en que un estuche ha sido convertido en un costurero por considerar quizás su propietario que este era un accesorio ornamental. (Fuentes de Cía 2004, p. 10)

Imagen 14: Union Case formato ¼ de placa convertida en costurero. Colección Ángel Mª Fuentes.



materiales cuya estabilidad deberá ser cuidadosamente contemplada. Distintos tipos de maderas, cueros, pieles, metales, tejidos, cartones y papeles; elementos ornamentales como madreperla, nácar, marfil, tintas de impresión, plásticos y un largo etc., complican y embellecen las estructuras morfológicas de los daguerrotipos, cada uno de estos elementos tiene necesidades propias y pautas de deterioro específicas.

Por ello, será necesario profundizar en el conocimiento técnico de estos materiales y de sus procesos de envejecimiento y deterioro, con el fin de poder aportar soluciones adecuadas a su preservación y continuar las líneas de investigación abiertas (Prieto de la Fuente, 2017). No podemos obviar el hecho de que el estuche del daguerrotipo no es un mero elemento ornamental, es su primera línea de defensa y, como tal, ha de ser eficazmente protegida y reforzada en su función.

REFERENCIAS

- Barger, M.S. y White, W.B. (2000). *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Becquerel, E. (1842). *Mémoire sur le rayonnement chimique qui accompagne la lumière solaire et la lumière électrique*. Paris: Impr. Royale.
- Berg, P.K. (1995). *19th Century Photographic Cases and Wall Frames*. Huntington Beach, CA: Huntington Valley Press.
- Bisbee, A. (1973). *The History and Practice of Daguerreotyping*. New York: Arno Press.
- Clark, G-W. (2013). *Cased Images & Tintypes KwikGuide: A Guide to Identifying and Dating Daguerreotypes, Ambrotypes & Tintypes*. Salt Lake City: Phototree.
- Daguerre, L.J.M. (1839). *Historia y descripción de los procedimientos del Daguerreotipo y Diorama*. Barcelona: J.F. Piferrer.
- Daguerre, L.J.M. (1991). *Historia y descripción de los procedimientos del Daguerreotipo y Diorama*. Edición facsímil. Palma de Mallorca: Miquel Font Editor.

Daguerre, L.J.M. (1839). *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama* (2e éd. Augm. Et Corr. Par l'Auteur). Paris: Susse Frères Éditeurs; Delloye libraire.

Daguerre, L.J.M., Memes, J.S. y Mapes, J.J. (1840). *A Full Description of the Daguerreotype Process*. New York: J.R. Chilton, 1840.

Daguerre, L.J.M. (1959). An announcement by Daguerre (reproducción de la edición original de 1839). *Image: Journal of Photography of the George Eastman House*, 1, pp. 32-36.

Dalladay, A.J. (1940). Lantern slides. *The British Journal Photographic Almanac and Photographer's Daily Companion*. Liverpool: Henry Greenwood.

Fontanella, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.

Fuentes de Cía, A.M^a. (2004a). *Preservación del patrimonio fotográfico: problemas y necesidades*. Madrid: Editorial Archiviana.

Fuentes de Cía, A.M. (2004b). La decisión por el cambio. En *De París a Cádiz: calotipia y colodión, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 12 de marzo- 23 de mayo de 2004*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 36-43.

Fuentes de Cía, A.M. (2004c). Sistemas de protección de los primeros positivos directos de cámara, *Cuadernos de restauración*, 5, pp. 42-53.

Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*. New York: Routledge.

Hill, L.L. (1850). *A Treatise on Daguerreotype*. Lexington, New York: Holman & Gray.

Humphrey, S.D. (1853). *American Hand Book of the Daguerreotype: Giving the most Approved and Convenient Methods for Preparing the Chemicals, and the Combinations used in the Art, Containing the Daguerreotype, Electrotpe, and various Other Processes Employed in Taking Heliographic Impressions*. New York: Arno Press Inc.

Hunt, R. (1857). *A Manual of Photography*. London: R. Griffin.

Lavédrine, B., Gandolfo, J.P., y Monod, S. (2007). *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

Murata, H. (2003). *Investigation of Historical and Modern Conservation Daguerreotype Housings: Capstone Project of Andrew W. Mellon Fellowship Advanced Residency Program in Photograph Conservation*. Rochester: George Eastman House.

Newhall, B. (1976). *The Daguerreotype in America*. New York: Dover Publications.

Newhall, B. (1955). Plastic daguerreotype cases. *Image: Journal of Photography of the George Eastman House*, 4 (9), pp. 65-67.

Pelouze, E. y Ronquillo, J.O. (1841). *Secretos novisimos de artes y oficios: obra que comprende los descubrimientos mas recientes en las artes industriales, la descripción de los privilegios de invención obtenidos desde mas de veinte annos á esta parte, los procedimientos empleados en las mas célebres manufacturas de la Francia y de la Inglaterra, la teoria de la fabricación de los colores, barnices, charoles, del papel, de las colas, etc.* Barcelona: M. Sauri.

Prieto de la Fuente, C.M. (2017). Protecting Daguerreotypes: A New Structural Housing System (SHS). *Journal of the Institute of Conservation*, 40 (3), pp. 226-241.

Rempel, S. (1992). *Health hazards for photographers*. Nueva York: Lyons & Burford.

Rinhart, F. y Rinhart, M. (1981). *The American Daguerreotype*. Athens: University of Georgia Press.

Romer, G.B. (2008). Le Daguerreotype. En *Le vocabulaire technique de la photographie*, Cartier-Bresson, A. (ed.). Paris: Marval, Paris Musées.

Romer, G.B. (2002). El Daguerrotipo, paradigma para la educación de conservadores de fotografía. En *Perspectivas actuales en la conservación-restauración de materiales fotográficos*. San Sebastián : Fundación Centro Ordoñez-Falcón de Fotografía, pp. 173-181.

Rudisill, R. (1971). *Mirror Image; the Influence of the Daguerreotype on*

American Society. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Shaw, S. y Rossol, M. (1991). *Overexposure: Health Hazards in Photography*. New York; Saint Paul: Allworth Press.

Snelling, H.H., et al. (1854). *A Dictionary of the Photographic Art Forming a Complete Encyclopædia of all the Terms, Receipts, Processes, Apparatus and Materials in the Art*. New York: H.H. Snelling.

Toshiaki, Koseki (1998): Cased photographs: Including Daguerreotypes, Ambrotypes (Collodion Positives), and Tintypes, en *Photographic Materials Conservation Catalogue*, WIKI AIC (actualizada en 2014), recuperado de https://www.conservation-wiki.com/wiki/PMG_Cased_Photos

Weinstein, R.A. y Booth, L. (1977). *Collection, use, and Care of Historical Photographs*. Nashville: American Association for State and Local History.

La encuadernación textil: restauración de un libro de terciopelo del siglo XVI

Diana Vilalta Moret

Resumen

Las encuadernaciones textiles comienzan a difundirse en Europa occidental en el siglo XIII y adquieren notoriedad plena durante los siglos XV y XVI. Aunque con altibajos en su manufactura, se confeccionan hasta nuestros días. Se caracterizan por su recubrimiento textil, especialmente terciopelos, damascos y sedas. La mayoría de ellas, bordadas o con aplicaciones metálicas.

El objetivo fundamental de este artículo es señalar la necesidad del trabajo multidisciplinar para conseguir solucionar los variados problemas a los que se enfrenta un restaurador de documento gráfico en la restauración de encuadernaciones.

La bibliografía analizada indica una teoría tan sesgada como poco concluyente, lo que me está llevando a intentar aunar mis conocimientos con los de otros profesionales de la conservación con el objetivo de lograr una línea conjunta combinando las distintas metodologías.

El estudio comienza con la restauración de una pieza francesa del siglo XVI, de cubiertas de terciopelo y adornada con escudo, esquinas y pequeños bollones metálicos, interesante y representativo ejemplo para conocer la historia de esta clase de objetos.

Los ejemplares de terciopelo están frecuentemente confeccionados sobre una base de madera —técnica que pervive durante el siglo XVII— y el tejido siempre va adherido a segundos soportes de papel y, en raros casos, de tela.

Al tratarse de piezas poco abundantes, se pueden sortear las dificultades instalando la pieza dentro de una caja de preservación adecuada y esperando el encuentro con un restaurador de tejidos, quien probablemente actuaría del mismo modo si la situación se presentara a la inversa.

Como es lógico, las posibilidades de restauración aumentan en función de la variedad de conocimientos sobre los materiales y las técnicas utilizadas para restaurar los distintos componentes de estas especiales piezas de nuestro patrimonio.

Palabras clave: Encuadernación, textil, restauración, conservación, criterios, heráldica, terciopelo

Diana Vilalta Moret.

Titulada Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC. Máster en Enseñanzas Artísticas en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en Europa de la ESCRBC. Profesora de Conservación y Restauración de Documento Gráfico en la ESCRBC de Madrid.

dianavilalta@escrbc.com

Summary

Textile bookbindings began to spread throughout Western Europe in the 13th century, gaining full visibility during the 15th and 16th centuries. Though they have experienced highs and lows in their manufacture, they continue to be made to this day. They are characterized by their textile covering, especially velvets, damasks and silks. Most of them feature metallic edges or elements.

The main objective of this article is to point out the need for multidisciplinary work in order to solve the various problems faced by a graphic document restorer in the restoration of bookbindings.

The analysed bibliography indicates a theory which is as biased as it is inconclusive, which has led me to try and combine my knowledge with that of other conservation professionals, with the aim of achieving a joint line of enquiry combining the different methodologies.

The study begins with the restoration of a French piece from the 16th century, with velvet binding and adorned with a metallic shield, corners and small studs, which makes for an interesting and representative example of the history of this type of object. Velvet specimens are often constructed on a wooden base - a technique that prevailed into the 17th century - and the fabric is always adhered to secondary supports of paper and, in rare cases, cloth. As these are rare pieces, difficulties can be overcome by placing the piece in a suitable preservation box and waiting for a fabric restorer to be found, who would probably act in the same way if the situation were reversed.

Of course, the possibilities of restoration increase according to the variety of knowledge available about the materials, and of the techniques used to restore the various components of these special objects of our heritage.

Keywords: Bookbinding, textile, restoration, conservation, criteria, heraldry, velvet

INTRODUCCIÓN

El empleo de telas ricas, como sedas, brocados, damascos, etc., para encuadernar códices de lujo era una práctica muy habitual desde la Alta Edad Media (Rodríguez Peinado, 2017, p. 23). Este uso de las telas ricas era una señal de prestigio y reflejaba el estatus social y económico del comitente. Cabe señalar que en las artes del libro, las telas, además de como encuadernación, también se han usado como guardas, o como soporte para apoyar los códices, así como para fabricar bolsas para su protección y transporte¹ (Checa Cremades, 2003, p. 508).

Tradicionalmente, las encuadernaciones textiles han sido consideradas como un símbolo de poder y riqueza (López Serrano, 1974, pp. 50-58), razón por la cual este tipo de cubiertas alcanza una gran difusión entre los siglos XV y XVII con la aparición de una tipología documental concreta: la ejecutoria de nobleza, es decir, el reconocimiento por parte del rey de la nobleza de los solicitantes (Ruiz García, 2006). Estas ejecutorias se solían encuadernar con diferentes tejidos, normalmente terciopelos rojos, con tapas de madera o de cartón (Crespi de Valldaura, 1993, pp. 38-39; Coron y Lefevre, 1995, p. 28).

A lo largo del siglo XIX, la encuadernación industrial cambia radicalmente el concepto de la encuadernación textil, al emplearla habitualmente -decorada o no- sobre tapas de cartón como un proceso rápido, económico y a la vez muy vistoso para los ejemplares. No obstante, el uso de telas ricas para encuadernar continúa empleándose en encargos particulares para colecciones privadas. En estos casos, se suelen emplear rasos, damascos y terciopelos. La última novedad técnica se lleva a cabo a mediados del siglo XIX con la utilización de grandes planchas doradas a volante, en cuyo interior aparecen, a modo de mosaico, sedas de variado colorido. Como afirma Checa Cremades (2003, p. 513), esta tipología se puede considerar el último renacer de la encuadernación textil.

Técnicamente, este tipo de encuadernaciones es muy complejo, debido a la variedad de materiales empleados, tanto en su manufactura como en su decoración, en la que se utilizan tejidos de diferentes manufacturas, bordados, elementos aplicados de bronce, marfil, gemas, etc. Por esta razón, la restauración de este tipo de obras presenta una problemática esencial respecto al estado de conservación de las estructuras originales:

1. Un magnífico ejemplo de la importancia de estas cubiertas textiles se encuentra custodiado en la BNE: es un ejemplar de *Las Siete Partidas* de Alfonso X (s. XI-II-XV; Ms VITR/4/6) perteneciente a los Reyes Católicos, cuya encuadernación de estilo gótico-mudéjar es realizada en piel sobre tabla, con hierros en seco. Este ejemplar fue protegido con una funda de terciopelo azul, adornada con esmaltes moriscos engarzados en plata. Dos iniciales coronadas reales “Y” (Isabel) y “F” (Fernando) respectivamente, con dos haces de flechas. Los cuatros broches están decorados con motivos florales (Biblioteca Digital Hispánica).

al realizarse en un material muy sensible al uso y a los daños mecánicos que, en muchos casos, han sufrido intervenciones posteriores que afectan de un modo importante a los materiales constituyentes del ejemplar original.

El presente trabajo tiene como principales objetivos, en primer lugar, destacar la necesidad de una metodología de trabajo interdisciplinar para afrontar el reto de la restauración de una encuadernación textil, teniendo en cuenta la formación tradicional del encuadernador y los materiales que habitualmente maneja; y, además, proponer una actuación restauradora basada en la intervención necesaria y que tenga en cuenta la historia material y social de la obra (por ejemplo, la época de manufactura y su estética, los materiales y las técnicas del encuadernador, el uso y la funcionalidad del bien a lo largo de los años)².

Para poder llevar a cabo estos propósitos, nos serviremos del estudio y presentación del proceso de restauración de una encuadernación de cubierta textil realizada en el siglo XVI, sobre un manuscrito de gran formato copiado en pergamino en el siglo XV, que forma parte de los fondos de la biblioteca de la fundación Lázaro Galdiano³ (Imágenes 1 y 2).

Imágenes 1 y 2. Anverso y reverso de la encuadernación.

2. El presente artículo forma parte de un estudio mas amplio que está llevando a cabo la autora sobre la conservación y restauración de las encuadernaciones textiles españolas.

3. La obra fue restaurada con motivo de su participación en la exposición *Cosmos*, celebrada entre el 15 de marzo y el 18 de septiembre de 2018 en la Biblioteca Nacional de España. Aunque la encuadernación textil es muy sencilla, su estado de conservación y el hecho de haber sido intervenida anterior-



LA FORTUNA DEL MANUSCRITO

El manuscrito contiene la obra *Livre des propriétés des choses* de Bartholomeus Anglicus. Es una copia de la traducción del latín al francés que realizó en 1372 Jean Corbechon por encargo del rey Carlos V. El cuerpo del libro consta de 437 hojas de pergamino, divididas en 55 cuadernillos. Manuscrito a dos columnas, foliado en rojo y con reclamo. Cuenta con 20 hojas iluminadas con suma riqueza y perfección. El estudio paleográfico del manuscrito atribuye su realización al siglo XV. La encuadernación de terciopelo carmesí fue realizada en una época posterior y solo porta el escudo del poseedor del libro, Claude d'Urfé, y cuatro esquinas metálicas doradas.

Aunque la familia d'Urfé tiene sus orígenes en Alemania, ya en el siglo XII su presencia aparece documentada en el castillo de Noirétable, un pueblo situado al sur de Francia. A principios del siglo XV los d'Urfé abandonan esta fortaleza por el castillo de Montbrison, cerca de Loira (Perroy, 1968, pp. 45-52). Es en este lugar, donde los d'Urfe amplían su casa cuyos trabajos de remodelación son relatados por el conde de Soultrait y Félix Thiollier (1886, pp. 57-74).

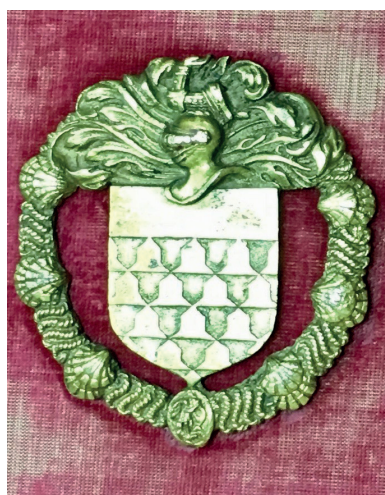
Claude d'Urfé nace en 1501, hijo de Claude y de Antoinette de Beauvau. A la edad de 21 años fue nombrado escudero ordinario del rey, y participa en las guerras de Italia. Gracias a su matrimonio con Jeanne de Entraines, entra en contacto con la alta nobleza y se relaciona estrechamente con Francisco I, convirtiéndose en su consejero y amigo íntimo. Dirige la delegación francesa en el Concilio de Trento en 1546, y en 1549 es nombrado por Enrique II embajador de la Santa Sede en Roma, recibiendo el collar de la orden de San Miguel. Posteriormente, Enrique II le encarga la educación de sus hijos, lo que le vale el nombramiento de *Gouverneur des Enfants de France*, cargo que ocupará hasta su muerte, en 1558. Claude d'Urfé poseyó una importante biblioteca, que aumentó sustancialmente al heredar los libros de su suegra, Anne de Graville, y llegó a contar con más de 4600 volúmenes, aunque después de su muerte fue dispersada por sus herederos (Yeves Andrés, 2008, pp. 343-345). No se sabe ni cómo ni cuándo pasó este manuscrito a formar parte de la biblioteca de José Lázaro Galdiano, aunque se cree que lo más probable es que fuera una adquisición por compra y que en ese momento se procediera a la intervención de la obra, quizá para facilitar su venta.

mente, la convierte en un ejemplar interesante a nivel metodológico para llevar a cabo los objetivos del presente trabajo.

DESCRIPCIÓN DE LA ENCUADERNACIÓN

El ejemplar posee unas dimensiones de 374 x 280 x 135 mm, por lo que su formato es considerado como *folio mayor*⁴, y su peso sobrepasa los 8,5 kg. Las cubiertas de terciopelo de seda de color carmesí⁵, y las tapas son de madera de 9 mm de espesor. Los dos planos presentan tres remaches y un escudo central cuadrilongo (Imagen 3), descrito por Juan Antonio Yeves (2008):

[...] con los extremos inferiores redondeados del que sobresale en el centro una punta de veros⁶ con el jefe de gules⁷. Al timbre⁸ yelmo mirando al lado diestro del escudo con cimera⁹ que representa un brazo armado. Rodeado por el collar de comendador de la Orden de San Miguel y el centro pendiente la medalla de esta Orden". (pp. 243-245)



Este escudo es propio de las encuadernaciones realizadas para Claude d'Urfé, y por esto consideramos que el manuscrito fue probablemente reencuadernado en la primera mitad del siglo XVI, al entrar a formar parte de los fondos de su biblioteca. En la tapa superior presenta el escudo y dos restos de broches. En la tapa inferior, el mismo escudo central y, en sentido vertical, muestra el resto de un pequeño bollón en forma de flor y otro perdido, posiblemente donde se alojaban o remachaban los cierres con cintas.

Ambas tapas presentan una decoración de cuatro esquinas metálicas (probablemente bronce) doradas, en las que se representan dos cuernos de la abundancia cruzados, un caduceo¹⁰, un altar donde se inserta un

Imagen 3. Escudo de Claude D'Urfé.

4. Referencia de medida de los libros, que dependía de las veces en las que se dobla un papel para obtener un cuadernillo, a partir del tamaño de las tinajas en las que se fabricaban los papeles (al *folio mayor* se lo considera entre 35 y 40 cm de altura; a partir de 40 cm se lo conoce como *gran folio*). Estas denominaciones caen en desuso a partir de la invención de la máquina de papel continuo en 1797.

5. En la Edad Media y el Renacimiento, se denomina *escarlata* al rojo vivo, y *carmesí*, al rojo algo más violáceo. Aunque no podemos concretar exactamente el color original, ni si fue teñido con kermes o cochinilla, los restos actuales nos inclinan más a referenciarlo como carmesí.

6. Forro del escudo en forma de campanillas alternadas con las bocas opuestas, unas de plata y otras de azur (azul oscuro).

7. Tercera parte superior del escudo en este caso de color rojo (gules).

8. Insignia o pieza que se coloca encima del escudo de armas.

9. Adorno sobre el yelmo o celada.

Imagen 4. Detalle de las esquinas metálicas.

Imagen 5. Estado del lomo del libro.

triángulo equilátero encerrado en un círculo con las iniciales VNI, sobre el que aparece un pequeño brasero ardiendo. La decoración la complementan motivos vegetales y dos iniciales entrelazadas, correspondientes a Claude d'Urfé y a su segunda esposa, Jeanne de Balzac (Imagen 4).



ESTADO DE CONSERVACIÓN

La encuadernación del manuscrito muestra un mal estado de conservación que, en algunos casos, afecta también al cuerpo del libro.

El terciopelo de seda carmesí de las cubiertas presenta una pérdida del pelo en casi toda la superficie y una mancha en la tapa delantera, difícil de identificar sin análisis de laboratorio. Las tapas de madera son bastante pesadas y han provocado la rotura del lomo que, además, ha afectado tanto a la tela de la cubierta en esta zona como a la costura (Imagen 5).



10. Vara lisa que hace referencia a una vara de olivo adornada con guirnaldas o una vara en las que se entrelazan dos serpientes con alas.

Sin duda, el libro ha sido intervenido en una restauración anterior, un hecho que ha contribuido considerablemente a su estado actual de deterioro. Como ya hemos señalado, creemos que esta operación fue

realizada probablemente a finales del siglo XIX o principios del XX, para poder poner a la venta el libro. En esta actuación se ha cosido de nuevo el cuerpo del libro, descosiendo y desencolando parcialmente las guardas (una tercera parte), para acceder al lomo. En este proceso, se ha eliminado la estructura original de la costura y se han sustituido los nervios originales de piel por otros de cáñamo. Además, de los seis nervios de piel que tenía en el cosido original, solo se dispusieron cuatro nervios cosidos a la greca utilizando los mismos orificios originales, e ignorando los orificios de los dos extremos, seguramente para evitar desmontar las esquinas metálicas insertas junto al lomo. El nuevo encolado del lomo fue realizado con múltiples estratos de cola proteínica —forman una capa de casi 3 mm de espesor— que, al cristalizar y endurecerse, ha provocado un deterioro importante en la estructura del libro.

Finalmente, se retiraron los restos de las ataduras de piel de las tapas, incluidas las dos que se encontraban más cerca de cabeza y pie, dejando limpios los cauces en la madera que alojaban a todas ellas y utilizándolos para hacer pasar los finos cordeles por las cuatro canaladuras, rellenando con una enorme cantidad de cola proteínica, para fijar y nivelar los orificios.

Las cabezadas de doble alma, de color rojo y ocre¹¹, cosidas sobre el libro y sobre el enlomado de seda, no son las originales. Las puntadas que las anclaban al libro, cuatro como máximo, se encuentran partidas, con restos en el interior de los cuadernillos. En su interior se han encontrado también restos de seda verde y carmesí de las cabezadas originales, que corresponden a los colores utilizados frecuentemente en esa época en Francia (Adam, 1984, p. 139).

En esta intervención se realizó un nuevo enlomado que cubre los cuadernillos con dos piezas de tela de seda de color rojizo y pardo a modo de refuerzo, bajo un tercio de la guarda. En esta zona, el pergamino se encuentra craquelado por la manipulación incorrecta del artesano, que presumiblemente fue arrancada sin ningún cuidado. La guarda volante del reverso desapareció seguramente en esta manipulación y fue sustituida por una nueva pieza también de pergamino. El hilo utilizado para coser el libro es de algodón, tiene muy poca resistencia y no corresponde al grosor que requería la pieza, de modo que el lomo se encuentra 15 mm más bajo que la delantera. Esto, unido al cambio de estructura en

11. Estos colores muy utilizados en España, nos hacen pensar que la intervención se realizó en nuestro país.

Imagen 6. Diferencia acusada de grosor entre delantera y lomo.

Imagen 7. Estado de conservación del terciopelo

la disposición de los nervios, ha provocado esta diferencia tan acusada de grosor. Probablemente, al principio no habría tanta desigualdad, pero este error en la elección del material de costura, sumado a la pérdida de los broches delanteros que contenían los movimientos higroscópicos del pergamino, ha provocado, más si cabe, tal desigualdad (Imagen 6).



El terciopelo de seda ha perdido la urdimbre que compone el pelo del tejido, debido al uso y a la inadecuada manipulación del ejemplar a lo largo del tiempo, de modo que prácticamente, solo queda el soporte entramado de la tela (Imagen 7). Aparte de este deterioro, presenta también pequeñas pérdidas perimetrales y suciedad general. Bajo el terciopelo, el libro está cubierto con un papel grueso y poroso, al que se adhiere ligeramente el textil.



Hemos mencionado antes (§ 4) que los broches no se han conservado y, en efecto, solo quedan los restos de dos de ellos, situados en el borde delantero de la tapa anterior, pero no tenemos constancia del mecanismo de las bagas¹² ni de la sujeción a la tapa posterior.

INTERVENCIÓN RESTAURADORA

Criterios de intervención

La complejidad de las encuadernaciones textiles debe ser constituir en su esencia una actuación interdisciplinar, con el fin de salvaguardar sus aspectos históricos, funcionales y materiales. En este sentido, hemos buscado el apoyo de los historiadores y documentalistas de la Fundación Lázaro Galdiano para documentar la historia del manuscrito: determinar en primer lugar la encuadernación que tenía en el momento de entrar a formar parte de la colección de Claude d'Urfé y tratar de ubicar después la intervención realizada, probablemente en el siglo XIX o principios del siglo XX.

La revisión sistemática de la bibliografía ha tenido dos objetivos; en primer lugar, intentar recomponer las partes eliminadas de la encuadernación de Claude d'Urfé, de acuerdo con la estética y las técnicas de encuadernación de la época, comparar estos datos con los pocos restos conservados, y plantear la posibilidad de emplear materiales y técnicas similares en el proceso de restauración. El segundo objetivo ha sido el de encontrar referencias de procesos de restauración de encuadernaciones textiles que nos sirvieran de apoyo. En este caso, cabe destacar el hecho de que en español las publicaciones sobre este tema son escasas y con poca información técnica. Dado el mal estado de conservación de la encuadernación y los daños que esta provocaba al cuerpo del libro, el proceso de restauración implicaría actuar en toda la disposición estructural que el recubrimiento textil toma como base. Por esta razón, hemos revisado la bibliografía relacionada con la restauración textil en general, y hemos contactado con especialistas en este tema para plantear dudas y establecer las adecuadas líneas de actuación. Igualmente, hemos buscado el asesoramiento de restauradores especializados en el tratamiento de metales para poder actuar adecuadamente en las decoraciones metálicas de la encuadernación. Es

12. Parte móvil de un broche, realizada en seda, piel o metal. (Sánchez Hernampérez, 2013, p. 201).

Imagen 8. Eliminación de la suciedad en cantos y contracantos.

obvio que en todo el proceso es imprescindible tener en cuenta los criterios de mínima intervención, reversibilidad, legibilidad, compatibilidad y estabilidad de los materiales y asimismo atenerse a las necesidades y al valor añadido de uso y función que siempre tiene y requiere este tipo de bienes culturales.

Limpieza mecánica

Para decidir qué tipo de limpieza es la mas conveniente para una obra es fundamental tener en cuenta el estado de degradación de las piezas. Pero, en general, todo textil requiere una limpieza superficial. De cualquier forma, las posibilidades de limpieza sobre el terciopelo son siempre delicadas y muy ligeras, debido a la estructura de este material siempre teniendo en cuenta el estado de conservación en el que se encuentre.

Aunque la pérdida de pelo es en general muy intensa, se comprueba que en las zonas que aún se conserva no se encuentra desprendida de la base de trama, por lo que la pieza admite un aspirado controlado de toda su superficie. La técnica consiste en superponer, en las zonas en las que todavía existe pelo, un bastidor confeccionado con crepelina —previamente retirado el apresto—, pues esta tela cuenta con un entramado muy cerrado, con lo que se evita cualquier mínima pérdida en caso de que se desprendiera.

Las zonas de cantos y contracantos que se encuentran muy oscurecidas debido al rozamiento continuo se limpian con esponjas de caucho vulcanizado, con lo que se obtiene un resultado bastante positivo, ya que se trata de zonas en las que solo se conserva la trama del terciopelo (Imagen 8).



En la segunda intervención, se retiraron los restos de las ataduras de las tapas, incluidas las dos que se encontraban más cerca de cabeza y pie, que no se mantuvieron, por lo que no tenemos constancia del material de los nervios ni de si se realizó la costura con nervios simples o dobles.

Así mismo, dejaron vacíos los cauces en la madera que alojaban a todos ellos y llenaron el hueco de los orificios con cola animal y cuerda enrollada con el fin, conjeturamos, de lograr un supuesto anclaje firme y rellenar los orificios donde se alojaba la piel, para evitar los huecos. Se procede a limpiar todos los restos de cola y cuerda a punta de escalpelo, dejando los cauces libres para su posterior encartonado (Imágenes 9 y 10).

Imágenes 9 y 10.
Limpieza de los cauces del encartonado.



Limpieza acuosa

Se ha desestimado la limpieza acuosa, puesto que el terciopelo sigue adherido a la tapa y, en cualquier caso, un terciopelo no debe lavarse nunca. En todo caso, se puede rejuvenecer su aspecto aplicando vapor de agua a una distancia mínima de 30 cm y controlando la pulverización tanto en la finura de la gota como en su temperatura.

Así mismo, la mancha oscura que se encuentra en el anverso de la tapa permanecerá en su lugar, impidiendo así manipulaciones con disolventes o detergentes. Estas pruebas, debido a la edad de la pieza, podrían provocar un mayor perjuicio por la reacción tanto del tejido como de los tintes antiguos, provocando cercos y hasta pérdida de soporte, por lo que queda descartada su realización, ya que, a priori, recusamos estos tratamientos (Masdeus y Morata, 2000, pp. 36-37).

Imagen 11. Limpieza de la cola proteica.

Imagen 12. Huella de los seis nervios originales después de la limpieza.



Eliminación del adhesivo proteico del lomo y de la costura

Los procedimientos empleados en la restauración que nos ocupa, incluyen la supresión del enlomado de seda de la restauración anterior y la eliminación de la cola proteínica que cubre el lomo y que en algunas zonas llega a alcanzar hasta 3 mm de espesor. Teniendo en cuenta que el cuerpo del libro se compone de cuadernillos de pergamino, se retira la cola mecánicamente, ablandando su rigidez con Laponite RD¹³, y controlando estrictamente la humedad sobre los fondos de cuadernillo a medida que se va retirando el adhesivo (Imagen 11). En un principio, se podría pensar en la reutilización de la cola, como suele ser habitual en las restauraciones que presentan este tipo de encolados sobre el lomo, puesto que puede regenerarse aportando cierto grado de humedad, con lo que se evitan el peligro de roturas y otros daños característicos de este tipo de intervenciones. Pero resulta indispensable retirar la capa puesto que el libro debe ser cosido de nuevo y, al desprender unos cuadernillos de otros, la rigidez solo quedaría sobre cada uno de ellos, de forma que se perdería su función contenedora del conjunto y se añadiría dificultad a la costura. Al retirar toda esta capa, se pudo observar con claridad la eliminación de los nervios de los dos extremos del libro en la segunda intervención (Imagen 12).



13. Gel tixotrópico cuya ventaja es la de no aportar adhesivo a la operación. Es estable y su fluidez se controla fácilmente.

También se pudo comprobar que la costura había sido realizada *a la greca*, no solo omitiendo además los nervios de los extremos, sino también modificando la estructura y sustituyendo el material de piel por cáñamo. Por lo que, si en un principio se contempló la posibilidad de realizar solo una reconstrucción del cosido, añadiendo nuevos nervios al exterior y sujetándolos con puntadas alternas, se desestima esta alternativa al comprobar la poca funcionalidad y estabilidad de la costura.

Imágenes 13 y 14.
Proceso de la nueva costura.

Una vez realizada la limpieza del grueso del adhesivo, se procedió al corte de los hilos a ambos lados de las cuerdas insertas en las serraduras (Tacon Clavain, 2009, pp. 60-61), sin retirar los hilos interiores, que se irán eliminando a medida que se realice la costura nueva (Imágenes 13 y 14).



Se separaron los cuadernillos, procediendo a la eliminación del adhesivo restante cuadernillo por cuadernillo, dejando en algunos casos una ligera capa para evitar dañar el pergamino. En este momento es necesario separar las guardas adheridas a las tapas para poder insertar posteriormente los nuevos nervios en los orificios originales de la madera. La guarda anterior, aunque completa, ha perdido su disposición original, la costura está perdida y se encuentran adheridas según la técnica que se empleaba a partir del siglo XIX; es decir, acompañando el canto de las tapas a modo de charnela¹⁴. Se desmontan con espátula fría, aprovechando la gruesa capa de cola proteica y añadiendo humedad controlada en determinadas zonas. Como ya hemos señalado, en la intervención anterior se desmontaron parcialmente para acceder a la zona de las ataduras, por lo que se observan múltiples grietas en la capa hialina de la zona mas próxima al lomo, debido a una deficiente manipulación en el arranque (Imagen 15).

14. Comúnmente llamada *guarda a la catalana*.

Imagen 15. Deterioro de la capa hialina.

Imágenes 16 y 17. Lagunas y puntos de corrosión de las guardas.



Se observan en ellas pequeñas pérdidas perimetrales y alguna laguna localizada bajo los clavos de los herrajes exteriores, así como puntos de corrosión depositados en el reverso de la guarda (Imágenes 16 y 17).



Adornos metálicos

Llegados a este punto, es necesario retirar las esquinas de bronce de las dos tapas situadas mas cerca del lomo, pues de este modo se podrá acceder a los orificios para poder realizar la unión posterior de los nervios de costura situados en los bordes. Esto evidencia de nuevo que en la intervención anterior, y para no realizar esta manipulación, los artesanos obviaron las ataduras de los dos extremos de las tapas.

Para retirar las esquinas, se deslizan unas cuñas de polietileno bajo el metal y se golpea suavemente hasta conseguir desprenderlas sin dañar el tejido ni las puntas metálicas que atraviesan las tapas de madera y les sirven de anclaje. Bajo ellas se puede observar el color original del terciopelo (Imagen 18).



Imagen 18. Color del terciopelo original.

Imágenes 19 y 20. Limpieza de las partes metálicas.

Todo el material de bronce se limpia con etanol e hisopos con torundas de algodón, retirando los depósitos de corrosión restantes a punta de bisturí. Seguidamente, para conseguir proteger y aislar las piezas, se aplica cera microcristalina al 10% en *white spirit*, seguida de una capa protectora de Incral44, resina acrílica diluida en acetato de etilo al 5% con mezcla de inhibidor de metales BTA (Benzotriazol) (Imágenes 19 y 20).



Consolidación estructural

Se denomina *estructura* de un libro al esqueleto del mismo, la base sobre la que se asienta cualquier material de cubierta.

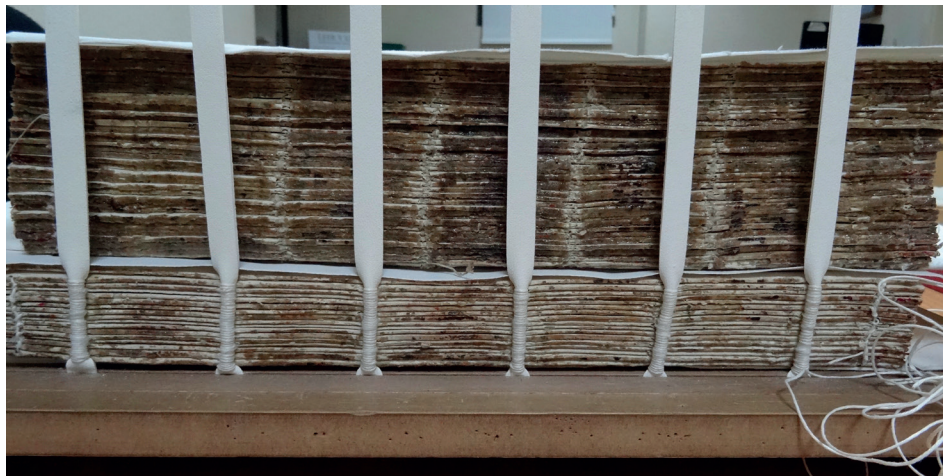
Aunque algo dañado debido a la segunda intervención realizada, podemos observar que el libro presenta toda su configuración original, excepto el tipo de costura, la estructura y el material de las cabezadas, así como el montaje de las guardas en la zona del cajo.

Imagen 21. Proceso de costura.

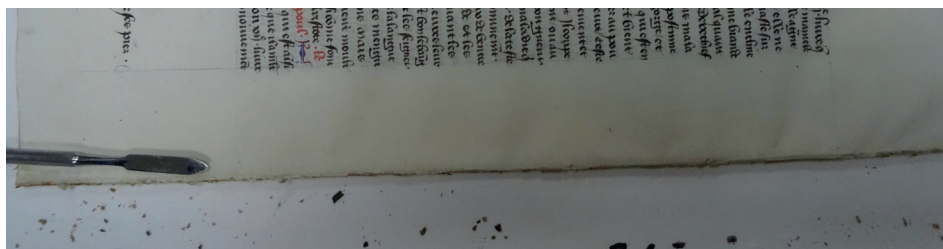
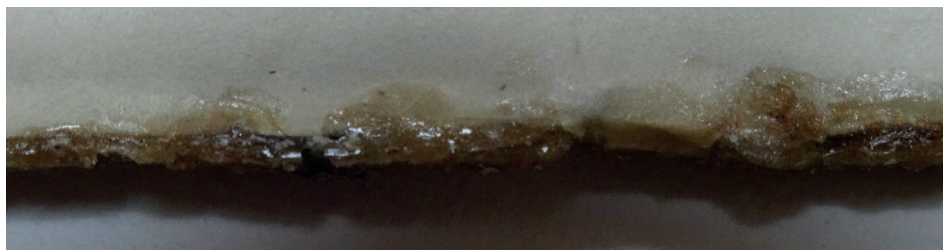
Costura y organización de los cuadernillos

Imágenes 22 y 23. Limpieza de los restos de cola depositados sobre los fondos del cuadernillo.

La realización de la nueva costura tiene como objetivo garantizar la unión de los cuadernillos y, además, compensar el grosor del volumen y evitar los daños provocados por el cosido inadecuado de la anterior encuadernación. En el nuevo cosido se ha respetado la disposición original de seis nervios, empleando piel curtida al alumbre de 12 mm de ancho y 3 mm de grosor, y situándolos sobre los orificios originales (Imagen 21).



En este proceso, se ha podido complementar la limpieza mecánica de los restos de cola en el lomo de cada cuadernillo, ya que estos restos impedían su buen asentamiento porque la cola seguía muy espesa y endurecida y era imposible revitalizarla de nuevo (Imágenes 22 y 23).



Al mismo tiempo que se realiza la costura, se retiran los hilos antiguos, revistiendo o compensando los nervios; es decir, envolviéndolos con el mismo hilo de lino de 6 μ para conseguir la fuerza y estabilidad que requiere este ejemplar. En el interior se observan en algunos cuadernillos dos orificios de entrada y salida del hilo, mientras que en la mayoría solo aparece una entrada. Este dato indica probablemente que la costura original podía ser de un nervio o de doble nervio, aunque no hay más datos para sostener ninguna de las dos hipótesis. Durante el proceso del cosido se ha podido reorganizar y corregir la distribución de algunos de los cuadernillos. En el caso del primer cuadernillo, se encuentran cinco hojas cuyos márgenes originales han sido recortados y presentan una numeración con grafito (Imagen 24).

Imagen 24. Márgenes mutilados.



En este mismo cuadernillo falta la primera hoja, que ha sido amputada casi en su totalidad y quedó sin numerar. En la mayor parte del segundo cuadernillo se observan recortes de márgenes. La primera hoja recortada, y numerada como 6, es en realidad la séptima y se encuentra sujeta al cuadernillo con costura picada y colocada al revés: el anverso es el reverso (Imagen 25).

Imagen 25. Eliminación de la costura picada de sujeción.

Imagen 26. Primer enlomado entrenervios.



Su número, sin embargo, se encuentra invertido, de modo que parece evidente que la persona¹⁵ que numeró posteriormente las hojas advirtió el error. Para colocar el folio en su original disposición, se le adhiere una escartivana de papel japonés en su lomo que envolverá al cuadernillo y reforzará así la hoja suelta del pliego para poder coserlo.

El enlomado

Una vez finalizada la costura, se vuelve el lomo del libro, teniendo en cuenta la medida del ancho de las tapas originales y su ceja delantera para averiguar el recorrido de la media caña que el libro tenía en origen. El primer enlomado entrenervios se realiza con tela de batista¹⁶ de 115 g/m² y como adhesivo se emplea el almidón de trigo (Imagen 26).

15. Sr. Rodríguez Moñino, antiguo bibliotecario de F.L.G.

16. Tela de algodón o lino, fina, firme y satinada, que resulta de un hilado de torsión regular con tratamiento de mercerizado para lograr un acabado brillante.



En este momento, para descubrir los orificios por donde deben pasar los nervios de costura, se procede a levantar el terciopelo en la zona más próxima al cajo, bajo el que se encuentra la capa de papel grueso mencionada anteriormente. Esta preparación es característica de todas las encuadernaciones textiles y se montaba adherida al tejido antes de cubrir la encuadernación, normalmente con almidón o con cola proteínica y aplicada sobre el papel de un determinado grosor, siendo mas o menos grueso en función del espesor del textil que se utilice. Los papeles empleados solían ser muy poco encolados para aportar la flexibilidad requerida en el momento de realizar el revestimiento de las tapas y sobre todo, el ceñido de los nervios.

Imágenes 27 y 28. Adaptación de las cuñas y sujeción de las llaves de batista.

El encartonado

Para realizar el encartonado se introducen los nervios de piel por los orificios originales de las tapas, que se adaptan con cuñas de madera y se cortan a ras de la tabla; al mismo tiempo, se realiza una primera sujeción de las llaves del enlomado de batista por el interior de las tapas (Imágenes 27 y 28).



Las cabezadas

Las cabezadas se bordan exentas para evitar manipular el libro innecesariamente (Johnson, 1989, p. 86), aunque, con total seguridad, en origen estas estuvieran bordadas sobre el libro. Se confeccionan sobre dos almas

Imagen 29. Crecimiento del recorrido del lomo, comparando la medida de las cabezadas.

de cáñamo de diferentes grosores, con dos colores semejantes a los restos encontrados dentro del libro y su núcleo se cortará a ras del bordado, adhiriéndolas en su lugar.

Su medida se confecciona a partir del lomo generado por la nueva costura y, al comparar las cabezadas nuevas con las anteriores, se puede observar que se ha conseguido el pretendido crecimiento del recorrido del lomo con la nueva costura, sin duda más próximo al original (Imagen 29).



El segundo soporte

Sobre el primer enlomado de batista se adhieren las cabezadas y sobre ellas se monta como segundo soporte una tela de retor¹⁷ de 155 g/m². Además de aportar más fortaleza a la cubierta exterior y de consolidar la estructura interior, sirve de preparación para recibir el material de revestimiento elegido. Es esta capa de intervención la que recibirá el adhesivo de almidón para anexionar en su lugar el terciopelo, alojado bajo la tela original de los planos. Según Zimmern (2000), en su estudio sobre la durabilidad de telas de lino y algodón, la resistencia máxima al desgarró y la tracción la ofrece el algodón, que, además de ser más flexible que el lino, ofrece más variedad de grosor.

Aunque el papel original bajo el terciopelo de las tapas se encuentra bastante deteriorado, se conserva en su lugar de origen colocando el material nuevo bajo esta estructura original (Imagen 30).

17. Tejido de algodón muy resistente, llamado también *glasilla* o *cottonet opaco*.

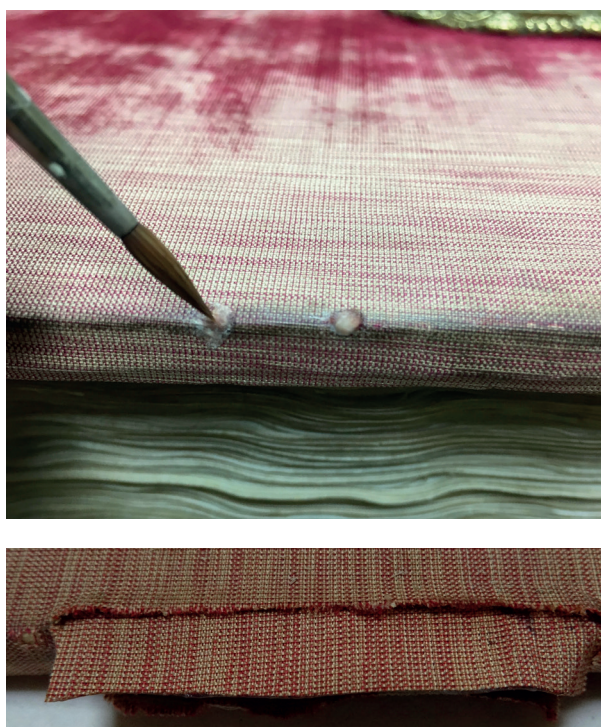


Imagen 30. Segundo soporte de retor.

Imágenes 31 y 32. Injerto de lagunas u pequeñas pérdidas.

Reintegración matérica del soporte textil

Las pérdidas de tela en los cantos de las tapas se han injertado empleando la tela del resto del lomo que ha tenido que retirarse, teniendo en cuenta la trama del tejido. Las zonas con pérdidas muy pequeñas se injertan con papel japonés y almidón, con el fin de reintegrar, aunque sea mínimamente, el color (Imágenes 31 y 32).



Tal como hemos señalado, el terciopelo original ha perdido bastante pelo, pero aun así, el aspecto no es pulverulento, por lo que no se considera la posibilidad, tan interesante como invasiva en este caso, que plantea

Imagen 33. Proceso de encordado de los nervios.

Thierry Aubry (2016, pp. 56-58) de coser un tul teñido sobre los planos. Además, para que este tul cumpliera su función, se deberían extraer las ocho esquinas metálicas y abrazar el tul por toda la tapa, cosiéndolo en el centro de las vueltas a punto escondido o punto de escapulario.

Algunos autores defienden que con la pérdida de pelo que sufren los terciopelos, se deben reintegrar las pérdidas con seda, porque lo consideran más parecido al entramado del soporte. Otros se inclinan por analizar la pieza y sus características, valorando en el momento de la restauración la elección de la tela (Brossard, 2013, p. 12).

Finalmente, y tras diversas pruebas, el material elegido para el revestimiento del lomo ha sido el terciopelo, respetando el original. Cabe señalar que el terciopelo empleado es de algodón y no de seda, ya que actualmente no existe en el mercado este material de seda natural, sino que se comercializa con una mezcla compuesta de algodón y viscosa. Estos materiales no responden de una manera precisa al teñido sintético y mucho menos a los tintes naturales.

Una vez elegido el tono y observando en conjunto la pieza, nos parece que la reintegración con terciopelo ofrece un resultado mas armónico, por lo que, tomada la decisión junto al director de la biblioteca de la fundación, se somete la pieza a un proceso mecánico de devorado del pelo, para rebajar en lo posible el grosor que se va a introducir bajo la tela original en la zona del cajo. El lomo textil se monta directamente sobre los nervios y entrenervios, respetando su estructura original y adherido con mezcla de almidón y Hewitt M218®, en proporción 70/30%. El adhesivo se aplica sobre el segundo soporte de retor, que actúa como capa de intervención, y se continúa con el proceso de encordado¹⁸ de los nervios (Imagen 33).



18. Acción de ceñir con cuerdas los nervios naturales sobre un lomo encuadernado.

En el proceso de encordado es importante proteger los planos con secantes a ambos lados, para mantener sin adherir la pieza nueva. Esta acción facilita el trabajo enormemente, ya que permite ejecutar la tarea sin apremio, además de evitar posibles daños mecánicos en las cubiertas originales. Una vez seco, se procede a la terminación del terciopelo nuevo sobre las tapas, alojándolo bajo la tela de los planos y rebajando de nuevo con el escalpelo su grosor. El proceso finaliza con la confección de las cofias (Imagen 34).

Imagen 34. Confección de Las cofias.

Imagen 35. Adhesión del papel japonés de protección.



Como el papel original del segundo soporte se encuentra muy deteriorado, se le adhiere un papel japonés para consolidar y proteger el terciopelo del contacto con el adhesivo (Imagen 35). A continuación, se acomoda sobre el nuevo terciopelo y se sostiene con almidón, aunque no en su totalidad, para evitar en lo posible la marca del grosor de la pieza de tela nueva que interviene en la restauración del lomo.

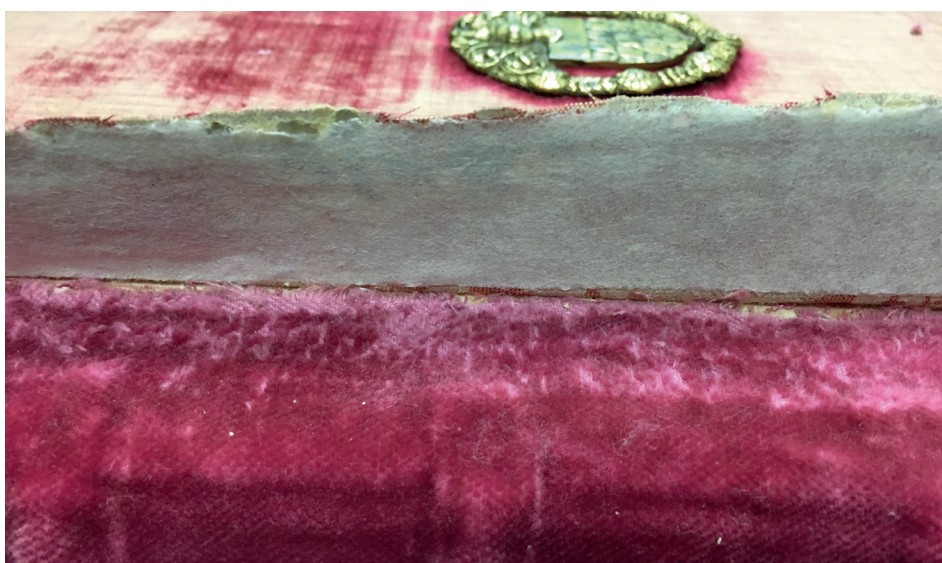
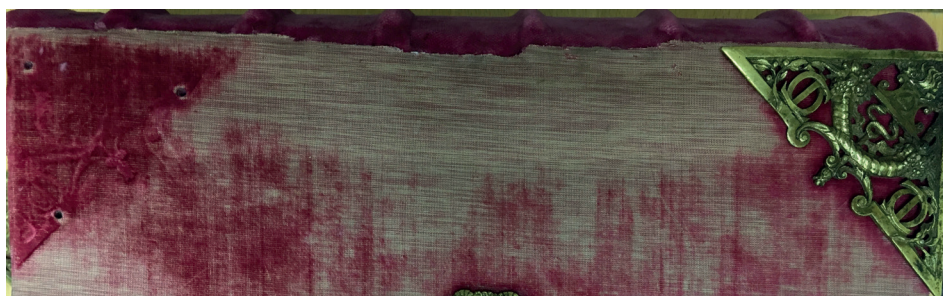


Imagen 36. Colocación de las esquinas metálicas.

