

HUELLAS

HUELLAS

HUELLAS

HUELLAS

HUELLAS

HUELLAS

Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico

HUELLAS

Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico

REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Del 15 de diciembre de 2005 al 13 de febrero de 2006



Comunidad de Madrid

Consejería de Cultura y Deportes
Dirección General de Patrimonio Histórico

Presidenta de la Comunidad de Madrid
ESPERANZA AGUIRRE GIL DE BIEDMA

Consejero de Cultura y Deportes
SANTIAGO FISAS AYXELÀ

Viceconsejera de Cultura y Deportes
ISABEL MARTÍNEZ-CUBELLS YRAOLA

Director General de Patrimonio Histórico
FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Subdirectora General de Difusión y Gestión
LAURA LÓPEZ DE CERAIN SALSAMENDI

Subdirector General de Protección y Conservación
FERNANDO CARRIÓN MORALES



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



Es un motivo de satisfacción presentar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la exposición que, bajo el título **HUELLAS**, tiene por objeto mostrar la riqueza y variedad del patrimonio histórico de nuestra región y las actuaciones que, para su conservación y protección, se desarrollan desde la Consejería de Cultura y Deportes a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico.

Los poderes públicos tienen la obligación de velar por el patrimonio histórico, dice nuestra Constitución, y desde la Comunidad de Madrid somos plenamente conscientes de su importancia ejerciendo para ello las competencias que nuestro Estatuto y legislación nos otorgan.

Pero no se trata solamente de una obligación, de un mandato legal, es también una vocación. Creemos firmemente que la política de protección de patrimonio histórico debe centrarse en su conservación, a través de intervenciones materiales de restauración o rehabilitación, pero debe dirigirse también a difundirlo, apreciarlo y valorarlo.

Lo tangible es portador de valores intangibles, históricos, artísticos, simbólicos, espirituales. Las huellas de nuestro pasado, los objetos materiales y vestigios históricos son importantes en sí mismos y en lo que representan, en los valores que transportan, en los ecos que resuenan en su materialidad.

De todo ello habla esta exposición. De la importancia del patrimonio histórico y de las actuaciones sobre él realizadas, de las consecuencias de algunas intervenciones arqueológicas (que, pueden, incluso, cambiar el trazado de grandes infraestructuras de comunicación o permitirnos encontrar un animal prehistórico), de rehabilitaciones y restauraciones.

Todas las actuaciones que se presentan en la exposición han sido financiadas por la Comunidad de Madrid, en su ejecución han intervenido los profesionales de la Dirección General de Patrimonio Histórico y otros profesionales de diversas empresas e instituciones. Detrás de cada intervención concreta hay un riguroso trabajo interdisciplinar, una convergencia de esfuerzos y de conocimientos unidos por un fin común, por el amor al patrimonio, por el deseo de proteger, conservar y difundir las huellas de nuestro pasado.

ESPERANZA AGUIRRE GIL DE BIEDMA

Presidenta de la Comunidad de Madrid

La exposición que se presenta, **HUELLAS**. *Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico*, se enmarca en la política de patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid en su triple vertiente de conservación, restauración y difusión. Con ella se muestra la variedad y riqueza del patrimonio histórico de nuestra región y de algunas de las actuaciones realizadas en los últimos años por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Deportes.

La exposición tiene una doble finalidad. En primer lugar, enseñar algunas de las actuaciones concretas que se desarrollan en materias como arqueología y restauración, tanto de bienes muebles como inmuebles. De cada actuación se define su proceso y resultado, y se incluye una ficha técnica de la misma.

Pero, además, hemos querido darle un planteamiento que