Imagen 37. Defectos de la guarda de pergamino.

Una vez seco, se embuten las esquinas de bronce en los mismos orificios originales, sin ningún adhesivo intermedio, ya que el solo hecho de atravesar las telas incorporadas fija las esquinas sin la necesidad de utilizar encolados, soportándose sobre sus clavos originales. A pesar del grosor adquirido con la tela nueva de la restauración, las esquinas encajan prácticamente en su lugar (Imagen 36).



Las guardas

Las guardas originales son de pergamino. Una vez separadas de las tapas, se retiran los restos de cola proteínica del reverso y se alisan por tensión. No es posible alisar por completo los dobleces y marcas de las manipulaciones anteriores sin producir cambios dimensionales en el pergamino, por lo que se montarán con sus defectos originales y los de la segunda intervención (Imagen 37).



Las tablas también se limpian de los restos de cola por el interior y se protegen con pergamino y papel japonés las puntas de los clavos del escudo metálico que aparecen en ellas. Finalmente, se adhieren las guardas en su lugar con almidón de trigo, colocándolas sin coser, para proporcionales la mejor adaptación posible y para evitar crear tensiones perjudiciales. Igualmente, para evitar nuevas tensiones, se restauran las pérdidas de las guardas de pergamino con almidón y papel japonés, una vez adheridas en su lugar.

Los broches no se han completado, debido a la falta de información existente sobre el tipo y aspecto. Además, las bagas podrían dañar con facilidad el corte delantero al ser manipulado.

Caja de preservación

La conservación de las encuadernaciones textiles requiere un completo control de las condiciones ambientales (luz, humedad, temperatura, suciedad ambiental, etc.), que pueden dañar irreparablemente el tejido (Vaillant Callol y Valentín Rodrigo, 1996, pp. 57-60).

Por esta razón consideramos que es necesario conservar estas obras en cajas de preservación¹⁹, confeccionadas específicamente para este fin con cartón neutro de calidad de archivo, que reúne los requisitos mínimos de perdurabilidad para que no se produzcan gases nocivos ni la migración ácida desde el contenedor al bien cultural (Sánchez Hernampérez, 1999, p. 362).

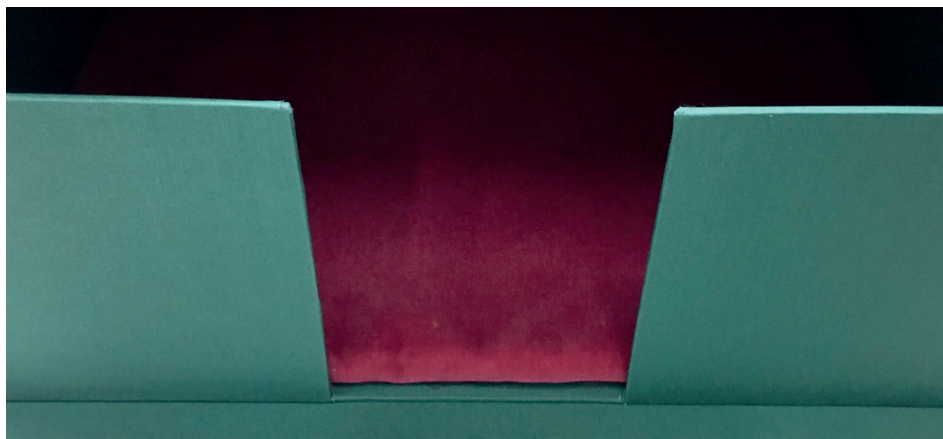
La caja se cubre con tela neutra *Gematex*, especial para trabajos de encuadernación. En su interior se ha realizado un acolchado de Ethafoam^{®20} cubierto de terciopelo, para estabilizar la horizontalidad, debido a que el escudo y los remaches sobresalen de la tapa. Esta base acolchada va cosida al terciopelo por el reverso. Finalmente, la caja se rotula en oro sobre un tejuelo de piel para su identificación. Para estos libros de gran tamaño y peso, es recomendable la confección de una entrada en la caja a ambos lados de la bandeja contenedora, de modo que se facilite la manipulación con ambas manos (Imagen 38).

19. También llamadas tipo *Clamshell*, de *doble bandeja* o de *tapa mixta*.

20. Espuma de polietileno muy estable, sin residuos químicos de espumación.

Imagen 38. Confec-
ción de una entrada
en la caja para faci-
litar la manipulación
del libro.

Imagen 39. Caja de
preservación.



Por último, se recomienda mantener el libro dentro de la caja (incluso en exposiciones si esto es posible), y situar el ejemplar en los depósitos también dentro de ella y siempre en posición horizontal (Imagen 39).



DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Tradicionalmente, en la encuadernación textil se suele utilizar como segundo soporte de los tejidos el papel, que puede ser fino, grueso, poroso o satinado, en relación directa con el grosor del tejido que se utiliza. Este soporte se fija siempre con adhesivo a la tela antes de la cubrición del ejemplar. No obstante, al restaurar esta obra de gran tamaño encuadernada en terciopelo, he constatado que el uso de una tela como segundo soporte también puede dar excelentes resultados, sobre todo si se fija primero con ella la estructura del libro y a continuación se aplica el adhesivo sobre este mismo material. Sin embargo, la elección final del tipo de segundo soporte y de la técnica de aplicación dependerá de la

pieza que se vaya a intervenir, de su estado de conservación y del desmontaje parcial o total del material textil.

La cabezada es un adorno característico de los libros que en cada época tiene una estructura distinta, aunque el resultado final sea muy similar. Por la época en la que el libro que nos ocupa fue construido, no hay duda de que se bordaron sobre el. También tenemos constancia del color y del tipo de hilo, por las pequeñas briznas encontrados dentro de él. No obstante, aunque se ha decidido respetar el color de los hilos encontrados, por criterios de conservación se ha optado por bordarlas exentas al libro: en primer lugar, para evitar manipular sus delicadas hojas, buscando los orificios de las cabezadas originales; en segundo lugar, porque el resultado estético es similar y ningún estudio posterior de este ejemplar creará ningún tipo de confusión, al ser absolutamente discernible; y finalmente, porque se trata de una técnica reversible, ya que se puede eliminar fácilmente, incluso sin necesidad de desmontar el libro. Otro tema que es necesario abordar es la relación entre la restauración textil en general y la restauración de las encuadernaciones textiles. Por ejemplo, es muy habitual que los restauradores de tejidos propongan diferentes métodos de sutura para la unión de las telas entre sí. Teóricamente, podríamos proponer varias posibilidades de unión en la zona del cajo exterior: unir con *punto festón* o *punto de restauración* en líneas perpendiculares al lomo, ateniéndonos a los conceptos de restauración textil, o utilizando adhesivo termoplástico y reactivando con calor hasta la adhesión completa. No obstante, aunque esta opción parece la menos invasiva y arriesgada, es muy probable que la adhesión no sea suficientemente fuerte y duradera, debido al material de la pieza y a su excesivo peso, así como la estructura del lomo, que no tiene lomera ni fuelle y que en ese caso permitiría un exagerado movimiento de las uniones.

Probablemente, este trabajo ha evidenciado la necesidad de una aproximación interdisciplinar a la hora de abarcar la conservación y restauración de las encuadernaciones textiles. La formación del restaurador debe ser necesariamente multidisciplinar para poder contar con los criterios, los conocimientos y las habilidades que le permitirán colaborar con especialistas de varios campos. De este modo, podrá sintetizar toda esta información y la aplicará al diseño de una satisfactoria intervención restauradora, conservando todos los valores presentes en una obra.

Un experto encuadernador no solo debe comprender las necesidades de un libro, como hemos visto en el caso que hemos planteado: tapas de madera, cuerpo del libro de pergamino iluminado y de enorme peso. También debe estar preparado para abordar un proceso de conservación-restauración respetando las estructuras y la esencia original de cada época. Claro ejemplo es la desgraciada intervención realizada en este libro por un artesano del pasado siglo. Este conocimiento lo puede aportar un restaurador de documento gráfico que comprende la importancia de la manipulación controlada (con lo que, por ejemplo, evitaría rozar sus hojas al coser, o abrir sin miramientos los cuadernillos para quitar los hilos), respeta todos los materiales originales, ya sean las cuñas de madera, los orificios de costura, las cabezadas, etc.; e incluso es capaz de llevar a cabo todo el tratamiento sin cambiar las estructuras originales, a pesar de que con ello se dificulte la tarea. Pero en este tipo de obras también nos encontramos frecuentemente materiales metálicos, por lo que necesitaremos contar con la ayuda de otros profesionales que nos informen sobre las necesidades del material en cuestión y los tratamientos a seguir. Igualmente, el material textil también necesita los conocimientos de un restaurador de tejidos, que nos asesorará con las técnicas y las posibilidades particulares de estos materiales. Y no hay que olvidar a los maestros tintoreros, cuya profesión, tan específica dentro de esta especialidad, resulta imprescindible en esta tarea.

La elección final de la intervención depende siempre del restaurador al que haya sido asignado el proyecto, pero la falta de humildad —cualidad imprescindible en nuestra profesión— y el arraigado hábito de no plantearse un trabajo en equipo, impide muchas veces reconocer las propias limitaciones, lo que conduce a menudo a obviar procesos más controlados y eficaces, en lugar de tratar de conseguir ser menos invasivos en las intervenciones.

REFERENCIAS

Adam, C. (1984). *Restauration des manuscrits et des livres anciens*. Puteaux: Erec.

Aubry, T. (2016). *Les évolutions en restauration des documents graphi-*

ques. Technicienne d'art, Service Restauration, Département de la Conservation, BnF.

Bernis, C. (1978). *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Las mujeres*. Madrid: Instituto Diego Velazquez, CSIC. Biblioteca Digital Hispánica (11 de septiembre de 2018). Manuscrito VITR/4/6. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008374&page=1>.

Brossard, C. (2013). La restauration des reliures textiles: évolution et proposition d'une méthodologie. *Actualités de la Conservation* (34), pp. 1-31.

Castany Saladrigas, F. (1949). *Diccionario de tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Checa Cremades, J. L. (2003). *Los estilos de Encuadernación (siglo III d.J.C.-siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos.

Coron, S. y Lefevre, M. (1995). *Livres en broderie. Reliures françaises du Moyen Age à nos jours*. Paris: Bibliothèque Nationale de France/DMC.

Crespi de Valldaura, L. (1995). La encuadernación textil en España. *Encuadernación de arte: Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación* (5), pp. 34-47.

E.P.S. (1942). *Manual del encuadernador dorador y prensista*. Barcelona. Librería Salesiana.

Jackson, L. (2002). *Twentieth-Century Pattern Design*. New York: Princeton Architectural Press.

Johnson, A. (1989). *Manual de Encuadernación*. (A. Jessen, trad.). Madrid: Hermann Blume.

Kroustallis, S. (2014). Tesauros, *Tesauros del patrimonio cultural de España - Diccionario de técnicas: voz Terciopelo estampado*. Recuperado de: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1211193>.

López Serrano, M. (1974). Une des originalités de la reliure espagnole: les types populaires. *Bulletin de Bibliophile* (1), pp. 50-58.

Masdeus, C. y Morata, L. (2000). *Restauración y conservación de tejidos*. Tarrasa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil.

Perroy, E. (1968). *Études foréziennes I mélanges*. Saint-Étienne: Centre d'études foréziennes.

Rodríguez Peinado, L. (2017): Morfología de la encuadernación textil en la Edad Media. En Pedraza Gracia, M.J. (dir.), *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII-XIX* (pp. 23-33). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Ruiz García, E. (2006): La Carta Ejecutoria de Hidalguía: un espacio gráfico privilegiado, *En la España Medieval, Anejo I* (pp. 251-276). Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Sánchez Hernampérez, A. (1999). *Políticas de conservación en bibliotecas*. Madrid: Arco Libros, S.L.

Sánchez Hernampérez, A. (2013). *Piel sobre tabla. Encuadernaciones mudéjares en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Tacon Clavain, J. (2009). *La restauración en libros y documentos. Técnicas de intervención*. Madrid, España: Ollero y Ramos.

Thiollier, F., & Soultrait, G. (1886). *Le château de La Bastie d'Urfé et ses seigneurs*. Paris: Societe de la Diana.

Vaillant Callol, M. y Valentin Rodrigo, N. (1996). *Principios básicos de la conservación documental y causas de su deterioro*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Yeves Andrés, J.A. (2008). *Las encuadernaciones heráldicas de la Biblioteca Lázaro Galdiano (Vol. I)*. Madrid: Ollero y Ramos.

Zimmern, F. (2000). Board Slotting: A machine-Suported Book Conservation Method. *The American Institute for Conservation*. Recuperado de: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v19/bp19-25.html>.

ANEXO: EL TERCIOPELO COMO MATERIAL DE CUBIERTA

Hasta el siglo XIX, el terciopelo y la seda son los materiales más utilizados en las cubiertas textiles.

El terciopelo es de origen oriental, aunque no está documentado el lugar exacto de su procedencia, probablemente China, aunque algunos autores afirman que procede de Persia o India. Por lo que respecta a la cultura occidental, es en España donde comienza su manufactura en el siglo XIII, de la mano de los musulmanes afincados en la península. Denominado *jamet*, pasa en el siglo XIV a llamarse ya *terciopelo*.

Se confecciona con tres elementos, dos urdimbres y una trama, o al contrario. El verdadero terciopelo es el *terciopelo por urdimbre*, confeccionado con seda.

La técnica consiste en dejar una de las dos urdimbres más floja, de modo que al tejerse se formen pequeños bucles. Habitualmente, se utilizan unas varillas de latón que se introducen como si fueran la trama y que son las que obligan a la formación de estos bucles. Estos bucles se cortan en el telar para formar el pelo, pero también se pueden retirar los hierros sin cortar. El resultado es el llamado *terciopelo rizado*. Si se alternan los cortes y los bucles, el terciopelo se denomina *ciselado* o *cinelado* (Castany Saladrigas, 1949, pp. 419-420).

Estas son algunas clases de terciopelo que resultan de diferentes técnicas en su manufactura o preparación posterior:

En el terciopelo picado, el pelo del tejido se corta para formar dibujos que juegan con las diferentes alturas del tejido. Se asemeja a la técnica utilizada en alfombras, característica de la Real Fábrica de Tapices, donde se recorta silueteando los contornos. Esta técnica se denomina recortado (Kroustallis, 2014, s.v. terciopelo cortado).

Imagen 40. Biblia de San Luis. Tesoro de la Catedral de Toledo (Crespo de Valdeaura, 1993, p. 12).



El terciopelo al sable se produce mediante una técnica muy costosa donde las bastas de pelo de seda quedan en la superficie del tejido para poder ser cortadas posteriormente o estampadas. Este corte se realiza con una lámina de acero afilada. Actualmente se sustituye por el terciopelo estampado (Castany Saladrigas, 1949, p. 418).

El *terciopelo estampado* se decora en frío, mediante rodillos que graban el diseño. En caliente, se usan planchas que dejan su impronta en el tejido. (Kroustallis, 2014, s.v. terciopelo estampado). El *terciopelo devorado*, o *devoré* (también llamado *burnout*), se puede considerar una técnica, pues es un tratamiento sobre el terciopelo fundamentalmente, pero también se puede utilizar en otros tejidos. Se desarrolla en Francia a finales del siglo XIX, como alternativa al encaje. Se utiliza para el proceso un gel químico sobre telas mezcladas con seda (proteína) y viscosa, algodón o rayón (celulosa). El producto afecta a las fibras de celulosa, dejando intactas las fibras a base de proteínas (Jackson, 2002, pp. 209-211).

Existe una gran variedad de terciopelos, dependiendo de su manufactura y materiales y del lugar de procedencia, pero nos hemos limitado a citar aquí los más característicos, aunque es el terciopelo de seda el material que constituye nuestro ejemplar de estudio.

Actuaciones previas en el estudio de la decoración arquitectónica del patio de las doncellas, Real Alcázar de Sevilla

Ana Cristina Coba Peña

Ana Isabel Calero Castillo

Francisco José Collado Montero

Ana García Bueno

Ana Cristina Coba Peña.

Departamento de Pintura,
Facultad de Bellas Artes
"Alonso Cano".

Universidad de Granada,
Avenida de Andalucía s/n.
18005, Granada.

anacristinacoba@hotmail.
com

Ana Isabel Calero Castillo.

Departamento de Pintura,
Facultad de Bellas Artes
"Alonso Cano".
Universidad de Granada,
Avenida de Andalucía s/n.
18005, Granada.

anacalerocastillo@
hotmail.com

Francisco José Collado
Montero.

Departamento de Pintura,
Facultad de Bellas Artes
"Alonso Cano".
Universidad de Granada,
Avenida de Andalucía s/n.
18005, Granada.

fcollado@ugr.es

Ana García Bueno.

Departamento de Pintura,
Facultad de Bellas Artes
"Alonso Cano".
Universidad de Granada,
Avenida de Andalucía s/n.
18005, Granada.

anagar@ugr.es

Resumen

El Real Alcázar de Sevilla es uno de los conjuntos palatinos más emblemáticos conservados que continúan en uso en la actualidad, incluido en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en el año 1987.

De entre las construcciones más importantes del conjunto destacan las llevadas a cabo por Pedro I "El Cruel" entre los años 1356-1366, a cargo de alarifes toledanos, sevillanos y granadinos, siendo posible la colaboración de los últimos gracias a la amistad que unía al monarca con el sultán Muhammad V. Entre otras circunstancias, la condición de este conjunto como residencia de la monarquía, ha permitido que se conserve hasta la actualidad pero, también, que haya sufrido muchas intervenciones a lo largo del tiempo. Por ello, resulta de especial interés para diversas disciplinas, como la arqueología, la arquitectura, la historia del arte y, en el caso que nos ocupa, la conservación y la restauración.

El objetivo de este trabajo ha sido conocer el estado de conservación actual de la decoración arquitectónica del Patio de las Doncellas. La finalidad del estudio completo ha sido, por un lado, elaborar un informe completo del estado de conservación de la decoración de esta zona, y por otro, llevar a cabo un muestreo significativo de la sección elegida, que en un futuro permita establecer de forma concreta los materiales identificados, la técnica de realización así como el porcentaje de decoración original conservada en este emplazamiento.

La metodología empleada se ha basado en tres actuaciones: revisión bibliográfica y documental, trabajo de campo y procesamiento de la información. Los resultados obtenidos han permitido realizar un informe detallado del estado de conservación actual de la decoración arquitectónica del patio, imprescindible tanto para su mantenimiento como para una futura intervención de restauración. Igualmente, este trabajo ha servido para establecer el método aplicable a otras zonas del conjunto palatino o a decoraciones de tipología similar.

Palabras clave: Yaserías, alfarje, alicatados, Alcázar de Sevilla, mudéjar.

Summary

The Real Alcázar of Seville is one of the most iconic palace complexes conserved and still in use today, included in the UNESCO World Heritage List in 1987.

Among the most important constructions in the complex are those carried out on the orders of Pedro I “The Cruel” between 1356-1366 by the Alarifes of Toledo, Seville and Granada, the latter made possible thanks to the friendship that united the monarch with the sultan Muhammad V. Among other reasons, the status of this complex as a residence of the monarchy has allowed it to be preserved until today, but it has also meant it has undergone many interventions over time.

It is therefore of particular interest to various disciplines, such as archaeology, architecture, art history and, in this case, conservation and restoration.

The aim of this project has been to ascertain the current state of conservation of the architectural decoration of the Patio de las Doncellas. The purpose of the comprehensive study was, on the one hand, to draw up a complete report on the state of conservation of the decoration of this area and, on the other, to carry out a significant sampling of the chosen section. In the future, this will make it possible to establish in a concrete manner the materials identified, the production technique as well as the percentage of original decoration preserved on this site.

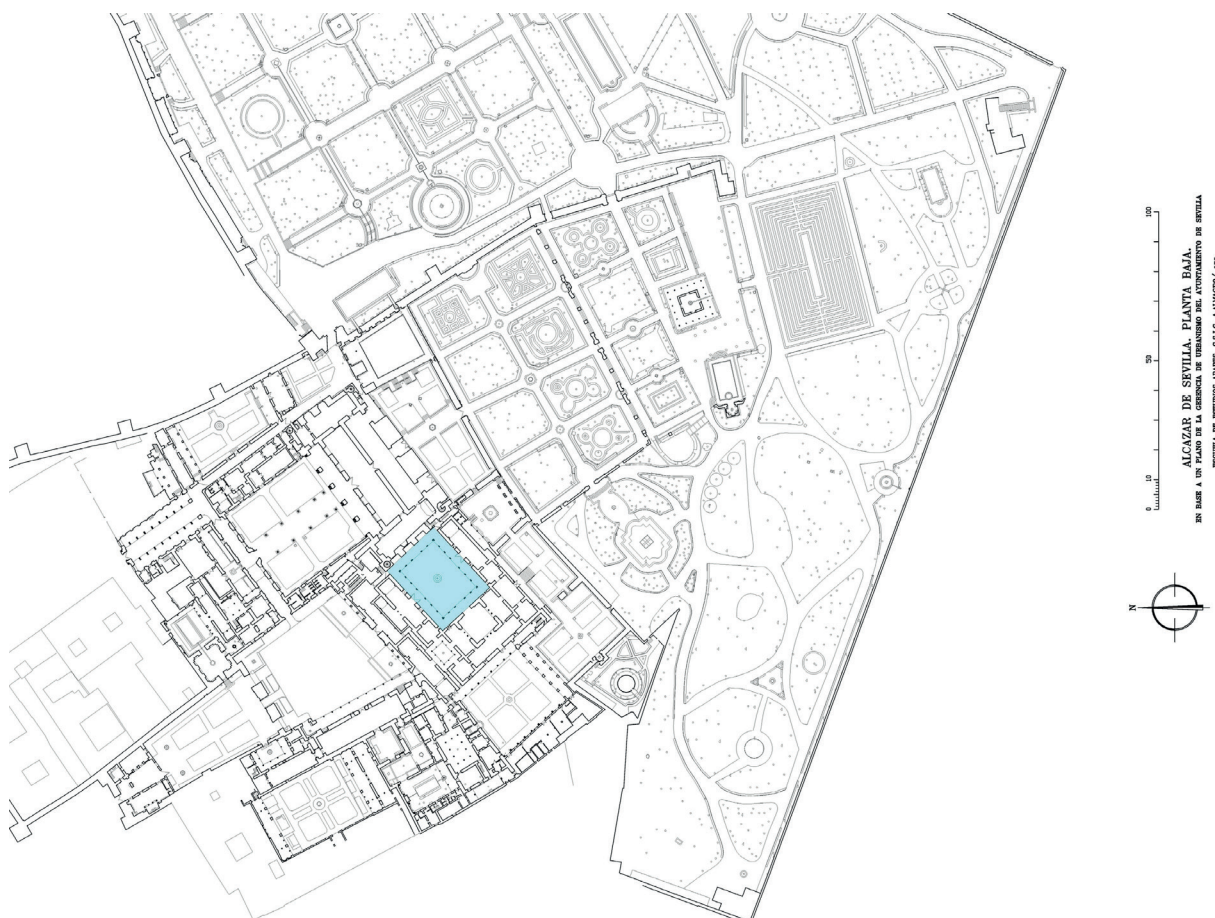
The methodology used was based on three actions: bibliographic and documentary review, fieldwork, and information processing. The results obtained have allowed us to produce a detailed report on the current state of conservation of the architectural decoration of the courtyard, which is essential both for its maintenance and for future restoration work. Likewise, this work has served to establish the method that can be applied to other areas of the palace complex or, decorations of a similar type.

Keywords: Plasterwork, alfarje, tiling, Alcázar of Seville, mudéjar

Imagen 1. Sala de la Media Naranja (o Salón de Embajadores).

INTRODUCCIÓN

El Real Alcázar de Sevilla es un monumento vivo, que se ha adecuado al transcurso del tiempo, por lo que debe estudiarse y mirarse desde una perspectiva diferente. Su carácter dinámico es consecuencia de su utilización como vivienda permanente de la realeza española desde su construcción hasta nuestros días. Por este motivo, son numerosas las modificaciones que han sufrido las edificaciones que conforman el denominado Palacio Mudéjar (1356-1366) desde su construcción original (López, García y Medina, 2011, pp. 163-178) (Imagen 1).



Para realizar la decoración de este palacio, acudieron a la ciudad un gran número de artesanos que trabajaron en consonancia con los artistas locales, dotando al conjunto de una gran belleza y originalidad, que aún se conserva. Junto a los artistas granadinos, fruto de la conocida relación de Pedro I con el monarca Muhammad V de Granada, debieron de trabajar artistas conocedores del arte meriní de marruecos, así como maestros toledanos (Puertas, 1983).

Su creación formó parte del programa político iniciado por Pedro I de Castilla como símbolo de su poder y su originalidad lo convertirá en el primero verdaderamente suntuoso que pertenecía a los reyes de Castilla, jugando la ornamentación un papel fundamental (Almagro, 2005, pp. 44-67).

Imagen 2. Patio de las Doncellas.



Entre las edificaciones más importantes se encuentra el Patio de las Doncellas (Imagen 2), que era en torno al cual se desarrollaba la vida pública del palacio, realizándose su rica ornamentación en obra de yesería, carpintería y alicatado (Imágenes 3 y 4).





Imágenes 3 y 4. Patio de las Doncellas. Decoración en yeserías, carpintería y alicatado.

Desde su construcción original son muchas las reformas acometidas en este emplazamiento, destacándose algunas intervenciones que han tenido como objetivo cambiar completamente su fisonomía. Este sería el caso de la ejecutada en el siglo XVI, en la que se enlosa completamente el suelo del patio, ocultando el jardín rehundido original, para dar más espacio a la corte o las efectuadas en el s. XIX que, bajo presupuestos neoclasicistas, encalaron todas las yeserías de los paramentos. Por último, cabe destacar la intervención comenzada en el 2002 que, bajo los presupuestos actuales de conservación y restauración, ha permitido la recuperación del jardín rehundido original y el conocimiento del origen y las transformaciones del patio gracias a las investigaciones arqueológicas efectuadas (Almagro, 2005).

El mantenimiento de estos espacios tan amplios a menudo se conforma como una tarea complicada, tanto en la gestión como en la prioridad de las intervenciones a realizar. Muestra de ello es la caída que se produjo en junio de este mismo año 2018 de un fragmento de yesería en la sala de la Media Naranja (o Salón de Embajadores), en este mismo patio (Pereira, 2018). En este sentido, entendemos que investigaciones como la presente son necesarias para informar y priorizar las intervenciones de restauración o de mantenimiento que deben llevarse a cabo en estas decoraciones tan extensas y de tan singular valor cultural.

MATERIAL Y MÉTODO

Para la elaboración de este estudio se ha seguido la siguiente metodología:

Revisión bibliográfica y documental

La documentación histórica es un elemento imprescindible a la hora de llevar a cabo estudios previos de restauración pues aporta un conocimiento inicial básico sobre el que afrontar el trabajo de campo. La necesidad de elaboración de una Memoria Histórica en los análisis preliminares a la intervención ya quedaba manifiesta, por ejemplo, en el artículo 9 de la Carta del Restauo de Venecia de 1964 *“La restauración siempre estará precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento”* (VV.AA, 1999, p. 15)

Revisión documental de intervenciones realizadas en el patio

Ha consistido en una investigación exhaustiva de todas las circunstancias históricas e intervenciones que se han sucedido desde su construcción. Para este caso concreto, además de las monografías y documentos de archivo publicados relativos al conjunto, cabe señalar especialmente las contribuciones de Almagro (2009), Chávez (2004) y Cómez (2006), entre otros. En esta fase, se prestó especial atención a la revista *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, que se edita desde el año 2000 por el Patronato del Real Alcázar y la Casa Consistorial de Sevilla para difundir las labores de restauración e investigación promovidas en el recinto.

Revisión documental de materiales y tipologías estructurales y decorativas de las yeserías, alfarje y alicatados

La documentación técnico-material se encuentra orientada al conocimiento previo de los materiales, así como a los procesos de ejecución. Para esta fase del proyecto se ha realizado una completa revisión de investigaciones científicas publicadas al respecto, relativas a este tipo de materiales. Esta parte del trabajo ha sido fundamental para conocer los

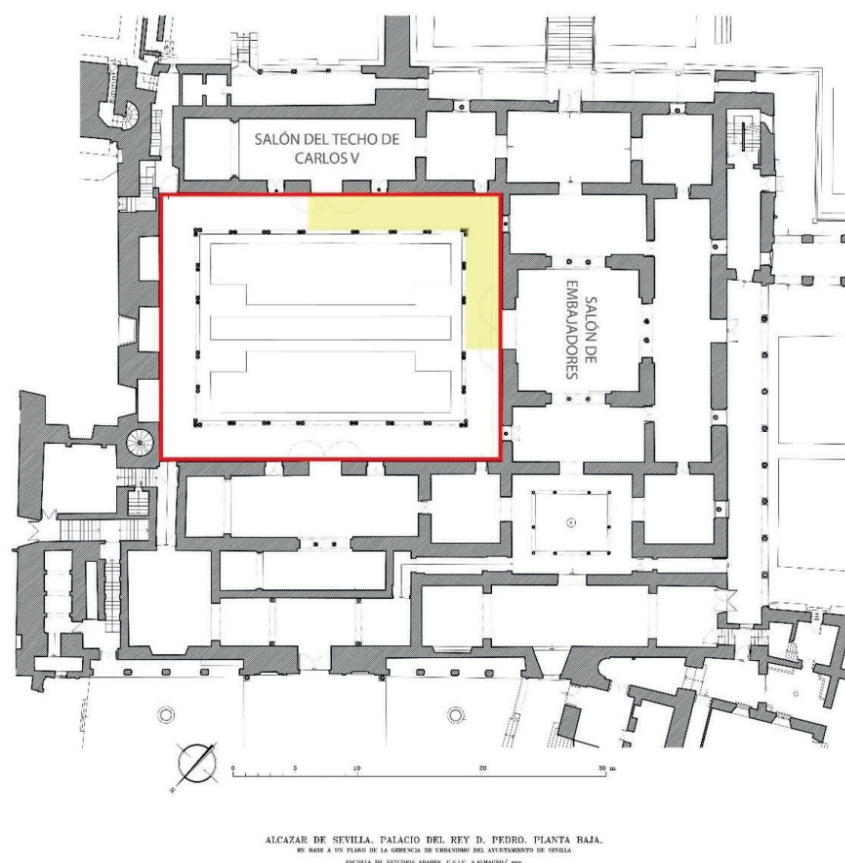
Imagen 5. Yaserías, alfarje de las galerías bajas y alicatados.

materiales que se iban a analizar, así como las alteraciones que comúnmente presentan este tipo de decoraciones.

Trabajo de campo

Selección de la zona de estudio

Dada la amplitud de la decoración arquitectónica del patio ya comentada, así como la complejidad de abordar estos espacios tan grandes, para realizar un trabajo exhaustivo y proponer una metodología concreta de estudio, en este artículo se presentan los datos extraídos de una cuarta parte del patio (que incluye yaserías, alfarje de las galerías bajas y alicatados) (Imagen 5).



De este modo, consideramos que, una vez establecida la validez de la metodología abordada y finalizado el análisis de esta zona, se podría iniciar la intervención de este sector y continuar con el estudio de otra sección del patio seleccionada en función de la urgencia existente. De este modo,

la experiencia acumulada en el primer estudio redundaría en la eficacia de los siguientes.

El estudio previo *in situ* de este sector del patio se aborda una vez finalizada la primera fase de revisión bibliográfica y documental. El objetivo es el de recoger el máximo posible de información visual, gráfica o técnica, fundamental para las siguientes fases del trabajo.

Para efectuar esta labor, se ha contado con un sistema de andamiaje móvil, así como un cesto elevador de mástil vertical gracias a los cuales ha sido posible acceder por completo a toda la superficie decorativa estudiada.

Documentación fotográfica

Se ha procedido a realizar un barrido completo de la superficie decorativa mediante fotografías generales, parciales y de detalle de todos los elementos decorativos. Esta documentación ha sido fundamental para efectuar la localización de muestras y señalar el estado de conservación *in situ*. Asimismo, ha servido en el post-procesado de la información para el análisis pormenorizado de los elementos decorativos y para el levantamiento gráfico de los distintos elementos decorativos.

Toma de mediciones

Toda la superficie decorativa a analizar ha sido rigurosamente medida mediante un distanciómetro láser con un rango de medición de 60 metros (margen de error de $\pm 1,5$ milímetros). Los datos obtenidos fueron volcados y procesados mediante el programa Autodesk AutoCad gracias al cual se efectuó una planimetría precisa de las tres tipologías decorativas presentes en el patio.

Toma de muestras

Una vez realizada la observación minuciosa de toda la superficie decorativa se ha procedido a la toma de micro-muestras representativas con

el objetivo de realizar un estudio de materiales gracias al cual conocer la naturaleza de los diferentes materiales identificados en el patio. El trabajo realizado previamente, ya comentado, nos ha permitido elegir aquellas zonas significativas de las que extraer la mayor información posible.

Análisis de la decoración y levantamiento gráfico

La accesibilidad a la decoración del paramento decorativo ha permitido realizar *in situ* una serie de calcos directos de la decoración en yeso en todas las zonas donde fue posible. Los dibujos obtenidos han sido una herramienta fundamental para elaborar la reconstrucción gráfica de esta decoración en concreto debido a su complejidad. Estos calcos se realizaron de aquellas zonas especialmente interesantes y en módulos decorativos repetitivos, siempre que la accesibilidad desde el andamio nos lo ha permitido. En ellos se han reflejado no solo los detalles técnicos, sino también los restos de policromía y su localización, las líneas de unión entre placas, la identificación de placas que se repiten y todo tipo de detalles que pudieran pasar desapercibidos en una visión general (VV.AA, 1999, p. 15; Calero Castillo et al., 2017).

La zona del alfarje, debido a su horizontalidad, ha imposibilitado la realización de calcos *in situ* por lo que únicamente se ha analizado la decoración mediante la toma de fotografías de detalle y generales.

En el caso de los alicatados, debido a las elevadas dimensiones y particularidades decorativas que presentan, se ha realizado una exhaustiva documentación fotográfica de cada uno de los paños que lo conforman así como de los elementos geométricos decorativos.

Con esta información, y adaptándonos a las limitaciones de las planimetrías efectuadas de cada una de las decoraciones, se han obtenido levantamientos pormenorizados de gran detalle de todos los elementos decorativos del espacio. Para la obtención de los modelos de cada tipología se trabajó principalmente con tres programas; Autodesk AutoCAD, Adobe Photoshop y CorelDraw Graphics Suite.

Catas puntuales

Imagen 6. Modelado original.

La accesibilidad a la obra, gracias al andamio instalado, ha facilitado también la realización de catas puntuales de limpieza en fragmentos de yeso y de madera. El objetivo de estas catas ha sido la identificación de repolicromados y repintes, así como la detección de restos de policromía original.

En el caso de la decoración en yeso, han permitido conocer la existencia de restos de policromía debajo de los sucesivos enjalbegados e intervenciones que enmascaran los materiales originales. Además, la realización de estas catas, ha ayudado a apreciar la delicadeza del modelado original, oculto por las sucesivas intervenciones (Imagen 6).



Por otra parte, en el alfarje, las catas realizadas han permitido localizar repintes de policromía sobre epigrafías aparentemente originales, tal y como se puede comprobar en la imagen donde se aprecian restos y marcas de una epigrafía anterior, situada en un estrato inferior, y no coincidente con la epigrafía que presenta actualmente el friso. (imágenes 7 y 8).



Imágenes 7 y 8. Epigrafiografía que presenta actualmente el friso.

Procesamiento de la información

Mapeo de muestras sobre los diferentes levantamientos gráficos

De todas las muestras recogidas se han seleccionado aquellas que, tras un primer análisis visual mediante microscopio estereoscópico, presentaban una mayor información cromática. Esta selección de muestras ha sido representada en los gráficos generados con el objetivo de facilitar el estudio de los resultados del análisis de materiales y de poner esta información a disposición de los responsables de la intervención y de futuros investigadores. Además, en esta fase se elabora una nomenclatura específica para cada una de las zonas con el objetivo de evitar equivocaciones. La nomenclatura elegida ha sido la siguiente:

- En las yeserías: PD.Y. (Número de muestra). Las siglas son identificativas de la zona: P: Patio D: Doncellas Y: Yesos.
- En el alfarje: PD.M. (Número de muestra). Las siglas son identificativas de la zona: P: Patio D: Doncellas M: madera.
- En los alicatados: PD.A. (Número de muestra). Las siglas son identificativas de la zona: P: Patio D: Doncellas A: Alicatado.

Mapeo de alteraciones

La documentación fotográfica que se ha ido generando diariamente en el trabajo de campo ha servido de base para documentar el estado de conservación de cada una de las zonas estudiadas. Así, las patologías identi-

ficadas han sido representadas en los gráficos y reconstrucciones generadas. El objetivo de este mapeo de alteraciones ha sido recoger de manera fiable el estado de conservación actual pormenorizado de cada una de las áreas y los principales agentes de alteración que presenta cada una de las superficies, posibilitando la elaboración de un diagnóstico fiable y con garantías, para su posterior intervención.

RESULTADOS

Intervenciones históricas más representativas

Debido al carácter del edificio como vivienda permanente de los monarcas españoles, son muchas las intervenciones que ha sufrido desde la realización del proyecto original. Este hecho ha provocado la ocultación de muchos acabados decorativos originales bajo sucesivas actuaciones y remodelaciones. Estas se agudizan en las policromías, donde se tiene documentación de sucesivos repolicromados, que ya fueron identificados en otras zonas del Palacio, como lo confirma el estudio llevado a cabo en la Fachada de Pedro I (Almagro, García, López y Medina, 2010: 8-37); (López, Bueno, Medina, Velilla y Navas, 2015).

Entre las intervenciones más importantes realizadas en el patio destaca la adición de un cuerpo superior de orden renacentista, adornado con yeserías de motivos clásicos y el enlosado acometido en 1583 con el objetivo de adaptarlo a las necesidades de la corte. Igualmente, está fechado entre los años 1805-1816 el encalado de las yeserías que ocultó la policromía original, citándose incluso la posibilidad de que se hubieran incluido nuevos vaciados a la obra original (De los Rios, 1875, p. 88).

Los últimos años se han caracterizado por una fuerte actividad investigadora en esta zona del palacio que está contribuyendo a recuperar la visión original del patio y han supuesto además, un avance importante en el conocimiento de los palacios islámicos precedentes (Tabales, 2003; Almagro 2005). En el año 2002 se produce la recuperación del jardín medieval del patio de las Doncellas con la eliminación del enlosado que lo ocultaba.

Asimismo, la investigación y la restauración llevadas a cabo en los portales y ventanas del Patio han aportado importante información y han

permitido recuperar la imagen de estos elementos decorativos del patio (Pérez y Fernández, 2005).

Análisis de la decoración

En la arquitectura hispanomusulmana, ya sea en su expresión andalusí como en la mudéjar, son cuatro los materiales fundamentales que se emplean: madera, cerámica, ladrillo y yeso, que sirven para crear una segunda piel a los edificios (Garate, 1999, p. 15). El patio de las Doncellas se configuró desde tiempos de Pedro I como el eje principal del palacio, destacando por su originalidad y belleza, influyendo en otras obras del mismo periodo. Su decoración presentaba obra de yesería, alicatado y pintura mural en su alberca recientemente recuperada.

Todo el paramento del patio se encuentra revestido de ornamentación en yeso, tal y como era costumbre en la arquitectura hispanomusulmana. En este periodo, las yeserías se ejecutaban a base de paneles de yeso realizados en relieve, que eran con posterioridad policromados. Generalmente, la dirección de estos paneles es horizontal pero, en el caso de puertas y ventanas, se adapta al espacio, orientándose de manera vertical, manifestando una decoración supeditada profundamente a la arquitectura (Fernández, 1997). La realización de estos paramentos decorativos responde a dos técnicas de ejecución diferenciadas: yeserías talladas y yeserías a molde. Las yeserías de las paredes interiores de la galería fueron realizadas probablemente por artesanos mudéjares. En ellas aparecen en completa armonía motivos decorativos de tradición hispanomusulmana, cartelas epigráficas musulmanas, inscripciones latinas, emblemas heráldicos representativos del reino de Castilla y de León así como figuraciones humanas (Imagen 9).



Imagen 9. Paredes interiores de la galería.

Imagen 10. Parte inferior del patio de las Doncellas.

La parte inferior del patio de las Doncellas se encuentra revestida por un zócalo de cerámica vidriada de formas geométricas, denominado *alicatado*, que datarían del siglo XIV (Gestoso y Pérez, 1904, pp. 84-85), fecha de la edificación del Palacio (Imagen 10). Según algunos autores (Pleguezuelo, 2013), ciertos paños –los situados en el lado noreste –Palacio Gótico– podrían corresponder a reposiciones del siglo XIX, si bien la datación precisa requeriría un estudio documental y técnico más amplio.



El alicatado está realizado con la técnica del “zellige”, término árabe del que deriva la palabra *azulejo*, que consiste en el recorte de teselas geométricas a partir de baldosas de barro vidriado de formato mayor (con un grosor de 1’5 cm aprox.), montadas sobre el muro y recibidas con mortero. Dicho recorte se realiza tras la cocción de la placa cerámica, vidriada posiblemente en monococción, con vidrio previamente fritado. Con esta técnica se consigue que el límite de la tesela sea homogéneo y no acumule un reborde más grueso de vidrio en su perímetro, y que la tesela se ajuste con mayor precisión al diseño geométrico definido (Regás, 2010, p. 52).

Imagen 11. Azulejos situados en las jambas de acceso a estancias laterales.

Los diferentes paneles de alicatado presentan, una “decoración [que] consiste en combinaciones geométricas de lazos ó cintas blancas, que al cortarse forman grupos de estrellería, dominando en ellos, ora el vidrio melado, ora el blanco, el azul o el verde” (Gestoso y Pérez, 1904, pp. 81-82), además del negro o los lustres, que no cita este erudito. Esta labor de lazo genera diversas formas geométricas: *sinos*, *candilejos*, *almendrillas*, *azafates*, *aspillas*, *costadillos* o *tarabeas*, entre otras. Cada paño de azulejos se organiza en un cuerpo central o fondo, en el que se desarrolla la decoración más rica y compleja basada, en la mayoría de los paños, en la combinación de diferentes lazos de 8, que se van combinando formando ruedas, algunas de las cuales se repiten, con las mismas estrellas, similares o diferentes. Dicho cuerpo está rematado, en su parte superior, por una cornisa o friso almenado bajo el que corre una cenefa. Los zócalos de las jambas de las puertas de acceso al Salón del Techo de Carlos V, Salón de Embajadores y Alcoba Real no presentan la mencionada cenefa. Igualmente, en tres de estas jambas, el remate almenado es sustituido por una banda de estrellas. La parte inferior del zócalo está recorrida por un plinto o rodapié formado por un estrecha banda de cuadrados y triángulos que van a formar estrellas sencillas verdes y blancas. En los azulejos situados en las jambas de acceso a estancias laterales, estos motivos son sustituidos por rombos o se suprime dicho rodapié (Imagen 11). Desde el s. XVI este tipo de decoración sería especialmente alabado por los musulmanes, ya que en sus diseños de lacería se expresaba la grandeza de la divinidad (Cómez, 2006, p. 5).



Las techumbres del Patio de las Doncellas se encuentran trabajadas en madera policromada de una incomparable belleza. Las cuatro galerías presentan motivos decorativos basándose en lacerías que se entrecruzan con la finalidad de crear motivos geométricos. Se detectan estrellas de cinco, ocho y diez puntas, con formas poligonales diversas y una organización simétrica y repetitiva del espacio. Cada uno de los elementos decorativos resultantes, se encuentra policromados con colores habituales de esta época mudéjar y abarcan motivos decorativos en los que destacan epigrafías, elementos vegetales, piñas de mocárabes y escudos heráldicos de Castilla y León (Regás, 2010, p. 50) (Imágenes 12, 13 y 14).

Imágenes 12,13 y 14.
Elementos decorativos geométricos y escudos heráldicos.



Imagen 15. Gráfico completo del paramento.

Número de muestras totales recogidas en las tres zonas

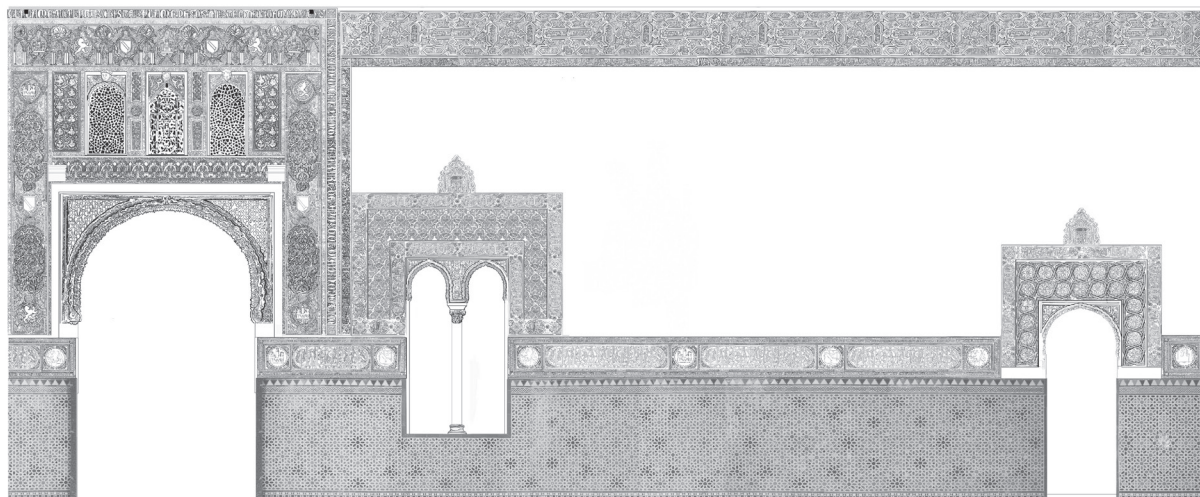
Durante el trabajo de campo se ha tomado el siguiente número de muestras:

- Yaserías: Para el estudio de la policromía se han seleccionado un total de 155 muestras.
- Alfarje: Para el estudio de la policromía se han seleccionado un total de 172 muestras.
- Alicatados: Para el estudio material de los azulejos se han seleccionado 105 muestras: 72 muestras de vidriado y 9 de mortero, en el zócalo sureste, y 33 muestras de vidriado del zócalo suroeste.

Reconstrucción gráfica y fotográfica

Toda la información recopilada en el trabajo de campo ha permitido el trabajo para la obtención de modelos gráficos y de reconstrucciones fotográficas.

- En las yaserías, la información obtenida de la realización de calcos directos *in situ*, así como la realización de calcos a partir de fotografías, ha sido fundamental para la reconstrucción gráfica debido a la gran complejidad que presentaban las diferentes zonas decorativas. Con este trabajo se ha obtenido un modelo gráfico completo del paramento decorativo que ha permitido volcar con posterioridad, los resultados obtenidos del estudio (Fig. 15).



-En cuanto al alfarje, dada la dificultad con la que nos encontramos para realizar calcos *in situ* debido a la horizontalidad del techo, se ha preparado un montaje fotográfico del mismo empleando para ello el programa de gestión de imagen Photoshop. Una vez realizada la reconstrucción a través de fotografías se ha procedido a la utilización del programa Autocad, utilizando como base dicha reconstrucción para obtener gráficos de líneas monocromáticas. Dado que el alfarje presenta una decoración geométrica de módulos que se repiten de forma constante, únicamente ha sido necesario realizar el gráfico de aquellos módulos repetitivos y construir el dibujo a partir de estos (Imágenes 16 y 17).

Imágenes 16 y 17.
Módulos repetitivos.

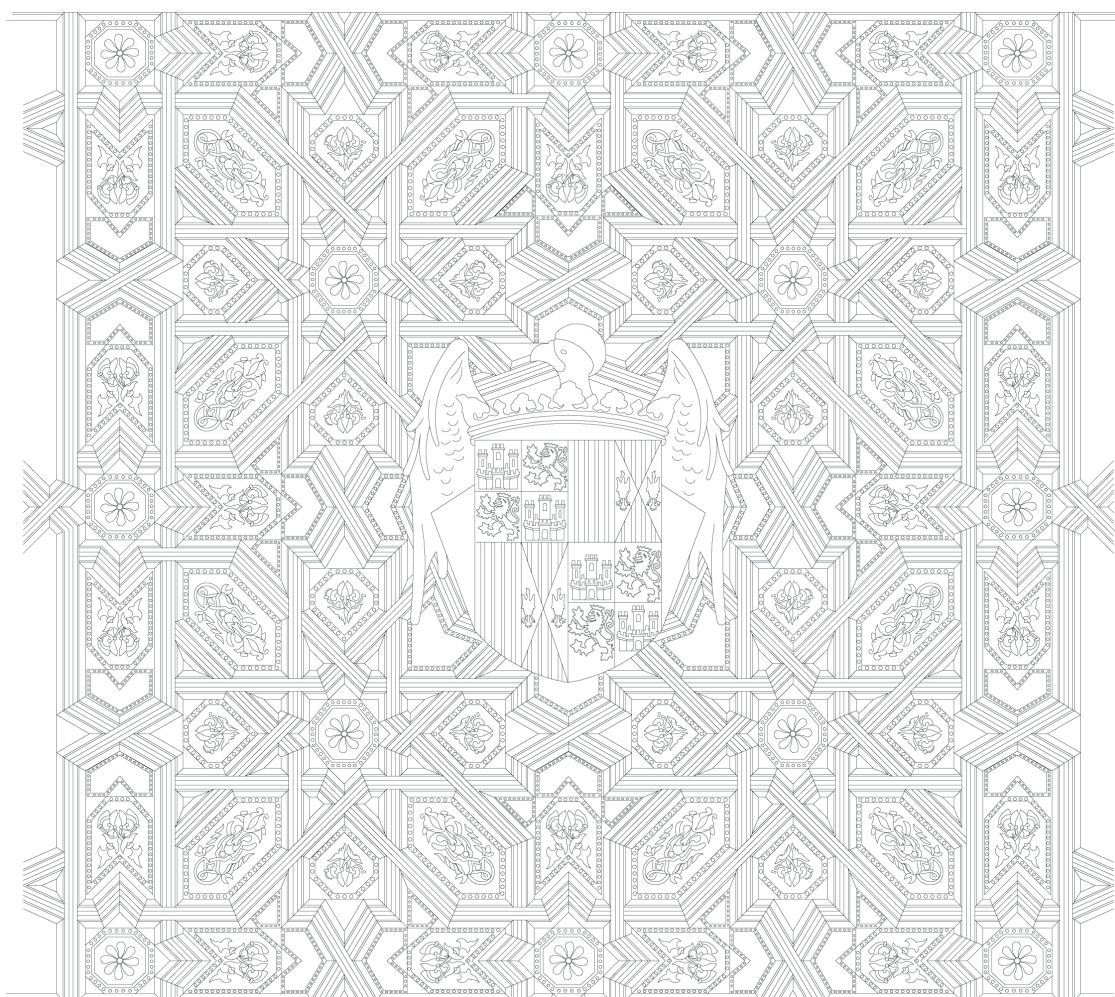
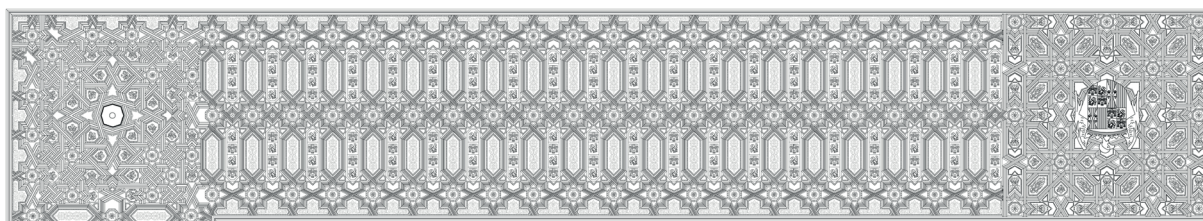
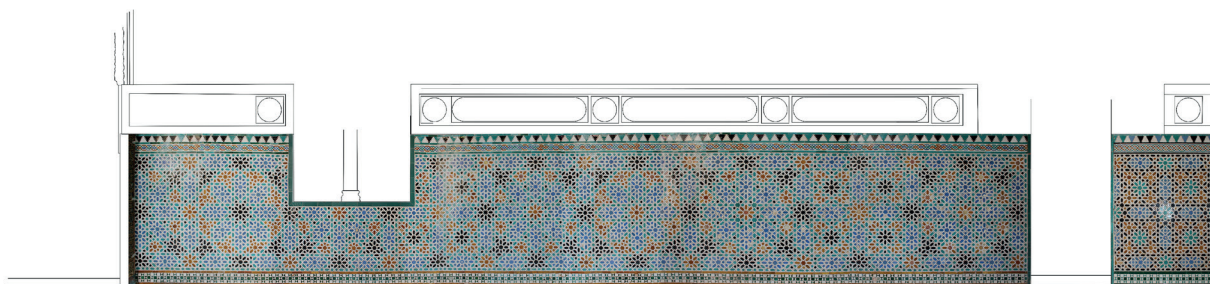


Imagen 18. Reconstrucción fotográfica completa.

En el caso del alicatado se ha determinado que la mejor opción era la del montaje fotográfico. Para ello se fue corrigiendo de manera pormenorizada cada uno de los módulos decorativos, eliminando con ayuda de los programas ya comentados, las posibles deformaciones de la cámara fotográfica. De esta forma se obtuvo una reconstrucción fotográfica completa de esta zona, que se adaptó al gráfico generado de la decoración en yeso para obtener una visión más completa (Imagen 18).



Mapeo de muestras sobre gráficos de cada zona

En las tres tipologías decorativas se ha procedido a la localización de las muestras tanto en el gráfico generado (en el caso de las yeserías y el alfarje), así como en la recomposición fotográfica (en los alicatados) debidamente numeradas para su registro y control.

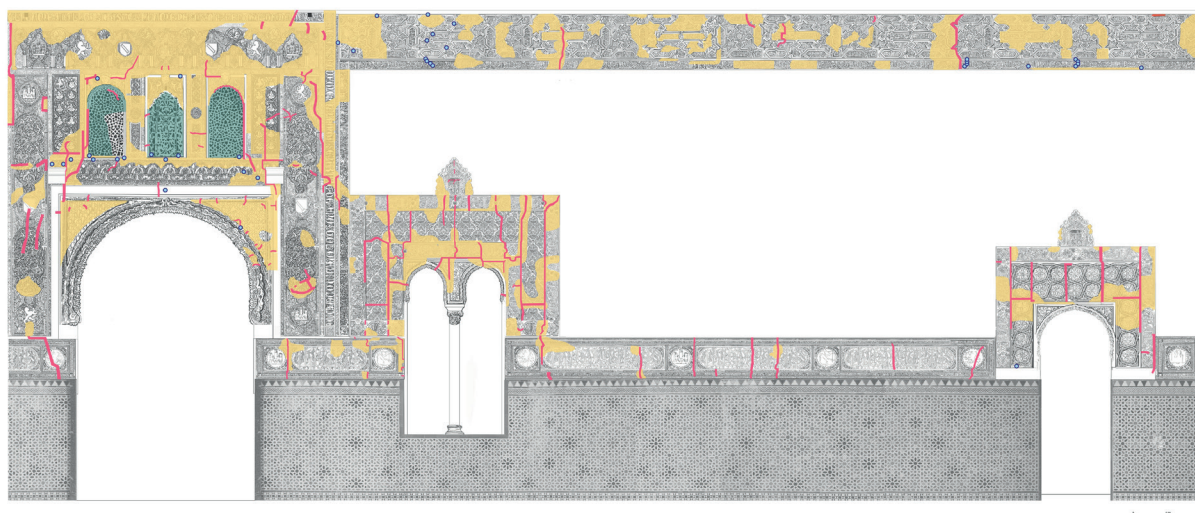
Mapeo de alteraciones

Sobre el gráfico generado de las zonas del alfarje y las yeserías y la recomposición fotográfica del zócalo de alicatado se representan los problemas de conservación detectados en el trabajo de campo. En los tres casos los agentes de deterioro son prácticamente los mismos: la humedad, la temperatura (la radiación solar a ciertas horas del día incide directamente sobre los paneles de alicatado y los paramentos de yeso), ataque biológico (fundamentalmente por presencia de anidación de aves en los paramentos de yeserías), acumulación de polvo, factores antrópicos y radiación ultravioleta.

Yeserías

Imagen 19. Riesgos de desprendimiento.

En el caso de las yeserías se puede afirmar que la superficie está muy alterada respecto al de su realización original. Las diferentes intervenciones que se han sucedido a lo largo del tiempo, como son los encalados o los repolicromados, han provocado que, prácticamente se haya perdido el aspecto original de esta decoración. Esta situación se ve favorecida por la presencia de suciedad y reposiciones toscas (elaboradas con resinas o cementos) realizadas sobre el material original. Además, muchas zonas, como se muestra en el levantamiento gráfico generado, evidencian grietas importantes, así como riesgo de desprendimiento de la decoración en yeso, lo que conlleva que sea necesario una intervención de relativa urgencia en esta zona en la que asegurar los elementos en riesgo de caída o de pérdida definitiva (Imagen 19).



Asimismo el estado de conservación de las yeserías evidencia que es necesario llevar a cabo operaciones de mantenimiento en esta zona del palacio. La acumulación de polvo y excrementos de animales en la zona de las celosías, favorece la degradación de las yeserías, propiciando la anidación de aves, y las consecuencias perjudiciales que ello conlleva, como la acumulación de humedad y el desarrollo de microorganismos.

Alfarje

Una de las alteraciones más evidentes que presenta el alfarje es la suciedad superficial que, en muchas zonas, llega a ocultar parte de la policromía. Al igual que ocurre en las yeserías, también se identifican diversas

áreas repolicromadas. Además de estas alteraciones, que son las más significativas, cabe destacar otras no menos importantes como son el ataque biológico y microbiológico, fisuras y grietas en la estructura de la madera, oxidaciones de elementos metálicos, decoloraciones, oscurecimientos de pigmentos y aceites y fragilidad de la capa pictórica.

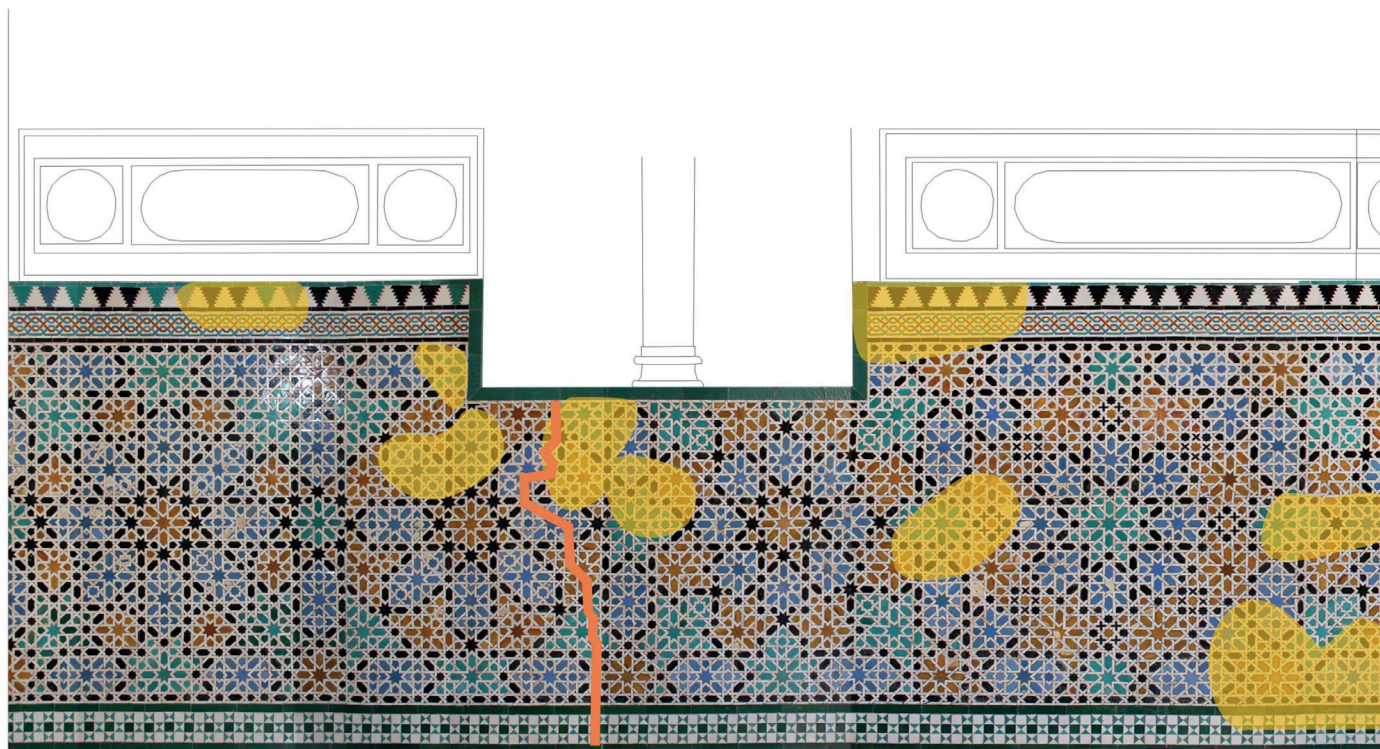
Alicatados

El estado general de conservación de los sectores analizados en el transcurso de nuestra investigación parece, en general, aceptable, si bien un examen detallado nos muestra diversas alteraciones que comprometen, o pueden hacerlo, la integridad física y estética de los azulejos. Debemos recordar que la cerámica vidriada, aunque presenta la apariencia de gran estabilidad y resistencia al deterioro, puede resultar frágil ante la acción de agentes físicos y químicos.

En otros sectores del patio hay zonas del zócalo de cerámica vidriada que se encuentran en peor estado de conservación: desprendimientos y faltas de aliceres por efecto de la disgregación del mortero que los sustenta, parcheados y reintegraciones con materiales sintéticos (quizás revisables desde el punto de vista de integración material y cromática). Estas alteraciones deberían ser tratadas a la mayor brevedad posible ya que existe riesgo de pérdida del material original.

Al contrario que en el caso de las yeserías, la aparición de grietas en los zócalos alicatados es muy reducida y las que se observan son de pequeñas dimensiones. La única encontrada de mayor entidad se ubica en el paramento oeste y se extiende desde el quicio de la ventana geminada hasta la solería.

Las alteraciones percibidas más destacables en los azulejos examinados son: abrasiones del vidriado, desvitrificación, craquelados, desprendimientos y pérdidas del vidriado, pérdida total o parcial de aliceres, depósitos de suciedad y sales, grietas, abombamientos y oquedades e intervenciones anteriores reposiciones y reintegraciones de aliceres, en yeso teñido, según parece, y resinas sintéticas (Imagen 20).



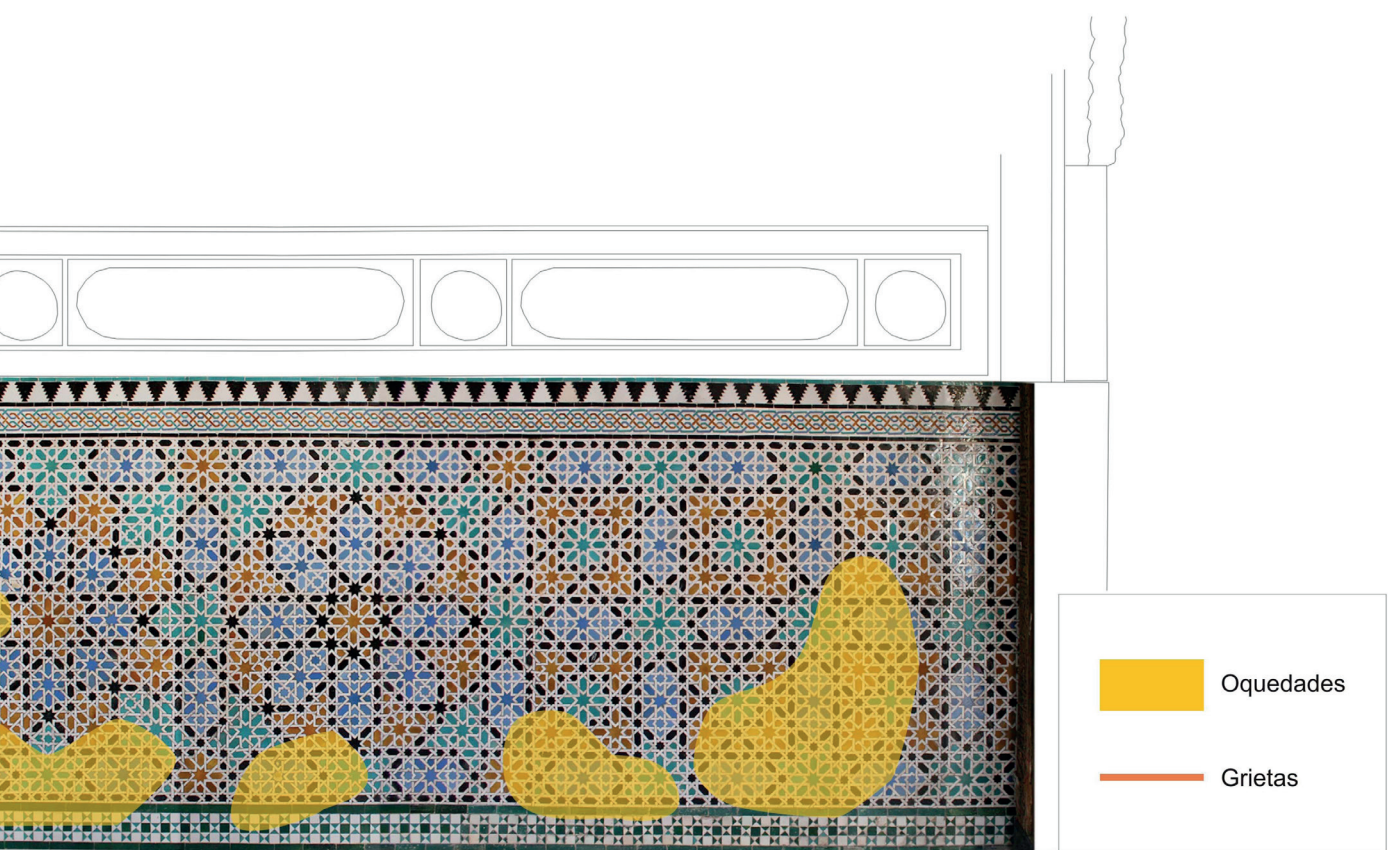
La etiología de estos deterioros debe situarse en la propia ubicación arquitectónica de los alicatados, sometida a la acción de la humedad de capilaridad y condensación, los agentes atmosféricos, las sales, los movimientos estructurales, etc. Asimismo, la tecnología misma de fabricación de los azulejos puede contribuir a un mayor o menor grado de alteración, pues las diferentes piezas de azulejo reaccionan también de modo diverso ante los mismos agentes degradantes.

Imagen 20. Alteraciones destacables.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La elaboración de este estudio ha perseguido la puesta a punto de una metodología precisa para la investigación de la decoración arquitectónica mudéjar del muro sureste del Patio de las Doncellas en el Real Alcázar de Sevilla.

- Este trabajo ha puesto de manifiesto la importancia de la documentación previa antes de abordar el trabajo de campo, para identificar las patologías y posibles intervenciones, realizar



el barrido fotográfico y recoger las muestras más significativas para su análisis.

- Este tipo de decoraciones arquitectónicas presentan una gran complejidad, por lo que es fundamental establecer un método riguroso que permita obtener resultados con garantías en las fases posteriores.
- El papel que tiene el restaurador/investigador en este tipo de estudios conlleva una fuerte responsabilidad y exige sacar el máximo de la situación privilegiada que posee, al tener acceso, por tiempo limitado, a zonas inaccesibles de la decoración. Ya hemos comentado la dificultad de mantenimiento de estos espacios tan amplios, por lo que es fundamental el aprovechamiento de la información de este tipo de estudios por los organismos pertinentes.
- Los trabajos de este tipo ayudan a poner en valor y conocer aspectos de las decoraciones arquitectónicas de tradición islámica que hoy se han perdido o son desconocidas para el gran público.

- En resumen, la aplicación de esta metodología de trabajo es fundamental para conocer en profundidad las obras de nuestro patrimonio antes de ser intervenidas. De esta manera, no solo se garantiza el éxito de la posterior intervención, sino el conocimiento de otro tipo de aspectos de la decoración arquitectónica que normalmente no son tenidos en cuenta.

En la siguiente fase del trabajo está previsto el análisis de todas las muestras mediante técnicas de análisis que normalmente se emplean en el estudio del Patrimonio. Con los resultados que se obtengan, se podrá establecer una hipótesis de las sucesivas intervenciones que sobre cada uno de los paramentos se ha realizado, y detectar con mayor exactitud los restos de policromía original que aún se conservan. Además se espera que en esta próxima fase, se puedan establecer hipótesis de las policromías que se han sucedido en las diferentes zonas y devolver la imagen que la decoración arquitectónica ha tenido en los diferentes momentos de la historia. Igualmente permitirá elaborar con exactitud un informe del estado de conservación que informe sobre la intervención más adecuada para cada uno de los casos.

REFERENCIAS

Almagro Gorbea, A. (2000). *Planimetría del Alcázar de Sevilla*. Granada: Patronato del Real Alcázar de Sevilla.

Almagro Gorbea, A. (2005). La recuperación del jardín medieval del patio de las Doncellas, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 5, pp. 44-67.

Almagro Gorbea, A. (2009). El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano. En Fundación Sánchez Albornoz (ed.), *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia*. XI Congreso de estudios medievales, pp. 333-365. León: Fundación Sánchez Albornoz.

Almagro Gorbea, A., García Bueno, A., López Cruz, O. y Medina Flórez, V. (2010). Restauración de la Fachada de Pedro I. Segunda fase, lateral derecho. *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 11, pp. 8-37.

Amador De Los Ríos, R. (1875). *Inscripciones árabes de Sevilla*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

Calero Castillo, A.I., García Bueno, A., López Cruz, O. y Medina Flórez, V.J. (2017). La policromía original de las yeserías del Patio de las Doncellas del Real Alcázar de Sevilla. Materiales constitutivos y técnicas de ejecución. *Arqueología y territorio medieval*, 24, pp. 256-290.

Chávez González, M.R. (2004). *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Ed. Patronato del Real Alcázar de Sevilla.

Cómez, R. (2006). *El Alcázar del Rey Don Pedro*. Sevilla: Ed. Diputación de Sevilla Área de Cultura y Deportes.

Fernández- Puertas, A. (1997). *The Alhambra*. London: Saqi books.

Fernández-Puertas, A. (1983). La decoración de la yesería mudéjar. En *Arte mudéjar. Granada*. Granada: Comisión Nacional V centenario del Descubrimiento de América; Ayuntamiento de Granada.

Garate Rojas, I. (1999). *Artes de los yesos. Yaserías y estucos*. Madrid: Ed. Munilla-Leria; Instituto español de arquitectura; Universidad de Alcalá.

García Bueno, A., Medina Flórez, V. J. y González Segura, A. (2010). La policromía de las yeserías del oratorio de la Madraza de Yusuf I, Granada. Primeras aportaciones del estudio de materiales para la localización de zonas originales y añadidos, *Al- Qantara*, 21, pp. 245-256.

Gestoso y Pérez, J. (1904) *Historia de los barro vidriados sevillanos*. Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna.

González Ramírez, M.I. (1995). *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

López Cruz, O., García Bueno, A. y Medina Flórez, V.J. (2011) Evolución del color en el alero de la fachada del rey D. Pedro I, Real Alcázar de Sevilla. Aportaciones del estudio de materiales a la identificación de las intervenciones de restauración a lo largo de su historia. *Arqueología de la arquitectura*, 8, pp. 163-178.

López-Cruz, O., García Bueno, A., Medina Flórez, V.J., Sánchez, A. y Velilla, N. (2015). Pictorial materials used in the polychrome decorations of the

façade of the palace of King Pedro I (The Royal Alcazar of Seville, Spain). *Materiales de construcción*, 65 (318).

Tratado de rehabilitación. Madrid: Ed. Munilla-Léria. Pereira, M.J. (2018). Cae al suelo parte de una yesería del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla. ABC Sevilla. Recuperado de: https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-suelo-parte-yeseria-salon-embajadores-alcazar-sevilla-201804250730_noticia.html (Fecha de consulta: 26/10/2018).

Pérez Ferrer, J.C. y Fernández Aguilera, S. (2005). La restauración de los portales y ventanas del Patio de las Doncellas. Palacio de Pedro I. Real Alcázar de Sevilla.

Apuntes del Alcázar de Sevilla, 5. Recuperado de: http://www.alcazarsevilla.org/website/wp-content/pdfs/APUNTES/apuntes5/restauracion1_04/contenidos_res1.html (Fecha de consulta: 24/01/2015).

Pleguezuelo, A. (2013). Los azulejos del Real Alcázar: Reliquias de su pasado. Ciclo de Conferencias. *Jornadas de Intervención Arqueológica y Restauración*. Recuperado de:

<http://www.alcazarsevilla.org/?p=1430> (Fecha de consulta: 19/02/2015)

Regás, R. (2010). *Guía visual del palacio con más historia de España*. Real Alcázar de Sevilla. Barcelona. Dosdearte Ediciones.

Tabales Rodríguez, M.J. (2003). Investigaciones arqueológicas en el Patio de las Doncellas.

Avance de resultados de la primera campaña (2002). *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 4, pp. 6-25. Recuperado de: <http://www.alcazarsevilla.org/website/wp-content/uploads/2012/03/ALC%C3%81ZAR-DE-SEVILLA.-CAMPA%C3%91A-2005.-INVESTIGACIONES-ARQUEOL%C3%93GICAS-EN-LA-PORTADA-DE-LA-MONTER%C3%8DA.1.pdf> (Fecha de consulta: 20/02/2015).

VV.AA. (1999). *Tratado de rehabilitación II. Metodología de la restauración y la rehabilitación*. Madrid, Ed. Munilla-Leria.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha podido realizarse al amparo de los proyectos de investigación *Estudio científico y tratamientos de conservación de revestimientos arquitectónicos de época romana a medieval* (HAR2015-66139-P, 2015-2019, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)), *Tratamientos cromáticos en la arquitectura de tradición musulmana. Técnica y conservación* (HUM 1941, Proyecto de Excelencia de la Junta de Andalucía, 2014-2018) y *Análisis científico y ensayos para la reintegración material y cromática de los zócalos de alicatado del Patio de las Doncellas, Palacio de Pedro I, Real Alcázar de Sevilla* (CEI BioTic Granada, Universidad de Granada, 2014), y del programa de *Formación del Profesorado Universitario* (FPU) del que es beneficiaria Ana Isabel Calero Castillo.

De la misma manera, no hubiera sido posible sin las amabilidades de los directores del Real Alcázar de Sevilla (D. Antonio Balón Alcalá y D. Jacinto Pérez Elliott) así como a la gestión del Doctor Antonio Almagro Gorbea, de la Escuela de Estudios Árabes (CSIC) de Granada.

Agradecemos además, la colaboración de las compañeras del grupo de investigación: Ariadna Hernández Pablos, en lo referente a la documentación gráfica realizada en el conjunto, la doctora Olimpia López Cruz, en lo que respecta a la toma de muestra y a la doctora Ana García Bueno por la dirección del trabajo de campo.

Finalmente, damos las gracias también a Vanesa Reca González por su colaboración en la realización de los gráficos referentes al alfarje mediante el programa de gestión Autocad.

Propuesta de intervención y puesta en valor de la caja de órgano situada en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en La Calzada de Oropesa, Toledo¹

Sara de Miguel Moreno

Resumen

El presente estudio propone una intervención restauradora y la puesta en valor de una caja de órgano español del siglo XVIII, situada en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en la localidad toledana de La Calzada de Oropesa. El órgano fue realizado por artistas locales en madera de pino, y fue dorado y policromado con temple de huevo, completando su decoración con relieves encolados y claveteados.

La caja perdió el instrumento durante la Guerra Civil, desde entonces se encuentra en un estado de absoluto abandono, requiriendo así la intervención de un conservador – restaurador. Pese a que estructuralmente se encuentra estable, acumula significativas capas de suciedad, presenta elementos desprendidos y perdidos e importantes daños debidos a factores antropogénicos.

La ausencia de los elementos propios del instrumento: teclado, tiradores de los registros, trompetería horizontal (propia de los órganos españoles) y, principalmente, del sistema de tubos, se traduce en una pérdida de su valor potencial y resalta aún más su estado de abandono. Por este motivo, se propone llevar a cabo una puesta en valor con el fin de, a través del trabajo del conservador - restaurador, mostrar y concienciar del valor histórico, artístico, testimonial, etc. de los bienes culturales, pese a que estos no cumplan ya con la función para la que fueron creados. Para ello se presentan medidas respetuosas y reversibles que solventen el espacio de los castillos (reproducción facsímil de los tubos y recuperación de los mismos con técnicas de proyección o mapping), provocando así el acercamiento del espectador a la obra y una mejor comprensión de la misma.

Palabras clave: Órgano, órgano ibérico, caja de órgano, castillos, restauración, conservación, factores antropogénicos, facsímil, mapping

Sara de Miguel Moreno.

Licenciada en Historia del Arte. Titulada Superior en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBC de Madrid.

sarademiguel88@gmail.com

1. Artículo basado en el Trabajo Fin de Máster, defendido con éxito en abril de 2018 en la ESCRBC de Madrid, tutorizado por Luis Cristobal Antón.

Summary

The subject of this proposal is a Spanish baroque organ box, made in the first half of the 18th century in this municipality of Toledo by local artists. Created in pine wood, it was gilded and polychromed with egg tempera, the decoration completed with glued and nailed reliefs.

The box lost its instrument during the Civil War, and since then it has been entirely abandoned, thus requiring the intervention of a conservator-restorer. Although structurally stable, it has accumulated significant layers of dirt, has lost and detached elements, and has received significant damage due to anthropogenic factors.

The absence of the instrumental elements: keyboard, stop knobs, horizontal trumpetry (typical of Spanish organs) and, most importantly, the pipe system, means a loss of its potential value and further underlines its state of abandonment. For this reason, the proposal is to enhance its value in order, through the work of the conservator - restorer, to show and raise awareness of the historical, artistic, testimonial etc. value of cultural objects, even if they no longer fulfil the function for which they were created. In order to achieve this, respectful and reversible measures are presented that solve the space in the pillars (facsimile reproduction of the pipes and renovation of the same with projection or mapping techniques), thereby giving the spectator a closer approach to the work and a better understanding of it.

Keywords: Organ, spanish organ, organ case, pillars, restoration, conservation, anthropogenic factors, facsimile, mapping

INTRODUCCIÓN

El órgano es uno de los instrumentos musicales más complejos que ha creado el hombre, cuya función en el ámbito eclesiástico es la de elemento de acompañamiento en la liturgia y, por tanto, de alabanza divina, lo que provocó que a lo largo de la Historia se fuera perfeccionando musical y estéticamente, centrándose en la búsqueda de la perfección para honrar a la divinidad. El momento de máximo apogeo de este instrumento se vivió en el Barroco, cuando los instrumentos alcanzan los más variados timbres y la decoración externa de sus cajas se lleva a cabo de manera profusa, recurriendo a las más variadas técnicas pictóricas y escultóricas.

En esencia, la caja de un órgano histórico está ejecutada de la misma manera que una obra escultórica: madera tallada, ensamblada y encolada, a la que se le aplican los tratamientos y técnicas artísticas tradicionales como el dorado y policromado. Aunque bien es cierto que su uso y función son especiales.

En esta ocasión, la pieza a tratar -una caja de órgano español del siglo XVIII de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en la La Calzada de Oropesa- carece de instrumento en su interior, aunque al conservarse el “secreto” sí sería posible crear uno nuevo de las mismas características sonoras que el que tuvo en su momento. No obstante, debemos indicar que esta labor correspondería a un maestro organero, profesional cualificado y experto en música y organería, pues deben tenerse unos conocimientos específicos y amplios en este campo para poder llevar a cabo la fábrica de un nuevo órgano.

Teniendo esto en cuenta, la presente propuesta plantea una intervención de restauración y conservación que se centre únicamente en la caja, como elemento estructural y escultórico, que funciona como pantalla estética del instrumento.

La obra se encuentra en un estado de absoluto abandono, potenciado desde el momento en el que fueron sustraídos el sistema de tubos y trompetería horizontal. Sin embargo, pese a la falta de los elementos que configuran el instrumento (trompetería, tubos, teclado, etc.) esta caja de órgano no deja de ser un valioso bien histórico y artístico que debe ser preservado, pese a que su uso como instrumento que acompaña a la liturgia se haya interrumpido.

El objetivo principal será, por tanto, la puesta en valor de este objeto dado el interés histórico, artístico, musical y testimonial que presenta. La acción del restaurador debe promover y mostrar a través de su trabajo la importancia de la conservación de todos los bienes culturales que hablan de la historia, ya sea artística, musical, etnográfica, etc. de un pueblo; pues el valor no reside en el uso o utilidad del objeto, sino en la identidad propia que genera el bien cultural a través del tiempo y que forma parte, a su vez, de la identidad del lugar en el que se encuentra.

DESCRIPCIÓN DEL BIEN CULTURAL

Estamos ante una caja de órgano español del siglo XVIII, tipología ampliamente extendida por la geografía española, teniendo especial proliferación en las Castillas.

Ejecutada en madera, presenta una decoración pictórica a base de temple de huevo que reproduce marmoleados en tonos rojizos y verdosos; especialmente significativa es la ornamentación en el área de registros, donde aparece representada la cabeza de un fauno laureado. Los relieves reproducen motivos vegetales y cabezas de querubines.

Entre las referencias que se conservan y nos remiten al instrumento se encuentran los pedales de madera y el nombre de los registros, que nos aproximan a la dimensión musical que tendría el instrumento en cuestión. Consta de tres fuelles, sí conservados, realizados en madera y piel animal, conectados a la caja mediante un conducto de aire de madera.

Estructuralmente hablamos de una caja de órgano de tres cuerpos. El primero abarcaría desde los pedales hasta el área de registros. El segundo, ocupa una superficie longitudinal que acoge en su interior el secreto del órgano, así como el juego exterior de trompetas horizontales², las cuales ocupan una dimensión exacta a la del secreto ya que su sonoridad depende directamente de él.

El juego de trompetas horizontales posee dos alturas. La inferior, situada directamente sobre la tapa del secreto, se corresponde por su disposición, con la tipología denominada “cromática”. Como es habitual en los órganos castellanos, el juego de trompetas horizontales está dividido en

2. También llamadas “trompetas de ángeles”. En este caso, por su disposición sobre el secreto, se corresponden con la tipología de tubos cromáticos. Encontramos otras tipologías en función de la colocación de estos tubos horizontales o trompetas: en artillería, en mitra, en alas, en abanico y en Ave María.

Imagen 1. Frontal del órgano.



dos, una de las mitades se corresponde con los movimientos de la mano izquierda y la otra mitad a los de la derecha: 21 trompetas ocuparían el juego de la izquierda y 48 el de la derecha. Por último, el tercer cuerpo comprende todo el sistema de tubos, dividido a su vez en siete castillos, es decir, siete espacios que albergan y dejan ver el sistema de tubos exteriores. Seis pilstras decoradas con relieves dorados con motivos vegetales y volutas separan los espacios entre tubos. Todos los castillos están rematados con frisos que albergan cabezas de querubines, a excepción del castillo central, que se eleva en altura sobre las demás e iría rematado por un gran escudo que se ha desprendido pero que sí se conserva.

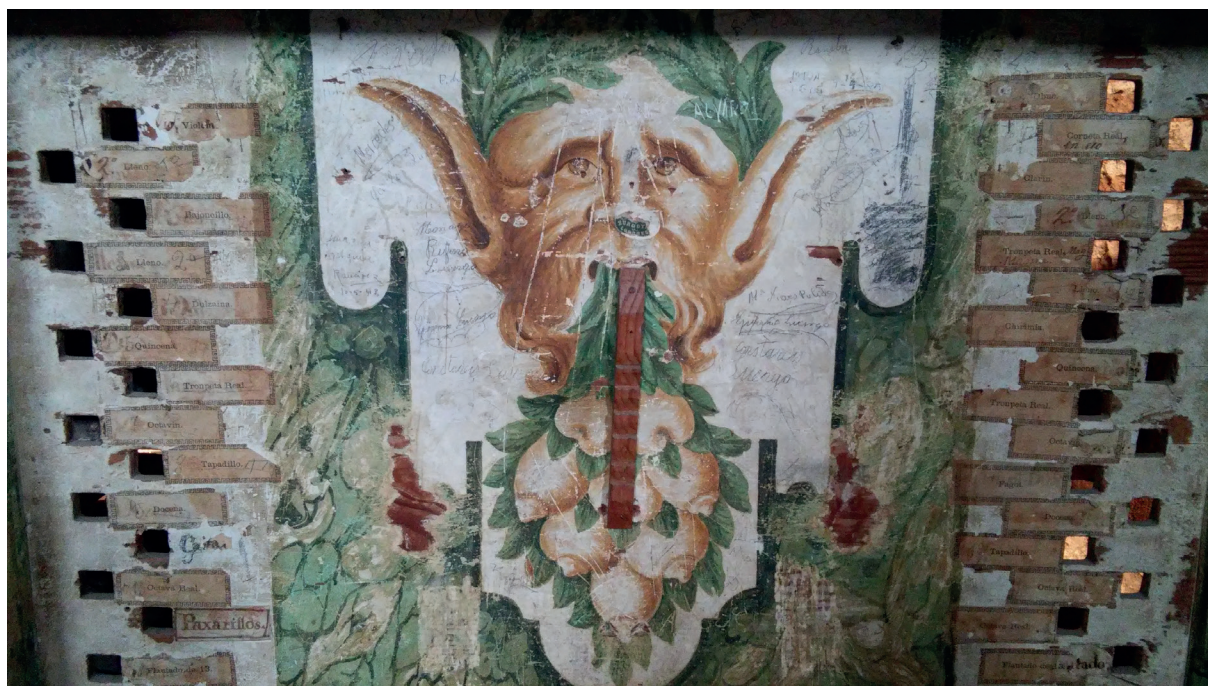


Imagen 2. Panel de registros.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-GEOGRÁFICA

El municipio toledano de La Calzada de Oropesa se encuentra ubicado en la denominada Comarca del Arañuelo y su nombre hace referencia al lugar de paso que ha ocupado desde la Antigüedad. Sobre sus tierras se asentaron vetones, romanos y musulmanes. A partir de 1083, tras la Reconquista de Ávila, formó parte del Señorío de Oropesa de Toledo.

Ya en el siglo XVI, el Señorío de Oropesa (La Calzada incluida) pasa a manos del Infante Don Juan, hijo de Sancho IV, quien otorga nuevos privilegios para activar la repoblación y la actividad comercial de las aldeas. A partir de este momento, se irán sucediendo diferentes señoríos entre los que destacamos el de Don Juan el Tuerto y sus descendientes, Don Juan de Aragón y Don García Álvarez de Toledo, a cuya familia estará unida durante varios siglos la historia de La Calzada, en concreto hasta 1642, cuando reinando Felipe IV se eximió de Oropesa pasando a ser villa con su propia justicia (García Sánchez, 2007). El último día de enero de ese año se instala en el pueblo como símbolo de independencia la picota de palo.

A lo largo de los siglos XVI y XVII se llevaron a cabo varias construcciones significativas, como el Hospital de la Misericordia, dirigido por la cofradía de la Vera Cruz y siendo de los pocos en la comarca que contaba con

Imagen 3. Vista del Altar Mayor desde el coro alto.

servicios médicos y boticarios; el Convento de las Agustinas Recoletas, en cuya fundación tuvo mucho que ver la mística sor Isabel de la Madre de Dios; y la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, donde se encuentra ubicada la obra objeto de este estudio.



El Archivo parroquial recoge importantes documentos acerca de la creación y los avatares que sufrió el instrumento. Este archivo ha sido muy estudiado por D. Jesús Gómez Jara³, miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, quien ha colaborado de manera activa en la recopilación de documentos relativos al órgano, desde aquí toda mi gratitud.

El primer documento que hace referencia a nuestro bien cultural data de 1736, año en que se encarga un nuevo órgano para la iglesia parroquial de La Calzada. La parroquia contaba con un órgano y organista desde tiempo inmemorial, como así parece constar en los libros de Magistrales de la Parroquia (Gómez Jara, en prensa); en este año de 1736 se encarga uno nuevo adaptado a la estética y gusto del barroco.

Debemos señalar en este punto, que el nombre de los maestros organeros no aparece registrado en la escritura: se habla únicamente de los maestros organeros, en términos generales. Sin embargo, durante la

3. En la actualidad está ultimando la publicación del libro "La Calzada de Oropesa. Vida cotidiana en los siglos XVI-XVIII. Crónica histórica", obra en la que incluirá los datos referentes al órgano hallados en el Archivo.

realización de este Proyecto, se ha hallado el secreto del órgano (situado en el interior de la caja, a unos dos metros de altura) y sus nombres han sido revelados. La cita completa hallada en el documento adherido al secreto es la siguiente:

“Este órgano hicieron en Toledo Francisco Díaz y Josseph Fruchado en año 1737 siendo cura de esta iglesia el señor J. Bartolomé Sánchez de la Fuente y mayordomo de la fábrica Juan Vega”.

Imagen 4. Detalle del secreto del órgano en el que se aprecia el año de ejecución.



A lo largo de los años, se fueron sucediendo mejoras técnicas y arreglos, según ha quedado reflejado en los libros cuentas de la Parroquia.

Ya en el siglo XX, la Guerra Civil trajo consigo graves consecuencias para la iglesia y su archivo, provocando la desaparición y pérdida de obras pictóricas, escultóricas, fuentes documentales y, como ya indicamos anteriormente, del propio sistema de tubos del órgano que, realizado en metal, sirvió para ser fundido y reutilizado como munición. Desde entonces únicamente se conserva la caja del órgano, en un estado de absoluto abandono.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El bien cultural que nos ocupa se encuentra en un estado de absoluto abandono. Las consecuencias de la Guerra Civil, el desuso, la falta de limpieza, han llevado a la obra a unas condiciones de infravaloración de su peso artístico e histórico.

Por fortuna, podemos indicar que estructuralmente la caja se encuentra estable, siendo el sistema de anclaje al muro de alta resistencia. Así mismo, el sistema de ensamblaje y claveteado de la madera se encuentra en un buen estado de conservación que, en principio, no necesita ser reforzado. No obstante, sí debemos señalar que las tablas que rematan los castillos se encuentran ligeramente separadas, lo que podría dar lugar a futuras caídas. Requieren especial atención los tablones de la calle central inferiores.

Respecto al material escultórico, encontramos alteraciones propias de la madera, causadas por los correspondientes movimientos naturales de este material orgánico y a su comportamiento higroscópico. De esta manera, podemos señalar que puntualmente encontramos fendas, consecuencia de la pérdida de humedad interna de la madera (afecta al agua contenida en las paredes celulares), lo que da lugar a tensiones internas que provocan la separación de los tejidos de la madera en dirección longitudinal hacia el corazón del tronco.

La policromía y el dorado se encuentran en un buen estado de conservación, siendo muy puntuales los focos con levantamientos que requieren un asentado.

A primera vista, lo más alarmante es la cantidad de elementos que se han desprendido de la caja, sin embargo, debemos tener en cuenta que alguien en algún momento decidió ir guardando y almacenando todas las partes desprendidas en el interior del órgano, accediendo aquí a través de la pequeña puerta situada en el lateral que se encuentra junto a los fuelles.

Para poder valorar en qué porcentaje se habían producido estas pérdidas, se extrajeron del interior todos los elementos que allí se almacenaban: se eliminó la suciedad superficial de cada pieza con una brocha (para poder apreciarlos mejor), se midieron, fotografiaron y se siglaron. Así, además

de poder observar las partes faltantes, realizamos un listado de todas estas piezas para poder tener un control frente a incidencias.

En total se contabilizaron 61 piezas desprendidas, además de 3 elementos metálicos cuya función estaba relacionada con el instrumento. Entre las piezas halladas podemos indicar que se encuentra parte del remate superior, los relieves laterales del área de registros, y numerosos elementos que habría que ir tratando de encajar. Algunas de estas piezas, debido a la caída, se encuentran fragmentadas y / o presentan grietas, pequeñas hendiduras y pérdidas parciales de la policromía y la preparación, dejando a la vista el material escultórico.

Es también notoria la falta de limpieza del área en el que la caja se encuentra situada, trayendo, por ende, consecuencias para la obra. El total de la superficie, así como los fuelles y el interior de la caja poseen un exceso de suciedad heterogénea acumulada, un gran depósito de polvo que impide poder apreciar los matices del dorado y la policromía, además de constituir un foco de atracción para insectos y otros animales.

No se ha detectado la presencia de microorganismos, ya que las condiciones de temperatura y humedad son estables y adecuadas para el bien cultural. No obstante, sí debemos señalar que hemos hallado restos de otro tipo de seres vivos, llegando a contabilizar hasta cuatro esqueletos de ave en avanzado estado de descomposición (presumiblemente palomas). La presencia de estos animales ha dejado, además, áreas cubiertas de excrementos que afectan a la madera y a la policromía.

Las zonas doradas acumulan, especialmente, una densa capa de suciedad, consecuencia de un barniz aplicado, probablemente, para proteger de la oxidación al oro de baja calidad empleado.

Son también abundantes los desperfectos derivados de factores antropogénicos causados por comportamientos incívicos y actos vandálicos de diversa naturaleza, que además de causar desperfectos físicos y estéticos en la obra, entorpecen al espectador en la visión y contemplación de la obra. Encontramos pintadas hechas con lápices y bolígrafos, superficies rayadas, restos de pintura blanca y pegatinas que cubren la superficie pictórica. El área más afectada por este tipo de comportamiento humano es el panel de registros.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN Y PUESTA EN VALOR

La propuesta de intervención para la caja de órgano de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Calzada de Oropesa, persigue devolver a la obra su unidad potencial y poner en valor esta estructura, que pese a que carece de instrumento y, por tanto, ha perdido su sonoridad, constituye en sí misma un objeto histórico – artístico que debe ser preservado como tal para la documentación, estudio y contemplación de las generaciones venideras.

Basándonos en las premisas hacia el respeto por la integridad material y estética de la obra, siguiendo los códigos deontológicos marcados por el CIMCIM (organismo del ICOM competente para la conservación de colecciones y museos de instrumentos musicales), se propone ejecutar un proceso de restauración y conservación a través de la limpieza de la caja y de los elementos desprendidos, la reposición de los mismos y la reintegración de las faltas más significativas, así como la los tratamientos precisos para paliar los daños estructurales que presenta el material escultórico (injertos, acciones preventivas para evitar la presencia de xilófagos).

Para la puesta no nos planteamos la creación de un nuevo instrumento, pues esta labor sería propia de un maestro organero, profesional con una formación específica y cualificada para este cometido. Lo que aquí se pretende es presentar y desarrollar otras formas de resolver la carencia de instrumento, al alcance y competencia de un profesional de la conservación y restauración de bienes culturales. En este punto considero importante justificar por qué solventar los espacios vacíos que ha dejado la ausencia del instrumento.

La primera y principal causa se debe a que precisamente el deterioro de la caja y su estado de abandono se ha visto incrementado desde el momento que desapareció el instrumento, siendo la estructura de la caja menospreciada y olvidada. Es importante que, a través de la conservación y restauración, mostremos y concienciamos del valor de los bienes culturales, pese a que estos posean aparentes carencias significativas. En definitiva, se trata de devolverle su valor pese a que su función ya no le acompañe. Los espacios abiertos potencian el estado de abandono en el que se encuentra la obra. La ausencia del sistema de tubos provoca perjuicios estéticos que pueden ser solventados gracias a la intervención del

conservador – restaurador. Una reinterpretación de los espacios provocaría un acercamiento entre espectador y obra, abriéndose una ventana a través de la cual poder observar cómo sería la pieza en su momento de mayor esplendor.

Para llevar esto a cabo, las intervenciones de restauración se combinarán con estudios de reinterpretación de la pieza. Las propuestas pueden ser numerosas y muy variadas pero siempre debe tenerse en cuenta el respeto hacia la estructura original, interfiriendo lo mínimo posible sobre ésta. Ante todo, prevalecerá la reversibilidad de todas estas acciones. La problemática de la ausencia del sistema de tubos y trompetería puede solventarse mediante la colocación de cortinajes en los espacios vacíos (como se hizo con la caja de órgano de la Iglesia de San Juan Bautista en La Mata, Toledo) o mediante la realización de trampantojos que simulen los tubos, sobre tabla o lienzo, etc. No obstante, en esta ocasión, se proponen otras dos vías de actuación una de ellas más realista y cercana a lo que sería el instrumento original y otra digital, en relación con las últimas tendencias en la reinterpretación de espacios (mapping).

Imagen 5. Fotomontaje de la caja restaurada con facsímil de tubos.



La primera de ellas se basaría en la ejecución de un facsímil del sistema de tubos longitudinales, el cual se montaría desde el interior del órgano, sin interferir en la cara frontal de la pieza. Puesto que ante todo debe primar el respeto y la mínima influencia estructural sobre la caja, los tubos deberán realizarse en un material ligero, que aporte el menor peso posible y permita una fácil colocación (y retirada). Se propone la realización, a partir de moldes, de tubos de resina sintética termoestable que reúnan las características adecuadas para su colocación, tanto en medidas como en apariencia. El empleo de este material supone evitar una futura corrosión, como podría ocurrir en caso de emplear metales ligeros, además de posibles conflictos de falsificación.

Otra alternativa, menos intrusiva que la anterior, sería la de simular el sistema de tubos mediante el empleo de una proyección. Este recurso se ha empleado recientemente en San Clemente de Taüll (Lérida) con el fin de “reponer” las pinturas murales del ábside que fueron arrancadas a principios del siglo XX y que se conservan actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se trata de una medida que permite la comparativa, en cuestión de segundos, entre lo conservado y una reinterpretación cercana de lo que habría sido la caja con el instrumento; además, una proyección permitiría la inclusión de piezas musicales⁴, algo que además nos acercaría al sonido del propio órgano. Para ello, se colocaría un proyector en el muro situado enfrente de la caja, en el coro alto, con la altura e inclinación adecuadas.

Concluyendo, lo que se pretende mostrar es cómo el trabajo del conservador y restaurador de bienes culturales implica, además de las actuaciones de intervención y prevención de daños, ejercicios de concienciación del valor de los bienes culturales y de la importancia que estos tienen para la historia de un pueblo. Así pues, garantizar la conservación de esta caja de órgano, significa mantener su testimonio, el cual nos habla de la historia, la religión, la música, las costumbres, en grosso modo: de la cultura del lugar para el que fue construida.

4. Son numerosos los documentos sonoros grabados con órganos de similares características. Por ejemplo, los recopilados en la Colección Música Antigua Española: Órganos de Daroca y Toledo. Siglo XVII.

AGRADECIMIENTOS

A D. Luis Cristobal Antón, quien me tutorizó, así como el de Jesús Gómez Jara, quien transcribió y me cedió su material de investigación del Archivo de La Calzada de Oropesa y a Cristina Bordas, quien me asesoró en todo lo referente al instrumento musical.

REFERENCIAS

García Canseco, V., y Méndez-Cabeza Fuentes, M. (2011). *La Calzada de Oropesa*. Talavera de la Reina: Canseco Editores.

García Sánchez, J. (2007). *El Señorío de Oropesa*. Lagartera: Ayuntamiento de Lagartera.

Gómez Jara, J. (en prensa). *La Calzada de Oropesa. Vida cotidiana en los siglos XVI-XVIII. Crónica histórica*.

San Nicolás de Bari: escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron en la parroquia madrileña del mismo nombre

Pablo Cano Sanz

Resumen

La madrileña parroquia de San Nicolás estaba presidida en su retablo mayor por un grupo escultórico dedicado a ese santo. La obra fue adscrita a Juan Alonso Villabrille y Ron por Ceán Bermúdez en 1800. No hemos encontrado fuentes manuscritas donde se verifique dicha autoría, pero sí documentos en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid con los que deducimos el número de figuras, atributos iconográficos y cambios de emplazamiento.

El bien cultural se data hacia 1692-1693 o poco más allá de esa última fecha. El hallazgo de un grabado en la colección Correa de la Calcografía Nacional posibilita saber cómo eran hipotéticamente algunas de las tallas de dicha creación. La efigie se pone en valor dentro del catálogo del maestro asturiano. Al igual que en otras ocasiones, una pieza de tanta entidad artística dentro de la escultura barroca madrileña no ha llegado hasta nuestros días.

Palabras clave: Escultura, barroco, siglos XVII y XVIII, madera, iconografía, Juan Alonso Villabrille y Ron, Madrid

Summary

The Madrid parish of San Nicolás was presided over on its main altarpiece by a set of sculptures dedicated to the saint. The work was attributed to Juan Alonso Villabrille y Ron by Ceán Bermúdez in 1800. We have not found any written sources to verify this authorship, but we have discovered documents in the Diocesan Historical Archive of Madrid with which we can deduce the number of figures, iconographic attributes and changes of location.

Pablo Cano Sanz.

Doctor en Geografía e Historia. Profesor de Historia del Arte en la ESCRBC de Madrid.

pablocano@escrbc.com

This cultural asset dates back to 1692-1693, or slightly later. The discovery of an engraving in the Correa collection at the National Museum of Engraving makes it possible to know how some of the carvings may have been created. The effigy stands out within the Asturian master's catalogue. As on other occasions, a piece of such artistic importance within the realm of Madrid's Baroque sculptures has not lasted to today.

Keywords: Sculpture, baroque, 17th and 18th centuries, wood, iconography, Juan Alonso Villabrille y Ron, Madrid

INTRODUCCIÓN

Por primera vez se realiza un artículo monográfico sobre el conjunto escultórico dedicado a *san Nicolás de Bari*, obra atribuida a Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663 - 1732), que decoraba el retablo mayor de la parroquia madrileña consagrada a dicho santo.

La iglesia de San Nicolás fue estudiada por Concepción Repollés Cobeta, historiadora que dedicó su Tesina de Licenciatura (1981) al estudio de su patrimonio cultural, bajo la dirección del profesor José María Azcárate Ristori. La citada investigadora consultó la documentación del archivo parroquial cuando todavía se encontraba en el templo de San Nicolás. Un ejemplar manuscrito de esa Tesina se convirtió en una referencia indispensable para acercarnos inicialmente a la efigie.

Nuestro trabajo aporta documentos de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, la lectura de todos ellos permite adelantar que Villabrille realizó un encargo formado por cinco figuras (Imagen 1): san Nicolás, el joven Adeodato y varios niños, suponemos por iconografía que eran tres. La obra adquirió mayor esplendor por tener un transparente detrás de las imágenes, son muy pocas las piezas del artista asturiano que tuvieron esa característica. No hemos localizado ninguna fotografía del bien cultural. Las efigies se encuentran en paradero desconocido, casi con toda certeza fueron destruidas durante la Guerra Civil.

Imagen 1. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-1732). Programa iconográfico hipotético del grupo escultórico dedicado a *san Nicolás de Bari*. Madera policromada, tamaño grande, posiblemente cercano al natural, hacia 1692-1693 o poco tiempo después de ese último año. Bien cultural situado en el retablo mayor de la parroquia madrileña del mismo nombre. Obra desaparecida en 1936. Dibujo de José Antonio Díaz Vargas.



Las siguientes páginas revelan el emplazamiento exacto de la obra dentro del templo, una cronología aproximada, sus traslados, así como la importancia de la imagen devocional dentro de su catálogo, realizándose una serie de comparaciones con otras tallas.

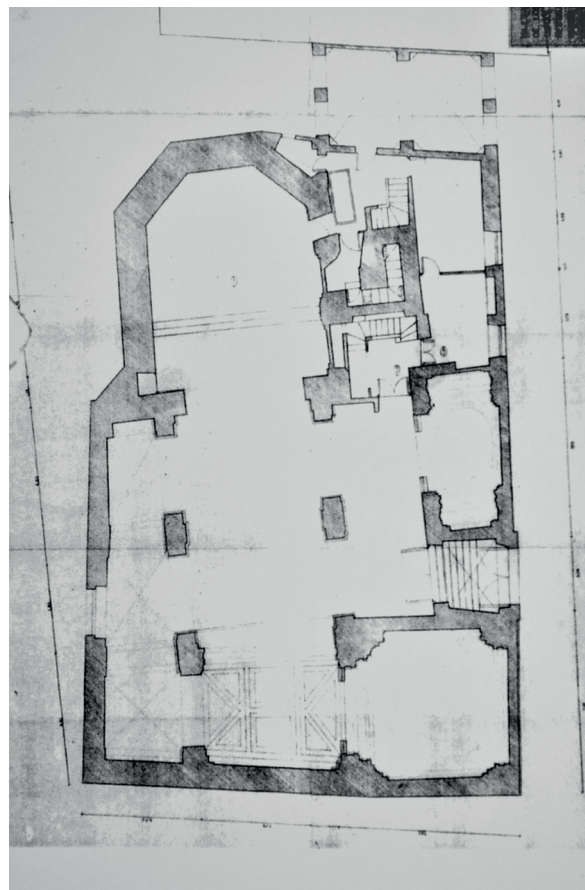
SAN NICOLÁS DE BARI: ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS

No existe unanimidad sobre los años de nacimiento y muerte en la vida de san Nicolás (h. 270 - h. 342; Réau, 1997, p. 428), (h. 280 - h. 345; Carmona, 2003, p. 341). Viene al mundo en la localidad de Patrás [Patrós, Patras o Patara], hoy denominada como Demre, perteneciente a Licia (actualmente Turquía). Fue encarcelado y liberado por el advenimiento del emperador Constantino. Llegó a ser obispo de Mira (Asia Menor) desde el año 314 hasta su fallecimiento. Combate la herejía arriana en el concilio de Nicea de 325 (Réau, 1997, p. 428; Carmona, 2003, p. 341).

Las escasas noticias que existen de su vida se mezclan con leyendas sobre sus milagros, recogiendo en biografías a partir del siglo IX (Carmona, 2003, p. 341). La fiesta litúrgica tiene lugar el 6 de diciembre, día de su muerte, y el 9 de mayo, fecha que conmemora el traslado de sus reliquias a Bari (Italia) en 1087. Patrón universal, invocado por marineros, artesanos, pobres y estudiantes, protector especialmente de los niños (Leonardi et al., 2000, p. 1.757). Su culto, especialmente difundido en el norte de Europa, dio origen a la figura de Papá Noel (Giorgi, 2002, p. 278).

LA CREACIÓN DEL GRUPO ESCULTÓRICO PROBABLEMENTE HACIA 1692-1693 O POCO MÁS ALLÁ DE ESAS FECHAS

Parece ser que la parroquia de San Nicolás (Imagen 2) tiene su origen en el siglo XII (Repollés, 1981, p. 12; Berlinches, 2003, p. 18), siendo su torre mudéjar el vestigio más antiguo (Gómez, 1927, p. 129). El templo es citado en el Fuero de 1202 (De Mayoralgo, 2007, p. 443). El primer dato como iglesia parroquial data del 8 de octubre de 1448, momento en el que se firma un censo perpetuo a favor de sus sacerdotes y beneficiados (Repollés, 1981, p. 16). Se trata de un recinto religioso de pequeñas proporciones (Imagen 3), formado por tres naves irregulares y cabecera poligonal. Nada ha quedado de la sacristía y el camarín que iluminaban las imágenes del primitivo retablo mayor, también desaparecido.



No hemos encontrado ningún documento de finales del siglo XVII o principios del XVIII donde se cite a Juan Alonso Villabrille y Ron como autor del grupo escultórico dedicado a *san Nicolás de Bari*.

Ceán adscribe la obra al imaginero asturiano, referencia que por el momento debemos tomar como cierta, pues no se han localizado pruebas para desmentirlo, la cita literal dice así: «Juan Ron [catálogo de obras]: la [escultura] de San Nicolás en el altar mayor de su parroquia» (1800, tomo IV, p. 250; texto recogido en Marcos, 1975, pp. 410-411).

El emplazamiento del conjunto escultórico de Villabrille en la cabecera del templo nos ha hecho realizar una búsqueda de fuentes manuscritas, obteniendo algunos resultados sobre quién pudo encargar los servicios del imaginero.

El patronato de «la capilla mayor con el uso de la bóveda [o cripta]» fue vendido a «don Pompeyo de Tarsis», ofreciendo «100 reales para [la] dotación de los reparos por escritura otorgada en cinco de abril de mil seiscientos y treinta y tres ante Jerónimo Sánchez de Aguilar, escribano de número»¹.

Imagen 2. Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari (Madrid): vista exterior. Fotografía del autor.

Imagen 3. Planta de la parroquia de San Nicolás de Bari (Madrid). Fotografía tomada de Berlinches, 2003, p. 18.

1. Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM). Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás de Bari, nº 2.759, años 1449-1778, carpeta nº 10, cuadernillo nº 1, año 1722, fol. 4 y carpeta nº 18, cuadernillo nº 2, año 1763, inédito.

2. AHDM. Primer libro Becerro de la parroquia de San Nicolás, nº 507, fol. 311, escritura firmada ante Miguel Álvarez de Sierra, fol. 321, inédito.

3. Ibid., nº 507, fols. 311 y 312 vº, inédito.

4. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPM). Protocolo nº 12.250, fols. 566 a 571 vº.

5. AHDM. Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.759, años 1449-1778, carpeta nº 18, cuadernillo nº 2, información tomada a partir del inventario de libros, escrituras y documentos existentes en la citada iglesia con fecha 9 de diciembre de 1763, efectuado por don Juan Francisco Pozoseco, presbítero y mayordomo de fábrica en ella, inédito; la escritura puede verse en el AHPM. Protocolo nº 8.604, fols. 428 a 429 vº, inédito.

6. AHDM. Primer libro Becerro de San Nicolás, nº 507, fols. 313 vº y 314 vº, inédito, lamentablemente esta escritura no se conserva en el Archivo de Protocolos Notariales.

7. Los documentos están firmados el

Alonso Sánchez Capilla, tesorero de la cofradía del Santísimo Sacramento, Nuestra Señora de la Antigua y Ánimas del Purgatorio de la iglesia parroquial de San Nicolás de la villa de Madrid, así como Juan de la Campa y Salvador Pérez, mayordomos de la citada hermandad, informan con fecha 13 de mayo de 1692 que existe una «falta de medios para la perfección y conclusión de la obra de la capilla mayor de dicha iglesia, su adorno y retablo que está empezado a expensas de dicha cofradía y para mayor culto y veneración del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora»². Este documento permite afirmar que ya se había programado un plan de actuaciones arquitectónicas, así como el diseño de un retablo y lógicamente el programa escultórico. No obstante, demostraremos que únicamente se hizo el camarín, nada del retablo, posiblemente por su alto coste económico, pero tal vez sí el grupo de esculturas.

Parece ser que parte de esas obras se pudieron terminar gracias al generoso donativo de «Manuel Araujo, clérigo de menores órdenes, vecino de esta villa», ya que ofreció «mil ducados de a once reales de vellón», si la citada cofradía se obligaba a decir cien misas rezadas cada año «para siempre» y una cantada en el día de difuntos³. La escritura está fechada como decimos el 13 de mayo de 1692 ante el escribano Miguel Álvarez de Sierra⁴, señalando que entregó los citados mil ducados «a dicha cofradía para la obra y adorno y retablo de la capilla y altar mayor de d[ic] ha iglesia que se hizo a expensas de d[ich]a cofradía» (doc. 1).

Araujo ya había donado una «custodia de plata» a la citada parroquia de San Nicolás de Bari, tal y como consta en un protocolo notarial firmado el 31 de agosto de 1675 ante el escribano Juan de Pinto⁵.

El citado Manuel Araujo se convierte en el «patrón perpetuo» de la parroquia, tal y como consta en otra escritura firmada el 21 de enero de 1693 ante el notario Juan de Córdoba⁶.

La parroquia contó con otros cincuenta ducados ofrecidos en este caso por Antonio García de Lemus, presbítero capellán del conde y condesa de Monterrey, por una misa cantada perpetua en honor de Inés de Mazarías, natural de Valverde (Segovia), cuya celebración debía hacerse todos los 19 de abril de cada año, siendo la primera en 1699⁷.

El 4 de agosto de 1705 se firma un nuevo documento donde se produce la reducción de misas en memoria de Manuel Araujo, pasando de cien a setenta⁸.

Son datos circunstanciales pero podemos entender que el grupo escultórico de Villabrille fue hecho hacia 1692-1693 o poco tiempo más adelante. Se conocen muy pocas obras de ese período artístico, la primera de ellas es la estatua de la *Madre de Dios* (atribución de hacia 1688 ó 1691) para el hastial de la iglesia de los dominicos de Alcalá de Henares (Cano, 2016b, pp. 59-101). La única figura documentada sería su *san Dámaso* en el oratorio del Ayuntamiento de Madrid, fechado en 1694 y por el que recibió 1.500 reales (Urrea, 2013, p. 83, sin citar la fuente archivística de donde extrae la información), así como la *Inmaculada Concepción* para la parroquia de Güeñes (Vizcaya), cuyo retablo fue terminado en 1699 por el ensamblador bilbaíno José Eguskiza (Nicolau, 2011, pp. 65-68; Urrea, 2013, pp. 95), también se debe destacar la estatua de *san Elías* en la portada de la iglesia conventual del Carmen de Salamanca, inaugurada en 1703 (Urrea, 2013, pp. 92-93).

Se trata, no obstante, en el caso de *san Nicolás* de una cronología totalmente hipotética, tal vez una investigación en el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid pueda dar más luz a este respecto, de ahí que hayamos incorporado los nombres de los escribanos para efectuarse un estudio complementario en el futuro.

No se ha conservado el libro de fábrica donde, quizás, podría recogerse un pago directo a Juan Ron como creador de la efigie de *san Nicolás de Bari*. Es probable que la cofradía ante la escasez de dinero optase por un imaginero joven como Villabrille, que por esa época tenía unos 29 o 30 años de edad y cuyos estipendios no debían ser excesivamente altos.

El culto al grupo escultórico fue a mayores con el paso del tiempo, la Sacramental de San Nicolás (anterior al 4 de febrero de 1634) se unió con la Cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio, cuyas nuevas ordenanzas fueron aprobadas el 4 de febrero de 1719 por el arzobispado de Toledo (Repollés, 1981, p. 139)⁹, esta fecha nos parece sumamente importante, pues puede confirmar la creación del conjunto escultórico de Villabrille antes de dicha data.

La devoción por San Nicolás de Bari no fue algo exclusivo de la parroquia del mismo nombre, también se producía en otras feligresías de Madrid, es el caso de la iglesia parroquial de San Andrés, lugar donde se crea la Hermandad de la Misericordia de San Nicolás de Bari, cuyas ordenanzas

5 de abril de 1697 ante el escribano Joseph de Yela (AHDM. Primer libro Becerro de la parroquia de San Nicolás, nº 507, fol. 316 vº) y el 9 de noviembre de 1698 bajo la supervisión del escribano Andrés Márquez de Zep[e]da (ibid., nº 507, fol. 314 vº a 320 vº).

8. AHDM. Primer libro Becerro de la parroquia de San Nicolás, nº 507, fol. 321, escribano Ju[li]o (sic) Ma[rtí]nez (sic) Maseda.

9. Apoyo documental en el AHDM. Nº 2.769, carpetas nº 18-24, extraído de las Ordenanzas de la Real Archicofradía de San Nicolás de Bari y Hospital de la Pasión, Madrid, 1860, Imprenta de Santiago Aguado, p. 2.

son redactadas el 10 de octubre de 1690 y aprobadas por el cardenal Portocarrero, arzobispo de Toledo, con fecha 12 de diciembre de ese mismo año¹⁰. La cofradía contó con un lienzo dedicado a *San Nicolás obispo* para celebrar su festividad, obra recogida en el inventario de bienes muebles efectuado el 30 de junio de 1796¹¹. No sería extraño que la parroquia de San Nicolás quisiera equipararse o incluso superar a la de San Andrés con un grupo escultórico de dicho santo.

EL RETABLO MAYOR DONDE SE EXPUSO EL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE VILLABRILLE

Repollés afirma que fue el «Gremio de Sastres» quien costeó el «retablo antiguo», dedicado a «San Nicolás y a Nuestra Señora de la Antigua» (1981, p. 134), sin embargo y como ya hemos demostrado fue la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio quien comenzó las obras de la capilla mayor, “retablo” (doc. 1) y aunque no lo indica expresamente se ha de suponer que también su escultura, pues una máquina retablística no podría haber sido concebida sin un programa escultórico.

De la documentación de finales del siglo XVIII se desprende que se hizo el camarín, las esculturas de Villabrille, pero no un retablo de nueva planta, como mucho se remodeló el primitivo. La creación de esa nueva cámara detrás del presbiterio, obligó desde nuestro punto de vista a crear dos hornacinas de cierto tamaño para colocar las esculturas de bulto redondo en la antiquísima estructura retablística.

No existe información gráfica, ni descripción documental sobre el alzado del retablo de hacia 1692-1693, que llegó en un pésimo estado de conservación cuando corría el año de 1798; no obstante y gracias a los informes del arquitecto Luis Durán, del maestro carpintero Francisco Vázquez y del pintor Manuel Antonio de la Sen, firmados en dicho año y transcritos por Repollés (1981, pp. 136-138), podemos sugerir una hipótesis con algunos fundamentos manuscritos de cómo era la estructura antes de su desmontaje.

El retablo mayor estaba formado por banco, un cuerpo y ático. Las esculturas se concentraban en la calle central, pues no pensamos que tuviesen compañeras en las laterales. El grupo escultórico de *san Nicolás*

10. AHDM. San Andrés, Fábrica nº 2.583, nº 1, fols. 11 y 13.

11. AHDM, San Andrés, Fábrica nº 2.582, cuadernillo nº 9, pinturas sueltas de la iglesia.

de Bari ocupaba la parte inferior del retablo, mientras que *Nuestra Señora de la Antigua* estaba en la zona superior. Se levantó un camarín doble en la cabecera del templo. La sacristía o camarín bajo tenía un ventanal por donde accedía la luz que iluminaba el transparente de *san Nicolás*. Una escalera servía para acceder al camarín alto, pudiendo los fieles tocar la imagen de la *Virgen María*.

La imagen de *Nuestra Señora de la Antigua* puede tener un origen legendario, encontrándose hacia 1329, de ahí su nombre, justamente en el momento de abrir los cimientos de la capilla de los Luzones, situada a los pies de la iglesia, o más bien fue un regalo de doña Inés Pacheco, condesa de Chinchón, hacia 1589-1599 para que fuese «tenida con más decencia y veneración (...) por algunos milagros (...) que había obrado en su casa» (Quintana, 1629, p. 153, recogido en Portús, 2000, pp. 254-255). Álvarez Baena confirma en 1786 que dentro del «altar mayor» de la parroquia de San Nicolás se veneraba una «imagen pequeña de Nuestra Señora, con título de la Antigua, sin duda por lo mucho que es» (1786, p. 69).

Imagen 4. Anónimo. *San Nicolás de Bari*, 1737, papel, grabado, talla dulce, 230 x 151 mm (huella) y 253 x 184 mm (dimensiones totales de la obra). Calcografía Nacional, colección Correa, caja 43, AC/9.079, inédito.

UN GRABADO DE 1737

La estampa está depositada en la Calcografía Nacional, colección Antonio Correa, signatura antigua: AC 11.225, signatura actual: caja 43, AC/9.079 (Imagen 4). Presenta la siguiente inscripción: «RETRATO DE SAN NICOLAS DE BARI / que esta en su Iglesia Parrochial desta Villa de Madrid / Año de 1737».

El grabado está formado por siete figuras: san Nicolás, tres niños, el joven copero de nombre Adeodato, así como las imágenes de Jesús y Nuestra Señora. La cuestión es saber si Villabrille hizo todas las tallas, o bien simplificó la escena, atendiendo a las fuentes primarias parece que se produjo esta segunda opción.

El anónimo autor de la estampa mejora las versiones gráficas que ya existían de esa imagen. El grabado fue publicado en dos monografías dedicadas al santo, la primera fue hecha por José Bernaldo de Quirós (1692) y la segunda por fray Pablo de san Nicolás (1734). Se trata de una de las representaciones habituales dentro de la iconografía pictórica, «un perfecto ejemplo de la asimilación seiscentista madrileña del viejo



modelo o *vera effigies* oriental» (Collar, 2006, p. 21).

La estampa a priori parecía muy importante, pues con ella podríamos hacernos una idea de cómo era el grupo escultórico de Villabrille en la parroquia de San Nicolás; sin embargo, la descripción que se hace de la obra en 1830 permite afirmar que la imagen gráfica no refleja lo ideado por el artista asturiano. Como veremos en uno de los últimos apartados de este estudio, Villabrille no hace las figuras de Jesucristo y la Virgen María, la figura de san Nicolás poseía mitra y báculo (Imagen 1), tal vez lo único que se le puede parecer son las figuras de Adeodato y los tres niños en la tina.

Así pues, el grabado no sirvió para difundir la obra creada por el maestro asturiano, pero sí el culto al santo.

LAS ESCULTURAS DE VILLABRILLE EN 1798

Luis Durán, profesor de arquitectura, y Bernabé Fernández Reyes, maestro tallista y adornista, afirman el 6 de junio de 1798 que la ruina del retablo mayor puede deberse a su «antigüedad, de hallarse todos sus cuerpos desnivelados a causa tal vez del tabique que lo sostiene»¹². Repollés interpreta que fue desmontado, colocándose otro nuevo en su lugar (1981, pp. 134-138). La cifra gastada se reduce a 3.908 reales, invalidando desde nuestro punto de vista la creación de una nueva máquina retablística. Un desglose de los recibos¹² aclara esta reflexión:

- 2.000 reales en «obras» de arquitectura, firmado el 28 de julio de 1798 por Luis Durán.
- 580 reales en «obras de fabrica tocante al retablo», firmado el 9 de agosto de 1798 por Luis Durán.
- 380 reales en «limpiar y retocar» «las esculturas», firmado el 29 de agosto de 1798 por Miguel Lorés.
- 102 reales por trabajos de carpintería, firmado el 12 de septiembre de 1798 por Francisco Vázquez.
- 486 reales por «tres varas y tercia de raso de color de leche y el bordado del dosel p[ar]a los manifiestos», firmado el 12 de

12. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 2, fechado en 1797, fol. 74, documento publicado casi en su totalidad por Repollés, 1981: 134-135.

13. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 2, fechado en 1797, fol. 74 y siguientes.

14. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 2 (1797), recibo nº 79, documento publicado por Repollés (1981, p. 137).

15. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 2 (1797), recibo nº 81, documento en Repollés (1981, p. 138).

16. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 3 fechado en 1805, sin foliar, documento publicado casi en su totalidad por Repollés (1981, pp. 134-135).

17. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 2, fechado en 1797, recibo nº 81, citado en Repollés (1981, p. 138).

18. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de San Nicolás, nº 2.761, años 1793-1808, carpeta nº 3, cuadernillo nº 2 (1797), el documento fue citado por Repollés (1981, p. 139), pero sin rea-

septiembre de 1798 por Antonio Ruiz.

- 167 reales por labores pictóricas, informe firmado el 14 de septiembre de 1798 por Manuel Antonio de la Sen. En la suma total de gastos se indica que son 160 reales.

- 200 reales gastados en algunas «guarniciones de oro», firmado el 26 de septiembre de 1798 por Sebastián Dorado.

La restauración o supresión del citado retablo en 1798 hizo que las esculturas se mantuvieran en las hornacinas arquitectónicas, con mínimos retoques en su exposición, como peanas, cortinajes y candeleros. El resultado, aunque hipotético, podría ser el siguiente.

Sobre la predela se colocaría el sagrario y un poco más arriba el grupo escultórico de *san Nicolás*, levantado sobre una «tarima [nueva] de álamo blanco de más de vara en cuadro y una cuarta de alto»¹⁴. Detrás del grupo escultórico se abría un transparente, cuya luz acentuaba en origen el efecto escenográfico de la composición. «Las vidrieras que están dentro del Santo» fueron pintadas en «color de porcelana» cuando transcurría el año de 1798¹⁵. Por encima de *san Nicolás* estaba la *Virgen de la Antigua*, detrás de ella existía un «camarín», al que se accedía por una «escalera»¹⁶. El grupo escultórico de *san Nicolás* está precedido por seis candeleros y otros ocho sobre peanas en el suelo¹⁷.

Miguel Lorés limpia y retoca el grupo escultórico en 1798, pero sin citar las efigies de Jesús y María, posiblemente porque no se hicieron. Transcribimos el documento dada su importancia, ya que prueba la creación del resto de las figuras:

«[Recibo] nº 78. Recibí del S[eñ]or D[o]n Josef Galbez, mayordomo de fabrica, de la / iglesia parroquial de S[a]n Nicolas de esta Corte, la cantidad de / trescientos ochenta r[eale]s [de] vellon, por [h] aber limpiado y retocado la S[an]ta / Ymagen de S[a]n Nicolas, el del altar mayor con los Niños y el mance/bo, y por ser verdad lo firmo, en Madrid a 29 dias del mes de agosto / del año 1798.

Miguel Lorés [firmado y rubricado].

Son 380 r[eale]s [de] vellon»¹⁸.

Parece ser, por tanto, que Villabrille solamente realizó las imágenes de san Nicolás, los tres niños y el muchacho llamado Adeodato (Imagen 4).

No se debe confundir el grupo escultórico del retablo mayor con la imagen primitiva que existía de *san Nicolás* dentro del templo. En un principio se daba culto a la talla en el ábside de la epístola (Repollés, 1981, p. 148), posteriormente se le hizo una «capilla propia» en el citado muro de la epístola, que podría fecharse hacia «1670» (1981, p. 140), albergaba «un retablo con camarín»; el 20 de noviembre de 1676 está en pleno funcionamiento¹⁹. Diego Pastrana cobra 100 reales el 20 de mayo de 1774 por pintar el frontal de la capilla de san Nicolás con «vistosas flores» (1981, p. 144). Este recinto religioso fue denominado como capilla de la *Virgen de la Soledad* desde 1791 por trasladarse un lienzo con esa iconografía (1981, p. 144-145). En la actualidad el espacio arquitectónico está ocupado por una talla moderna de *san Nicolás*, obra posterior a la Guerra Civil, que según testimonios orales de los PP. Servitas procede de un taller valenciano, el santo aparece con los «tres niños», algo propio en su iconografía.

La fiesta en honor a san Nicolás tiene lugar durante los días 5 y 6 de diciembre, en las llamadas «cuarenta horas» del santo titular de la parroquia (Repollés, 1981, pp. 164-165), un ejemplo de ello puede verse en las cuentas de 1811, con un gasto por «las dos funciones» de 640 reales²⁰.

TRASLADO A LA PARROQUIA DEL SALVADOR, DESCRIPCIÓN FORMAL DEL BIEN CULTURAL EN 1830

Apenas se pudo disfrutar del mínimo proceso de conservación y restauración de la capilla mayor y sus esculturas. La iglesia de San Nicolás fue declarada a principios del siglo XIX en estado de ruina, esta circunstancia ocasionó su unión con la vecina parroquia del Salvador en fecha 13 de junio de 1806, provocando el traslado de los «altares» y todos sus bienes culturales a dicho templo (Repollés, 1981, p. 18)²¹.

La iglesia de San Nicolás se dedicó a múltiples funciones como almacén del ejército (1806), cuartel del tropas francesas (1808), posteriormente nuevo cuartel del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos (hacia 1814),

lizar la transcripción, asimismo interpreta que el nombre del restaurador es “Loxes”, así como la inclusión de una pareja de niños dentro del grupo escultórico. El texto dice así: “De la imagen de *san Nicolás*, que iba con dos niños y un mancebo, representando su gran milagro, hoy desaparecida, y que fue la que ejecutó el escultor don Juan Ron; se sabe, que también en el año de 1798 se restauró y limpió, por obra de Miguel Loxes, y cobró por ello, 380 reales” (1981, p. 139).

19. AHDM. Parroquia de San Nicolás, nº 509, libro nº 1 de memorias y capellanías, fol. 285 vº y 286, inédito.

20. AHDM. Libro de Fábrica de la Parroquia de El Salvador y San Nicolás, nº 2.762, carpeta nº 5, primer cuadernillo, fol. 42 vº y 43.

21. AHDM. Libro de Fábrica nº 10 de la parroquia del Salvador y San Nicolás de Madrid, nº 2.768, carpeta nº 13: “Inventario / de las alhajas, / ornamentos y demás / de la Iglesia / Parroquial del Salvador / executado en el / Año de 1830”, fol. 29 vº, inédito.

sede conventual de los antiguos religiosos de San Gil, comunidad de franciscanos descalzos (1817), establecimiento de la antigua banda de tambores de Voluntarios Realistas y finalmente instalación de la Orden de los Servitas desde 1825 (1981, p. 18-22).

El grupo escultórico de Villabrille estuvo en la parroquia del Salvador desde 1806 hasta 1842, año en el que se decide derribar el edificio por su avanzada ruina. El 12 de mayo de 1830 se realiza una descripción de las imágenes, el documento dice así:

«Un San Nicolas de Bari grande de / talla, mitra, baculo y niños[,] que es / el que se hallaba en la parroquia de / S[a]n Nicolas, que se encuentra en la / capilla del Cristo del Consuelo y es de la iglesia»²².

La fuente primaria es muy importante, pues por fin sabemos tamaño y atributos iconográficos del santo, que difieren con respecto a la estampa de 1737.

La capilla del Cristo del Consuelo era la única que poseía reja dentro de la parroquia del Salvador por ser de «patronato». Este recinto religioso estaba presidido por una talla de *Cristo crucificado*, acompañado por las imágenes de la *Virgen María* y de *san Juan Evangelista*, los tres eran “grandes” y estaban hechos en madera policromada²³. El altar quedaba flanqueado por dos obras pictóricas, dedicadas nuevamente al *Cristo crucificado* y a la *Sagrada Familia*²⁴. La capilla era amplia, de ahí que en uno de sus muros fuera colocado el conjunto escultórico de Villabrille y Ron. La festividad del *Cristo del Consuelo* tenía lugar en un día indeterminado de mayo, al menos desde 1808 a 1811²⁵.

RETORNO DEL GRUPO ESCULTÓRICO A LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS (1842-1886)

No existe ninguna referencia documental o bibliográfica sobre el paradero de la obra del imaginero asturiano durante los años centrales del siglo XIX, únicamente podemos sugerir hipotéticos desplazamientos. Es posible que regresase a la antigua parroquia de San Nicolás, institución en funcionamiento desde 1842 hasta 1886, donde nuevamente por escasez de espacio y ruina del inmueble tuvo que unirse en 1887 de manera

22. AHDM. Libro de Fábrica nº 10 de la parroquia del Salvador y San Nicolás de Madrid, nº 2.768, carpeta nº 13: “Inventario / de las alhajas, / ornamentos y demás / de la Yglesia / Parroquial del Salvador / executado en el / Año de 1830”, fols. 29-30.

23. AHDM. Libro de Fábrica nº 10 de la parroquia del Salvador y San Nicolás de Madrid, nº 2.768, carpeta nº 13: “Inventario / de las alhajas, / ornamentos y demás / de la Yglesia / Parroquial del Salvador / executado en el / Año de 1830”, fol. 30.

24. AHDM. Nº 2.762, carpeta nº 5, fol. 12.

25. AHDM. Libro de Fábrica de la parroquia de El Salvador y San Nicolás de Madrid, años 1882-1886, signatura nº 2.767, carpetas nº 9, nº 10 y nº 12, inédito.

provisional a la parroquia de Santiago (Repollés, 1981, p. 23).

El derribo de la iglesia del Salvador provocó no solamente el retorno de las esculturas de Villabrille a su templo sino también del *Cristo del Consuelo*, obra anónima del siglo XVIII que aún se conserva en la parroquia de San Nicolás de los Servitas (Guerra, 1996, p. 168).

NUEVA Y ÚLTIMA UBICACIÓN EN EL RETABLO MAYOR DEL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS: DESCRIPCIÓN DE 1933

La parroquia del Salvador y San Nicolás fue otra vez trasladada interinamente y en este caso desde por lo menos 1890 (Velasco, 1951, p. 291) y con seguridad desde el 21 de septiembre de 1891 a la iglesia que formaba parte del antiguo hospital de San Juan de Dios, situado en la calle Atocha y muy cerca de la antigua plaza de Antón Martín²⁶, cuyo templo había sido reedificado en 1798 (1951, p. 292; Gea, 2007, p. 355; De Mayoralgo, 2007, pp. 443-444).

Tormo nos cuenta que el altar mayor estaba presidido por «una imagen de San Nicolás, acaso la de Juan Ron, o sea la titular de la vieja parroquia de San Nicolás» (Tormo, 1927, p. 219 y p. 355, citado en Marcos, 1975, pp. 410-411).

Se realizó un inventario de los bienes culturales que ornamentaban ese templo, gracias a ese documento podemos confirmar que el grupo escultórico fue colocado en el retablo mayor, del que existe una interesante descripción con fecha 30 de septiembre de 1933 por parte del párroco Ramón Iglesias:

«Retablo de S[a]n Nicolás. Es una obra de estilo churrigueresco de autor / desconocido, tallado en madera y dorado a fue/go. En la talla resaltan emblemas de la Orden / Hospitalaria de S[a]n Juan de Dios; en la parte alta se ve la imagen de S[a]n Pío V, en el centro hay un pabellón también de talla cubriendo una / hornacina»²⁷.

Es de suponer, aunque no se indica literalmente, que dentro de la citada «hornacina» estaría el grupo escultórico de Villabrille, cubierto por el «pabellón» barroco.

26. AHDM. Libro de Fábrica de la parroquia de El Salvador y San Nicolás de Madrid, años 1882-1886, signatura nº 2.767, carpeta nº 11, 2 fols., inédito. El dorado de este retablo fue encargado a Felipe Sánchez, vecino de la villa de Madrid, tal y como consta en una declaración de su puño y letra, firmada el 22 de febrero de 1672, AHPM. Protocolo nº 11.961, documento publicado en Agulló, 2005, p. 281.

27. AHDM. Libro de Fábrica de la parroquia de El Salvador y San Nicolás de Madrid, años 1882-1886, carpeta nº 11.

Completaba la decoración «dos placas de alabastro empotra/das en las paredes a los lados del / altar de S[a]n Nicolas. Tienen dos caras / esculpidas con mucho arte y, según se / dice, son de bastante mérito»²⁸.

La parroquia de San Salvador y San Nicolás siguió en ese emplazamiento hasta poco antes de la Guerra Civil. Luis Villanueva Gómez, Juez de Primera Instancia de la villa de Madrid, falla el 20 de junio de 1935 que la iglesia y los solares del derribado hospital de San Juan de Dios pertenecen a la Diputación Provincial de Madrid y no al Obispado de Madrid-Alcalá, teniéndose que devolver «la tenencia y pleno disfrute del expresado inmueble»²⁹.

La iglesia fue quemada intencionadamente el 20 de julio de 1936, es casi seguro que el grupo escultórico de Villabrille pereció en el incendio (Velasco, 1951, p. 292), pues no había dado tiempo para trasladarlo a otro templo.

Tras larga reconstrucción, la parroquia abre sus puertas al culto el 30 de abril de 1950, se construye asimismo la capilla de San Nicolás «a la derecha del arranque de la nave central» (Velasco, 1951, p. 292; García y Martínez, 1994, p. 410).

El antiguo Hospital de San Juan de Dios fue trasladado a una nueva instalación de la calle Doctor Esquerdo de Madrid, desde por lo menos el 28 de febrero de 1935³⁰.

28. AHDM. Libro de Fábrica de la parroquia de El Salvador y San Nicolás de Madrid, años 1882-1886, carpeta nº 12, documentos del litigio entre el gobierno y la Iglesia por la posesión del templo y terrenos de los que fue el hospital de San Juan de Dios, inédito.

29. AHDM, Libro de Fábrica de la parroquia de El Salvador y San Nicolás, nº 2.769, carpeta nº 14.

30. Agradezco a la Ilustre Cofradía de la Santa Vera Cruz de Salamanca, sus facilidades para estudiar los cuatro ángeles del paso procesional de *Jesucristo resucitado*.

IMPORTANCIA DE LA OBRA EN EL CATÁLOGO DE JUAN ALONSO VILLABRILLE Y RON

La pérdida o no localización del bien cultural provoca que el análisis formal se ciña a las descripciones de 1798 y 1830, así como al grabado de 1737 (Imagen 4), imagen gráfica de la que únicamente pueden extraerse algunas hipótesis sobre las figuras de Villabrille.

Sabemos, por tanto, con seguridad documental que el grupo escultórico (Imagen 1) estaba formado por «san Nicolás», «un mancebo» y varios «niños» (documento de 1798), suponiéndose que son tres. La escultura del santo era «grande» con «mitra y báculo» (documento de 1830); la figura es citada como «talla», de ahí se deduce que todo estaba hecho

en madera policromada, salvo los postizos típicos del barroco, como por ejemplo ojos, dientes y otros que todavía no podemos concretar.

Las cinco figuras estaban ancladas sobre una única peana desde por lo menos 1798, esa característica ayudaría a que no se extraviara ninguna de las piezas. La tarima formaba un conjunto compacto.

Estos datos son suficientes para adentrarnos en la iconografía. El imaginero asturiano representa probablemente a san Nicolás como obispo de Mira, acompañado teóricamente a su derecha por Adeodato y a su izquierda por los tres niños.

Es posible que Villabrille o sus clientes conociesen el lienzo que ornamentaba desde 1667 una de las capillas de la iglesia del convento de MM. Franciscanas, denominado como «Caballero de Gracia», siendo descrito con las siguientes palabras: «un quadro del santo, con el milagro de los jóvenes que resucitó, y el del abad inglés, al que libró del naufragio, y mandó predicase a la Inmaculada Concepción de Maria Santissima, y celebrasse este misterio» (San Nicolás, 1734, p. 270, citado en Collar, 2006, p. 19). La devoción a san Nicolás de Bari fue en aumento con el paso de los años, de ahí que el culto a este santo fuera trasladado a la capilla mayor en 1682, el número de cofrades era muy crecido, ingresando los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo en diciembre de 1693 (2006, p. 19).

El altar mayor del convento de capuchinos de Jadraque (Guadalajara) estaba presidido por un lienzo dedicado a *san Nicolás de Bari*, atribuido a Alonso del Arco (h. 1625-1704) un cuadro que representa al santo, acompañado por Adeodato, los tres niños en la tina, así como Jesús y la Virgen María sobre cúmulo de nubes en la zona superior del lienzo. La obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara. Este bien cultural o el lienzo del oratorio del Caballero de Gracia son los precedentes para un grabado con idéntica composición e iconografía, fechado en 1692 (Collar, 2006, p. 21, p. 26 y p. 39), modelo para las citadas estampas de 1734 y 1737.

La obra hecha por Villabrille debe ser considerada como una alternativa a esta representación oriental del santo, del que como vemos existían algunos precedentes pictóricos y gráficos en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVII, pero quizás por primera vez se representaba con figuras de bulto redondo, como un auténtico *tableau vivant* escultórico,

síntesis de sus milagros más importantes.

La inclusión de mitra y báculo pastoral en la imagen de *san Nicolás* hace que la composición escultórica de Villabrille rompa con lo establecido en esos años, una segunda aportación radicaría seguramente en la concepción de las formas, que desgraciadamente no podemos ver.

Es muy probable que Villabrille tallase la figura de *san Nicolás* con ropas episcopales a la manera de la curia romana para una mejor comprensión por parte de los fieles, tal y como aparece en el medallón ovalado que corona la portada del templo parroquial (Imagen 8), obra atribuida a Luis Salvador Carmona, discípulo del maestro asturiano y que tal vez pudo seguir su modo de hacer en la indumentaria.

La otra posibilidad es que *san Nicolás de Bari* vistiese a la manera griega. Por lo general y tal como vemos en el grabado de 1737 (Imagen 4) el santo lleva un *phelonion polistairion*, posiblemente negro y dorado, que aparece interrumpido por una franja vertical a base de ornamentos crucíferos, sobre alba blanca, denominada técnicamente como *sticarion*.

Suponemos que la efigie de san Nicolás sostendría el báculo pastoral con la mano derecha, mientras que en la izquierda portaría el libro de los Evangelios, donde podrían aparecer las tres bolas o manzanas doradas, superpuestas en forma de pirámide, alusión a la dote que san Nicolás concedió a tres doncellas para que no cayesen en la prostitución (Giorgi, 2002, pp. 278-279).

Hasta el momento solamente se conocían dos santos mitrados y con báculo dentro del catálogo escultórico de Juan Alonso Villabrille y Ron, nos estamos refiriendo a *san Valentín* (cerca de 1702) (Imagen 5), altorrelieve que decora una de las cuatro pechinas de la capilla de las Reliquias de la catedral de Segovia (Urrea, 2013, p. 90), y a *san Agustín* (Imagen 6), obra tallada hacia 1718 para el colateral de la epístola de la capilla del palacio de Elsedo, en Pámanes (Cantabria) (último estado de la cuestión sobre esta pieza en Cano, 2015b, pp. 167-168 y p. 171). La figura de *san Benito* para el retablo mayor del monasterio de Santa María de Montserrat de Madrid también porta báculo y se fecha hacia 1720 (Urrea, 2013, p. 85). Finalmente, la estatua pétrea de *san Basilio Magno* (Imagen 7) de Alcalá de Henares lleva mitra y le suponemos una vara crucífera de doble travesaño en su mano derecha, la cronología de esta pieza corresponde



a los últimos años de vida del escultor (h. 1728 - 1732) (Cano, 2014, pp. 83-137). La escultura de *san Nicolás*, fechada hacia 1692-1693 o poco más allá de esa última data puede constituir por el momento la primera de esas imágenes de santos obispos, no muy habituales en la

Imagen 5. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-1732). *San Valentín*. Madera policromada, hacia 1702, pechina de la epístola en la capilla de las Reliquias de la catedral de Segovia. Fotografía de Helena Sofía Llorente Pavillard.

Imagen 6. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. *San Agustín*. Madera policromada, 140 x 70 x 50 cm incluyendo la peana, hacia 1718. Retablo colateral de la epístola de la capilla del palacio de Elsedo, en Pámanes (Cantabria). La obra actualmente está en la iglesia de los PP. Escolapios de Villacarriedo. Fotografía del autor.

Imagen 7. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. *San Basilio Magno*. Piedra, 160 cm aproximadamente, hacia 1728-1732. Portada de la iglesia de los PP. Basilius de Alcalá de Henares. Fotografía de Pablo Cano Sanz.

Imagen 8. Atribuido a Luis Salvador Carmona (1708-1767). *San Nicolás de Bari*. Piedra. Portada de la iglesia parroquial de San Nicolás en Madrid. Fotografía del autor.

producción artística del maestro asturiano.

San Nicolás de Bari es efigiado habitualmente con cabellera canosa. No obstante, en los cuadros del Seiscientos español lo representan con pelo moreno y tez oscura, siguiendo el modelo de la basílica de Bari (Italia), apodado como «san Nicola nero» (Collar, 2006, p. 36) y con difusión entre otras muchas obras, véase en este sentido una pintura del templo de los dominicos de Nápoles.

Es de suponer que Villabrille talló los cabellos, el bigote y la barba del santo con sus habituales curvaturas cóncavo-convexas, así como la consabida finura de los bucles. Se nos antoja que la policromía tuvo un papel fundamental en la indumentaria para hacerla realmente creíble. El probable alba con bordados puede tener su repetición en las sobrepellices de *san Juan Nepomuceno* y *san Carlos Borromeo* del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares (Cano, 2015^a, pp. 49-54) o bien en el ya citado *san Agustín* de la capilla del palacio de Elsedo.

San Nicolás de Bari aparecía escoltado por otros personajes en sus laterales, con ellos se hace referencia a otros dos milagros de gran relevancia en la hagiografía del santo.

La figura hipotéticamente de la derecha representaba a un muchacho, llamado Adeodato, que había sido esclavizado por los musulmanes. San Nicolás obra el prodigio de liberarlo, precisamente el joven aparece en la capilla donde sus padres adoraban al obispo de Mira, llevando en sus manos una jarra de agua y una copa sobre salvilla que eran utilizadas por el rey musulmán (De la Vorágine, 2002, vol. I, p. 43; Carmona, 2004, pp. 342-343).

El copero viste en el grabado de 1737 un jubón de mangas amplias, habituales en la iconografía de *san Joaquín* dentro del catálogo de Villabrille, y sus calzas son parecidas a las de los *dos ángeles mancebos* de la citada capilla del palacio de Elsedo (Cano, 2015^b, pp. 164-165 y p. 168).

A la izquierda del santo deberían estar los tres párvulos, ignoramos si estaban saliendo de la tina o bien jugando a los pies del santo. El milagro narra la existencia de un posadero que solía servir carne de niño a los viajeros. Nicolás sentado a la mesa dijo al tabernero que quería ver dónde guardaba el producto. El mesonero le enseñó un barril de madera.

San Nicolás lo abrió y resucitó a tres niños descuartizados, que fueron devueltos por el propio santo a sus familiares. De esta manera, san Nicolás de Bari se convierte en el protector de los niños, identificándose tras el paso de los siglos con santa Claus.

Este episodio había comenzado a partir de la representación de “tres oficiales, falsamente acusados e injustamente condenados a muerte, a quienes san Nicolás había arrancado del tajo del verdugo, apareciéndose en sueños al emperador Constantino” (Réau, 1997, p. 429). La representación de los tres soldados liberados por san Nicolás dentro de la plástica medieval hacía que sus figuras quedasen excesivamente pequeñas, casi irreconocibles con respecto al tamaño del santo, de ahí que surgiese el milagro de los tres chiquillos resucitados (Carmona, 2003, p. 344).

Los «niños» representados en el grupo escultórico de *san Nicolás* (h. 1692-1693) tuvieron éxito dentro de la imaginería barroca madrileña, siendo utilizados en otros temas iconográficos por Villabrille, así sucede en los «tres ángeles o niños» que son colocados a los pies de *san Félix de Cantalicio* (h. 1712-1713) para el convento de los capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid (Cano, 2016, p. 48 y p. 62), lamentablemente todos ellos en paradero desconocido.

Pedro de Mena había puesto de moda imágenes de la *Inmaculada Concepción* con “tres ángeles-niños” en su peana, tipología que Villabrille repite en la *Purísima* de Güeñes (retablo terminado en 1699) (Imagen 9) o en la que le atribuimos para el palacio madrileño de los condes de Torrehermosa (Cano, 2015b, pp. 150-152). Tampoco podemos olvidarnos de la *Asunción* del retablo mayor de la capilla de Elsedo, en Pámanes, con cuatro querubines a sus pies (hacia 1715) (detalle fotográfico en Cano, 2015b, p. 159 y p. 161).



Imagen 9. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. *Inmaculada Concepción: detalle de los tres ángeles*. Madera policromada, retablo terminado en 1699. Parroquia de Güeñes (Vizcaya). Fotografía del autor.

El empleo de figuras infantiles, tiernas y encantadoras, fue del gusto de los clientes de la época, incluso fuera de la Corte. La imagen del *Cristo resucitado*, recientemente atribuido a Villabrille (Urrea, 2013, p. 96) y regalado por Manuel Francisco Pérez de Parada entre 1718 y 1724 a la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca (Albarrán, 2012, p. 526), aparece acompañado por cuatro ángeles con instrumentos musicales que por sí solos son obras singulares (imágenes 10, 11, 12 y 13). La visión de estas cuatro imágenes permite imaginar cómo podrían ser los tres niños del *san Nicolás de Bari*.

Esta temática pueril dentro del catálogo de Villabrille tuvo repercusión e incluso paroxismo en Luis Salvador Carmona, donde niños, ángeles y querubines inundan una enorme cantidad de sus efigies, baste citar las abundantes imágenes de la *Virgen del Rosario*, así como de *Nuestra Señora de la Consolación y Correa* (Cano, 2017).



Imagen 10. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Ángel niño con cornetto: posición frontal. Bien cultural perteneciente al paso procesional de *Jesucristo resucitado*. Iglesia de la Vera Cruz de Salamanca. Madera policromada, 36 cm aproximadamente, obra regalada a la cofradía de la Vera Cruz entre 1718 y 1724. Fotografía de Mario Mateos Martín.

Imagen 11. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Ángel niño con violín: visión frontal, ibid. Fotografía de Mario Mateos Martín.

Imagen 12. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Ángel niño con viola da gamba: anverso, ibid. Fotografía de Mario Mateos Martín.

Imagen 13. Atribuido a Juan Alonso Villabrille y Ron. Ángel niño con oboe: detalle frontal, ibid. Fotografía de Mario Mateos Martín.

CONCLUSIONES

La información ofrecida por Ceán sigue siendo la única prueba que permite atribuir la imagen de *san Nicolás de Bari* al escultor Juan Alonso Villabrille y Ron. La documentación manuscrita de la parroquia madrileña es escasa, impidiendo verificar la autoría, aún así sugerimos que el grupo escultórico está ligado con la construcción de una sacristía y un camarín por parte de la cofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas del Purgatorio. La escultura podría datarse hacia 1692-1693 o poco más allá de ese último año. De confirmarse la fecha estaríamos ante una de las obras más tempranas en la carrera artística de Villabrille, que desde luego debió abrirle las puertas hacia numerosos encargos.

La parroquia de San Nicolás se caracteriza por una arquitectura nada monumental, su retablo mayor también estaba en esa misma línea, sin embargo el grupo escultórico ideado por Villabrille debía ser hipotéticamente de tanta calidad, que compensaba la pobreza del interior del templo. *San Nicolás* portaba mitra y báculo, tal y como probamos con fuentes manuscritas, la inclusión de esos dos atributos iconográficos nos lleva a pensar que vestía como obispo a la manera de curia romana.

El conjunto de esculturas creado por el imaginero asturiano destacaba en la máquina retablística gracias a un transparente, ventanal que inundaría de luz y por tanto de simbología a todas las tallas. Se trata de un recurso habitual en el barroco español, pero casi excepcional en el catálogo de Villabrille, ya que por el momento solamente las tallas de *san Joaquín* y *santa Ana* en la capilla de la Virgen del Buen Consejo del Colegio Imperial de Madrid poseían ese rasgo, al menos primitivamente.

El grupo escultórico de Villabrille cambia de emplazamiento en varias ocasiones durante los siglos XIX y XX, si en principio fue ideado para el retablo mayor de la parroquia de San Nicolás, de allí pasa a una capilla de la iglesia de El Salvador, una vez derribada regresa a su lugar de origen para nuevamente ser trasladado al templo del hospital de San Juan de Dios, donde fue incendiado en 1936, perdiéndose otra de las obras más significativas del artista asturiano.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1

13 de mayo de 1692

Manuel Araujo entrega 1.000 ducados a la cofradía de Nuestra Señora de la Antigua y Ánimas del Purgatorio para «la obra / y adorno y retablo de la capilla y altar / mayor» de la parroquia de San Nicolás de Madrid.

Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM). Libro nº 2 de memorias y capellanías de de la parroquia de San Nicolás de Bari, signatura: nº 510, desde 1678 hasta 1859, fol. 34, inédito.

«Cofradía del S[antísi]mo, N[uest]ra S[eño]ra de la Antigua y Animas del Purgatorio.

D[o]n Manuel de Araujo.

Por escriptura ottorgada en esta villa de Madrid / en 13 de mayo de 1692 ante Miguel Alvarez / de Sierra escribano de numero de ella por parte del / tesorero, mayordomo y cofrades de la cofradía del / Santísimo Sacramento, Nuestra Señora de la Antigua y Ánimas del Purgatorio sita en esta / parrochia de San Nicolas obligaron a d[ic]ha / cofradía al cumplimiento de 100 misas rez[ada]s / y una cantada de la conmemorac[i]on de difuntos / cada a[ñ]o por el ánima del d[ic]ho don Manuel / de para la obra / y adorno y retablo de la capilla y altar / mayor de d[ic]ha iglesia que se hizo a expensas / de d[ic]ha cofradía como de la d[ic]ha escriptura / consta cuyo tras[la]do se puso en el libro vez[err]o / de esta Yglesia f[oli]o 310 y para que conste y / se pida quenta de su cumplimiento / se puso esta razón por m[an]do del E[xcelentísimo] S[eñ]or D[o]n Jus[t]o Fernando de Frias y Toledo Vis[itad]or G[enera]l Ec[lesiásti]co / de esta villa de Madrid en ella a 21 de hen[er]o / de 1693.

[En el margen izquierdo] 100 misas rez[ada]s / y 1 cantada.

[En el margen izquierdo] Li[br]o Bez[err]o f[oli]o 310».

REFERENCIAS

- Agulló, M. (2005). *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Álvarez, J. A. (1786). *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*. Madrid: Antonio de Sancha (edición facsímil por Extramuros Edición).
- Berlinches, A. (Dirección) (2003). *Arquitectura de Madrid. Casco histórico*. Madrid: Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, vol. 1.
- Bernaldo, J. (1692). *Devocionario y compendio de la Vida de San Nicolás el Magno Arzobispo de Mira, patrón de Bari*. Madrid: Juan Garçia Infançon.
- Ceán, J. A. (1800, ed. 2001). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, (reedición facsímil, Madrid: Istmo).
- Cano, P. (2014). "La estatua de *san Basilio Magno* de Alcalá de Henares: última obra en la trayectoria artística de Juan Alonso de Villabrille y Ron". *Anales Complutenses* (XXVI), pp. 83-137.
- Cano, P. (2015a). "Patrimonio perdido: bienes muebles en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares hasta 1936". En Chamorro, G. (2015) (director científico). *500 años. La Magistral de Cisneros: catálogo de la exposición*, pp. 17-145. Alcalá de Henares: Diócesis de Alcalá de Henares; Ministerio de Educación Cultura y Deporte; Institución de Estudios Complutenses.
- Cano, P. (2015b). "Esculturas de Villabrille y Ron para los condes de Torrehermosa: la capilla del palacio de Elsedo (Cantabria)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (27), pp. 143-175.
- Cano, P. (2016). "Una escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron para los capuchinos de Madrid: *san Félix de Cantalicio*". *Pátina* (19), pp. 45-63.
- Cano, P. (2017). "*Nuestra Señora de la Correa*: escultura de Luis Salvador Carmona para los agustinos recoletos de Alcalá de Henares". *Anales Complutenses* (XXIX), pp. 57-106.
- Carmona, J. (2003). *Iconografía de los Santos*. Madrid: Istmo.

Collar, F. (2006). "Sobre iconografía de San Nicolás de Bari y algunas pinturas madrileñas. A propósito de un lienzo del Museo de Guadalajara". *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara* (1), pp. 18-48.

De la Vorágine, S. (2002). *La leyenda dorada*, vol. I. Madrid: Alianza Forma.

De Mayoralgo, J. M. (conde de los Acevedos) (2007). "Necrológico nobiliario madrileño del siglo XVIII (1701-1808)". *Hidalguía*, LIV, (323), pp. 421-524.

García, P. F., Martínez, A. F. (1994). *Iglesias de Madrid*. Madrid: El Avapiés.

Gea, M^a. I. (2007). *Guía del plano de Texeira (1656). Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*. Madrid: Ediciones La Librería.

Giorgi, R. (2002). *Santos* (Traductor Muñoz del Río, Carmen). Barcelona: Electa.

Gómez, M. (1927). "La torre de San Nicolás, en Madrid". *Archivo Español de Arte y Arqueología* (8), pp. 129-132.

Guerra, R. (1996). *Guía para visitar las iglesias y conventos del Antiguo Madrid*. Madrid: ed. del autor.

Leonardi, C., Riccardi, A., Zarri, G. (2000). *Diccionario de los santos*. Madrid: San Pablo.

Marcos, E. (1975): "Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (XL-XLI), pp. 403-416.

Nicolau, J. (2011). "Esculturas del siglo XVIII en la parroquia de Güeñes (Vizcaya)". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (46), pp. 65-68.

Portús, J. (2000). *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Quintana, J. de la (1629, ed. de 1954). *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid, Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Madrid: Ayuntamiento.

Réau, L. (1997). *Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, tomo 2, volumen 4.

Repollés, C. (1981). *Iglesia de San Nicolás de Bari*. Tesina de Licenciatura dirigida por José María Azcárate y Rístori, Universidad Complutense de Madrid, inédita, (ejemplar manuscrito al Archivo Histórico Diocesano de Madrid, sala de consulta).

San Nicolás, fray P. de (1734). *Historia de la vida, traslado, y milagros de S. Nicolas de Bari el magno, el thaumaturgo, Patrón, y protector de los Reyes y reynos de España*. Madrid.

Tormo, E. (1927). *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid.

Urrea, J. (2013). “Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII”. *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción* (48), pp. 81-104.

Velasco, A. (2003). *Recintos sagrados de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Ediciones La Librería.

El escultor José Galbán (1683 - h. 1739): aportaciones documentales sobre su vida

Pablo Cano Sanz
Jaime Gil Lucía

Resumen

La personalidad humana y artística de José Galbán ha estado un tanto oculta ante la figura de su maestro y suegro Juan Alonso Villabrille y Ron. Este artículo de investigación saca a la luz documentos inéditos sobre los primeros años de vida del escultor castellano. Especialmente importante es su fecha de nacimiento y partida de bautismo, datos localizados en el Archivo Histórico Diocesano de Segovia. Se aportan, asimismo, algunas fuentes manuscritas sobre sus padres y hermanos. Este conjunto de noticias aseguran la cronología de Galbán, que iría desde 1683 (Segovia) hasta por lo menos 1739 (Madrid). Es muy posible que Villabrille tomara a Galbán como discípulo. El probable contrato de aprendizaje iría, tal vez, de 1700 a 1706 o bien de 1702 a 1708. José Galbán casa con Andrea Ron poco después del 10 de enero de 1710, fecha de la carta de dote. Se realiza, finalmente, un estado de la cuestión sobre la obra documentada del escultor segoviano.

Palabras clave: Escultura, barroco, siglos XVII y XVIII, José Galbán, Juan Alonso Villabrille y Ron, Segovia, Madrid.

Summary

The artistic and personal nature of José Galbán has been somewhat overshadowed by the figure of his master and father-in-law Juan Alonso Villabrille y Ron. This research article brings to light unpublished documents on the early years of the Castilian sculptor's life. Of particular importance are his date of birth and baptismal certificate, information located in the Diocesan Historical Archive of Segovia. Some handwritten sources on his parents and siblings are also provided. This information ensures the chronology of Galbán, putting his lifespan from 1683 (Segovia) to at least 1739 (Madrid). It is quite possible that Villabrille took Galbán on as a disciple. The probable apprenticeship contract would therefore perhaps run from 1700 to 1706, or from 1702 to 1708. José Galbán married Andrea Ron shortly after 10 January 1710, the date of the dowry letter. Finally, a statement of the question about the documented work of the Segovian sculptor is carried out.

Keywords: Sculpture, baroque, 17th and 18th centuries, José Galbán, Juan Alonso Villabrille y Ron, Segovia, Madrid.

Pablo Cano Sanz.

Doctor en Geografía e Historia. Profesor de Historia del Arte en la ESCRBC de Madrid.

pablocano@escrbc.com

Jaime Gil Lucía.

Alumno de la ESCRBC de Madrid.

jaime.jgyl@yahoo.es

INTRODUCCIÓN

Hasta el momento se sabía que José Galbán era natural de la ciudad de Segovia (Del Saltillo, 1948, pp. 40-41; Marcos, 1975, p. 404; Collar, 1983, p. 507). La fecha de nacimiento era todavía una incógnita, proponiéndose que habría venido al mundo «en torno a 1685/1690» (Urrea, 2013, p. 98). Las siguientes páginas demuestran que ese hecho tuvo lugar un poco antes.

Imagen 1. Anónimo. Parroquia de San Juan Bautista de Segovia, también conocida como iglesia de San Juan de los Caballeros, hoy museo Zuloaga. José Galbán fue bautizado el 11 de noviembre de 1683 en este templo. Fotografía de Jaime Gil Lucía.

NACIMIENTO Y PARTIDA DE BAUTISMO

José Galbán Sanz nace el 26 de octubre de 1683, así consta por testimonio oral de los progenitores (doc. 1). Fue bautizado el 11 de noviembre de ese mismo año en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Segovia (Imagen 1), también conocida como iglesia de San Juan de los Caballeros, hoy museo Zuloaga, con el nombre de José Francisco, aunque solo utilizó el primer apelativo (Imagen 2).



Los padres fueron Ambrosio Galbán, natural de esa misma ciudad y María Sanz, natural del Moral, jurisdicción de la villa de Maderuelo, obispado de Segovia (doc. 1). Los abuelos paternos se llamaban Juan Galbán e Inés Cabrera, mientras que los maternos eran Alonso Sanz y María de Maibe (sic) (doc. 2). El licenciado (sacerdote) Felipe González de Quijano actuó como padrino. Los progenitores decidieron poner al niño bajo la protección de san Simón. La ceremonia religiosa corrió a cargo del padre

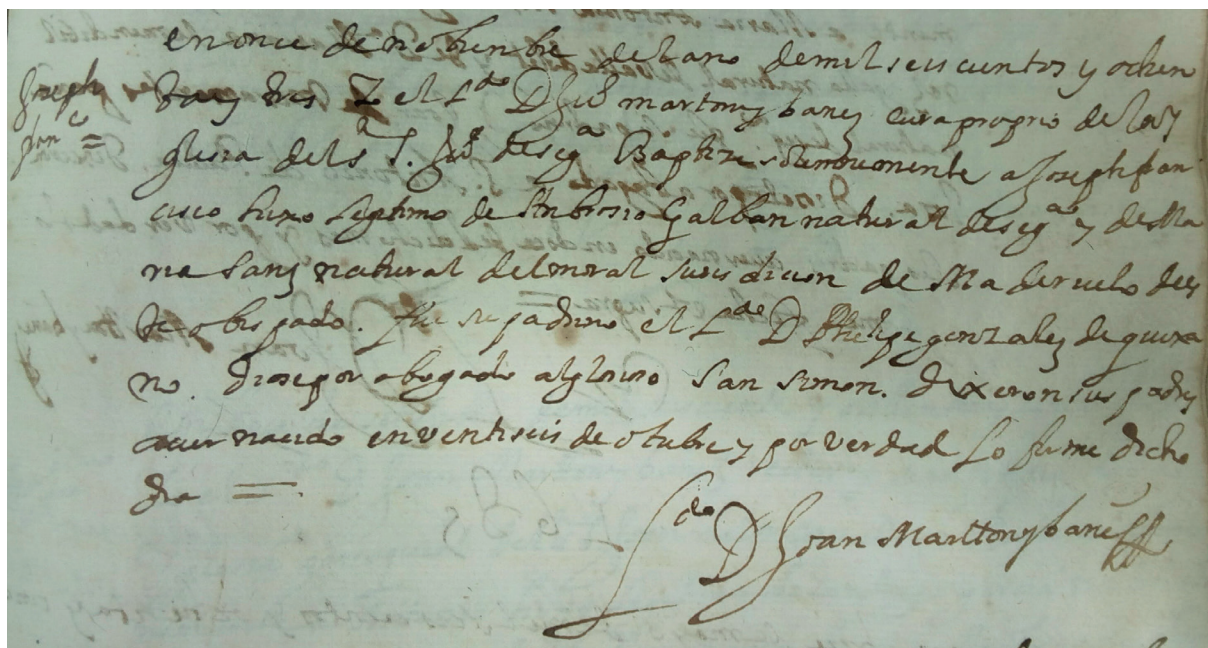


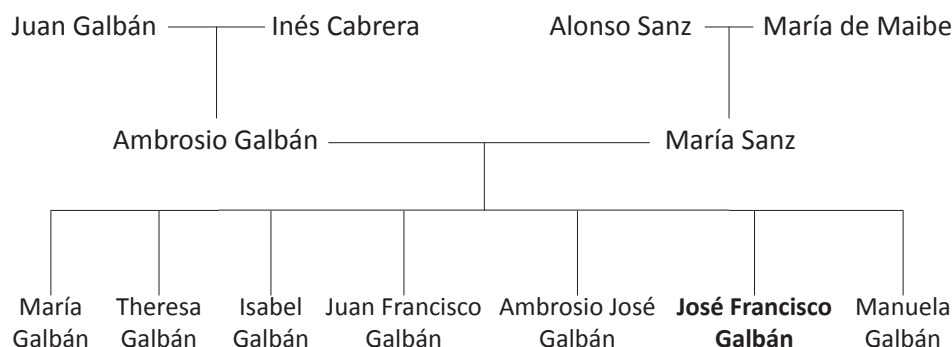
Imagen 2. Partida de Bautismo de José Francisco Galbán Sanz (11-11-1683). AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, 1590-1771, fol. 68. Fotografía de Jaime Gil Lucía. ©Obispado de Segovia.

“Joan Martton y banez”, que tal vez podríamos interpretar como Juan Martón Ibáñez (doc. 1).

PADRES Y HERMANOS

Ambrosio Galbán y María Sanz se casan el 13 de junio de 1673 en la iglesia de San Juan Bautista de Segovia. Francisco Pérez Sacristán, Manuel Carretero y Juan Casado ejercieron como testigos. Manuel Ortiz de Villodas fue el sacerdote encargado de celebrar los esponsales (doc. 2).

El matrimonio tuvo siete hijos, casi todos ellos bautizados en dicha parroquia. María (1674), Teresa (1675), Isabel (1678), Juan Francisco (1680), Ambrosio José (1682) «al qual Baptize en casa por necesidad» (doc. 7), José Francisco (1683) y Manuela (1688). Se realiza el siguiente gráfico para aclarar la genealogía:



María Galbán nace el 2 de julio de 1674, siendo bautizada el 17 de ese mismo mes. Juan Álvarez, tío de la niña, ejerció como padrino. La recién nacida tuvo como protector a san Juan Bautista (doc. 3).

Teresa Galbán viene al mundo el 6 de noviembre de 1675. Su bautismo fue celebrado el 13 de dicho mes por el licenciado José Francisco Martón Ibáñez, hermano de Juan Martón Ibáñez, cura de la iglesia de San Juan de los Caballeros de Segovia. Los padres escogieron a san Leonardo como abogado de la niña. La partida de bautismo está firmada por los dos sacerdotes (doc. 4).

El nacimiento de Isabel Galbán tuvo lugar el 10 de diciembre de 1678. Recibe las aguas bautismales el 18 de ese mes. Mateo Canvarró tuvo el privilegio de ser su padrino. El acto litúrgico fue presidido por Juan Martón Ibáñez. La recién nacida fue puesta bajo la protección de san Ambrosio (doc. 5).

Juan Francisco Galbán nace el 2 de abril de 1680, su bautismo tuvo lugar pocos días más tarde, en concreto el 10 de abril de dicho año. Mateo Canvarró ejerce nuevamente como padrino. La ceremonia fue llevada a cabo por don Juan Martón Ibáñez, cura propio de la iglesia de San Juan Bautista de Segovia. El abogado protector del recién nacido recayó en san Francisco de Paula (doc. 6).

Ambrosio José Galbán viene al mundo el 21 de marzo de 1682. El bautismo fue celebrado el día 31 de ese mismo mes por el padre Juan Martón Ibáñez. Mateo Canvarró fue elegido como padrino de este nuevo hijo. Los padres escogen a san Benito como abogado del niño (doc. 7).

Finalmente, Manuela Galbán nace el 11 de marzo de 1688, siendo bautizada el 25 de ese mes. Juan Rodríguez, vecino de la ciudad de Segovia, fue el padrino. Juan Martón Ibáñez derramó las aguas bautismales sobre la última hermana del escultor. La recién nacida estaba bajo la protección de san Gregorio [Magno] (doc. 8).

Este conjunto de noticias permiten aportar una serie de conclusiones. Primera, José Galbán no fue el primogénito de la familia, ocupaba el sexto lugar entre sus siete hermanos. Segunda, José Francisco es el tercer y último varón que tuvieron sus padres.

POSIBLE FORMACIÓN

Es curioso pero tanto el padre como la madre no están en el libro de difuntos de la iglesia de San Juan Bautista de Segovia. La partida de defunción es un documento clave, pues en ella figura generalmente el notario con quien se ha realizado el testamento, la localización de esa fuente archivística nos hubiese dado una buena cantidad de información sobre el domicilio familiar, profesión y posesiones de los progenitores.

Tampoco ha aparecido ninguna noticia manuscrita en los libros de fábrica de la parroquia de San Juan de los Caballeros, que ligue al escultor ni a ningún miembro de la familia Galbán con ese edificio y su patrimonio cultural.

Ante estas circunstancias se desconoce la formación inicial de José Galbán, aunque debemos suponer que las primeras enseñanzas pudieron correr a cargo del padre. El joven debió demostrar que tenía destrezas manuales, de ahí que muy posiblemente fuera aceptado como aprendiz en el taller de Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663, Argul, Asturias - 1732, Madrid). El escultor asturiano está ligado desde un punto de vista laboral con la ciudad de Segovia hacia 1702, cuando realiza los relieves de *san Frutos*, *san Valentín*, *san Geroteo* y *santa Engracia* para las pechinas de la capilla de las Reliquias en la catedral segoviana (Urrea, 2013, p. 90). Villabrille por lo general ponía a prueba al muchacho durante algunos meses para posteriormente firmar un contrato de aprendizaje por un período no superior a seis años, algo habitual en ese tipo de acuerdos. La escritura debió firmarse en Segovia, pues de haberse hecho en Madrid, ya habría aparecido en el último vaciado de documentos escultóricos que se efectuó en el Archivo de Protocolos Notariales de la capital de España (Agulló, 2005). Una búsqueda en el Archivo Provincial de Segovia permitiría localizar tan preciada fuente manuscrita.

Si José Galbán firma el posible contrato de aprendizaje hacia 1702 podría tener entre 18 o 19 años de edad, finalizando ese período en 1708 con 24 o 25 años. Se trata de una edad un tanto avanzada para firmar el citado contrato, pero precisamente ese mismo dato avalaría una formación inicial con su padre.

No se puede descartar que Galbán firmase el contrato de aprendizaje

unos años antes, teniendo tal vez su vigencia hacia 1700-1706, desde los 16 o 17 años de edad hasta los 22 o 23 años. Esta posibilidad contemplaría que Galbán estuvo ligado con el taller de Villabrille después de finalizar su fase formativa, pues no se entendería de otra manera su matrimonio con la hija del maestro. La carta de dote de Andrea Ron para desposarse con José Galbán se firma el 10 de enero de 1710 (Del Saltillo, 1948, pp. 40-41 y Marcos, 1975, p. 404), la boda debió tener lugar con gran probabilidad en la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, pero la pérdida de la mayor parte de su archivo impide certificarlo desde un punto de vista documental.

José Galbán fue, en cualquiera de las dos posibilidades, un hombre que encajó perfectamente en la vida laboral y personal de los Villabrille. El escultor asturiano tuvo en el artista segoviano a un buen discípulo, posteriormente maestro, al que vincularía de por vida con la familia Ron.

Se sabe documentalmente que Galbán y su esposa estuvieron viviendo sus primeros seis años de casados en la casa de Villabrille (1710-1716) (Ibid.). La escasa producción del artista segoviano demuestra que actuaría la mayor parte de su vida como maestro colaborador, especializado tal vez en determinadas tareas, dentro del taller de Juan Alonso Villabrille y Ron. La presencia de Galbán en ese obrador era suficiente para sacar los encargos adelante, impidiendo la entrada al menos inmediata de un nuevo discípulo. El aumento de los contratos provocó, no obstante, la llegada de Luis Salvador Carmona como aprendiz, período documentado que va del 24 de junio de 1723 al 24 del mismo mes de 1729 (Salort, 1997, pp. 454-457).

OBRA

Galbán posee únicamente cuatro obras documentadas y una más en cooperación con su suegro. El escultor segoviano talló una *Asunción* para el retablo mayor de la parroquia de Adanero (Ávila) (Imagen 3), obra hecha en madera policromada por la que recibió 1.246 reales en 1711 o 1712 (Collar, 1983, p. 507; Urrea, 2013, p. 98). Esta imagen se inspira en la *Inmaculada Concepción* de Güeñes (Vizcaya), obra atribuida a Juan Alonso Villabrille y Ron (Urrea, 2013, p. 95), cuyo retablo fue terminado en 1699 (Nicolau, 2011, pp. 65-68; Cano, 2016, p. 64, 73-74 y 89). El

Imagen 3. José Galbán (1683- h. 1739). *Asunción*. Madera policromada, 1711 o 1712. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Adanero (Ávila). Fotografía tomada de Collar, 1983: 505

escultor asturiano repite esa tipología en la *Asunción* de la capilla del palacio de Elsedo, en Pámanes (Cantabria), obra también atribuida a Juan Alonso Villabrille y Ron, que fechamos hacia 1715 (último estudio sobre esta pieza en Cano, 2015b, pp. 158-160).



El primero de sus grandes trabajos es *el sepulcro del obispo Idiáquez* para la catedral de Segovia. La traza corresponde a Carlos de la Colina, maestro de cantería, sin embargo las tres figuras (obispo y dos niños) (Imagen 4) son obra de José Galbán, talla las esculturas en piedra de Bernuy o de Valseca. El 21 de mayo de 1713 firma condiciones donde se precisa cómo

deben ser los detalles de esas efigies. Galbán se traslada a la ciudad de Segovia, tomando algunos ayudantes para su ejecución. Sus honorarios ascendieron a 2.300 reales, que ya había recibido el 16 de julio de ese mismo año. Sin embargo, el cenotafio no se termina hasta mayo de 1714 con la participación de Francisco Cantero, que recibe 350 reales por hacer unas pilastras (Collar, 2003, pp. 503-508 y Urrea, 2013, p. 98).



Otro cometido de gran envergadura fueron los tres pasos procesionales para la iglesia de Santa María del Coro en la ciudad de San Sebastián (Guipúzcoa). Se desconoce el contrato, pero gracias a Ceán Bermúdez sabemos que Villabrille con su yerno realizaron ese encargo en 1727. Se representan la Última Cena, *el Prendimiento de Jesús* y su *Descendimiento* (Imagen 5), aunque únicamente sobrevive esta última composición, pero no con todas las figuras. Los escultores cobraron 47.500 reales, a los que se añadieron los gastos del estofado y transporte, ascendiendo la suma a 69.491 reales (Ceán, 1800, tomo VI, p. 85; Urrea, 2013, p. 98; Cano, 2014, pp. 157-158).

Imagen 4. José Galbán. Sepulcro del obispo Idiáquez: el escultorsegoviano únicamente realiza las figuras del difunto en actitud orante y de los dos niños. Piedra, 1713. Fotografía de Pablo Cano Sanz.

Imagen 5. Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-1732) con colaboración de José Galbán (1683 - h. 1739). *Descendimiento*. Madera policromada, 1727. Iglesia de Santa María del Coro de San Sebastián (Guipúzcoa). Fotografía de Pablo Cano Sanz.



Juan Alonso Villabrille y Ron estaba ocupado con uno de los encargos más importantes de su vida profesional cuando corría el año de 1728, de ahí que no pudiera asumir otro proyecto de valor casi similar, esa responsabilidad recayó en José Galbán. Nos estamos refiriendo a las seis esculturas para el retablo mayor del convento de las dominicas de Béjar (Salamanca) (obra presupuesta el 27 de abril de 1728). El programa iconográfico estaba formado por las esculturas de la *Piedad*, *san Francisco de Asís*, *santo Domingo de Guzmán*, *santo Tomás de Aquino* y *san Vicente Ferrer* (Imagen 6), además de una figura de la *Fe* que coronaría el sagrario.



Imagen 6. José Galbán. *San Vicente Ferrer*. Madera policromada, 1728. Escultura tallada para el retablo mayor del convento de las MM. Dominicas de Béjar, hoy en la ermita del Cristo del Humilladero de Candelario (Salamanca). Fotografía de Juan Félix Sánchez Sancho.

De todas ellas sobrevive con seguridad la del gran predicador valenciano, hoy en la ermita del Cristo del Humilladero de Candelario (Salamanca) (Sánchez, 2010; Albarrán, 2012, p. 180; Urrea, 2013, pp. 98-100; Cano, 2015a, p. 293 y 315).

También se debe destacar la *Divina Pastora*, grupo escultórico para el convento de los franciscanos descalzos de San Gil de Madrid, obra contratada en 1738 por la que recibe 6.000 reales el 27 de agosto de 1739 de manos del tesorero de la duquesa de Osuna (Urrea, 2013, pp. 100-101). Se trata del último dato documental donde consta que Galbán aún estaba vivo.

Existe una estampa calcográfica (Imagen 7) que permite suponer cómo fue la última obra de Galbán (VV.AA. 1990, p. 100). La Virgen María aparece sedente, rodeada por un rebaño de ovejas. Viste túnica, piel de cordero, manto y sombrero de ala ancha, posiblemente de paja. Presenta un broche en el pecho y una flor en uno de los laterales. Con su mano derecha toca a una oveja y con la izquierda sostiene al Niño Jesús, que viste igual que su Madre. El Hijo de Dios sostiene un cayado de enormes proporciones y un recipiente en la mano izquierda. Nuestra Señora está coronada por dos ángeles, su bastón está apoyado sobre una de las rodillas. Su expresión es serena, mirando al hipotético devoto, mientras que el Niño muestra el amor y la ternura con la oveja descarriada. Este grupo escultórico difiere completamente del regalado por Luis Salvador Carmona para las capuchinas de Nava del Rey (Valladolid, 1747) (García, 1990, p. 80; Martín, 1990, pp. 223-226).

Así pues, la enorme ausencia de obras dentro del catálogo del artista segoviano obliga a pensar que buena parte de su vida laboral estuvo ligada con la de Juan Alonso Villabrille y Ron. Tampoco parece que Galbán fuera ambicioso, pues de otra manera hubiese tenido taller propio de primer orden desde un primer momento y sin embargo no coge discípulos hasta la cuarta década del siglo XVIII, en concreto José Guijarro (25-08-1730), José de Lema (23-05-1732) e Isidro Plaza (25-05-1732) (Agulló, 2005, p. 111), cuando la edad de Villabrille era muy avanzada.



Imagen 7. Nemesio López Saavedra (grabador). *Divina Pastora*: detalle, 1781. Cobre, talla dulce, 259 x 177 mm. Museo Municipal de Madrid. Fotografía extraída de VV.AA. 1990: 100. Esta estampa caligráfica se inspira en la escultura de José Galbán. *Divina Pastora*. Madera policromada, 1738-1739. Obra realizada para el convento de San Gil de Madrid (Franciscanos Descalzos), bien cultural en paradero desconocido.

CONCLUSIONES

Este artículo demuestra que José Galbán nace el 26 de octubre de 1683 en la ciudad de Segovia. Se trata de una noticia sumamente importante, ya que permite marcar el inicio cronológico de su vida, así como su posible formación con Juan Alonso Villabrille y Ron, bien hacia 1700-1706 o bien entre 1702 y 1708. Aportamos, además, algunos datos inéditos sobre los padres y hermanos del escultor segoviano. Galbán vivió unos 56 años aproximadamente, la última noticia que tenemos sobre su vida está fechada en 1739.

Se efectúa un estado de la cuestión sobre las obras documentadas de José Galbán. Sus piezas iniciales: *Asunción* de Adanero y *sepulcro del obispo Idiáquez* en Segovia están fuertemente vinculadas al estilo de Juan Alonso Villabrille y Ron. No obstante, la factura no es de tanta calidad, pudiéndose distinguir perfectamente entre una obra del maestro asturiano y otra del discípulo segoviano. Galbán trabaja tanto la piedra como la madera policromada con soltura. La escultura de *san Vicente Ferrer* (1728) del retablo de las dominicas de Béjar deja claro que rompe, con los modelos de su suegro, pues se aprecia una gran diferencia con respecto a la misma iconografía de Villabrille para uno de los retablos colaterales del convento de los dominicos de la Madre de Dios de Alcalá de Henares (anterior a 1724) (Cano, 2015a, pp. 281-322). Se desconoce que hizo Galbán exactamente en los pasos procesionales de San Sebastián. Su *Divina Pastora*, juzgada a través del grabado, parece una obra notable.

Juan Alonso Villabrille y Ron no hubiese podido afrontar muchos de sus encargos sin la ayuda de José Galbán y posteriormente de Luis Salvador Carmona. El binomio Villabrille-Galbán (h. 1700/1702-1722) y sobre todo el trío Villabrille-Galbán-Carmona (1723-1729) asumieron retos profesionales de gran entidad en el primer tercio del siglo XVIII.

Galbán por sí mismo puede ser considerado como un escultor solvente, afincado en Madrid desde joven, pero sin la maestría y creatividad de Villabrille o Carmona.¹

1. Queremos expresar nuestro agradecimiento al Obispado de Segovia por permitirnos fotografiar la partida de bautismo del escultor José Francisco Galbán Sanz.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Doc. 1

11 de noviembre de 1683

Partida de bautismo de José Francisco Galbán, donde además se indica su fecha de nacimiento, en concreto el 26 de octubre de 1683.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 68, inédito.

«Joseph Fran[cis]co

en once de nobienbre del ano de mil seiscientos y ochen/ta y tres[.] Yo el L[icencia]do D[on] Ju[a]n marton y banez cura propio de la Y/glesia de S[an] Ju[a]n de seg[ovi]a Baptize solemnemente a Joseph fran/cisco hixo legitimo de Ambrosio Galban[,] natu[r]al de seg[ovi]a y de Ma/ria Sanz natural del moral jurisdiccion de Maderuelo de es/te obispado. fue su padrino el L[icencia]do D[on] Phelipe gonzalez de quixa/no. diose por abogado al glorioso San Simon. dixeron sus padres / aver nacido en ve[i]ntiseis de o[c]tubre y por verdad lo firme dicho / dia =.

L[icencia]do D[on] Joan Martton y bañez [firmado y rubricado]»

Doc. 2

13 de junio de 1673

Partida de matrimonio de Ambrosio Galbán y María Sanz, padres de José Francisco Galbán.

AHDS. Libro de matrimonios de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1779, fol. 49 vº, inédito.

«Ambrosio Galban ~~Alva~~/rez y M^a Sanz

En la Ciu[da]d de Seg[ovi]a a trece dias del mes de Junio de mil y / seis[cient]o[s] y setenta y tres años. aviendo precedido las tres moni/ciones (sic) q[ue] manda el s[an]to Concilio de Trento en esta parroquia / de San Juan por parte de Ambrosio galvan ~~Alva~~rez feligres de ella / y en

la Yglesia del lugar del Moral de este obispado. como / me consto por fez del Bachiller Jacinto gonzalez Clasio Mra. (sic) / Cura de Cedillo y teniente de Cura de la d[ic]ha yglesia del Moral / por parte de Maria Sanz natural del d[ic]ho lugar hixa de / Alonso Sanz y de Maria de Maibe (sic). y d[ic]ho Ambrosio al/~~varez hixo de~~ Galvan hixo de Juan galban y de Ynes Ca/brera V[eci]na de esta Ciu[dad] y no aviendo resultado impedimento / alguno Canonico despose por palabras de presente q[ue] hacen / verdadero matrimonio y Juntam[en]te di las bendiciones / nupciales q[ue] dispone el manual a los d[ic]hos Ambrosio Gal/ban y Maria Sanz siendo testigos fran[cis]co Perez Sacris/tan de esta d[ic]ha Yglesia y Manuel Carretero y Juan Casado / V[ecin]os y estantes en esta Ciu[da]d de Seg[ovi]a y en fe de ello lo firme / yo Manuel Ortiz de Villodas Cura propio de esta d[ic]ha / yglesia de San Juan = entre renglones, Galvan, = en m[e]d[i]o / Alvarez hixo de. no valga =

Manuel Ortiz de Villodas [firmado y rubricado]»

Doc. 3

17 de julio de 1674

Partida de bautismo de María Galbán, donde además se indica su fecha de nacimiento, en concreto el 2 de julio de 1674.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 62, inédito.

«Maria Galban

En Segovia a d[i]ezsiete de Julio de mil y seis[cientos] y setenta y quatro / años Yo Manuel Ortiz de Villodas Cura propio de esta Yglesia / de San Juan baptice solemnem[ente] a Maria hixa legitima / de Ambrosio Galvan natural de esta Ciu[da]d y de Maria Sanz / natural del lugar del Moral de este Obispado, nacio en dos de / este d[ic]ho mes, fue su Padrino Juan Alvarez tío de la bautizada / dila por abogado a S. Juan Bautista y lo firme =

Manuel Ortiz de Villodas [firmado y rubricado]»

Doc. 4

13 de noviembre de 1675

Partida de bautismo de Teresa Galbán, indicando su fecha de nacimiento, en concreto el 6 de noviembre de 1675.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 63, inédito.

«Theresa galban

En la ciudad de Segobia a trece días del mes de noviembre del año de mil seis/cientos y setenta y cinco Yo Don Joseph fran[cis]co Marton y bañez de orden de / mi hermano el Li[cencia]do Juan Marton y bañez Cura propio de la parroquia de / San Juan de los caballeros de esta ciudad, Baptize solemnemente a theresa / [h]yja lejitima de Ambrosio galban y de Maria Sanz natural del moral / jurisdicción de la villa de Maderuelo fue su padrino Ju[a]n Albarez dieronla / por abogado a San Leonardo nacio a seis de nobiembre, Ya dicho esto que el / padre es natural de seg[ovi]a (...) =

L[icencia]do D Juan Martton bañez [firmado]

L[icenciado] Joseph fran[cis]co Marton y banez [firmado y rubricado]»

Doc. 5

18 de diciembre de 1678

Partida de bautismo y fecha de nacimiento de Isabel Galbán, en concreto el 10 de diciembre de 1678.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 64 vº y 65, inédito.

«Ysabel de / galban

En diez y ocho de diciembre del año de mil seiscientos y / setenta y ocho Yo el L[icencia]do D Ju[a]n Marton y bañez cura pro/pio de la parroquia de San Ju[a]n de segovia baptize solemne/mente a Ysabel hixa legitima de Ambrosio Galban na/tural / Natural de esta ciudad, y de Maria Sanz natural del moral / de este obispado jurisdicción de la villa de maderuelo.

fue su / Padrino Mateo Convarró. diosela por abogado a San Ambrosio di/xeron aver nacido a diez de diciembre, y por verdad lo / firme fecha ut supra =

L[icencia]do D[on] Ju[a]n Martton y banez [firmado y rubricado]»

Doc. 6

10 de abril de 1680

Partida de bautismo de Juan Francisco Galbán, también se indica su fecha de nacimiento, concretamente el 2 de abril de 1680.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 65 vº, inédito.

«Ju[a]n fran[cis]co galban

en diez de abril del ano de mil seiscientos y ochenta Yo / el L[icencia]do D Joan Martton y bañez cura propio de la parr/oquial de S. Ju[a]n de segovia Baptize solemnemente a Ju[a]n fran[cis]co / hixo legitimo de Ambrosio Galban natural de esta ciudad y de / Maria Sanz natural del moral. fue su padrino mateo convarro / Nacio en dos de abril dia de S. fran[cis]co de padua al qual se le dio por / abogado y por verdad lo firme =

L[icencia]do D[on] Joan Martton y bañez [firmado y rubricado]»

Doc. 7

31 de marzo de 1682

Partida de bautismo de Ambrosio José Galbán, donde además se indica su fecha de nacimiento, en concreto el 21 de marzo de 1682.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 67, inédito.

«Ambrosio / Galban

en treinta y uno de marcó del año de mil seiscientos y ochen/ta y dos Yo el

L[icencia]do D Ju[a]n martton y bañez cura propio de la par/roquial de S. Joan de esta ciudad. puse los santos oleos y supli las / demas ceremonias de la Yglesia a Ambrosio Joseph hixo legitimo de Am/brosio galban natural de segovia y de Maria Sanz natural del lu/gar del moral al qual Baptize en casa por necesidad. fue su pa/drino matheo convarró. nació en veinte y uno de marco dia de S. Be/nito el qual se le dio por Abogado y por verdad lo firme fecha ut supra =

L[icencia]do D[on] Joan Martton y bañez [firmado y rubricado]»

Doc. 8

25 de marzo de 1688

Partida de bautismo y fecha de nacimiento de Manuela Galbán, hecho que tiene lugar el 11 de marzo de 1688.

AHDS. Libro de bautismos de la parroquia de San Juan Bautista de Segovia, nº 1, desde el año 1590 hasta el año 1771, fol. 70 vº, inédito.

«Man[ue]la galban

en veinticinco de marco del año de mil seiscientos / y ochenta y ocho Yo el L[icencia]do D Joan Martton y bañez / rector y cura propio de la Yglesia parroquial / del S[an]to Joan de seg[ovi]a Baptize solemnemente a Ma/nuela hixa legitima de Ambrosio Galban natural de es/ta ciudad y de Maria Sanz natural del moral del este / obispado. fue su padrino Ju[a]n Rodriguez vecino de esta ciu/dad diosla por Abogado a S. Gregorio dixerón sus / padres aver nacido en once del mismo Mes y par[a] que a / todos conste lo firme fecha ut supra =

L[icencia]do D[on] Joan Martton y bañez [firmado y rubricado]»

REFERENCIAS

Albarrán, V. (2012). "Aproximación al desarrollo artístico en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (LXXVIII), Departamento de Historia del Arte de

la Universidad de Valladolid, pp. 171-196.

Ceán, J.A. (1800, ed. 2001). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, (reedición facsímil, Madrid: Istmo).

Cano, P. (2014). “Juan Alonso de Villabrille y Ron: escultor barroco español en el Meadows Museum de Dallas”. *Pátina* (17-18), Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, pp. 145-186.

Cano, P. (2015a). “Esculturas de Juan Alonso Villabrille y Ron y Luis Salvador Carmona para los dominicos de Alcalá de Henares”. *Anales Complutenses* (XXVII), Institución de Estudios Complutenses, pp. 281-322.

Cano, P. (2015b). “Esculturas de Villabrille y Ron para los condes de Torrehermosa: la capilla del palacio de Elsedo (Cantabria)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (27), Universidad Autónoma de Madrid, pp. 143-175.

Cano, P. (2016). “La Madre de Dios: escultura de Villabrille y Ron en la fachada de las Juanas de Alcalá de Henares”. *Anales Complutenses* (XXVIII), Institución de Estudios Complutenses, pp. 59-101.

Collar, F. (1983). “El sepulcro del obispo Idiáquez y sus autores: José Galván y Carlos de la Colina”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (49), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, p. 503-508.

Del Saltillo, M. (1975). “Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (52), pp. 5-41.

García, M^a C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona: Publicaciones de la Universidad de Navarra.

Marcos, E. (1975). “Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (XL-XLI), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 403-416.

Martín, J.J. (1990). *Luis Salvador Carmona*. Escultor y Académico. Madrid: Editorial Alpuerto.

Nicolau, J. (2011). “Esculturas del siglo XVIII en la parroquia de Güeñes

(Vizcaya)". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (46), 65-68.

Salort, S. (1997). "Juan Alonso Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona". *Archivo Español de Arte*, tomo LXX (280), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 454-457.

Sánchez, J.F. (2010). <http://www.nosabiasque.net/2010/10/historia-de-la-hermita-candelario.html>.

Urrea, J. (2013). "Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII". *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción* (48), pp. 81-104.

VV. AA. (1990). *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Calcografía Nacional.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico Diocesano de Segovia (AHDS). Parroquia de San Juan Bautista de Segovia:

- Libro de bautismos, 1590-1771, signatura nº 1.
- Libro de matrimonios, 1590-1779, signatura nº 1.

Las relaciones peligrosas. *Experiencias entre cine y museo. El caso español*

Pablo Díaz Torres

Resumen

Los procedimientos empleados por el museo de arte contemporáneo de cara a agregar al cine en su discurso nos ofrecen la clave para descubrir qué cine desea la entidad cultural que resuelve lo que, dentro de la creación actual, es arte y por qué. Aparece de esta forma una vertiente en la tradición museológica moderna con clara voluntad de asimilación por parte de la institución de la experiencia cinematográfica y que, poco a poco, se consolida como una tendencia manifiesta aunque no exenta de aristas problemáticas considerado el particular estatus del medio fílmico en relación con otras disciplinas indiscutiblemente contempladas como artísticas. Así pues, las tensiones que resultan de las tentativas por museizar cine, han dado pie al establecimiento de una serie de líneas de debate por las que las páginas siguientes quieren interesarse.

En este sentido, asumiremos como modelo la actividad del Departamento de Cine del MoMA de Nueva York dado, por un lado, su carácter referencial a nivel mundial y, por otro, las exclusivas acciones que se derivan de una personalísima actitud frente al cine, que describiremos, para intentar localizar su influencia en el caso de los museos de arte contemporáneo españoles. A partir de aquí y, sin abandonar nuestro entorno, relataremos la labor última de un grupo de iniciativas conducentes a hacer de la galería un espacio propicio para el tratamiento museográfico del cine. De todo lo anterior, se inferirá una cierta mirada al cine desde el museo de cuyo análisis podremos revelar la presencia recurrente de unos hábitos culturales trascendentes y representativos sobre los que con este trabajo pretendemos meditar.

Pablo Díaz Torres.

Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Profesor de Historia del Arte en la ESCRBC de Madrid.

pablotorres@gmail.com
pablodiaz@escrbc.com

Palabras clave: Museología, museografía, caja negra, cubo blanco, MoMA, curaduría de cine, museo del cine.

Summary

The procedures used by the Museum of Modern Art to add cinema as part its discourse offer us the key to discovering what kind of cinema the cultural entity requires to help resolve that which, within contemporary creation, is art and why.

In this way, an aspect can be found in the modern museological tradition with a clear desire for assimilation on the part of the institution of the cinematographic experience and which, little by little, consolidates its position as an evident trend, though not free from problematic aspects considering the particular status of the film medium in relation to other disciplines that are unquestionably considered as artistic. As such, the tensions resulting from attempts to museumize cinema have led to a series of lines of debate that will be explored in the following pages.

In this regard, we will take as a model the work of the cinema department of MoMA in New York given, on the one hand, its status as a world leader and, on the other, the exclusive actions derived from a very personal attitude towards cinema, which we will describe, in order to try and place its influence within Spanish contemporary art museums. From here, remaining in the same environment, we will talk about the latest work of a group of initiatives aiming to make the gallery a space conducive to the museographic treatment of cinema. Using the above, a certain view of cinema will be inferred from the museum's perspective, the analysis of which we can use to reveal the recurrent presence of transcendent and representative cultural habits on which we intend to base this work.

Keywords: Museology, museography, black box, white cube, MoMA, film curator, film museum.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años, distintas definiciones se han ido sucediendo en cuanto a los fines, los ámbitos de intervención y las modalidades que terminan por fijar hoy la idea de museo. En principio y con el ánimo de acotar el marco de nuestro estudio, señalaremos como básicos elementos delimitadores de la institución museística la existencia de una colección y la vocación de permanencia que de ella emana tal y como recoge la Ley del Patrimonio Histórico Español al afirmar en su Capítulo II:

«Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (Ley 16/1985).

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) ofrece una visión más amplia al incluir toda suerte de espacios culturales abiertos a visitantes, subrayando el perfil no lucrativo que ha de ostentar una entidad digna de tal nombre. El artículo 3, sección 1 de los estatutos que rigen esta institución, cuya última redacción fue aprobada por la 22ª Asamblea General celebrada en Viena el 24 de agosto de 2007 se establece que:

«Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que se ocupa de la adquisición, conservación, investigación, transmisión de información y exposición de testimonios materiales de los individuos y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreación» (Icom.museum, 2016).

Esta concreción terminológica plasma las facultades que la sociedad y los poderes públicos otorgan al museo. Junto a ello, el paso del tiempo ha conferido al mismo una serie de atribuciones más o menos explícitas y asumidas, más o menos discutibles o problemáticas de entre las que nos interesa destacar aquí la que lo convierte en sancionador de lo artístico. Es evidente que en la asunción por parte de nuestra cultura del canon que dictamina lo que merece la consideración de arte, los museos han jugado un papel fundamental al proclamarse depositarios y custodios del legado cultural pretérito de forma que, tras una primera voluntad preservadora y educativa, surgirá inevitablemente otra de cariz selectivo; lo escogido

por un museo, en el sentir de la sociedad occidental, indiscutiblemente será arte. Este concepto, cardinal en nuestro texto, se afirma de manera decidida en relación con el arte contemporáneo de forma que el museo, en este caso, aclara y, a la vez, certifica que lo albergado en sus salas conforma el arte de hoy.

Antes de seguir avanzando hemos de aludir, siquiera someramente, a dos disciplinas como son la museología y la museografía. La primera de ellas es la ciencia del museo encargada de estudiar la historia y la razón de ser de los mismos, así como el puesto que ocupa en el seno de la colectividad. Igualmente, se ocupará de los sistemas de investigación, educación y organización así como de la relación que guarda el museo con el medio ambiente físico, planteando la clasificación de los diferentes tipos de centros. La museografía, por su parte, concreta la noción museológica en el propio museo, tratando especialmente de la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones. Así, los planes museológicos de los centros, establecerán unos objetivos según una línea de pensamiento que habrá de definir una filosofía o un estilo propio en cada institución de modo que las distintas opciones museográficas cristalizan estas intenciones en hechos físicos y perceptibles accesibles al público.

En otro orden de cosas tenemos que referirnos al resbaladizo asunto de la naturaleza artística del cine, condición esta que actuará de piedra de toque en la relación entre la museística contemporánea y lo cinematográfico. Es harto conocido cómo el alumbramiento de la teoría cinematográfica principió la discusión al respecto de la índole artística del medio, lo que acaeció simultáneamente a su admisión dentro de las vanguardias históricas que pronto lo entendieron como una especie de extensión ampliada y mejorada de la expresividad pictórica (Aumont, et al., 2012, pp. 13-19). De la misma manera y, dado el entorno técnico que propició su aparición, producto del desarrollo científico del cambio de siglo XIX al XX, se asimiló rápidamente lo cinematográfico a la modernidad en la familiar etiqueta del cine como un arte de nuestro tiempo. Más allá del actual estado de la situación y de la relevancia teórica real de esta deliberación, resulta claro que, hoy día, existe un evidente consenso social en lo concerniente a al inequívoco componente artístico del cine.

De esta forma, las páginas siguientes aspiran a delinear desde una perspectiva amplia las vías con las que la institución museística contempo-

ránea afronta y enfrenta lo cinematográfico en España. Partiremos como referente de la experiencia pionera del MoMA para intentar extrapolar luego su ejemplo a la red de museos de arte contemporáneo nacionales, analizando el lugar que el film posee en ellos y revelar así la idea de cine que manejan. Al hilo de esto, nos interesaremos por una reciente tendencia expositiva surgida en contextos más o menos tangenciales al del museo de raíz institucional y, por último, contemplaremos la labor de los llamados museos del cine. Todo esto, nos permitirá detectar las posibles resistencias de lo fílmico a su asimilación por el museo y, atendiendo a las tensiones resultantes, abundaremos en el tan espinoso como apasionante debate sobre las relaciones entre cine y museo.

LA INELUDIBLE REFERENCIA DEL MoMA

La elección del MoMA como modelo es obligada. El centro neoyorkino actuó como precursor en una consciente y explícita adquisición de obra fílmica, procurando procedimientos que nos habrán de servir de orientación y guía en nuestro estudio.

Fue la acción de la Rockefeller Foundation instituida dentro de las iniciativas culturales del progresista gobierno de Roosevelt a partir de la toma de conciencia del poder educativo del cine sonoro, la responsable de financiar la Film Library del MoMA de Nueva York coordinada por John Abbott e Iris Barry. A partir de 1935, por tanto, el museo comenzó a coleccionar y preservar autónomamente películas histórica y creativamente relevantes que, generadas en el seno del sistema de producción convencional, quedaban denotadas así como obras de clara importancia estética y social. Al poco tiempo, la Film Library del MoMA extendió sus tareas de la inicial protección y exhibición a la educación, la formación e interpretación general del fenómeno cinematográfico, organizando ciclos de conferencias y proyecciones monográficas, señalando así un precedente temprano de ciertas atribuciones de las filмотecas y cinematecas aparecidas luego en Europa. Por último, se decretaron medidas para la implantación en la universidad del cine como contenido de interés académico lo que tuvo una enorme relevancia para la futura consideración del medio. Iris Barry partió de su trabajo previo en la London Film Society, constituyendo este antecedente inglés un primer ensayo de lo que luego se precisaría en el

MoMA. Así, la acción de la Film Library continuaría hasta llegar al actual Departamento de Cine del MoMA, que atesora más de 22.000 filmes y se destaca como uno de los lugares de estudio y difusión de lo cinematográfico más vigorosos del mundo (Wasson, 2005).

Por lo tanto y encarando ya una idea medular en nuestra disquisición, observamos cómo una primera lectura de las actividades que le son propias al Departamento de Cine del MoMA puede aproximarlas al cometido de las filmotecas, pudiendo opinarse que, sin más, nos encontramos ante una de ellas. Sin embargo, el atento análisis de sus funciones, nos persuadirá de que se trata de otra cosa. Por un lado, hemos siempre de tener en cuenta que esta sección es (parte del) el museo por lo que, en última instancia, actuará como el brazo museístico responsable del acopio de películas. Esto determinará unas necesidades de preservación materializadas en distintos tipos de dispositivos de almacenamiento y protección con los que el museo ha de necesariamente contar y que, ciertamente, serán parejas a las empleadas por las cinematecas. No obstante, hemos de resaltar un aspecto enormemente trascendente en este sentido y es que, en el caso del MoMA, será la propia institución la que toma la iniciativa en lo relativo a la selección de películas de cara a engrosar las colecciones, encontrándose aquí el sustancial componente diferenciador entre el Departamento de Cine del MoMA y cualquier filmoteca que, al aparecer con la aspiración incontestable de conservación del patrimonio fílmico global, no atenderá a criterios de raíz ponderativa a la hora de distinguir las películas que forman sus fondos; cualquier filme producido o encontrado es susceptible de pasar a formar parte de su catálogo archivístico. El MoMA, por el contrario y como museo de arte contemporáneo que es, lleva implícita en su hábito de adquisición una actividad selectiva en base a claras opciones museológicas relacionadas con el discurso cultural que desea construir. El museo necesita crear una colección propia y para ello, por fuerza, ha de determinar un criterio a aplicar a las obras que adquiere, algunas de las cuales, en el caso del MoMA, son películas. De este modo, lo realmente significativo es que, aunque las propias características del soporte fílmico impliquen que su tratamiento coincida con el efectuado en las filmotecas, la institución museística neoyorkina contempla el cine como una modalidad de arte contemporáneo y, como tal, lo incorpora a su relato discursivo.

El corolario que surge de lo previo es claro; para el visitante del MoMA, Las señoritas de Avignon¹ por encima de técnicas, disposiciones de exhibición, conservación y catalogación, tiene la misma consideración que El ciudadano Kane² por parte del propio centro. El MoMA decide que la creación de Orson Welles, como la de Picasso, es una obra digna de ser conservada, protegida, estudiada y presentada en sus salas, determinando inexorablemente que Kane es arte contemporáneo. El museo, dentro de la atribución que le es propia, dictamina que lo artístico, en este caso, tiene que ver con unas películas, subrayémoslo, representativas de la producción industrial cinematográfica habitual y que serán distinguidas como muestras eminentes de la cultura actual tras la aplicación de unos criterios de selección. Este es el talante museológico cuya influencia deseamos rastrear en la experiencia española.

1. Picasso, P. (1907). Las señoritas de Avignon. [Pintura]. Nueva York. MoMA.

2. Welles, O., Schaefer, G. (Productores) y Welles, O. (dir.). 1941. *Citizen Kane*. [Cinta cinematográfica]. E.U.: RKO Radio Pictures y Mercury Productions.

3. Consultar la tabla adjunta. La investigación conducente a la confección de la misma se desarrolló en la primavera de 2010 remitiendo a los responsables de las colecciones de los museos de arte contemporáneo españoles un cuestionario con una serie de preguntas relativas al tratamiento de lo cinematográfico en cada centro. Se incluyen únicamente los museos que respondieron a la citada encuesta, facilitada a todas las instituciones de entidad dentro de la red nacional. El autor desea expresar su agradecimiento al conjunto de conservadores que atendieron al requerimiento.

LA PRESENCIA DEL CINE EN LA RED ESPAÑOLA DE MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Desde la consolidación de la democracia y con el desarrollo económico del país en el último cuarto de siglo, los museos de arte contemporáneo se han extendido de manera notable en España hasta el punto de que una gran parte de las Comunidades Autónomas cuentan con un centro así en sus límites geográficos. En la inmensa mayoría de los casos, los museos contemporáneos del grupo hispano son de gestión pública, convertidos por las administraciones en estandartes de una determinada política cultural. Sobradamente conocido es el calamitoso efecto que ha obrado en ellos la crisis financiera reciente, cuyas consecuencias han servido para poner en cuestión las razones últimas de este boom museístico al socaire del efecto Guggenheim de Bilbao.

Así pues y en relación con lo que venimos planteando, la situación actual permite afirmar que el cine entendido como expresión artística independiente, no encuentra cabida de forma general en los museos de arte contemporáneo españoles como fondo atesorado e inserto dentro de un discurso museístico en igualdad de condiciones que el resto de las artes visuales contemporáneas³. Examinando el escaso grupo de museos que han optado por integrar lo cinematográfico, descubrimos que lo hacen como complemento al mayoritario videoarte, resultando lo fílmico, incluso

en los casos de acopio, decididamente minoritario en comparación con el resto de las obras de sus colecciones. El cine, pues, no ha encontrado, al menos de momento, un hueco en el museo de arte contemporáneo en igualdad de condiciones y, sobre todo, en número que las obras pertenecientes a otras disciplinas. Por otro lado, los escasos filmes efectivamente adquiridos se van a relacionar siempre con lo experimental, vertiente radicalmente apartada del cinema producido y consumido mayoritariamente. De este modo, el cine de vanguardia quedará revestido por la institución de un componente artístico que, desde su propia consideración ontológica, lo hace digno de figurar en el museo de arte contemporáneo. En este aspecto, los museos españoles siguen la estela de una actitud común en Europa. El carácter distintivo de este cine artísticamente destacado se vincula a la originalidad expresiva y la calidad estética de la película que, como en el caso de cualquier otra obra, lleva implícita una opción selectiva que, guiando las adquisiciones, verá aparecer una colección fílmica, eso sí, restringida a esta variante experimental de la realización audiovisual. El criterio, por tanto, se vuelve excluyente. El arte cinematográfico, según el organismo capacitado institucionalmente para determinarlo, no se producirá en el seno de la industria comercial. En la práctica española, el buen objeto fílmico será experimental o no será.

EL MUSEO REINA SOFÍA DE MADRID

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía es, indiscutiblemente, el gran museo de arte contemporáneo español ocupando el lugar en nuestro país de los emblemáticos centros museísticos europeos y americanos. La llegada de Manuel Borja Vilel a la dirección en Enero de 2008 trajo consigo una nueva orientación hacia el tratamiento del cine por parte del museo, otorgando a la disciplina una inusitada trascendencia desde un innovador plan museológico que podríamos entroncar con lo descrito en el MoMA.

Para el director no queda la menor duda; el siglo XX es el siglo del cine y, por ello, nunca deberá echarse de menos su presencia en un museo de arte contemporáneo como el Reina Sofía, un centro que, en primer lugar, habrá de convertirse en un aparato de producción y un canal de exhibición de un tipo de cine que de otra forma no podría encontrar a su audiencia.

El museo, así, será el espacio adecuado para un cine que busca un camino manifiestamente alternativo, cuya premisa y voluntad estética obedecen al impulso creador de un cineasta que se separa de la producción destinada al consumo global; cine experimental, de nuevo, a la manera de los grandes museos de arte contemporáneo internacionales entre los que el Reina Sofía se alinea⁴. Empero y, aquí aparece lo relevante y novedoso, el director expresa su interés por este otro cine, el que ha construido el patrón histórico, inscrito en los requerimientos de la producción comercial y que, a partir de ahora, se considera para el Reina Sofía en igualdad de términos que las obras de vanguardia. Todo ello queda expuesto en las siguientes palabras:

Afortunadamente, se podría hacer casi todo. Se puede poner la película de Buster Keaton y, casi al lado, la obra de Paul Klee. Pero creo que la experiencia del cine implica una ruptura que va más allá. Supone la ruptura del concepto del “paseo”, y esto es muy interesante. Por un lado, puedes poner la sala negra en la que proyectas un film. Una sala donde hagas un ciclo de Godard o de cualquier otro. A su vez, puedes crear un archivo, donde tengas en DVD todas las películas de Resnais, de quien sea, y puedes crear una estructura de consulta. La gente escoge el título que le interesa y hace su visionado particular. Y finalmente puedes introducir una cuarta sala, en la que puedas invitar a un crítico de cine, a un especialista de arte, a un historiador o a cualquier otra persona para que haga su propia lectura de ese archivo. Con esas lecturas haces un menú y así tienes cuatro tipos de experiencias complementarias entre sí: el paseo (frente a los cuadros), la contemplación colectiva (frente a la proyección en la sala oscura), el visionado individual (en las salas de archivo) y el diálogo con los expertos, que ofrecen una navegación diferente a través de los elementos (Heredero y Reviriego, 2008, p. 52).

4. Destaca en este aspecto la reciente incorporación del legado del cineasta José Val del Omar donado por la familia a la institución tras la celebración de la ejemplar muestra *desbordamiento de Val del Omar* (Baena, Beard, Bonet, Brenes, Codesal, Erice, Fernández, G. Romero, Jiménez, Muguero, Ortiz-Echagüe, Palacio, Prado, Sáenz de Buruaga y Villegas. 2010).

La película será así presentada como obra mostrada en la institución de modo que su dimensión estética se revele al visitante. Borja Vilel explica además la intención de convertir al museo en un específico lugar de investigación y difusión de la cultura fílmica entendiendo, al igual que el MoMA, el cine convencional como un tipo de arte contemporáneo. A día de hoy y reparando en cómo se han realizado los planes declarados por

su director, es innegable que el Reina Sofía ha realizado un notabilísimo esfuerzo de cara a incluir la disciplina cinematográfica en su narración museográfica. Al recorrer el centro, encontraremos proyecciones de fragmentos de filmes como soporte visual dentro de un inédito itinerario aparecido tras la aprobación de un nuevo plan museológico. De este modo, se ha procedido a escoger unos núcleos temáticos que organizan las colecciones esquivando la acostumbrada trayectoria lineal fundamentada en lo cronológico, de suerte que al lado de las obras principales aparecen muestras de fotografía, diseño gráfico y, efectivamente, proyecciones de fragmentos de películas distribuidos según el contenido de las salas.

Sin embargo y como es fácil deducir, el elemento fílmico, según esta opción, no poseerá la caracterización de pieza independiente, transformándose en un recurso subsidiario dotado, ciertamente, de categoría museográfica pero supeditado a lo que sigue conformando la clave fundamental como son las obras de arte tradicionales. El cine de raíz industrial enmarca, contextualiza y contribuye a configurar un ámbito contemplativo que explica las obras sin que sus ejemplos presentes en la sala alcancen la categoría de obra adquirida y exhibida per se. Las películas de producción convencional han encontrado acomodo en el museo aunque no en sus fondos que, como se refería antes, prefieren en lo audiovisual las realizaciones experimentales escogiendo el Reina Sofía antes que seleccionando filmes relegados a un papel de apoyo ante las piezas mayores. El acopio y adquisición según unos criterios determinados con el propósito de crear una colección de cine convencional, no se dan en la institución. En este trascendental sentido, el Reina Sofía se aleja del MoMA.

No obstante lo dicho, hay que enfatizar la definitiva y muy perceptible apertura que el principal museo de arte contemporáneo nacional ha terminado por afirmar hacia lo fílmico materializada, junto a lo museográfico, en los distintos proyectos e iniciativas educativas como el caso del elocuentemente denominado Museo Cinema cuyo objetivo pasa por, precisamente, ofrecer a partir del uso de los distintos lenguajes audiovisuales, vías nuevas de acercamiento al museo. Actualmente, el proyecto Cine en curso involucra a centros escolares en la producción de un cortometraje documental elaborado por una comunidad educativa concreta. En la esfera de estas iniciativas pedagógicas, divulgativas y de investigación es donde aparecen estimulantes resultados en tanto el museo en

este caso se convierte, por un lado, en agente educativo a través de las posibilidades que el cine posibilita y, por otro, en mediador de una nueva relación entre el público que habitualmente visita sus salas y la disciplina.

Antes de cerrar el capítulo dedicado al Museo Reina Sofía, deseamos traer a consideración lo que supuso una experiencia adelantada como fue la muestra ¿BUÑUEL! La mirada del siglo (Bataille, Breton, Dalí, Desnos, García Lorca, Griaule, Miller, Paz, Pérez Turrent, Sade y Sánchez Vidal, 1996). La exposición agrupó en su recorrido distintos aspectos de la creación buñueliana a través de un muy atractivo y sofisticado soporte museográfico en el que fragmentos de los filmes del aragonés, manuscritos debidos al mismo, guiones y obras de arte coetáneas vinculadas al cineasta marcaban el tono discursivo, completado esto con proyecciones, conferencias, cursos y conciertos, estableciéndose en España un temprano y feliz anticipo sobre la forma de tratar museísticamente el cine al presentar por vez primera prácticas que han terminado por hacerse habituales como veremos ahora.

LOS NUEVOS ESPACIOS EXPOSITIVOS Y LOS MUSEOS DEL CINE. ¿UN MODELO MUSEOGRÁFICO?

En las páginas anteriores hemos descrito el trato que los museos de arte contemporáneo españoles dispensan al cine. También nos hemos referido al caso particular del Museo Reina Sofía. Abordaremos ahora la figura de los salas de exposiciones pertenecientes a las obras sociales y culturales dependientes de las cajas de ahorros y otras entidades análogas así como el caso de los museos del cine internacionales y locales aparecidos de un tiempo a esta parte.

En lo que respecta a los primeros, la adquisición y conservación desaparece en favor de la exhibición de modo que, en rigor, su alcance quedaría fuera del concepto de museo. A pesar de ello, se constata cómo recientemente estas entidades han seleccionado como eje de algunas de sus muestras la obra de cineastas especialmente señalados en la historia canónica del medio. Lo interesante es que esta circunstancia ha llevado implícita la puesta en marcha de distintos recursos museográficos para convertir al cine en materia de exhibición pública las cuales,

independientemente de lo afortunado de su resultado, han supuesto el desarrollo de un innovador y fecundo patrón expositivo. Despunta aquí la Obra Social Fundación “La Caixa” cuyas sedes madrileña y barcelonesa albergaron exposiciones consagradas a Chaplin, Fellini y Méliès. La estrategia museográfica que se pone en juego, supone articular unos recorridos temáticos asegurando la comunicatividad con el visitante según una fórmula en la que, a recursos gráficos e informáticos de última hornada y muy atractivo diseño, se añaden pertenencias domésticas y profesionales del autor así como manuscritos, bocetos y ejemplos de vestuario y atrezzo de las películas realizadas por cada director. Así y, de alguna manera, la muestra se nos revela como una acumulación de memorabilia acompañada de la proyección de secuencias de las obras señeras, de manera que los filmes devienen un animado aditamento que completa la peripecia biográfica del cineasta, siendo la propia figura del realizador la que fundamenta el itinerario educativo. De nuevo la película, presente en la sala, se dispone como adición, no fundamento.

En cuanto a esto, hay que señalar cómo en las exposiciones de La Caixa se percibe el claro y decisivo influjo de los llamados museos de cine internacionales, sobresaliendo los Museum of the Moving Image de Londres y Nueva York, fundados ambos en 1988 (y tristemente desaparecido el primero), el Museo Nazionale del Cinema dispuesto en la turinesa Mole Antonelliana, así como el más moderno Filmmuseum del Sonycenter berlinés.

Imagen 1. Salas del Museo Nazionale del Cinema, con sede en la Mole Antonelliana de Turín



Estas y muchas otras instituciones parecidas representan una tipología expositiva específicamente cinematográfica de enorme influencia en todo proyecto que implique exhibir lo cinematográfico. En sus sedes, dentro de un preponderante ambiente lúdico propicio a lo espectacular, se muestra una riquísima serie de elementos ordenados en líneas cronológicas o temáticas con manifiesta intención educativa que, otra vez, ignora la película, en tanto el acopio y selección de filmes no forma parte (o no de manera sustancial) de las tareas de estos centros.

Como apéndice a esto, destacan los llamados museos del cine españoles, de reciente y singular aparición, asociados a la iniciativa personal de coleccionistas privados y auspiciados en ocasiones por las administraciones regionales y locales. Los discursos en los que se integran los objetos presentados, como no puede ser de otra manera, han quedado decisivamente condicionados al gusto electivo personal del individuo. Por consiguiente, estos museos del cine se decantan inexorablemente hacia lo histórico y arqueologizante, estando casi en exclusiva sus fondos compuestos por toda clase de juguetes ópticos decimonónicos y aparatos cinematográficos del primer tramo histórico del medio, dispuestos al visitante desde lo acumulativo, uniéndose a ellos una diversidad de materiales, usualmente gráficos, para una modalidad expositiva donde lo mostrativo asume el protagonismo absoluto en base al componente físico de la pieza a exhibir sobre la que gravita todo el interés. Esta inevitable circunstancia desplaza cualquier otra facultad, principalmente en lo referido a la adquisición y conservación.

Dejando a un lado esta consideración, en cada caso y en función de la seriedad y rigor de la iniciativa, podemos encontrar presencias inspiradoras, como ocurre con el fundacional Museu del Cinema que, partiendo de la adquisición en 1994 por el Ayuntamiento de Girona de la colección reunida por Tomás Mallol y regido por el patronato de una fundación cultural de mayoritaria representación municipal, promueve una estrategia de dinamización social al concebirse como un centro de animoso impulso cultural merced a una serie de acciones didácticas y de investigación tales como muestras temporales, ciclos de cine, visitas escolares, seminarios, encuentros, servicio de publicaciones, etc... La actividad del Museu del Cinema ha sabido sin duda trascender la consideración de mero depósito de antigüedades para alcanzar un estatus digno y apreciable como

marco educativo basado en el cine y su difusión. Filmoteca Española, por su parte, cuenta con un museo que atesora y conserva aparatos del pre y primer cine, entre otras cosas. Se da aquí la paradójica circunstancia de que los fondos no son accesibles al público al no existir un sitio específico donde disponerlos, de manera que la exposición adquiere un inusitado signo virtual para el posible visitante.

Imagen 2. Exterior del Museu del Cinema de Girona.



Dejando aparte la iniciativa de coleccionistas que ofrecen el uso de sus fondos posibilitando así montar muestras ad hoc, como es el caso del archivo de carteles y afiches de Lluís Benejam y memorabilia diversa de Maite Mínguez Ricart y hablando ahora de iniciativas estrictamente privadas, en fecha reciente el exhibidor Carlos Jiménez, natural de la

localidad madrileña de Villarejo de Salvanés, inauguró allí un último museo del cine de las mismas características que los anteriores, ubicado en una sala antigua de su propiedad. Una variante anecdótica, ya decididamente retirada de lo museístico es la que encarnan dos exhibidores cuyas colecciones son mostradas públicamente en lugares pertenecientes al terreno empresarial del interesado. Nos referimos al caso de Fernando Daroca, hijo de un pionero de la cinematografía aragonesa y de Enrique González Macho, cuyos ítems de coleccionista decoran un restaurante y un cine que regentan en Zaragoza y Madrid.

EL RESISTIBLE ASCENSO DE LA MUSEOLOGÍA FÍLMICA

Hacer del cine creado para ser proyectado en unas condiciones de tiempo y espacio concretas, lejos del museo, motivo de tratamiento expositivo a través de la, por así llamarla, museología fílmica es un aspecto controvertido, centro de un fértil debate teórico ya que, en su voluntad por franquear a lo cinematográfico el paso a la galería, impone unos condicionantes a la disciplina que, en opinión de muchos, implica su desnaturalización, revelándose a las claras las dificultades de cualquier tentativa de museización del objeto cine. El museo, sea cual sea la importancia y pretensión de su afán por lo fílmico, va a terminar necesariamente por extraer las películas de su hábitat natural para integrarlas dentro de un discurso museológico, incurriendo así en la característica descontextualización sublimadora para con la obra de arte propia de la institución museística. Esta descontextualización por fuerza habrá de ser conflictiva al alterar las condiciones de recepción de una obra cinematográfica ideada para ser vista en un ambiente perceptivo radicalmente distinto. El camino de la caja negra al cubo blanco es doloroso (Weinrichter, 2010).

El historiador cinematográfico Santos Zunzunegui pone el dedo en la llaga cuando afirma que el cine viene fatalmente determinado por un carácter de «arte industrial» que lo distancia de las «Bellas Artes convencionales». Este pecado original merma, si no inhabilita, la dimensión artística del cinematógrafo y marca indeleblemente su asunción por la institución museo que, primero lo rechazó y, ahora, le ha encontrado artificial y aberrante acomodo troceado y penosamente invocado mediante proyecciones en formatos inadecuados (Zunzunegui, 2010). Un nombre impres-

cindible en este campo es el de Dominique Païni tras su actividad en el Museo del Louvre y el Centro Pompidou y su mandato de la Cinemathèque Française entre 1993 y 2000. Païni manifiesta un constante ánimo de integración del cine en el transcurso de la historia del arte cuando repara en las posibles concomitancias temáticas e iconográficas entre las distintas disciplinas y sobre las que el museo tiene el deber de investigar. El acceso al cine por parte del visitante en el ambiente propio del museo, sigue diciendo el francés, conlleva enormes diferencias con su tradicional vía de consumo identificada con la sala oscura, resultando la recepción y vivencia del fenómeno en ambos emplazamientos radicalmente distintas lo que decretará la aparición de un nuevo tipo de espectador de cine. En definitiva, el museo se constituye como una alternativa a la correspondencia entre el cine y el público en un instante donde éste demanda de (o impone a) aquél otras formas de relación. Significativo en Païni es que para él, la posibilidad de comprensión y aprehensión verdadera de la obra artística fílmica (en la que se incluyen componentes emocionales), ha de llevarse a cabo necesariamente en pantalla (de cine, de monitor, de dispositivo móvil) entendiendo la fragmentación a la que lo museístico somete la película como una banalización que flaco favor comporta al estatuto artístico cinematográfico (Païni, 2002). Que Païni, por otro lado, haya sido el comisario de algunas de las más recordadas y exitosas exposiciones sobre cine en museos nos muestra, nuevamente, la enorme problematización de la cuestión. Paolo Cherchi Usai, por su parte, director del National Film and Sound Archive australiano durante cuatro años, se ha especializado en la conservación y archivo del patrimonio cinematográfico, campo que le sirve de base para una reflexión estético cinematográfica de hondo calado sobre el uso de la imagen filmada. El italiano indaga en el recurrente concepto de la muerte del cine, en este caso asociada a la desaparición del legado cinematográfico del pasado en lo que éste tiene de depositario de la memoria (Cherchi Usai, 2005). Su filme-performance *Passio* pretende actuar como concreción física de su especulación teórica al haber destruido voluntariamente el negativo original, conservándose sólo siete copias depositadas en museos.

RELACIONES ENTRE CINE Y MUSEO.

ESCENAS EN UNA GALERÍA

Pero, dejando a un lado esta discusión apasionante, es un hecho manifiesto y consumado que las películas están ya presentes en los centros museísticos, más allá de lo admitido de su aceptación y lo procedentes que resulten los medios. La duda de fondo sobre si es posible museizar cine parece responderse afirmativamente tolerando, en cualquier caso, la modificación de su condición originaria. Y en este lugar queremos volver a la pesquisa con la que comenzábamos para recordar la práctica inexistencia de colecciones de cine en la experiencia museística española y la pertenencia de los escasos ejemplos a la modalidad de la creación cinematográfica experimental. Así pues, el modelo MoMA con el que comenzábamos no se ha implantado en nuestro país a pesar de que recientemente la experiencia del Reina Sofía y las muestras en los nuevos espacios expositivos suponen una agradecerable novedad en lo tocante al acceso de lo fílmico a la galería si bien jamás, insistimos, entendido como materia artística adquirida que forme una colección *sensu strictu*.

Importa ahora meditar sobre el deseo del MoMA por crear una colección de cine no sólo experimental concluyendo que, ante el acuerdo general que concibe como artística la esencia de la disciplina, la oposición entre la producción de vanguardia y la masiva resulta baladí. El museo de Manhattan halla únicamente arte cinematográfico frente al cual, en el ejercicio de su autoridad como sancionador de lo que merece ser conservado, se erigirá como fiel de la balanza de lo cualitativamente significado respecto a la creación fílmica sin promover distingos excluyentes entre distintas clases de cine. Que este proceder no haya prendido en España no debe explicarse apelando a la existencia de las filmotecas, cuyo cometido, en última instancia y como se trató, no deja de ser otro.

Hemos aquí de traer a colación opiniones como las del profesor Adrian Martin y su rotunda denuncia del «esnobismo» que dispensa el ente artístico al cinematográfico. El australiano, de manera abiertamente franca, tilda de «intolerable» la prevención que pesa todavía sobre el cine promovida desde la firme atalaya en la que las artes elevadas se aúpan y extiende su crítica a las exposiciones organizadas por algunos de los museos de arte contemporáneo europeos en las décadas previas que,

en una intentona por proponer un nuevo estado de cosas rehabilitando para lo artístico al cine, como si de un pariente pobre se tratara, excluyen las producciones comerciales. Clama Martin: «Uno realmente se queda pasmado: ¿una historia del cine-arte sin los westerns de John Ford, sin las comedias italianas, sin los musicales egipcios, incluso sin la Nouvelle Vague francesa o el Nuevo Cine alemán, sin estrellas ni sensación ni espectáculo?» (Martin, 2010 : 92). Anotemos la excepcionalidad de este comentario y la adscripción anglosajona de su autor, entorno académico en el que, no hay que olvidarlo, nacieron los estudios culturales de tan insoslayable influencia actual y ante la cual el museo mantiene, visto lo visto, una contumaz resistencia. Ese prejuicio hacia el cine del que habla Martin, aún vivo en determinados sectores de la intelligentsia artística en su empeño por levantar restricciones entre disciplinas origina un eco, a diferencia del producido por las pisadas del último visitante en las salas del museo, que nunca llega a apagarse. De forma y manera que el cinematógrafo, arte de nuestro(s) siglo(s), pleno de valores expresivos, lingüísticos y estéticos y materia prima con la que se han forjado los sueños de colectividades enteras a través de los (últimos) tiempos, no es reclamado por la institución museística a no ser que se constituya de alteridad experimental. Frente a esto, la abierta filosofía del MoMA iniciada hace ya casi un siglo, se instaura como una singularidad al no encontrar menoscabo en el alma popular de uno de los más trascendentes frutos de la creatividad humana como es el cine.

REFERENCIAS

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (2012). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós comunicación.

Baena, F., Beard, T., Bonet, E., Brenez, N., Codesal, J., Erice, V., Fernández, H. G., Romero, P., Jiménez, P., Muguiro, C., Ortiz-Echagüe, J., Palacio, M., Prado, C., Sáenz de Buruaga, G., y Villegas, M., (2010). *Desbordamiento de Val del Omar* (Exposición celebrada en Madrid, MNCARS, del 5-X-2010 al 12-V-211). Madrid: MNCARS.

Bataille, G., Breton, A., Dalí, S., Desnos, R., García Lorca, F., Griaule, M., Miller, H., Paz, O., Pérez Turrent, T., Sade, D. A. F. Marqués de, y Sánchez Vidal, A., (1996) *¿BUÑUEL!. La mirada del siglo*. (Exposición celebrada en Madrid, MNCARS, del 16-VI-1996 al 14-X1996). Madrid: MNCARS.

Cherchi Usai, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes.

Heredero, C. F., y Reviriego, C. (2008). Hay que repensar la función de los museos, *Cahiers du cinema* (10), pp. 50-52.

ICOM. Definiciones de términos- Estatutos del ICOM - ICOM. Recuperado de: ICOM. <http://icom.museum/la-organizacion/estatutos-del-icom/3-definiciones-de-terminos/L/1/#sommairecontent> (fecha de consulta: 8 de marzo de 2016).

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Boletín Oficial del Estado, Madrid, España, 29 de Junio de 1985. BOE número 155.

Martin, A. (2010). La luz imperfecta: El cine y la galería, *Secuencias. Revista de historia del cine* (32), pp. 89-106.

Païni, D. (2002). *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*. París: Cahiers du Cinéma.

Wasson, H. (2005). *Museum movies: the Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. Berkley: University of California Press.

Weinrichter, A. (2010). El dulce porvenir de un artefacto. Notas sobre cine/arte/museo, *Secuencias. Revista de historia del cine* (32), pp. 11-33.

Zunzunegui, S. (2010). Alianza y condena. El cine y el museo, *Secuencias. Revista de historia del cine* (32), pp. 75-88.

ANEXO 1

CENTRO	CREACIÓN	RESULTADO
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid	27 de mayo de 1988.	Acopio cine experimental. Nuevo uso del cine masivo dentro del discurso expositivo desde la compra de derechos de exhibición, nunca adquisición.
Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona	28 de noviembre de 1995.	Compras puntuales de cine experimental según criterios de significatividad estética o adecuación al discurso del centro, sin intención de crear colección específica de cine.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.	Febrero de 1990.	No se producen adquisiciones de cine.
ARTIUM. Vitoria	26 de abril de 2002.	Organización puntual de muestras sobre cineastas experimentales locales. No se adquiere cine.
MUSAC. León.	1 de Abril de 2005.	Sólo adquisiciones videoarte.
Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela.	1993.	No se producen adquisiciones de cine.
Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia.	1986.	No se dan adquisiciones de cine.
Museo Esteban Vicente. Segovia	1998.	Adquisiciones derechos de exhibición cine para apoyo al discurso museográfico dentro de muestras temporales. Adquisición de cine comercial para la biblioteca.
Centro de Arte Matadero. Madrid	Febrero de 2007.	Excepcionalmente y dentro de actividades culturales más amplias, se ofrecen pases de cine experimental.
Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria.	1989.	No se adquiere cine para la colección. Sí se realizan compras puntuales de filmes comerciales para la biblioteca.
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Badajoz.	9 de mayo de 1995.	Interés por videoarte y cineexperimental.
Museo de Arte Contemporáneo de Vigo.	2002	No se adquiere cine. Uso de filmes para insertar dentro del discurso expositivo.

Modelo digital 3D de las pinturas murales del ábside central de la iglesia del Real monasterio de Santa María de Sijena (Huesca)¹

Patricia Uceda Gil

Resumen

Patricia Uceda Gil.

Licenciada en Comunicación Audiovisual. Titulada Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales por ESCYRA. Máster en Enseñanzas Artísticas en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en Europa de la ESCRBC.

patricia.ucedagil@gmail.com

El objetivo principal de este estudio es desarrollar la creación de modelos 3D digitales para la documentación de Patrimonio Cultural, pudiéndose utilizar estos, además, para elaborar propuestas de restauración virtual que pongan en valor aspectos tales como la técnica de ejecución, el valor artístico de la obra y la difusión del Patrimonio en el entorno social en el que se encuentran.

El avance de las nuevas tecnologías digitales, añadido a la accesibilidad de las mismas, hace que sea necesario explorar las posibilidades de estas nuevas formas de captación y visualización del Patrimonio. La posibilidad actual de almacenar en un único archivo documental digital gran cantidad de información, abre un abanico de opciones que empiezan por la manipulación virtual de la obra, pudiendo realizar operaciones de visualización, control, medición y reintegración sin tener que actuar en el objeto real.

Se propone la reconstrucción parcial de las pinturas murales del ábside central de la iglesia del Real monasterio de Villanueva de Sijena utilizando un modelo 3D obtenido por un sistema de escaneado digital denominado fotogrametría. Las pinturas actualmente se encuentran en fase de estudio por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón, en colaboración con el Gobierno de Aragón. Estas se hallan en mal estado de conservación debido a la degradación de los aglutinantes y por la acción de las altas temperaturas provocadas por el incendio que tuvo lugar en 1936. Se dispone de información adicional que aporta un conocimiento suficiente para valorar la propuesta de reconstrucción virtual de la policromía original como son: análisis de pigmentos, análisis colorimétrico y fotografías anteriores al incendio de 1936. Con estos datos se desea ofrecer una imagen de la ventaja que supone el empleo imaginativo de programas y utilidades digitales para el estudio analítico y el examen técnico de los restos de pintura mural que aún se conservan en el ábside de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sijena.

Palabras clave: Fotogrametría, reconstrucción virtual, gestión de color, modelo 3D, mínima intervención, documentación

1. Artículo basado en el Trabajo Fin de Máster, defendido con éxito en abril de 2018 en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, tutorizado por José Antonio Díaz Vargas.

Summary

The main objective of this study is to develop the creation of digital 3D models for the documentation of Cultural Heritage, that can also be used to develop virtual restoration proposals that highlight aspects such as execution of technique, the artistic value of the work, and the dissemination of Heritage in the social environment in which they are located.

The advance of new digital technologies, as well as their greater accessibility, make it necessary to explore the possibilities of these new ways of capturing and visualising Heritage. The current possibility of storing a large amount of information in a single digital archive opens up a whole range of options, beginning with the virtual manipulation of the work, with the ability to perform visualisations, controls, measurements and reintegration without having to interact with the actual object.

The partial reconstruction of the mural paintings of the central apse of the church of the Royal Monastery of Villanueva de Sijena has been proposed using a 3D model, obtained by a digital scanning system called photogrammetry. The paintings are currently being studied by the Aragon School of Conservation and Restoration of Cultural Assets, in collaboration with the Government of Aragon. They are in a poor state of conservation due to the degradation of the binding agents, and due to high temperatures caused by the fire that took place in 1936. Additional information is available which provides sufficient knowledge to assess the proposal for virtual reconstruction of the original polychrome, such as pigment analysis, colorimetric analysis, and photographs dating from before the fire of 1936.

Keywords: Photogrammetry, virtual reconstruction, colour management, 3D model, minimum intervention, heritage documentation

INTRODUCCIÓN

En el momento actual la conservación de bienes culturales está experimentando una transformación profunda, no solo desde el punto de vista técnico o metodológico, el más inmediato para aquellos que la profesan, sino desde las perspectivas conceptual y documental. Este cambio tiene su origen en la importancia creciente que ha ido adquiriendo para nosotros la personalidad material de la obra. Su comportamiento en el contexto expositivo, las alteraciones experimentadas, el tiempo y sus efectos, los defectos de ejecución son valores que adquieren cada vez más importancia ante nuestro deseo de conocimiento y comprensión y que se incorporan al mensaje transmitido hasta nosotros con un enorme poder de comunicación.

Se ha experimentado una gran evolución de los procesos de representación y documentación de los bienes culturales: desde los dibujos más o menos técnicos a la aparición de la fotografía y con ella, los avances tecnológicos que se han producido han logrado una mejora en los procesos de documentación del Patrimonio: fotografía de alta definición y elaboración de modelos tridimensionales. Lo mejor es que estos avances no son sólo tecnológicos, sino que también son metodológicos, es decir, cada vez más se cuenta con un libre acceso a estas herramientas y además se simplifican, acercándolas a un mayor número de profesionales.

El presente trabajo pretende abordar el uso de estas tecnologías emergentes en el campo de la conservación y restauración, ya que están íntimamente ligadas al concepto de la *mínima intervención* al posibilitar determinados estudios e intervenciones sobre la pieza sin la necesidad de manipularla.

RESTAURACIONES VIRTUALES SOBRE OBJETOS 3D DE PATRIMONIO

Es fundamental diferenciar entre una restauración material, aquella que se ocupa del objeto y se encarga de preservar su valor histórico- artístico, y la restauración virtual destinada al sujeto y a ese valor simbólico que proyecta el objeto (Escrivá y Madrid, 2010, p.13). Ya Riegl adelantó en 1903 que sería posible salvar los límites de las obras de arte, en cuanto a

su valor histórico-artístico, con la ayuda de las nuevas tecnologías:

Teniendo en cuenta el creciente desarrollo de los medios de reproducción artístico-técnicos, se puede confiar en que en un futuro (...) se podrán encontrar sustituciones lo más perfectas posibles de los originales documentales. Con ello se podrán satisfacer, al menos de un modo aproximado, los postulados de la investigación histórica científica, que constituye la única fuente de posibles conflictos con el valor de antigüedad sin que, debido a la intervención humana, el original pierda valor para el culto de la antigüedad. (Riegl, 2008, p. 65)

Las posibilidades que surgen en el mundo del patrimonio artístico con la aportación de las nuevas tecnologías son todavía incalculables; es necesario prestar atención también a los posibles problemas que puedan surgir por la legitimación de ciertas intervenciones que se apoyan en estos sistemas y que enmascaran criterios mercantiles o divulgativos mal concertados con las necesidades básicas de la conservación o con un elemental sentido de honestidad cultural. En todo caso, con la utilización de las nuevas tecnologías y las representaciones tridimensionales de los objetos culturales, se contribuye a la obtención de una abundante documentación² de las obras sin tener que alterar la estructura de éstas al tratarse de una técnica de análisis no destructiva. Así pues y, por recuperar al padre de la conservación actual, Cesare Brandi, es posible actuar sobre la *instancia estética* del bien cultural basándonos en la *instancia histórica* del mismo (Brandi, 2008, p. 33), ya que es un instrumento con el que no es necesario alterar la personalidad material del objeto sin modificar su autenticidad. El hecho de legitimar una operación sobre la instancia estética de la obra resulta, en todo caso, contradictorio, puesto que la imagen es una poderosa herramienta de evocación, y se ve revestida de matices de credibilidad y verosimilitud, fáciles de interpretar erróneamente por su poder de convicción. Dicho de otro modo, podríamos llegar a alejarnos del conocimiento en aras de la espectacularidad o la apariencia; podríamos convertir estas maravillosas posibilidades técnicas de acercamiento a las obras del pasado en un fin en sí mismas.

Los caminos que se generan con estos modelos en cuanto a la difusión del patrimonio son infinitos. Existen ya numerosos ejemplos de instituciones que se valen de la tecnología 3D para incluirla de una manera

2. "Uno de los valores principales de los bienes culturales es el histórico, con esta técnica estamos creando un documento adicional, del propio documento que es en sí el Patrimonio Histórico". González Moreno-Navarro, citado en Vico, 2012, p.15.

activa dentro de sus programaciones culturales ya sea con la visualización de las propias imágenes virtuales, o bien siendo utilizadas para elaborar facsímiles que tienen como objetivo la interacción más directa con el público, aportando cualidades intrínsecas a la obra como la incorporación del sentido del tacto³.

Además, el registro del patrimonio de una manera tridimensional sirve como base a otras operaciones como la realidad aumentada⁴, siendo ésta una forma de reconstrucción virtual que además se enfoca a una interacción directa con el público *in situ*. El acto comunicativo puede llegar a alcanzar una intensidad sensorial y psicológica inimaginables hasta ahora; no podemos ignorar el poder emocional de la contemplación estética ligada al conocimiento profundo de la obra de arte y sus vías de creación.

3. En el Museo de América (Madrid) se valieron de estas técnicas para la obtención de cuatro reproducciones de obra precolombina, orientadas a que pudieran ser tocadas por el público, con especial atención en las personas con alguna discapacidad visual.

4. La realidad aumentada (RA) es el término que se usa para definir una visión a través de un dispositivo tecnológico, directa o indirecta, de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real.

5. La calidad de las pinturas hace pensar en artistas de primera línea, quizá traídos desde Francia (ESCRBCA, 2017, pp. 1-2).

6. Convenio entre el Gobierno de Aragón y Fundación Caja Madrid para la restauración del Real monasterio de Santa María de Sijena. 2000.

PINTURAS DEL ÁBSIDE DEL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE SIJENA.

El ábside de la iglesia del Real monasterio de Santa María de Sijena fue víctima de un brutal incendio en 1936 durante su ocupación por la columna anarquista de Durruti que avanzaba hacia Zaragoza. Lo que queda, por tanto, es un conjunto muy deteriorado, pero con fragmentos muy significativos de la iconografía original y con una cantidad importante de datos acerca de los materiales y técnicas originales.

Después de las conclusiones extraídas por un estudio realizado por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón para el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón acerca de estas pinturas murales⁵ se demuestra que los restos de policromía, menoscabados e intensamente alterados por el efecto del incendio declarado en 1936, durante la última Guerra Civil, permanecen por otra parte intactos en su ubicación original y proporcionan un contundente argumento justificativo para el plan de recuperación y atención integral que actualmente se desarrolla en el monasterio desde el año 2000⁶ y que, en su momento se pueda integrar en un futuro plan director.



Imagen 1. Estado actual de las pinturas murales en el ábside.

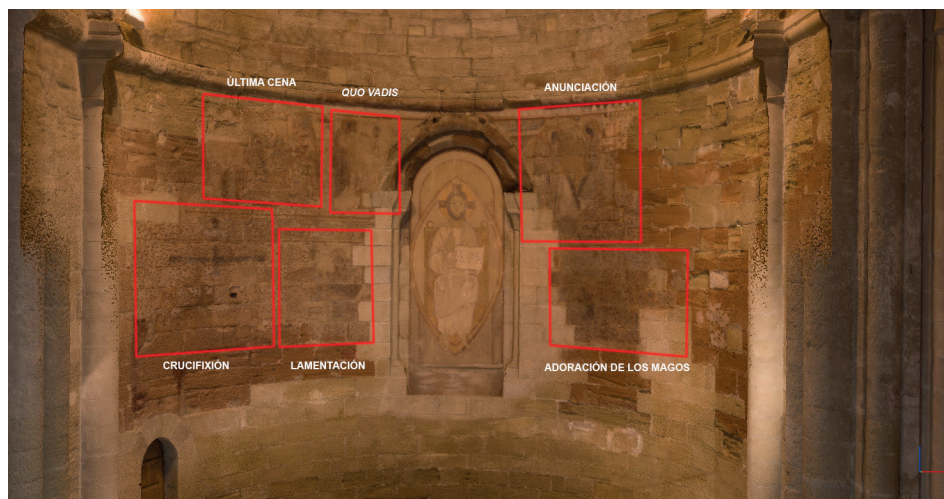
ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La Anunciación ocupa toda la parte superior conservada al lado de la epístola junto a la tronera, en cuya clave aún quedan restos del Pantocrátor. En este lado, la escena inferior, por debajo del friso decorativo que marca la línea de imposta del arco de la tronera, representa la Adoración de los Magos, apenas reconocible en este caso.

Otras escenas identificables por comparación con las fotografías disponibles hechas antes del incendio⁷ son el Encuentro con San Pedro (*Quo Vadis*) y más hacia el lateral del ábside, la Última Cena. Separadas por la cenefa decorativa, en la parte inferior de la parte del evangelio se despliegan las escenas de la Crucifixión y la Lamentación. Algunas de las historias representadas son difíciles de reconocer, incluso con la fotografía antigua, puesto que esta revela una intervención que interesa al muro, y que probablemente obedece a la redecoración en torno al retablo hoy desaparecido, incluyendo una viga transversal en la imposta de la tronera. El entorno del retablo fue repicado para extender sobre el muro una decoración distinta, aunque las áreas cubiertas por aquel quedaron intactas.

7. Las fotografías anteriores al incendio de 1936 han sido recuperadas de los archivos disponibles en <http://dara.ara-gon.es/opac/app/results/juan+mora+insa+sigena>, y proceden de los fondos del CSIC y de la colección Mora Insa.

Imagen 2. Localización de las escenas en el ábside. Fotografía obtenida del modelo tridimensional obtenido por fotogrametría.



OBJETIVOS

- Elaborar una propuesta de restauración virtual del color mediante una metodología concreta: utilizando información de la composición de la capa pictórica, datos colorimétricos y la documentación fotográfica anterior al incendio de 1936.
- Poner en valor la utilización de los modelos 3D como archivo único de documentación, capaz de albergar información de distinta naturaleza perteneciente al bien cultural: dimensiones, textura, color, etc.
- Establecer una valoración de los recursos necesarios para la utilización de esta técnica y la puesta en práctica con un mínimo de material, accesible para cualquier institución o profesional del campo de la restauración.

METODOLOGÍA

Para la reconstrucción de las pinturas murales se ha seguido un sistema de trabajo según el siguiente esquema:

- Elaboración del modelo tridimensional del ábside mediante fotogrametría.
- Optimización del modelo fotogramétrico y obtención de la

textura de las pinturas murales.

- Reconstrucción digital de las pinturas con datos de color objetivos.

TOMA DE FOTOGRAFÍAS

Se tuvieron en cuenta una serie de recomendaciones previas durante el trabajo de campo realizado⁸ para la obtención de las fotografías utilizadas para elaborar el modelo tridimensional del ábside.

- Iluminación: se completó la iluminación existente en el interior de la iglesia con dos focos y paraguas difusores. Además, se apagaron las fuentes de luz puntual que podrían dar fallos a la hora de realizar el procesado de las fotografías.
- Realización de las fotografías en formato RAW, para poder gestionarlas adecuadamente sin pérdida de calidad posterior.
- Utilización de carta de color X-Rite Color Checker Classic para realizar una gestión adecuada de color de las fotografías tomadas.
- Toma de datos de color de la superficie con espectrofotómetro, para poder tener una referencia objetiva del color de la superficie.
- Realización de fotografías complementarias con teleobjetivo (300mm.) de las escenas representadas, para obtener detalles de la superficie pictórica.

Imagen 3. Realización de las fotografías con iluminación artificial complementaria, con paraguas difusores que evitan las sombras muy marcadas.



8. Fotografías tomadas el 20 de octubre de 2017.

Imagen 4. Modelo tridimensional completo del interior del ábside de la iglesia de Santa María de Sijena.

CREACIÓN DEL MODELO FOTOGRAMÉTRICO

Previamente se realizó la gestión de color de las 270 fotografías tomadas, utilizando los datos de la carta de color y realizando un perfil de cámara específico para esa iluminación; este perfil se aplicó en la gestión de las fotografías en el programa *Camara Raw*. Una vez gestionadas se exportaron a JPG.

La elaboración de la nube de puntos se realizó con el programa *Agisoft Photoscan*. Se dividió en 2 partes: la parte superior en calidad baja y la inferior (donde se encuentran las pinturas) en calidad media. De esta forma, se obtiene una malla más detallada en la parte más importante del modelo y se consigue aligerar el modelo en la zona que no contiene tanta información. Posteriormente se unen ambas partes para obtener un modelo tridimensional completo.



OPTIMIZACIÓN DEL MODELO FOTOGRAMÉTRICO

La optimización del proceso fotogramétrico es una parte del postproceso del modelo 3D. Consiste en “aligerar el peso de los modelos 3D de alto detalle geométrico sin perder ni la calidad de la visualización ni la capacidad de documentar un bien” (Fantini, 2012, p. 307). Se trata de una técnica que tiene origen en el mundo de la animación digital y los videojuegos, que necesitan modelos con alto nivel de detalle, pero también ligeros y manejables.

Existe una gran diferencia entre el decimado de objetos de forma automática⁹ y el proceso de optimización con retopología, ya que con este último se conserva más detalle y no resulta un cálculo aleatorio. Esta operación supone contar con una serie de ventajas, como son:

- Compresión: posibilidad de compartir y almacenar datos de una forma altamente compacta.
- Uso sencillo de muchos modelos en escenas complejas: por ejemplo, la utilización de modelos fotogramétricos en reconstrucciones virtuales.
- Reintegración de partes faltantes.
- Disposición lógica de las texturas.
- Ahorro de tiempo en los renderizados.

Se realizó la optimización del modelo fotogramétrico con Blender 2.78c¹⁰, realizando retopología y un bakeado¹¹ de la textura.

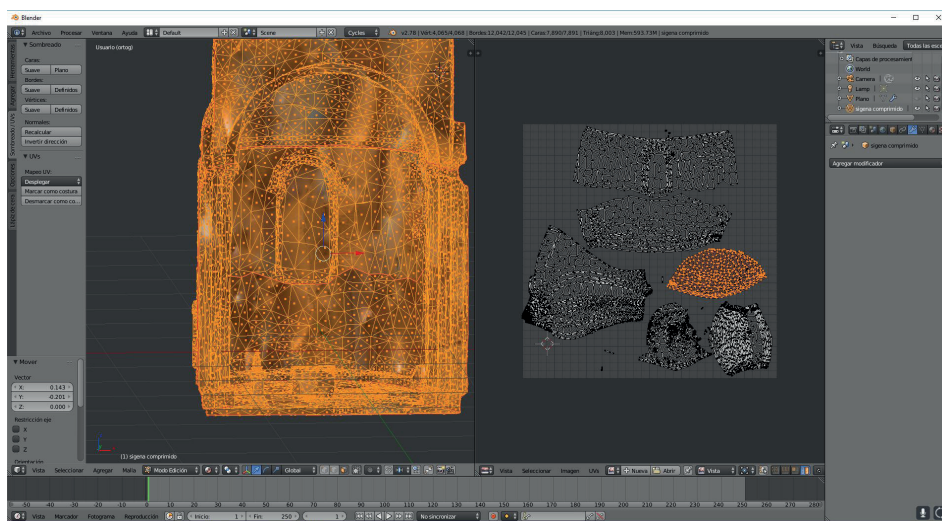


Imagen 5. Optimización del modelo fotogramétrico con Blender.

9. Operación que realizan los programas de procesamiento 3D que se basa en la reducción de la malla poligonal de manera automática, simplificando todas las partes por igual y perdiendo gran cantidad de detalle de la superficie.

10. Programa informático multiplataforma, dedicado especialmente al modelado, iluminación, renderizado, animación y creación de gráficos tridimensionales.

11. Crear una textura al modelo “ordenándola” para que no resulte tan caótica como la que se genera al realizar el procesamiento en fotogrametría.

Ref. Pigmento de casa comercial Kremer	Acabado cromático	Composición
46000	Blanco de plomo	$2\text{PbCO}_3 \cdot 2\text{Pb(OH)}_2$ Carbonato básico de plomo
11000	Tierra verde	-
11274	Ocre rojo	FeO(OH) Óxido de hierro hidratado
42000	Bermellón	HgS Sulfuro de mercurio sintético
42500	Minio	Pb_3O_4 Óxido de plomo
47000	Negro carbón	-
10700	Oropimente	As_2S_3 Trisulfuro de arsénico

Tabla 1. Selección de pigmentos identificados para reproducir la policromía de las pinturas murales.

Acabado policromo	Valor de cromaticidad			Color
	Iluminante D50 Observador 45º			
	L*	a*	b*	
Blanco de plomo + aceite de linaza	83,53	0,20	6,11	
Tierra verde + aceite de linaza	33,55	0,75	10,07	
Ocre rojo + aceite de linaza	37,28	24,97	16,02	
Bermellón + aceite de linaza	46,89	42,55	25,81	
Minio + aceite de linaza	61,22	56,14	62,93	
Negro carbón + aceite de linaza	20,02	0,41	0,89	
Oropimente + aceite de linaza	70,70	6,38	36,58	
Aerinita + cola animal	43,05	-15,27	-4,70	
Blanco de plomo + bermellón (carnación) ¹²	65,73	14,55	13,06	

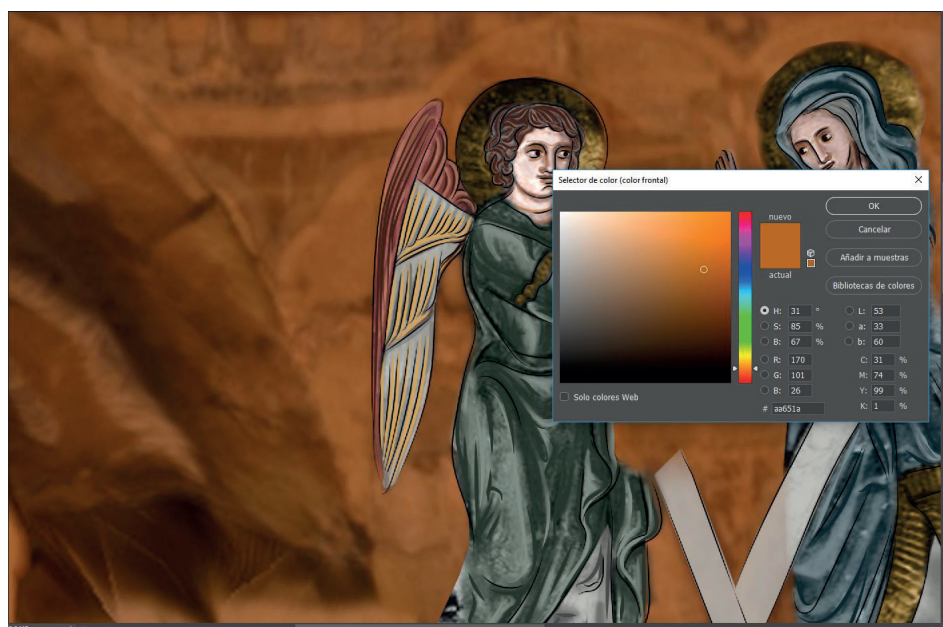
Tabla 2. Paleta virtual elaborada en relación con las pinturas murales.

Imagen 6. Selector de color en Adobe Photoshop, donde se pueden seleccionar los valores L*a*b* para rellenar los campos de color.

Las probetas fueron realizadas con mortero de cal y aglutinadas al aceite, imitando la hipótesis que se baraja de la técnica original (ESCRBCA, 2017, p. 20).

Para la medición del color se utilizó un espectrofotómetro X-Rite modelo *i1pro2* y la gestión de la información se ha realizado con el programa *Babel Color CT&A*, versión 4.0.0 b298 y una hoja de cálculo. Este espectrofotómetro computa valores espectrales en un intervalo de 10nm en el rango visible, con un iluminante normalizado a 45°.

Finalizada la recopilación de los datos colorimétricos, el procedimiento para realizar la reconstrucción de color consiste en trasladar los valores L*a*b* a las zonas de la pintura que tengan esa materia colorante (según los análisis químicos). El programa utilizado para ello es Adobe Photoshop CC.



Debido al mal estado de conservación de las pinturas resulta muy complejo tener los datos suficientes para poder elaborar la reconstrucción con un criterio totalmente objetivo. Sólo se cuenta con las zonas identificadas en los análisis para saber el campo cromático que ocupan, además, las conclusiones de dichas analíticas no han resultado del todo concluyentes dada la transformación de los pigmentos a causa del fuego. Por esto resulta necesario apoyarse en material complementario para poder finalizar la escena de una manera coherente, utilizando pinturas de los mismos rasgos estilísticos.

12. Medida tomada in situ del mausoleo de San Galindo en la ermita de N^a S^a de Salas (Huesca).

Uno de los materiales que más información aporta es la fotografía anterior a 1936. Ésta se realizó en blanco y negro, pero aporta una información valiosa del dibujo y detalles como los pliegues, trazados y decoraciones que en la actualidad se encuentran perdidos. Se procedió a colorear esta fotografía con la paleta virtual elaborada con las mediciones colorimétricas de las probetas, de esta forma fue posible realizar una aproximación a la escena con color resultando un referente fiable para elaborar la reconstrucción



Imagen 7a y 7b. Coloreado de la fotografía en blanco y negro con los valores $L^*a^*b^*$ correspondientes a la paleta digital elaborada según los análisis de pigmentos. Las zonas sin colorear no disponen de información objetiva para saber que cromatismo poseen.

Imagen 8. Resultado final de la reconstrucción de la escena de la Anunciación en Adobe Photoshop.

La información de color no fue suficiente para tener datos objetivos de toda la escena, por lo que es imprescindible completar las zonas cromáticas por aproximación estilística, comparando estas pinturas con otras de la misma época.



Imagen 9. Reconstrucción virtual de la escena de la Anunciación de las pinturas murales de la iglesia de Santa María de Sijena (Huesca).

En las zonas que no se ha obtenido ninguna información no se ha completado la imagen, así como los fondos, que se ha optado por poner un color plano neutro para destacar ambas figuras. Con el perfilado negro se quiere marcar las formas, aunque no se disponga de información suficiente para completar la decoración cromáticamente, se puede ver el esquema decorativo de la escena. Los resultados obtenidos pueden visualizarse en la página web Sketchfab en el siguiente enlace: <https://skfb.ly/6xPUw>



CONCLUSIONES

13. Como válida se refiere a completamente objetiva con los datos de las analíticas.

14. El estado de las materias colorantes después del incendio ha dado lugar a transformaciones químicas de los pigmentos y la desaparición casi total de los aglutinantes orgánicos.

Tal como se ha señalado en los objetivos, la reconstrucción virtual de las pinturas murales del ábside de la iglesia del Real monasterio de Santa María de Sijena ha probado ser una herramienta válida para la recuperación de la imagen apoyada en criterios de mínima intervención, sobre todo en los casos en los que el estado de conservación no es bueno y la lectura correcta de la imagen no es posible.

La falta de información colorimétrica en todos los puntos de la obra ha supuesto una limitación en este estudio, quedando partes de la escena sin información válida¹³ para su reconstrucción virtual, ya que el acerca-

miento de color se ha basado en la toma de ocho muestras puntuales de la escena que no han sido del todo concluyentes¹⁴. Ha sido necesario, por tanto, la comparativa con otras obras de la misma época para establecer hipótesis coherentes y completar parcialmente la información de color de la escena seleccionada. La información de las fotografías de 1936 utilizadas como referencia en este estudio, ha resultado limitada también por la baja resolución de estas imágenes, quedando ocultos detalles significativos de las pinturas.

Con todo esto el resultado ha de considerarse un acercamiento válido al posible aspecto de las pinturas en su origen, recuperando la lectura de la imagen y parte de su valor comunicativo, siempre con la prudencia de la hipótesis planteada y dejando constancia de la objetividad que se esconde detrás de cada color aplicado virtualmente. Complementariamente se plantea un posible método de visualización y difusión de los resultados obtenidos, como es la realidad aumentada. Este método supone una alternativa de restauración para un conjunto que se encuentra altamente degradado y que permite la posibilidad de recuperar la lectura original de la obra. Además, no supone de ningún añadido en el ábside de la iglesia, pudiendo permanecer su función de culto religioso intacta.

Se recomienda como propuesta futura la reconstrucción total de las pinturas y el diseño de visualización en realidad aumentada, aplicando esta metodología dentro de un proyecto de restauración de las pinturas murales, siendo necesario en todo caso el apoyo de los organismos de los que depende el monasterio. Para continuar este trabajo sería imprescindible realizar analíticas de la capa pictórica en el resto de las escenas y apoyarlo con un informe histórico-artístico en profundidad, ya que resulta imposible de otra forma, establecer que pigmentos componían la variedad cromática del conjunto.

REFERENCIAS

Escrivá, F., y Madrid, J. (2010). El mundo virtual en la restauración. Aplicaciones virtuales para la conservación y restauración del patrimonio, *ARCHÉ. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV* (4 y 5), 11-20.

- Brandi, C. (2008). *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carcas, R. (2017). *Informe espectrofotométrico del conjunto mural del ábside de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca)*. Huesca.
- ESCRBCA. (2017). *Estudio material de los restos pictóricos murales conservados en el ábside del Real Monasterio de Santa María de Sijena*. Gobierno de Aragón, Departamento de Educación Cultura y Deporte, Zaragoza.
- Fantini, F. (2012). Modelos con nivel de detalle variable realizados mediante un levantamiento digital aplicados a la arqueología. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* (19), 307.
- GEOARTEC Technical Solutions. (2017). *Caracterización petrográfica y alteraciones de dos muestras procedentes del real monasterio de santa maría de Sijena y de la iglesia catedral de Roda de Isábena*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza.
- Larco Química y Arte S.L. (2017). *Análisis químico de las pinturas murales del ábside de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca)*. Madrid.
- Miguel Sancho, N. (2017). *Análisis de difracción de rayos x del conjunto mural de la iglesia de Santa María del Real Convento de Sijena*. Universidad de Zaragoza: Zaragoza.
- Riegl, A. (2008). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Machado libros.
- Vico López, M. D. (2012). *La “restauración virtual” según la interpretación arquitectónico-constructiva: metodología y aplicación al caso de la Villa de Livia*. Barcelona: Universidad de Cataluña.

Memoria de obras restauradas durante los cursos escolares 2015-2016, 2016-2017 y 2017-2018

CURSO 2015-2016

Conservación y restauración de bienes arqueológicos pétreos y silicios: piedra, cerámica y vidrio.

Profesor: Ángel Gea García

- Jarrita de vidrio azul, hispano-musulmán, s. XI procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).



- Ataífor de cerámica islámico con tema figurativo. Museo de Guadalajara (en proceso).
- Ataífor de vidriado verde hispano-musulmán, s. XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).
- Fragmentos indeterminados de vidrio marrón, hispano-musulmán, s. XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).

- Ataífor de vidriado marrón, hispano-musulmán, s. XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).



- Yasería, fragmento de arco, hispano-musulmán s. XIII, procedente del yacimiento de Cieza, Murcia.

Conservación y restauración de bienes arqueológicos metálicos.

Profesora: Carmen Dávila Buitrón

- Placa de hierro. Villa romana de Noheda (Diputación de Cuenca).
- Clavo de hierro. Villa romana de Noheda (Diputación de Cuenca).



- Fragmento de hierro. Villa romana de Noheda (Colección particular).
- Clavo de hierro. Villa romana de Noheda (Colección particular).
- 8 monedas de bronce romanas de época tardoimperial (Colección particular).



Conservación y restauración de bienes arqueológicos orgánicos y paleontológicos.

Profesor: Ángel Gea García

- Tejido funerario medieval, procedente del yacimiento de Wamba, Museo de Valladolid (en proceso).
- Plaquetas de hueso, de una arqueta hispano-musulmana del siglo XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).
- Canecillo de madera, islámico, procedente del yacimiento de Medina Siyasa, Cieza, Murcia (en proceso).
- Diente de jabalí, procedente de la villa romana Puente de la Olmilla, Ciudad Real.

Conservación y restauración de pintura sobre lienzo y tabla

Profesores: Juan Carlos Barbero Encinas y Rosa Plaza Santiago

- *San Pedro*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Museo de Guadalajara (en proceso).



- *Retrato de caballero*, anónimo, óleo sobre lienzo, finales del siglo XIX. Colección particular (en proceso).
- *Retrato de caballero*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XIX. Colección particular (en proceso).
- *Santa María Magdalena penitente*, anónimo, s. XVI, Temple sobre tabla; Diócesis de Burgo de Osma, Soria (en proceso).
- *Virgen con niño*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVIII. Toro, Zamora (en proceso).
- *Adoración de los Reyes Magos*, anónimo, temple sobre tabla, s. XV. Catedral de San Pedro de Soria (en proceso).

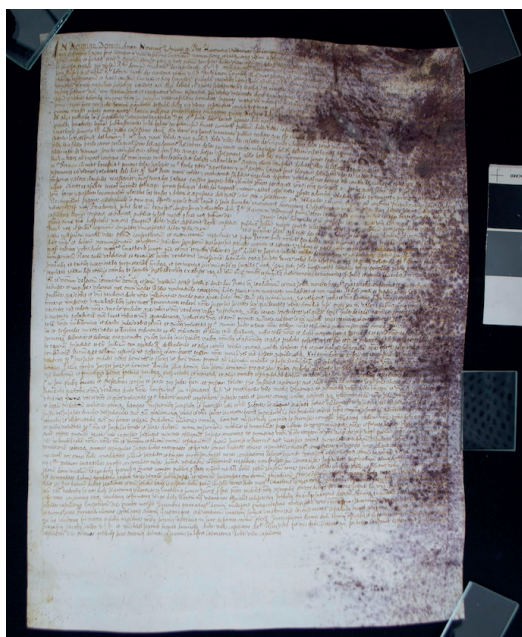


- *María Magdalena*, anónimo, temple sobre tabla, s. XVI. Colección particular (en proceso)
- *Sagrada familia*, anónimo, temple sobre tabla, s. XVI. Parroquia San Juan de la Vera Cruz, Aranda de Duero, Burgos (en proceso).
- *María Magdalena*, anónimo, temple sobre tabla, s. XVI. Colección particular (en proceso).

Conservación y restauración de manuscritos e impresos

Profesora: Clara M. Prieto de la Fuente

- Libro impreso, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 3ª edición, 1770 (en proceso).
- Conjunto de 50 Pergaminos del Archivo Diocesano de Gerona datados entre los siglos XIV – XVII (en proceso).



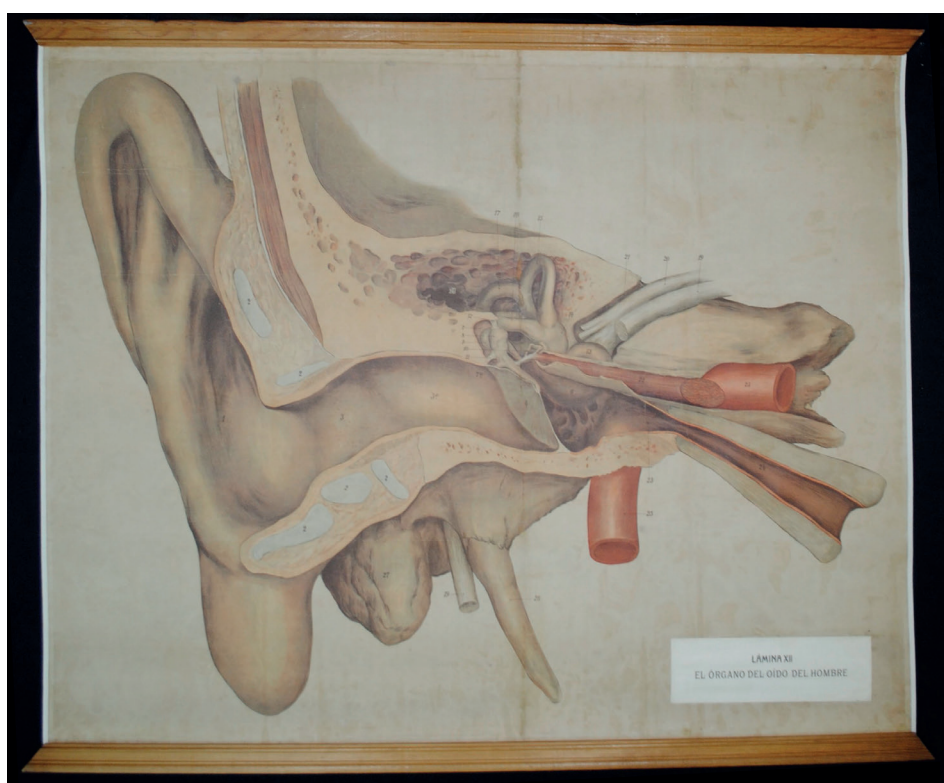
- *Tabla de Aniversarios*, perteneciente a la parroquia de Navamorales, Salamanca, del siglo XVIII. Obra formada por un conjunto de documentos realizados con tintas sobre papel, adheridos a soportes de madera, todo ello enmarcado con moldura.
- Documentos en papel encontrados en el interior de la escultura *Beata Mariana de Jesús*, perteneciente a la Iglesia de la Merced, en Écija, Sevilla.

Conservación y restauración de obra gráfica y fotográfica

Profesora: María Isabel Guerrero Martín

- 6 carteles impresos con función didáctica (s. XIX-XX). Se encuentran entelados y con molduras de madera que permiten su exposición colgados en vertical. Procedencia: IES San Isidro.

- Serie botánica: *Cestodes (Taenia solium)*.
- *Tafel V. Die Rostaten des Getreides, I. Von Prof. Dr. J. Eriksson-Stockholm. Representación botánica. Lámina VI: Puccinias de cereales II.*
- *Pilzparasitare Krankheiten Nr.1. Kohlhernie. Enfermedades de las plantas. Lámina 1-Hernia de la col.*
- 2ª edición del mapa geológico de España y Portugal.
- Lámina XII. *El órgano del oído del hombre.*



- Lámina 27. *En las selvas ecuatoriales del África Occidental.*
- 5 estampas calcográficas del siglo XIX que proceden del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (MAEC).
 - Estampa calcográfica talla dulce. *Portada de la Colección de diferentes vistas del magnífico templo y real monasterio de San Lorenzo del Escorial.* Grabador: Josef Gómez de Navia.
 - Estampa calcográfica talla dulce. *Vista del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial desde la entrada al Sitio por la parte de*

Oriente. Grabador: Tomás López Enguíanos y dibujante: Josef Gómez de Navía.

- Estampa calcográfica talla dulce. *Escalera principal del Real Monasterio de San Lorenzo*. Grabador: Manuel Alegre. Dibujante: Josef Gómez de Navía.
- Estampa calcográfica talla dulce. *Vista de una parte del coro, desde la entrada conventual, en el templo del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Grabador: Tomás López Enguíanos. Dibujante: José Gómez de Navía.



- Estampa calcográfica talla dulce. *Vista de la parte del claustro principal inmediato a la Iglesia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Grabador: Manuel Alegre y dibujante: Josef Gómez de Navía.

- Abanico estilo Cristino del siglo XIX con varillaje de nácar y doble país de papel litografiado y coloreado (Colección particular).



Conservación y restauración de encuadernaciones.

Profesora: Diana Vilalta Moret

- Impreso. *El ingenioso hidalgo D. Quixote de la Mancha*. Ed Ibarra. Año 1782. 2 tomos. Encuadernación en plena piel (Real Escuela Superior de Arte Dramático. RESAD).
- Impreso. *Cartas marruecas*. Año 1793. Primera edición de Sancha (impr.). Encuadernación en plena piel (Real Escuela Superior de Arte Dramático. RESAD).
- Impreso. *Nouvelle méthode pour apprendre la géographie universale*. Encuadernación en plena piel (Real Escuela Superior de Arte Dramático. RESAD).



- Impreso. *Orlando furioso*. Año 1585. Encuadernación en media piel (Real Escuela Superior de Arte Dramático. RESAD).
- Manuscrito. *Libro de las limosnas*, (Convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, Madrid).
- Impreso. *Historia natural. Conde de Buffon*. Año 1885. Encuadernación en plena piel (Instituto de Educación Secundaria Isabel la Católica, Madrid).

- Impreso. *Le paradis terrestre. Poeme I*. Año 1760. Encuadernación en plena piel (Instituto de Educación Secundaria Isabel la Católica, Madrid).
- Impreso. *Le tour du monde*. Año 1869. Encuadernación en plena piel (Instituto de Educación Secundaria Isabel la Católica, Madrid).
- Manuscrito. *Libro de los milagros*, s. XIX. Encuadernación en terciopelo (Patronato de la Virgen de los Remedios, Villa de Fregenal, Badajoz).
- Funda de piel renacentista que acompaña a la encuadernación (Patronato de la Virgen de los Remedios, Villa de Fregenal, Badajoz).
- Manuscrito. *Libro de fábrica de Nuestra Señora de Sabatal*. Siglo XVII. Encuadernación en pergamino flexible (Iglesia de San Miguel Arcángel. Tejeda de Tiétar, Cáceres).
- Impreso. *Historia de Valencia*. Primera parte. Año 1610. Encuadernación en pergamino flexible (Colección particular).
- Impreso. *Historia De Valencia*. Segunda parte. Año 1611. Encuadernación en pergamino flexible (Colección particular).



- Impreso. *Thesaurus bibiliorum, onmen utriusque vitae antidotum* s/f. Año 1584. Encuadernación en plena piel (Colección particular).

Conservación y restauración de escultura en materiales inorgánicos.

Profesor: Luis Priego

- Relicario en alabastro policromado de Santa, s. XV. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (en proceso).

Conservación y restauración de escultura en materiales orgánicos.

Profesor: Luis Cristóbal Antón y Fco. Javier Casaseca García

- Escultura en madera policromada, *San Lázaro*. Sepúlveda, Segovia (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *San Cristóbal*. Sepúlveda, Segovia (en proceso).
- Escultura en madera policromada, ángel lampadario. Écija, Sevilla (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *San Pablo*. Écija, Sevilla (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *San Elías*. Alberca de Záncara, Cuenca (en proceso).
- Muñeca de papelón. Jesús Molero, Ciudad Real (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *Virgen Inmaculada*. San Esteban de Gormaz, Soria (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *San Francisco*. San Esteban de Gormaz, Soria (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *San José*. San Esteban de Gormaz, Soria (en proceso).
- Escultura en madera policromada, ángel pasionario sin atributo. Atauta, Soria (en proceso).
- Escultura en madera policromada, ángel pasionario con cáliz. Atauta (Soria); en proceso.
- Escultura en madera policromada, *San Antonio Abad*. Écija, Sevilla (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *Beata Mariana de Jesús*. Écija, Sevilla (en proceso).
- Escultura en madera policromada, *Calvario*. Pedrosa del Páramo, Burgos (en proceso).
- Ídolo A. Concha García de la Torre (en proceso).
- Ídolo B. Concha García de la Torre (en proceso).

Conservación y restauración de pintura mural y pintura sobre otros soportes.

Profesor: Laura Riesco Sánchez

- Pintura mural sobre lienzo, “Jesús visita la casa de Marta y María”, s. XVII, propiedad del IES “San Isidro” Madrid (en proceso).
- Cuatro pinturas sobre cobre del siglo XVII: “El banquete de Herodes”, “Cristo ante Caifás”, “Jesús y la mujer adúltera” y “Jesús con el centurión romano” propiedad de la iglesia de San Juan Bautista de Tagarabuena, Toro, Zamora (en proceso).
- Dos espejos policromados: “Ares” (Marte) y “Atenea” (Minerva), atribuidos a Andrés Beldere, propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (en proceso).
- Consolidación de parte de los fragmentos arrancados de pintura mural de la ermita de Santa María la Antigua (1823), Carabanchel, Madrid (en proceso).



CURSO 2016-2017

Conservación y restauración de bienes arqueológicos pétreos y silicios: piedra, cerámica y vidrio.

Profesor: Ángel Gea García

- Jarrita de vidrio azul, hispano-musulmán, s. XI procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).
- Ataifor de cerámica islámico con tema figurativo. Museo de Guadalajara (en proceso).



- Ataifor con decoración melada, hispano-musulmán, s. XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).
- Cuenta de collar de pasta vítrea, hispano-musulmán, s. XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).
- Jarrita de vidrio verde, hispano-musulmán, s. XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres (en proceso).

Conservación y restauración de bienes arqueológicos metálicos.

Profesora: Carmen Dávila Buitrón

- 4 clavos de hierro. Villa romana de Noheda (Diputación de Cuenca).
- 3 herrajes de una arqueta hispano-musulmana procedente del yacimiento de Albalat, Museo de Cáceres.



- 4 monedas de bronce romanas de época tardoimperial (Colección particular).



Conservación y restauración de bienes arqueológicos orgánicos y paleontológicos.

Profesor: Ángel Gea García

- Tejido funerario medieval, procedente del yacimiento de Wamba, Museo de Valladolid (en proceso).
- Plaquetas de hueso, de una arqueta hispano-musulmana del siglo XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres.

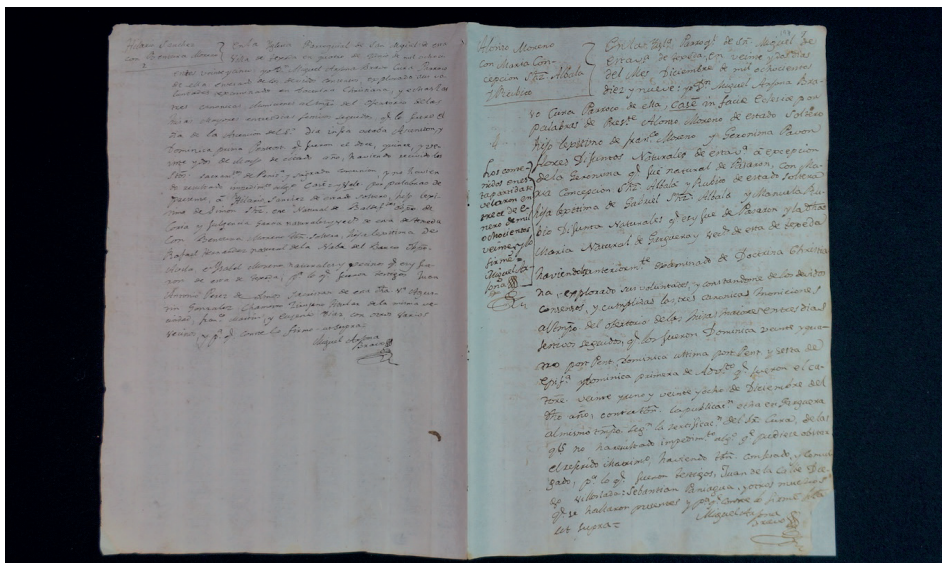
- Canecillo de madera, islámico, procedente del yacimiento de Medina Siyasa, Cieza, Murcia (en proceso).



Conservación y restauración de manuscritos e impresos.

Profesora: Clara M. Prieto de la Fuente

- Libro impreso, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 3ª edición, 1770 (en proceso).
- Conjunto de 50 Pergaminos del Archivo Diocesano de Gerona datados entre los siglos XIV – XVII (en proceso).
- Libro manuscrito en papel de cuentas de fábrica, Parroquia de San Miguel de Tejada de Tietar, Cáceres. Encuadernación en pergamino de cartera actualmente perdida (en proceso).



Conservación y restauración de obra gráfica y fotográfica.

Profesora: M^a Isabel Guerrero Martín

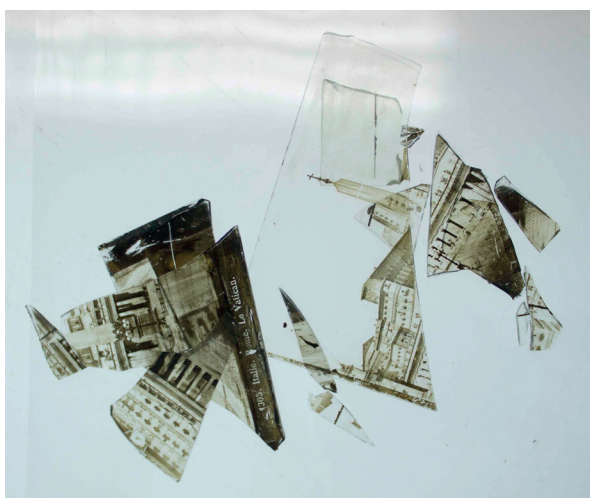
- 24 Estampas impresas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (s. XVIII-XX):
 - Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. *Vista del Arco Romano en las inmediaciones de Cábanes*. Dibujante A. J. Cavanilles. Grabador T. L. Enguídanos.
 - Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. *Vista de la Villa de Ares del Maestre*. Dibujante A. J. Cavanilles. Grabador M. Gaborino.
 - Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. *Vista desde la cumbre del Monduber*. Dibujante: A.J. Cabanilles. Grabador: T.L. Enguídanos.
 - Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. *Vista de la Villa de Onda*. Dibujante A. J. Cavanilles. Grabador T. L. Enguídanos.
 - Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. *Vista del Prado de Madrid tomada por la espalda de la fuente del Dios Neptuno*. Diseñador y grabador: Isidro González Velázquez.
 - Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. *Vista del Prado de Madrid, tomada por la espalda de la fuente de la Diosa Cibeles*. Dibujante y grabador Isidro González Velázquez.
 - Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. *La Divina Pastora*. Autor Juan Antonio Salvador Carmona.
 - Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. Representación botánica: 1. *Geranium Carnosum* 2. *Ger. Tetragonum*. Dibujante: A.J. Cavanilles; Grabador: Sellier.
 - Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. Representación botánica: 1. *Mahernia Verticillata*, 2. *Mahernia Pinnata*. Tab. CLXXVI. Dibujante: A.J. Cavanilles; Grabador: Sellier.

- Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. Representación botánica: *Aster Hyssopifolius*. Tab. 232. Dibujante: A.J. Cavanilles; Grabador: V. López Enguïdanos.
- Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. Representación botánica: *Ononis Inclusa*. Grabador: José Guío y Sánchez bajo la dirección de Tomás López Enguïdanos.
- Estampa calcográfica, técnica: talla dulce. Título: *Viaje de Jacob a Canadá*. Grabador: Ferdinand Selma. Copia del cuadro de Luca Giordano. Datación: 1777.
- Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. Título: *El Cardenal Gil de Albornóz*. Dibujante: Manuel de la Cruz. Grabador: Francisco Muntaner. Datación: 1791.
- Estampa litográfica. Título: *Vista del Real Sitio de Aranjuez de la Cascada Grande y Palacio, tomada a la parte de levante*. Brambilla lo pintó, Pic de Leopol lo litografió, Madrazo lo dirigió. Real Establecimiento Litográfico de Madrid.
- Estampa litográfica, técnica: litografía coloreada. Título: *Le Jugement de Dieu (El Juicio de Dios)*. Grabador: Nicolas Eustache Maurin. Datación: s. XIX.
- Estampa litográfica, técnica: litografía coloreada a mano. Título: *Marie de Padilla* (María de Padilla) Litógrafos Hermanos Becquet.
- Estampa calcográfica coloreada, técnica: aguafuerte. Título: *Claustro de Guadalupe*.
- Estampa litográfica; técnica coloreada a mano con tintas pictóricas al agua. Título: *Le Jugement de Dieu* (El juicio de Dios). Autores: Nicolas Eustache Maurin; litógrafos: Bachiller y Pic de Leopol. Datación: s. XIX.
- Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte. Título: *Grupo segundo de la cúpula al lado izquierdo de la parte central* perteneciente a la serie de grabados “Frescos de Goya en la ermita de San Antonio de la Florida”. Autor: José María Galván.



- Estampa calcográfica, técnica: aguafuerte y aguainta. Título: *Cristo de la Agonía*. Autor: Ricardo Baroja Ness. Datación: 1907.
- Estampa calcográfica, técnica: manera negra y aguafuerte. Título: *Immaculée De La Très Sainte Vierge*. Autor: Pierre Cotin (grabador) / B.E. Murillo (pintor). Datación: 2ª mitad s. XIX.
- Estampa fotomecánica, técnica: colotipia y fototipia. Sin título. Autor: Arthur Hewlett. Datación: 1909.
- Estampa litográfica monocromática coloreada parcialmente a mano por anverso y reverso. Título: *Robo de Rebeca*. Autor: Litografía de Bachiller. Sin Datación.
- Estampa calcográfica. Técnica: Aguafuerte / aguainta / punta seca. Título: *Salto con pértiga*. Autor: Ricardo Baroja.
- 3 Carteles didácticos procedentes del I.E.S. Isabel la Católica (s. XIX-XX).
 - Cartel didáctico. Técnica: Litografía a dos tintas. Título: *Histología animal*. Tejido epitelial. Lámina 22.

- Cartel didáctico. Técnica: Cromolitografía. Título: *En la selva virgen de la costa de Guinea*. Autor: Hugo Täuber. Lámina 28.
- Cartel didáctico. Técnica: Tinta litográfica. Impreso en offset. Título: *Herencia mendeliana*. Lámina 5.
- 5 Transparencias positivas sobre soporte de vidrio. Procedencia ESCRBC (s. XIX-XX).
 - Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata. *Vista del Vaticano*.



- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata. *Der Frühling 303*.
- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata. *Vista topográfica del castillo de Chillón, Suiza*.
- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata. *Die Kunzt. Relief von Thorvaldsen*.
- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata. *Paisaje con ruina*. Placa comercializada por los hermanos Mittelstrass.
- Negativo placa vidrio. Procedencia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La imagen representa el dibujo realizado por José María Avrial sobre la ornamentación interior de la Sala del Solío del Alcázar de Segovia.

Conservación y restauración de encuadernaciones.

Profesora: Diana Vilalta Moret

- Impreso, *Tableau de la Turquie et de la Russie*, año 1854.
- Impreso, *Le tour du monde*, s. XIX-XX.
- Impreso, *Monographie des cincidelides au exposé méthodique...*, año 1857.
- Impreso, *Orlando furioso*, año 1585.
- Impreso, *Orestes: tragedia en cinco actos*, año 1815.
- Impreso, *Llave nueva universal de la lengua francesa*. Año 1789.
- Impreso, *Theatre de Corneille*, año 1711.
- Impreso, *Suplemento...Viages de Enrique Wanton al país de las monas*, año 1785.



- Impreso, *Compilación de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena*, año 1548.
- Impreso, *Pasión de Christo. Revelada a sor Juana de la Encarnación*, año 1720.
- Impreso, *Práctica mística y moral. Vida de la parra mystica Doña Ángela Theodora Parra*, año 1749.
- Impreso, *Vida de Christo*, año 1687.
- Impreso, *Avisos que se daba a si misma Sta. Teresa de Jesús*, año 1771.
- Impreso, *Vida de la virgen Sta. Gertrudis*, año 1782.
- Impreso, *Historia de la Sagrada Pasión*, año 1786.
- Impreso, *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa*, año 1680.
- Impreso, *Las obras de la Santa Madre Sta. Teresa*, año 1630.
- Manuscrito, *Cuentas de fábrica de la parroquia de San Miguel*, año 1773-1827.
- Impreso, *Oficios de la Semana Santa*, año 1798.
- Impreso, *Obras del venerable padre San Juan de la Cruz*, año 1618.
- Impreso, *Pláticas doctrinales*, año 1766.
- Impreso, *Coloquios de Jesucristo en el Santísimo Sacramento del Altar*, s. XIX.
- Impreso, *Dominicas, ferias y fiestas movibles...*, año 1798.
- Impreso, *Obras don Antonio de Guevara. Las 7 palabras de...*, año 1782.
- Impreso, *Cuaderno pautado con recetas*. Pergamino flexible.
- Impreso, *Instrucciones para rezar y ofrecer el Santísimo Rosario...*, año 1772.
- Impreso, *Elementos de Moral*, año 1848.
- Impreso, *De las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes*, año 1838.

- Impreso, *Ancora de Salvación*, año 1882.
- Impreso, *El general Martínez Campos y su monumento*, año 1906.
- Impreso, *Misal romano de las fiestas*, año 1943.
- Impreso, *Libros de madres e hijos*, año 1878.

Conservación y restauración de pintura sobre lienzo y tabla

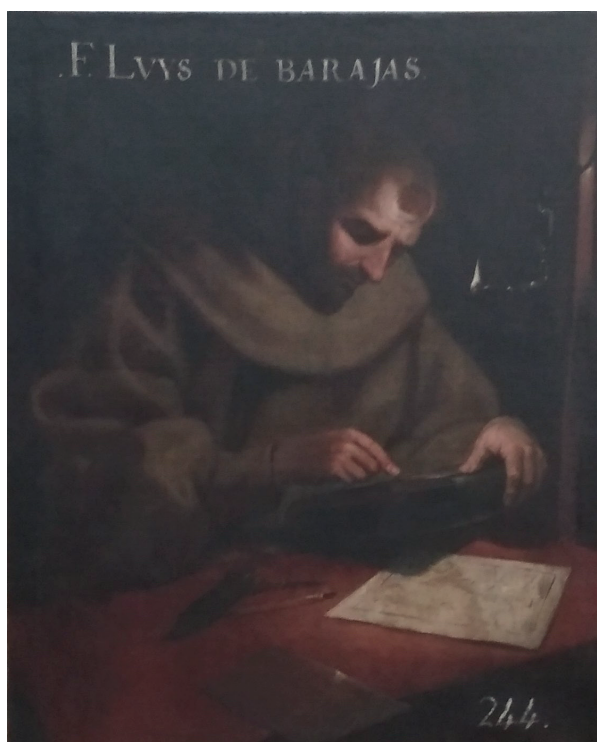
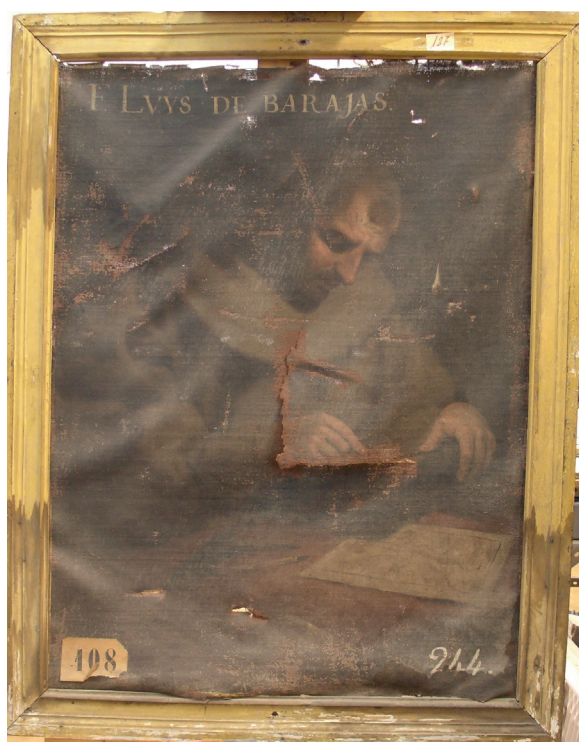
Profesores: Juan Carlos Barbero Encinas y Rosa Plaza Santiago

- *San Pedro*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Museo de Guadalajara (en proceso).
- *Retrato de caballero*, anónimo, óleo sobre lienzo, finales del siglo XIX. Colección particular (en proceso).



- *Virgen con niño*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVIII. Toro, Zamora.

- *Fray Luis de Barajas*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Toro, Zamora (en proceso).



- *San Isidro Labrador*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Parroquia de San Bernabé, Soria (en proceso).
- *Santa María Magdalena penitente*, anónimo, s. XVI, Temple sobre tabla; Diócesis de Burgo de Osma, Soria (en proceso).
- *Sagrada familia*, anónimo, temple sobre tabla, s. XVI. Parroquia San Juan de la Vera Cruz, Aranda de Duero, Burgos (en proceso).

Conservación y restauración de escultura en materiales inorgánicos.

Profesor: Luis Priego

- Altorrelieve de caliza de Ontoria, *La Dormición de la Virgen*, s. XVI. Catedral de Burgos.
- Terracota, *Toro Farnesio* s. XVIII. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (en proceso).
- Cruz de plata, s. XV, Navamorales, Salamanca (en proceso).

Conservación y restauración de escultura en materiales orgánicos.

Profesor: Luis Cristóbal Antón y Fco. Javier Casaseca García

- Escultura en madera policromada, *San Lázaro*. Sepúlveda, Segovia.
- Escultura en madera policromada, *San Cristóbal*. Sepúlveda, Segovia.
- Escultura en madera policromada, ángel lampadario. Écija, Sevilla.
- Escultura en madera policromada, ángel lampadario. Écija, Sevilla.
- Escultura en madera policromada, *San Pablo*. Écija, Sevilla.
- Escultura en madera policromada, *San Antonio Abad*. Écija, Sevilla.
- Escultura en madera policromada, *Beata Mariana de Jesús*. Écija, Sevilla.
- Escultura en madera policromada, *San Elías*. Alberca de Záncara, Cuenca.
- Muñeca de papelón. Jesús Molero, Ciudad Real.
- Escultura en madera policromada, *Virgen Inmaculada*. San Esteban de Gormaz, Soria.
- Escultura en madera policromada, *San Francisco*. San Esteban de Gormaz, Soria.
- Escultura en madera policromada, *San José*. San Esteban de Gormaz, Soria.
- Escultura en madera policromada, ángel pasionario sin atributo. Atauta, Soria.
- Escultura en madera policromada, ángel pasionario con cáliz. Atauta, Soria.
- Escultura en madera policromada, *Calvario*. Pedrosa del Páramo, Burgos.
- Ídolo A. Concha García de la Torre.
- Ídolo B. Concha García de la Torre.
- Escultura en madera policromada, *Santa Teresa de Jesús*. Alberca de Záncara, Cuenca.
- Escultura en madera policromada, *Santa Águeda*. Aldeanueva del Codonal, Segovia.

Conservación y restauración de pintura mural y pintura sobre otros soportes.

Profesora: Laura Riesco Sánchez

- Vidrio oval pintado, con motivo de jarrón floral. Cerramiento del salón de baile del palacio Fernán Núñez, de Madrid. Fundación de los Ferrocarriles Españoles (en proceso).
- Pintura mural sobre lienzo, *Jesús visita la casa de Marta y María* propiedad del IES San Isidro de Madrid (en proceso).



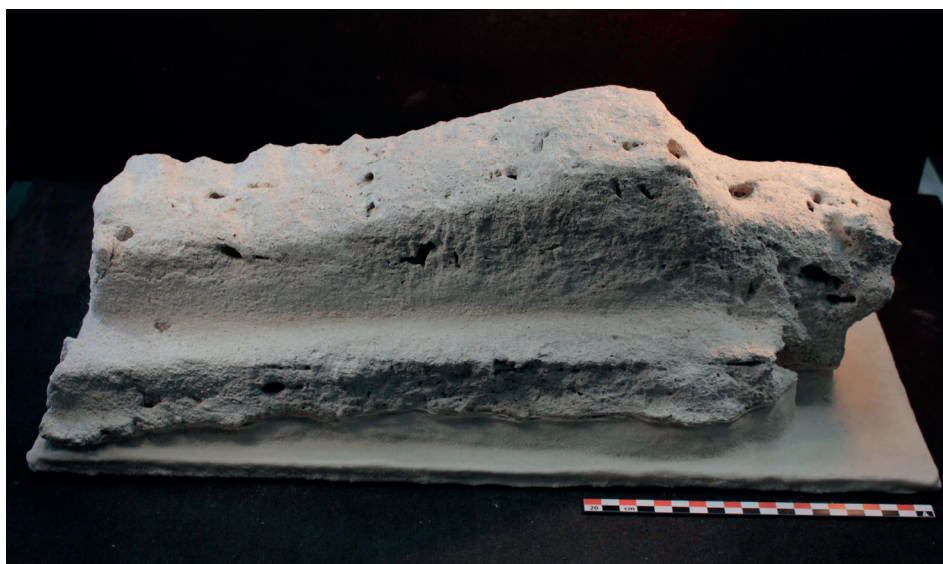
- Cuatro pinturas sobre cobre: *El banquete de Herodes*, *Cristo ante Caifás*, *Jesús y la mujer adúltera* y *Jesús con el centurión romano*, propiedad de la iglesia de San Juan Bautista de Tagarabuena, Toro, Zamora (en proceso).
- Dos espejos policromados: *Ares* (Marte) y *Atenea* (Minerva), atribuidos a Andrés Belvedere, propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (en proceso).
- Consolidación de parte de los fragmentos arrancados de pintura mural de la ermita de Santa María la Antigua, Carabanchel, Madrid (en proceso).
- Consolidación de parte de las pinturas murales medievales sobre adobe, arrancadas de Villavendimio, Zamora (en proceso).

CURSO 2017-2018

Conservación y restauración de Bienes Arqueológicos pétreos y silíceos: piedra, cerámica y vidrio.

Profesor: Ángel Gea García

- Cerámica ibérica, procedente del yacimiento de La Quéjola, Museo de Albacete.
- Copa de vidrio, Venecia, siglo XVII. Comunidad de Madrid.
- Fósil óseo, procedente del yacimiento de Quibas. Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- Teselas de pasta vítrea, procedente del yacimiento de la villa romana de Noheda, Diputación de Cuenca.
- Cerámica celtibérica, procedente del yacimiento Herrera de los Navarros. Museo de Zaragoza.
- Arco de yeso hispano-musulmán, siglo XI, procedente del yacimiento de Medina Siyasa. Cieza, Murcia.



- Jarra celtibérica (Fondos de la ESCRBC)

Conservación y restauración de Bienes Arqueológicos metálicos.

Profesora: Carmen Dávila Buitrón

- Clavo de una aleación cobre, de la villa romana de Noheda. Diputación de Cuenca.
- 3 anillas de una aleación de cobre. de la villa romana de Noheda. Diputación de Cuenca.
- 6 clavos de hierro, de la villa romana de Noheda. Diputación de Cuenca.
- 6 plaquitas de una aleación cobre, de la villa romana de Noheda. Diputación de Cuenca.

Conservación y restauración de Bienes Arqueológicos orgánicos y paleontológicos.

Profesor: Ángel Gea García

- Tejido funerario medieval, procedente del yacimiento de Wamba, Museo de Valladolid (en proceso).
- Plaquetas de hueso, de una arqueta hispano-musulmana del siglo XI, procedente del yacimiento de Albalat. Museo de Cáceres.
- Canecillo de madera islámico, procedente del yacimiento de Medina Siyasa, Cieza, Murcia (en proceso).
- Esterilla carbonizada, procedente del yacimiento de Albalat, Museo de Cáceres.
- Material óseo, yacimiento de Albalat, Museo de Cáceres.

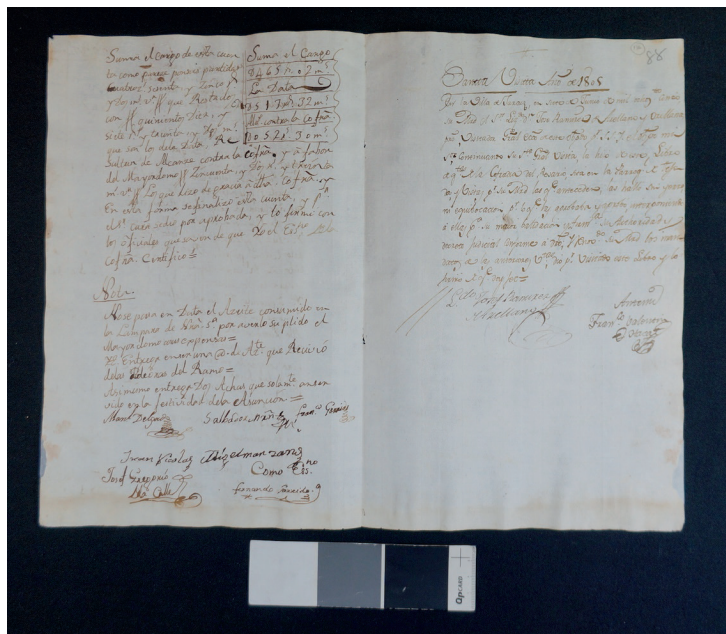
Conservación y restauración de manuscritos e impresos.

Profesora: M^a Clara Prieto de la Fuente

- Libro impreso, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 3^a edición, 1770 (en proceso).
- Conjunto de 50 Pergaminos del Archivo Diocesano de Gerona datados

entre los siglos XIV – XVII (en proceso).

- Libro manuscrito en papel de cuentas de fábrica. Encuadernación en pergamino de cartera actualmente perdida (en proceso).



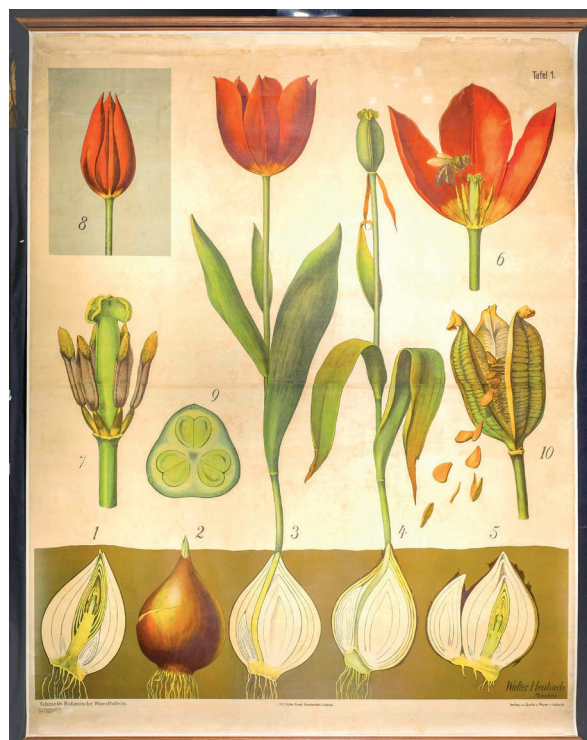
Conservación y restauración de obra gráfica y fotográfica.

Profesores: M^a Isabel Guerrero Martín y Stefanos Kroustallis

- 7 estampas impresas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (s. XIX).
- Estampa calcográfica, técnica talla dulce. Título: *Vista Segunda de la Carraca*. Grabador: Joachin Fabregat. Dibujante: Pedro Grolliez.
- Estampa calcográfica, técnica talla dulce. Título: *Hemisferio meridional*. Grabador: Vicente López Enguidanos.



- Estampa calcográfica, técnica talla dulce. Título: *Hemisferio meridional*. Grabador: Vicente López Enguidanos.
- Estampa calcográfica, técnica talla dulce. Título: *Hemisferio meridional*. Grabador: Vicente López Enguidanos.
- Estampa litográfica. Título: *Exmo so. D. Manuel Cortina, decano del ilustre colegio de abogados de Madrid*. Grabador: Bernardo Blanco dibujo y litografía. J.J Martínez litografía.
- Estampa calcográfica. Título: *Descanso en el camino*. Grabador: Ricardo Baroja.
- Estampa litográfica. Título: *Vista de la primera puerta del jardín del príncipe en el Real Sitio de Aranjuez*. Litógrafo: Pic de Lèopol. Pintor: F. Brambilla. Dirigido por: J. de Madrazo.
- 1 Cartel didáctico procedentes del I.E.S. Isabel la Católica.
- Cartel didáctico, s. XIX. Técnica: litografía. Título: *Schmeils botanische Wand- tafeln*. [Col. Lám. 1] Autor: Otto Schmeils.



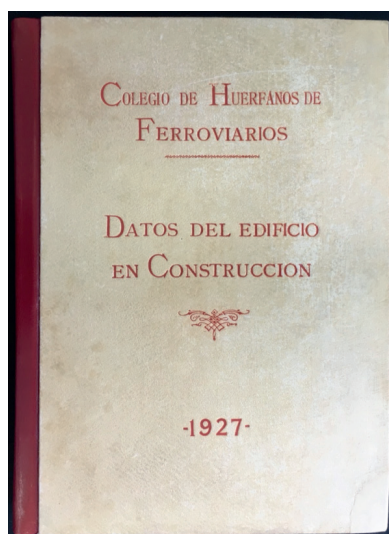
- 3 Transparencias positivas sobre soporte de vidrio. Procedencia ESCRBC (s. XIX-XX).

- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata.
Vista del Puente de los Suspiros de Venecia.
- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata.
Panorama de Zermatt et mont Cervin. Suisse.
- Transparencia positiva sobre soporte de vidrio con imagen de plata.
Alegoria femenina.

Conservación y restauración de encuadernaciones.

Profesora: Diana Vilalta Moret

- *Obras del beato Fray Juan de la Cruz.* Tomo I. Año 1694
- *Los verdaderos entretenimientos colaciones espirituales.* Año 1740.
- *Los verdaderos entretenimientos del glorioso señor San Francisco de Sales.* Año 1665.
- *El Conde de Montecristo* (2 tomos), 1846.
- *Travels in the south of Spain.* Londres. Año 1811.
- *Libro de cianotipos.* Colegio de Huérfanos Ferroviario. Año 1927. Procedencia: Museo del Ferrocarril.



Conservación y restauración de escultura en materiales inorgánicos

Profesor: Javier Casaseca García

- *Los Atletas*, de Fructuoso Orduna, 1946. Seis esculturas de piedra arenisca. IES Ramiro de Maeztu de Madrid (en proceso).



- Panel cerámico de azulejos, *Emperatriz Elizabeth*, de Juan Zuloaga, 1913. Museo Nacional de Artes Decorativas (en proceso).
- Panel cerámico de azulejos, Talavera de la Reina, s. XVI. Museo Nacional de Artes Decorativas (en proceso).
- *Escriba*. Bronce chino, s. XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas (en proceso).

- Buda sedente. Bronce oriental, s. XVI-XVIII. Museo Nacional de Artes Decorativas (en proceso).
- Maniquí de Maurice Chevalier, 1930-1940. Sastrería Benítez, Madrid (en proceso).
- Maniquí masculino, c. 1948. Sastrería Benítez, Madrid (en proceso).
- *Busto de Javier Marquina Borra* de bronce. Mariano Benlliure, 1941.



Museo del Ferrocarril, Madrid (en proceso).

- *Ferrovionario*, yeso policromado, segunda mitad del s. XX. Museo del Ferrocarril, Madrid (en proceso).
- *El balastero*, yeso policromado, segunda mitad del s. XX. Museo del Ferrocarril, Madrid (en proceso).
- *Custodia de mano* de plata, s. XVIII. Navamorales, Salamanca (en proceso).



Conservación y restauración de escultura materiales orgánicos.

Profesor: Luis Priego

- Retablo de *Santa María de Todos los Santos*, siglo XVI. Catedral de Cuenca (en proceso).



Conservación y restauración de pintura sobre lienzo y tabla

Profesores: Juan Carlos Barbero Encinas y Rosa Plaza Santiago

- *San Pedro*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Museo de Guadalajara (en proceso).
- *Retrato de caballero*, anónimo, óleo sobre lienzo, finales del siglo XIX. Colección particular (en proceso).
- *Virgen con niño*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVIII. Toro, Zamora.



- *Fray Luis de Barajas*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Toro, Zamora.
- *San Isidro labrador*, anónimo, óleo sobre lienzo, s. XVII. Parroquia de San Bernabé, Soria (en proceso).
- *Santa María Magdalena penitente*, anónimo, s. XVI, Temple sobre tabla; Diócesis de Burgo de Osma, Soria (en proceso).



- *Sagrada familia*, anónimo, temple sobre tabla, s. XVI. Parroquia San Juan de la Vera Cruz, Aranda de Duero, Burgos (en proceso).
- *San Jerónimo*, anónimo, temple sobre tabla, s. XV. Diócesis de Cuenca (en proceso).

Conservación y restauración de pavimentos y revestimientos murales antiguos.

Profesora: Almudena Benito

- Mosaico procedente de la villa romana de Albaladejo.

Conservación y restauración de pintura mural y otros soportes.

Profesora: Laura Riesco Sánchez

- Pintura mural sobre lienzo, *Jesús visita la casa de Marta y María*, pr piedad del IES “San Isidro” Madrid (en proceso).

- Dos espejos policromados: *Ares* (Marte) y *Atenea* (Minerva), atribuidos a Andrés Beldevere. Propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.



- Consolidación de parte de los fragmentos arrancados de pintura mural de la ermita de Santa María la Antigua, Carabanchel, Madrid (en proceso).
- Consolidación de parte de las pinturas murales sobre adobe, arrancadas de Villavendimio, Zamora (en proceso).



- Vidrio oval pintado, con motivo de jarrón floral. Cerramiento del salón de baile del palacio Fernán Núñez, de Madrid. Fundación de los Ferrocarriles Españoles (en proceso).
- Cuatro pinturas sobre cobre: *El banquete de Herodes*, *Cristo ante Caifás*, *Jesús y la mujer adúltera* y *Jesús con el centurión romano*. Propiedad de la iglesia de San Juan Bautista de Tagarabuena, Toro, Zamora (en proceso).



Campañas de verano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales realizadas entre los cursos escolares 2015-2016 y 2016-2017

CAMPAÑAS DE VERANO 2015-2016

Campaña de restauración en el yacimiento arqueológico de Albalat (Cáceres)

Lugar: Yacimiento arqueológico de Albalat (Cáceres)

Institución colaboradora: CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Ayuntamiento de Romangordo, Asociación Madinat Albalat.

Fecha: 22 de agosto a 9 de septiembre de 2016

Dirección: Xoan Moreno Paredes

Coordinación: Ángel Gea García

Participan: 2 alumnas de cursos comunes.

Contenido: Trabajos en la casa C-1 del sondeo 1 y en la casa C-2 del sondeo 2:

- Limpieza superficial de los muros y suelos, se eliminaron algunas plantas superiores. Se completó la excavación de algunas estructuras que habían quedado a medio excavar, se sujetaron y sellaron los muros que presentaban importantes pérdidas estructurales. Se recrecieron los muros, levantando un par de hiladas de piedras.
- Consolidación y extracción de diversos objetos encontrados durante los trabajos de excavación en bloque, con engasado rígido, de dos mandíbulas de hueso, un aro de hierro, un fragmento de frasco de vidrio, parte de un huso de hueso decorado

y fragmentos de hueso trabajados, que formaban parte de la decoración de una arqueta.

- Realización de tres moldes, dos en unos alquerques situados en las lajas de pizarra del patio-d y otro molde de una estrella de seis puntas, localizada en otra de las lajas de pizarra junto a la entrada principal patio-c.

Trabajos en el espacio habitacional de la casa C-6 al suroeste del sondeo 1:

- Excavación, consolidación y protección temporal de diferentes estructuras: dos banquetas de obra cada una reproducían toscamente tres arcadas, con tres hornacinas respectivamente.
- Excavación del último estrato de tierra depositado sobre el nivel de suelo original de la habitación. Se trataba de un nivel de incendio con un gran número de objetos.
- Trabajos en el laboratorio de campo:
- Limpieza superficial de las concreciones terrosas y consolidación de los objetos de hierro.

Trabajos preliminares de puzle de algunos objetos cerámicos.

- Limpieza de algunas cerámicas con estampillados.





Estudios preliminares para la conservación de las decoraciones murales del edificio Atocha 49

Lugar: Calle Atocha 49 (Madrid)

Institución colaboradora: Hotel Atocha 49 S.L.

Fecha: julio 2016

Dirección: Elsa Soria Hernanz y Rosa Plaza Santiago

Participan: 5 alumnos de 3º y 4º curso de la especialidad de Conservación y Restauración de documento gráfico.

Contenido: El objetivo principal de la campaña ha sido documentar y conocer el edificio Atocha 49 de Madrid y los diferentes elementos decorativos que conforman estas siete salas de indudable interés histórico artístico. Ha consistido principalmente en:

- Análisis preliminar de las salas mediante análisis organoléptico.
- Búsqueda bibliográfica.
- Investigación histórica.
- Realización de estudios previos in situ consistentes en:
 - Documentación fotográfica del estado actual.
 - Toma de datos concernientes a las características estéticas, formales, estructurales y materiales.
 - Toma de muestras para análisis en laboratorio y determinar materiales compositivos.

- Realización de catas para el estudio secuencial de los distintos estratos de revestimientos registrados.
- Documentación de todos los trabajos y elaboración croquis con localización de alteraciones y tratamientos realizados (catas).
- Redacción de un informe final de la campaña de trabajo, donde quedan incluidos los ensayos realizados y los resultados obtenidos, así como toda la documentación fotográfica generada y localizada.

Campaña de restauración en la Biblioteca Marqués de Valdecilla-UCM, Madrid

Lugar: Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”. U.C.M. Departamento de Conservación y restauración (Madrid)

Institución colaboradora: Universidad Complutense de Madrid

Fecha: junio y julio de 2016

Dirección: Javier Tacón

Participan: 2 alumnas de la especialidad de Conservación y Restauración de documento gráfico

Contenido: Trabajos de conservación y restauración de fondos bibliográficos de la Biblioteca Histórica y sus archivos:

- Impreso parisino de 1565 muy deteriorado (BH FLL 8771). Limpieza de la suciedad libre y restos de insectos y microorganismos por aspiración en el cuerpo del libro y el lomo, y con brocha de pelo suave en las primeras y últimas páginas, que se encuentran más frágiles y deterioradas. Consolidación de aquellas hojas más débiles para facilitar su uso y consulta, y por último reintegración del soporte.
- Libro *Cirugía Universal* (1607) de Juan Fragoso. Desmontaje de la encuadernación. Limpieza mecánica superficial. Separación de la guarda. Limpieza mecánica. Estabilización higroscópica del

soporte. Reintegración de desgarros. Limpieza acuosa del lomo del cuerpo del libro. Desmontaje del cuerpo del libro. Limpieza acuosa mediante baño por inmersión en masa. Secado por oreo en rejilla. Reintegración de soporte. Prensado y encuadernación con costura en espiga del cuerpo del libro. Costura de las cabezadas. Unión de ambos soportes. Caja de conservación adecuada a su lugar de almacenaje.

Los informe de estos trabajos están publicados en “DOCUMENTOS DE TRABAJO U.C.M. Biblioteca Histórica” <https://eprints.ucm.es/39133/5/DT2016-20.pdf>; <https://eprints.ucm.es/39067/1/DT2016-18.pdf>



Campaña de restauración de obras escultóricas y otros bienes culturales de Navamorales (Salamanca)

Lugar: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid

Institución colaboradora: Fundación Iberdrola

Fecha: julio 2016

Dirección: Francisco Javier Casaseca García

Participan: 8 alumnos de cursos comunes.

Contenido: Los trabajos en la *Tabla de Aniversarios* del siglo XVIII han consistido en:

- Soporte y marco de madera: desmontaje del conjunto, limpieza superficial y mecánica, desinsectación por impregnación, consolidación de la madera por impregnación, consolidación estructural, reintegración volumétrica y cromática, protección final.

Los trabajos aplicados a las esculturas de *Santa Ana y la Virgen Niña*, al *Cristo Crucificado*, a *San Juan Niño* y al *Niño Jesús* del siglo XVIII, han consistido en desmontaje de los elementos constitutivos, limpieza superficial y mecánica, desinsectación, consolidación de la madera, consolidación estructural, reintegración de volumen en elementos faltantes, consolidación de la policromía, eliminación de barnices oxidados, limpieza en profundidad, reintegraciones de nivel y cromática con técnicas discernibles, montaje y recomposición de elementos constitutivos y protección final.





Campaña de restauración de pinturas murales y sobre vidrio en el Palacio de Fernán Núñez de Madrid

Lugar: Palacio Fernán Núñez (Madrid)

Institución colaboradora: Fundación de los Ferrocarriles Españoles

Fecha: 4 a 31 de julio de 2016

Dirección: Laura Riesco Sánchez

Participan: 16 alumnos de cursos comunes, de la especialidad de Conservación y Restauración de pintura y de la especialidad de Conservación y Restauración de escultura.

Contenido: Continuación de la restauración del Salón de Baile, que incluye parte de sus pinturas murales y demás decoraciones.

Inicio de los trabajos de restauración de un mosaico de pavimento de la sala dedicada actualmente a las conferencias y cursos que imparte la Fundación de los Ferrocarriles Españoles.

Instalación del luneto de vidrio pintado, restaurado en la Escuela durante el curso 2015-2016 en su lugar original, así como el desmontaje de otro de los lunetos.



Campaña de restauración en la iglesia de la Concepción de Toro (Zamora)

Lugar: Iglesia de la Concepción. Toro (Zamora)

Institución colaboradora: Fundación González Allende de Toro (Zamora)

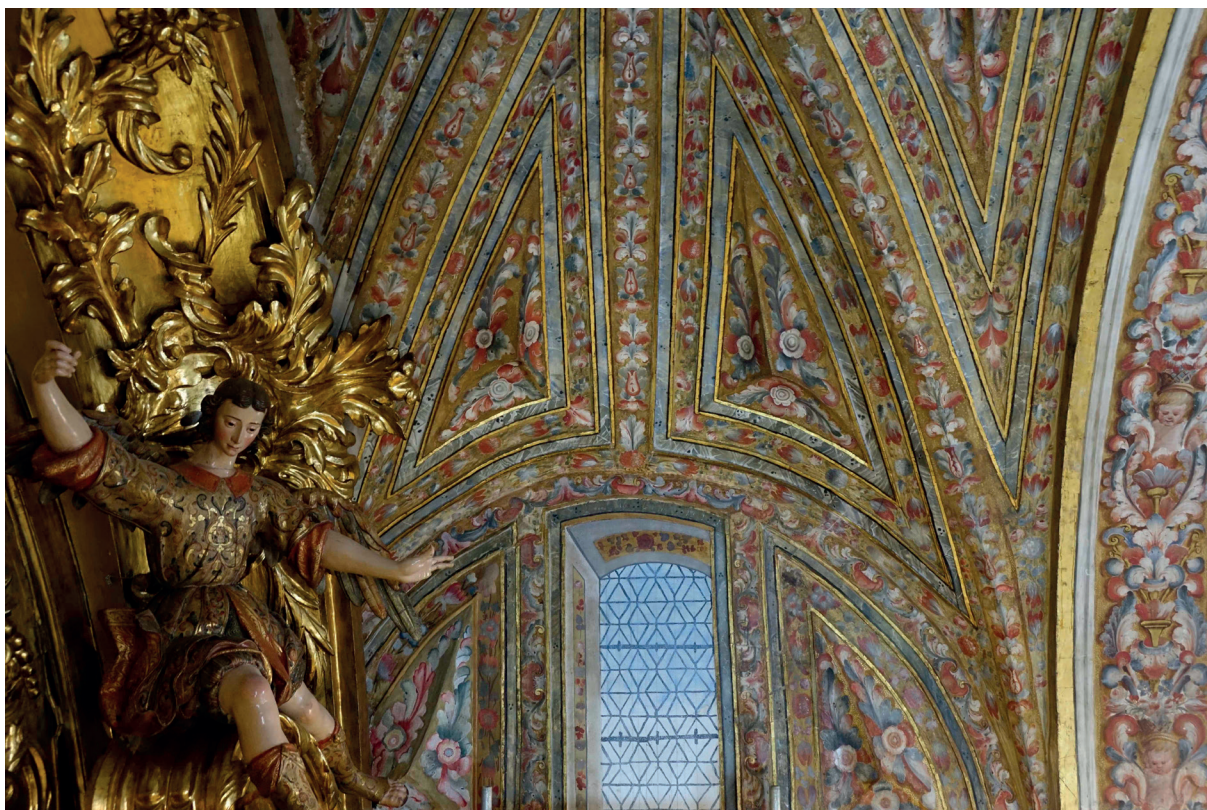
Fecha: julio 2016

Dirección: Iván José López Rodríguez

Participan: 17 alumnos de cursos comunes.

Contenido: Culminación de la restauración de la obra comenzada en la campaña del año 2015, del retablo mayor, las pinturas murales de la bóveda del presbiterio y el marmolizado del sotabanco de la iglesia de la Concepción de Toro, mediante un trabajo in situ sobre el retablo a través de un gran andamio de 13 x 9 metros. Tras las pruebas de solubilidad se efectuó la limpieza, pues a lo largo de los años se había acumulado el polvo y la suciedad que deja el humo de las velas; además, se había barnizado sobre la superficie para intentar refrescar el dorado y los colores. No obstante tanto el oro como la policromía estaban perfectamente conservados. Las zonas con pérdidas de oro, de carnación o de policromía, se estucaron para recomponer posteriormente el color, con una técnica que permite distinguir lo reintegrado de lo original. También se desmontaron el Calvario, dos santos y dos Virtudes del ático, que se han restaurado en el Palacio de Valparaíso, junto con cuatro aliceres del artesonado del Monasterio de Sancti Spiritus. En las pinturas murales de la bóveda que cubre el presbiterio se

saturó el color original para poder realizar una reintegración cromática, basándose en las partes conservadas, mediante estarcido para que se puedan diferenciar las partes originales de las restauradas.



CAMPAÑAS DE VERANO 2016-2017

Campaña de restauración en el yacimiento arqueológico de Albalat (Cáceres)

Lugar: Yacimiento de Al-balat (Cáceres)

Institución colaboradora: CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Ayuntamiento de Romangordo, Asociación Madinat Albalat.

Fecha: 28 de agosto a 9 de septiembre de 2017

Director: Xoan Moreno

Coordinador: Ángel Gea García

Participan: 6 alumnas de cursos comunes y de la especialidad de Conservación y Restauración de bienes arqueológicos.

Contenido: Consolidación de estructuras, extracción de materiales arqueológicos y trabajo en laboratorio. Este yacimiento es una fortificación de época musulmana instalada sobre una plataforma que domina la ribera izquierda del río Tajo (Cáceres). La intervención se ha centrado en la reintegración de los muros en la casa 2, extracción de piezas en el yacimiento y consolidación de revoco en el nuevo sondeo para procurar su conservación, evitando que al continuar con las excavaciones los arqueólogos, puedan sufrir un derrumbe del mismo. También se han realizado labores de limpieza y consolidación de material arqueológico de distintas naturalezas en laboratorio de campo.





Campaña de restauración en la Biblioteca Marqués de Valdecilla-UCM, Madrid

Lugar: Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” – UCM, Madrid

Institución colaboradora: Universidad Complutense de Madrid

Fechas: 3 a 28 de julio de 2017

Dirección: Javier Tacón

Participan: 1 alumna de cursos comunes y 1 de la especialidad de Conservación y Restauración de documento gráfico

Contenido: Tratamientos de conservación–restauración de fondos de la Biblioteca Marqués de Valdecilla – UCM, Madrid:

- Realización de protecciones temporales con cartón de conservación en libros con encuadernaciones originales muy deteriorados, principalmente por daños ocasionados durante la Guerra Civil.
- Montaje de exposición sobre encuadernaciones en color: selección de libros, diseño de la exposición y montaje en vitrinas con información.
- Restauración del libro impreso sobre papel “Dionysii PetaviL. Societate lesu orationes” 1624, en el que las hojas se encontraban adheridas entre sí por problemas de humedad y microorganismos (“efecto bloque”).

- Limpieza de pergaminos procedentes de la Escuela de Diplomática y montaje, en colaboración con otra alumna de la ESCRBC que realizaba sus prácticas curriculares de Máster.

Campaña de restauración en el Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares (Madrid)

Lugar: Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid. Alcalá de Henares (Madrid)

Institución colaboradora: Museo Arqueológico Regional– Alcalá de Henares (Madrid)

Fecha: 15 de junio a 28 de julio de 2017

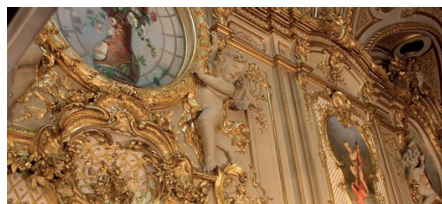
Director: Javier Casado Hernández

Coordinador: Ángel Gea García

Participan: 2 alumnas de la especialidad de Conservación y Restauración de bienes arqueológicos

Contenido: Tratamientos de conservación y restauración de cerámica campaniforme en el laboratorio de conservación-restauración del MAR. Intervención en los materiales cerámicos del yacimiento “Humanejos” de Parla, Madrid, piezas adscritas a la cultura Calcolítica y Campaniforme. Tienen una cronología entre el III milenio y principio del II milenio a C. Se han aplicado diversos métodos de reintegración en estos objetos cerámicos y se ha desarrollado su aspecto expositivo en el museo.





Campaña de restauración de las pinturas murales y sobre vidrio del Salón de Baile del Palacio de Fernán Núñez, Madrid

Lugar: Palacio de Fernán Núñez, Madrid

Institución colaboradora: Fundación de Ferrocarriles Españoles

Fecha: 3 a 31 de julio de 2017

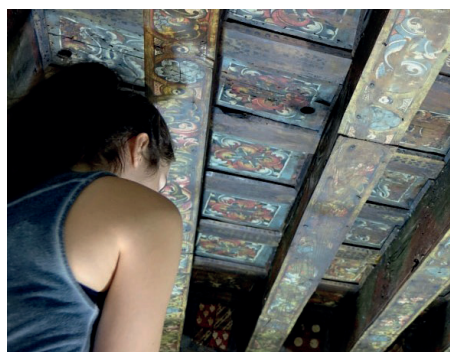
Dirección: Laura Riesco Sánchez

Participan: 14 alumnos de cursos comunes y de la especialidad de Conservación y Restauración de pintura.

Contenido: Tratamientos de conservación–restauración:

- Parte de la pintura mural central del techo del salón de baile, que simula una apertura al cielo. La intervención consistió en la eliminación mecánica de enlucidos o enyesados de reparación defectuosamente aplicados, nivelado, o en caso necesario, nuevo relleno y correcto nivelado. Limpia la superficie mural, se procedió a la reintegración cromática, mediante estarcido.
- Pinturas sobre lienzo que representan niños músicos, y decoraciones murales de celosías y rocallas doradas y policromadas, de los paramentos del salón de baile. La restauración de los lienzos, consistió en su limpieza, la saturación hasta valores originales, reintegración cromática mediante acuarela aplicada en finísima trama de punteado y barnizado de protección.
- Lunetos de vidrio pintados, con motivo de jarrones florales, que sirven como cerramiento sobre los cuatro balcones del salón de baile. En esta campaña se terminó la reintegración cromática y se instaló de nuevo en su ubicación original, uno de los lunetos que había sido restaurado en la ESCRBC, durante el curso 2016/2017, y así mismo se realizó el desmontaje de otro de esos vidrios pintados, para su traslado a la Escuela, para su restauración.

- Mosaico pavimento del antiguo invernadero, se abordaron tareas de limpieza y consolidación, reintegración, eliminando para ello reintegraciones antiguas y reponiendo mediante teselas fabricadas a base de cargas y resina epoxídica.



Campaña de restauración del artesanado de la Casa de la Cultura de Toro (Zamora)

Lugar: Biblioteca de la Casa de Cultura de Toro (Zamora)

Institución colaboradora: Fundación González Allende de Toro (Zamora)

Fecha: julio de 2017

Director: Iván José López Rodríguez

Participan: 11 alumnos de cursos comunes y de la especialidad de Conservación y Restauración de escultura.

Contenido: Tratamientos de conservación–restauración del artesanado de la Biblioteca de la Casa de Cultura de Toro (Zamora). El palacio de los Marqueses de Castrillo en la actualidad alberga la Casa de Cultura de Toro. El alfarje cubre la sala superior de la torre septentrional del palacio y se trata de un techo plano constituido por vigas escuadradas. Los flancos de la vigería tienen una decoración a base de ondas bicromas, los papos van perfilados por cintas que se cruzan, con rosetas, cardinas, hojas de puntas rizadas y frutas. Además, en las tabicas se conservan piezas heráldicas con las armas de Merlo y Guevara, a quienes perteneció el palacio. Presentaba suciedad acumulada y había sido repintado con un tinte de color marrón oscuro. Debajo se conserva la policromía original, realizada

al temple utilizando colores muy vivos y que ha sido recuperada. Faltaba la policromía en seis de las vigas, debido a su carácter repetitivo y seriado estas se han reintegrado cromáticamente.

Trabajos Fin de Grado presentados en los cursos escolares 2013-2014, 2014-2015, 2015-2016, 2016-2017, 2017-2018

CURSO 2013-14

ESPECIALIDAD: Arqueología

Clara Eugenia Aranda Ruiz. Propuesta de intervención de conservación y restauración del yacimiento hispanomusulmán de Albalat (Romangordo, Cáceres).

María Jesús Aragoneses López. Propuesta de intervención y musealización de la arqueta hispanomusulmana encontrada en la estancia H del sondeo 2 del yacimiento hispanomusulmán de Albalat (Romangordo, Cáceres).

ESPECIALIDAD: Documento gráfico

Goizane Mencia Ríos. Conservación y restauración de dibujos de la colección Madrazo. La problemática de su limpieza a través de casos prácticos: criterio y metodología de trabajo.

Almudena Pacheco Baragaño. Proyecto de conservación y restauración del conjunto documental árabe de la Iglesia Mayor de Briones. Evaluación, diagnóstico y protocolo de actuación.

ESPECIALIDAD: Escultura

Diana Ruíz González. Propuesta de restauración del altar de Santa María del Alba.

M^a Guadalupe Franco González. Proyecto de conservación y restauración del retablo de San Fabián y San Sebastián.

Concepción García Albillos. Propuesta de restauración e investigación de técnicas auxiliares de estudio (planimetría, fotogrametría y virtualización) en el retablo de Santa Águeda en Pedrosa del Páramo (Burgos).

ESPECIALIDAD: Pintura

Carlos González Juste. Las pinturas murales del camarín de la Virgen de la Iglesia de San Andrés apóstol (Fuentidueña de Tajo). Estudio y propuesta de intervención.

Laura Casaus Bernal. Estudio y propuesta de restauración y montaje del conjunto pictórico cuaresmal de Villahermosa (Ciudad Real).

Ignacio Bermeja Gigorro. Tratamientos estructurales de refuerzo de soporte de pintura de caballete sobre lienzo.

CURSO 2014-15

ESPECIALIDAD: Arqueología

Pilar Fernández Colón. Colección paleontológica del yacimiento de la Sima del elefante (Sierra de Atapuerca, Burgos): Propuesta de restauración de una pieza representativa perteneciente al nivel TE19, y de las condiciones idóneas de almacenamiento de la colección.

Leticia Isabel González Perrote. Proyecto de conservación, restauración y puesta en valor de unas peanas de barro procedentes del yacimiento arqueológico de Molino Sanchón II (Villafáfila, Zamora).

Inés González Prezelin. El doble uso de una cerámica Ibérica. Documentación, estudios, tratamientos y musealización.

ESPECIALIDAD: Documento gráfico

Estefanía Losa Jiménez. Proyecto de conservación y restauración de los planos y documentación complementaria generada en los proyectos

arquitectónicos del fondo antiguo del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Marta de Blas Martín. Revalorización y conservación del fondo del Archivo Histórico de Tronchón. Soluciones a un deterioro silencioso: contaminación microbiológica.

Ana María Mogollón Naranjo. Análisis de riesgos y actuaciones prioritarias en la Real Academia de España en Roma: Conservación de las colecciones y propuesta de tratamiento de la estampa de gran formato de Guiseppe Vasi.

Marina Caparrós Pinar. Proyecto de conservación y restauración de parte de la colección de rollos de pianola de la Biblioteca Nacional de España.

Laura García Cosmen. Una guerra literaria a las puertas de Madrid. Proyecto de conservación de libros deteriorados en la Guerra Civil española.

Rosa María Céspedes López. Proyecto de conservación sobre autocromos: casos prácticos de la Biblioteca Nacional.

Marta Fernández Mediano. Estudio de las encuadernaciones mudéjares de cartera y su conservación-restauración.

Lucía Arce Sánchez. Las huellas del tiempo en un libro coral hispánico: Proyecto de conservación y restauración de un cantoral del siglo XV.

Blanca Alonso Pallarés. Restauración de un Privilegio de exención perpetua y otros documentos manuscritos: Recuperación dimensional del pergamino y estabilización de tintas ferrogálicas.

Raquel Esteban Vega. Problemática en la conservación de daguerrotipos: un caso práctico.

Isabel Martínez Sánchez. La restauración y salvaguarda de cartografía didáctica de gran formato.

ESPECIALIDAD: Escultura

Blanca de Arteaga Bustamante. Estudio y proyecto de intervención de los estucos escultóricos de la Iglesia de San Marcos, Madrid.

Mónica Sánchez Yagüe. Proyecto de intervención del retablo mayor de

San Francisco de San Esteban de Gormaz (Soria), y restauración virtual a través de su modelado tridimensional obtenido por fotogrametría digital.

ESPECIALIDAD: Pintura

María Cristina De Castro González. Proyecto de intervención del retablo mayor de la Iglesia de Santiago en Ávila.

Laura García Perdiguero. Proyecto de restauración del marco-retablo y tabla policromada del “Calvario” de la Iglesia parroquial de Santiago en Cabrereros (Ávila).

Raquel Bermejo Fernández. Proyecto de restauración del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Tours (Segovia).

Elena Martín Martínez. Armadura de cubierta mudéjar en la iglesia parroquial de Villacé: Estudio y propuesta de intervención.

CURSO 2015-16

ESPECIALIDAD: Arqueología

Raquel Lorenzo Cases. Estudio, propuesta de conservación-restauración y puesta en valor de las pinturas murales del yacimiento romano de Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz): El caso de un monumento funerario en la necrópolis oriental.

Almudena Casado Bernal. Proyecto/estudio para el análisis restauración y exposición de indumentaria de figura vestida.

María Gema García Ortiz. Proyecto de conservación-restauración de un conjunto de material óseo paleontológico del yacimiento de Preres, Perales del río (Getafe, Madrid).

Alejandra Mamonde Fernanz. Proyecto de conservación-restauración de una máscara egipcia procedente de la colección permanente del Rijksmuseum Van Oudheden, Museo Nacional de Antigüedades de los Países Bajos.

Rosa Plaza Santiago. Estudio para la conservación-restauración de las salas de interés del inmueble sito en la calle Atocha 49 de Madrid.

Mario Oliva Puertas. Propuesta de tratamiento de conservación y restauración de una arqueta encorada, policromada y con apliques metálicos dorados.

Ana González Pastrana. Aproximación a la conservación-restauración del vidrio arqueológico romano a través del conjunto del yacimiento “El camino de Santa Juana”, Cubas de la Sagra, Madrid.

Judit Guerra Rodríguez. Estudio sobre la conservación y restauración de un ajuar funerario de guerrero ibérico.

Alma Cecilia Salinas Rodríguez. Propuesta de conservación-restauración de la pintura mural romana del Venator, Villa de la Vega. Una nueva alternativa para su conservación.

Elena Lacasa Marquina. Propuestas del estudio e intervenciones de conservación y restauración sobre las manifestaciones rupestres paleolíticas: Caso del panel II del yacimiento de Cova Eirós (Triacastela, Lugo).

ESPECIALIDAD: Documento gráfico

Lola Daroca Cruz. Estudio de la colección de cilindros fonográficos de la BNE y su problemática. La singularidad de su conservación. Propuesta y metodología de intervención.

Angelina Porres Sepúlveda. Estudio para la conservación-restauración de un telón pintado sobre soporte celulósico.

Miriam De Mier de Mier. Estudio histórico-técnico para la conservación y restauración del libro “Grant cronica de Espanya. Primera partida”.

María Matesanz Benito. Libros móviles. Conservación y restauración: aplicación a una colección particular.

ESPECIALIDAD: Escultura

Vicente Andújar Alonso. Propuesta de conservación-restauración de la portada monumental del Palacio de los Marqueses de Peñafior de Écija (Sevilla).

Francisco Javier Guerra Parra. Propuesta de intervención del órgano de la Colegiata de Belmonte.

Marta Jiménez Dorado. Estudio para intervención: Talla napolitana de Inmaculada del siglo XVIII de la Iglesia parroquial de los Santos niños Justo y Pastor.

Sara Miguel Moreno. Propuesta de intervención y puesta en valor de la caja del órgano situada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en La calzada de Oropesa (Toledo).

ESPECIALIDAD: Pintura

Nuria Gil Gala. Estudio de intervención de la obra de arte contemporáneo: “Bodegón”.

Raquel Gómez Martínez. Estudio y propuesta de intervención de las pinturas situadas en la bóveda de la Real parroquia de Santiago y San Juan Bautista de Madrid.

María Hernansanz Agustín. Estudio de conservación y restauración de “La muerte de Séneca” de Alejandro Hernando y Rodrigo (copia del original de Manuel Domínguez Sánchez). Tesoro artístico de la Diputación provincial de Guadalajara.

Marta Santiago Tejera. Proyecto para la recuperación de pinturas murales de la Ermita de Santa María la Antigua, Carabanchel.

Cristina Calleja Díaz. Estudio de conservación y restauración del lienzo “Inmaculada concepción” situado en la Sacristía de la Iglesia parroquial San Esteban protomártir.

Elena López Sánchez. Ecce homo de Borja: Historia de una “restauración” fallida.

Alicia Martínez López. Propuesta de intervención de restauración en el lienzo “Alegoría de la ciencia y Cristo en casa de Marta y María” procedente del IES San Isidro de Madrid.

María Hernansanz Agustín. Estudio de conservación y restauración de “La muerte de Séneca” de Alejandro Hernando y Rodrigo (copia del original de Manuel Domínguez Sánchez) Tesoro artístico de la Diputación provincial de Guadalajara.

Iván José López Rodríguez. Restauración del retablo de la Inmaculada. Esguevillas de Esgueva.

CURSO 2016-17

ESPECIALIDAD: Arqueología

Paula Ruiz Gómez. Propuesta de intervención de una vértebra de titanosaurio del yacimiento de “Lo hueco” (Cuenca) El empleo de las tecnologías digitales en la restauración paleontológica.

Luisa Díaz Cobos. Propuesta de conservación y restauración de un esqueleto anatómico de Aligator Mississipiensis.

Ana Gómez de Virgala. Propuesta de intervención en la Pila de los peces del Museo Arqueológico Nacional.

ESPECIALIDAD: Documento gráfico

Laura Valverde Travieso. Estudio sobre el deterioro y la restauración de abanicos. Supuesto práctico.

Nuria Fernández Pérez. Propuesta de intervención de conservación y restauración de “Nuevo atlas o teatro de todo el mundo (Juan Janssonio, 1653)” Cartoteca del centro geográfico del ejército.

Belén González Hernández. Intervención sobre un fragmento de misal conservado en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca.

Javier Díaz Pradana. “La música quebrada” Estudio para la conservación del discos sonoros del IES Ramiro de Maeztu.

Lidia Castroverde López. La conservación de globos terrestres y celestes. Un estudio histórico-técnico para la restauración de una esfera armilar del siglo XIX.

Nazaret Vivas Zamora. Más allá del juguete. Propuesta de tratamiento de un rompecabezas.

Elena Plaza Román. *Varon de deseos*. Propuesta de conservación y restauración para un libro del S. XVII encuadernado en pergamino.

Enrique Yagüe Migueláñez. Estudio y propuesta de tratamiento de un libro japonés del S. XIX.

Laura de Lucas Camacho. Estudio de conservación y restauración de las láminas didácticas de botánica editadas por Émile Deyrolle, ubicadas en el IES Liceo Caracense de Guadalajara.

Cristina Martínez Sancho. La conservación-restauración de ferrotipos: casos prácticos aplicados a una colección particular.

ESPECIALIDAD: Escultura

Cristina Villar Fernández. Conservación-restauración de un conjunto de esculturas pertenecientes al “Belén napolitano” del Museo Nacional de Artes decorativas.

Susana Marinas Alcalde. Propuesta de conservación y restauración del retablo de la Virgen de las Vegas.

Carlota Barrientos Alonso. Propuesta de conservación y restauración del sagrario-expositor perteneciente Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en El barco de Ávila (Ávila).

Marta López Alarcón. Propuesta de intervención sobre una escultura de vestir de una virgen “Dolorosa”.

Blanca Díaz Sánchez. Propuesta de conservación y restauración en el monumento funerario de Federico Chueca.

ESPECIALIDAD: Pintura

Marta Pantoja González. Estudio de conservación y restauración del óleo sobre lienzo “Martirio de San Lorenzo” del Seminario Conciliar de Madrid.

Alfonso Trenado Quintana. Estudio de conservación y restauración de “San Antonio con el Niño Jesús” (anónimo), Monasterio de San Plácido de Madrid.

Javier Calvo García. Proyecto para la restauración del alfarje mudéjar de San Millán de los Balbases, Burgos.

Rosa María García Reverte. Proyecto de conservación y restauración de la pintura de caballete “Santa Úrsula y las once mil vírgenes”, perteneciente al Instituto Puerta Bonita de Madrid.

Laura Sacristán Infante. Estudio de conservación-restauración de una pareja de espejos pintados representando a Ares y Atenea del Museo de Artes Decorativas.

María López Bans. Estudio-propuesta de conservación y restauración de pintura al óleo sobre soporte cartón.

Cristina María del Castillo Hurtado. Estudio de conservación y restauración de un óleo sobre lienzo “Inmaculada concepción” perteneciente a la Iglesia de San Pedro el Viejo de Madrid.

Cristina Ortega López. Estudio y propuesta de restauración y conservación de pintura al óleo sobre cobre “Presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes” S. XVII. Tagarabuena.

CURSO 2017-18

ESPECIALIDAD: Arqueología

Ana Borrueal Ortiz. Propuesta de tratamiento de conservación y restauración de dos cañones de bronce (culebrinas) recuperados de la Fragata de Nuestra Señora de las Mercedes: Santa Bárbara y Santa Rufina.

Cristiane Fernández de Moraes. Propuesta de Intervención en urna funeraria cerámica.

Cristina Guerrero López. Propuesta de intervención del “Tesoro de Tomares”.

María del Carmen Alañón Ruedas. Propuesta de intervención de la Escápula de Mammutnus Primigenius del Yacimiento Arqueológico de Peresa, Getafe.

Claudia Fernández Montero. Propuesta de intervención de una prenda de busto de principios del siglo XIX perteneciente a la colección histórica del Museo del Traje “CIPE”.

Ana María Herranz Redondo. Propuesta de conservación y restauración del conjunto termal del yacimiento de la ciudad romana de Lacimurga, Badajoz.

Sandra Macías Aragón. Propuesta para la conservación y restauración de un soporte carrete de la Edad del Bronce.

ESPECIALIDAD: Documento gráfico

Patricia Yanes Sardina. Estudio técnico y propuesta de intervención de un álbum de dibujos de Rafael Monleón y Torres.

María Susana Menéndez Rodríguez. La conservación y restauración de tarjetas postales. Una propuesta de intervención para una colección particular.

ESPECIALIDAD: Escultura

Alejandro Agudo Herranz. Propuesta de Intervención “Niño Jesús Homini Salvator”.

Manuel Campos Trueba. Propuesta de conservación y restauración del pie de fascitol del Museo Catedralicio de Cuenca.

Clara Dupuydauby de la Cueva. Propuesta de conservación y restauración del interior de un panteón situado en la zona antigua del Cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, Madrid.

Vanesa Gómez Coca. Propuesta de Restauración-Conservación de la Reja de la Capilla de San Juan Bautista, Valladolid.

Pablo Leal Calaco. Informe diagnóstico y propuesta de intervención sobre la imagen del Cristo de la Misericordia de la Mata (Toledo).

Adriana Sánchez Martín. Propuesta de conservación y restauración del busto escultórico del Ecce Homo de la Catedral de Santa María y San Julián de Cuenca.

Liliane González Giménez. Propuesta de conservación y restauración del frontal de un altar visigodo perteneciente a la parroquia de Valdeolmos, Madrid.

ESPECIALIDAD: Pintura

Nerea Bermejo Gutiérrez. Estudio del óleo sobre cartón “Landscape with field” de la Colección de Heritage Malta (Malta).

Sonia García Serrano. Estudio de conservación y restauración de pintura sobre lienzo “Virgen del Silencio”.

Marina Martín Román. Estudio y propuesta de actuación de la pintura al óleo sobre tabla “Virgen de la Paloma”.

Sandra Samboal Ugena. Restauración de las tablas pintadas del Retablo de San Martín procedente de Rejas de San Esteban (Soria).

María Becerro Villaverde. Propuesta de Restauración y Conservación de pintura sobre lienzo. “Cristo con la Cruz a cuestas”, copia de Anton Van Dyck.

Manuel Bochaca Arizaga. Propuesta de intervención de la pintura sobre lienzo: "San Fausto Labrador", se encuentra en la Colegiata de San Isidro de Madrid.

Sandra Cano Díaz. Propuesta de conservación y restauración del óleo sobre lienzo "Inmaculada".

María Corvera Delgado. Pinturas murales del Monasterio Cisterciense de Sta. María de Huerta: Estudio y propuesta de intervención.

Sonia García Serrano. Estudio de conservación y restauración de pintura sobre lienzo "Virgen del Silencio".

Azahara García Sola. Propuesta de intervención sobre dos predelas tardogóticas de Juan Ximénez.

Ana López-Linares Larrucea. Estudio y propuesta de tratamiento del Monumento de Semana Santa en Bermeo.

María de Gracia Lorente Carrasco-Muñoz. Estudio para musealización de 23 fragmentos de pintura mural de Zacarías González Velázquez.

María Delfina Mendoza Pico. Arranque y conservación de murales pertenecientes al proyecto "Muros Tabacalera".

Aurora Morillo-Velarde Madrazo. Propuesta de conservación y restauración Pintura mural Cocktail Grand Luxe, situada en Plaza Cascorro, 3, Madrid.

Ana Pescador de Segura. Estudio y Propuesta de tratamiento de conservación y restauración de la obra "San Francisco de Asís en el Lago de Perusa".

Inés Piqueras Rubio. Estudio y propuesta de tratamiento de conservación y restauración de la pintura sobre lienzo "Retrato de caballero" (siglo XIX).

Sandra Samboal Ugena. Restauración de las Tablas Pintadas del Retablo de San Martín procedente de Rejas de San Esteban, Soria.

Trabajos Fin de Máster presentados en el curso escolar 2017-2018

ESPECIALIDAD: Conservación y restauración de obra pictórica

Ignacio Bermeja Gigorro. La tensión del soporte en la pintura de caballete sobre lienzo: Características, parámetros y mecanismos de control.

Carlos González Juste. Respuestas ante emergencias: tratamientos de intervención sobre colecciones de pintura de caballete durante catástrofes.

ESPECIALIDAD: Conservación y restauración de obra gráfica

Almudena Pacheco Baragaño. La conservación-Restauración de manuscritos iluminados occidentales -Análisis y Tratamiento de las capas pictóricas.

María Matesanz Benito. Libros móviles Conservación y restauración: Una Visión global.

ESPECIALIDAD: Conservación y restauración de tapices y alfombras de nudo

Eva González González. Investigación y estudio de un tapiz bruselense perteneciente a la catedral de Palencia. Propuesta de conservación, restauración, almacenaje y sistema expositivo.

Raquel Vázquez Arco. Conservación Preventiva en tapices de nueva factura.

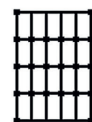
Diana Vilalta Moret. Aplicación de las técnicas de conservación y restauración de tapices, a la restauración de encuadernaciones textiles de la Biblioteca Lázaro Galdiano.

ESPECIALIDAD: Tecnología e investigación de los bienes culturales

Raquel Laura Carcas Mullor. Espectrofotometría aplicada a la Conservación. Propuesta de protocolo de medición sobre superficies pictóricas.

Patricia Uceda Gil. Modelo digital 3D de las pinturas murales del ábside central de la iglesia del Real monasterio de Santa María de Sigüenza (Huesca).

Promociones ESCRBC 2017 y 2018



ESCRBC
CO
Y
RE
DE B

PROFES



Pablo Cano



Javier Casaseca



Carmen Dávila



Mª Teresa de Carlos



Araceli Fernández



Ángel Gea

BIENES ARQ



Ana Borrue



Claudia Fernández

DOCUMENTO



Isabel Canalejas



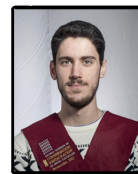
Lidia Castroverde



Paloma Cruz



Laura de Lucas



Javier Díaz



Rebeca Fernández



Miriam

ESCU



Adriana Sánchez



Alejandro Agudo



Blanca Díaz



Carlota Barrientos



Carolina Ruiz

PIN



María Corvera



Cristina del Castillo



Rosa Mª García



Sonia García



Azahara García



María López



PROMOC

ESCUELA SUPERIOR DE CONSERVACION DE ALIMENTACION Y BEBIDAS CULTURALES

GRUPO 1



Mª Isabel Guerrero



Clara M. Prieto



Laura Riesco



Elsa Soria



Diana Vilalta

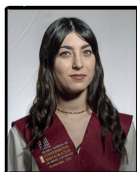


Ruth Viñas

GRUPO 2



Ana Gómez



Laura Sarabia

GRUPO 3



Ana Martínez



Cristina Martínez



Susana Menéndez



Elena Plaza



Nazaret Vivas



Enrique Yagüe



Patricia Yanes

GRUPO 4



Javier A. Checchi



Liliane González



Manuel Campos



Marta López



Susana Marinas

GRUPO 5



Marina Martín



Laura Mora



Cristina Ortega



Marta Pantoja



Laura Sacristán



Jorge Silva

PROMOCIÓN 2017





TÍTULO SUPERIOR DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES



Pablo Cano



Javier Casaseca



Carmen Dávila



M^a Teresa de Carlos



Araceli Fernández



Ángel Gea

DOCUMENTACIÓN



Isabel Canalejas García



Clara Llistina

ARQUEOLOGÍA



Carmen Alañón Ruedas



Cristiane Fernández de Moraes



Ana María Hernández

ESCUDELAS



Alejandro Agudo Herranz



Clara Dupuydabuy de la Cueva



Sandra Fernández Plaza



Vanesa Gómez Coca



Ana Jiménez García

PINTURA



Ana Pescador de Segura



Aurora Morillo-Velarde Madrazo



Sandra Samboal Ugena



Manuel Bochaca Arizaga



Ana López-Linares Larrucea



María Becerro Villaverde



PROMOCIÓN



RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES



Mª Isabel Guerrero



Clara M. Prieto



Laura Riesco



Elsa Soria



Diana Vilalta



Ruth Viñas

DISEÑO GRÁFICO



Ana Ardévol



Ana Luisa Vecino Remesal

LOGÍA



Franze Redondo



Sandra Macías Aragón



Helena Redondo Ruiz

CULTURA



Pablo Leal Calaco



Claudia Sánchez-Albornoz Montoya



Cristina Santos Corredor



Adriana Sánchez Martín



Juan Carlos Martín Márquez

CULTURA



Sandra Cano Díaz



Nerea Bermejo Gutierrez



Laura Mora Ruiz



Cynthia Bravo Guerrero



Sigfredo Vidaurreta Olmedo



Inés Piqueras Rubio

EDICIÓN 2018





Máster en Enseñanzas Artísticas de Bienes Culturales

Promoción 2018

Profesores



Pablo Cano



Javier Casaseca



Carmen Dávila



Mª Teresa de Carlos



Araceli Fernández



Angel Gea



María P. de Amézaga



Almudena Benito



Marta Rodríguez



Mercedes Enguita



Emilio Ipens



Verónica

Alumnos



Marina Blanch



Raquel Vázquez



Rocío de Castro



Raquel Laura Carcas



Angelines Porres



Almudena Pacheco



María Matesanz



Carlos González



en Conservación y Restauración rales en Europa ción 2018

esores



Mª Isabel Guerrero



Clara Mª Prieto



Laura Riesco



Elsa Soria



Diana Vilalta



Ruth Viñas



Mª José García



Isabel Rodríguez



Iván López



Mª José García



Rosa Plaza



José Antonio Díaz

mos



Eva González



Carolina Garvía



Diana Vilalta



Natalia Cisneros



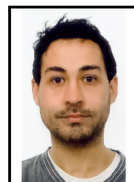
Patricia Uceda



Manuel A. López



Nacho Bermeja



Nacho Bermeja





**Comunidad
de Madrid**

Dirección General de Universidades
y Enseñanzas Artísticas Superiores

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
E INVESTIGACIÓN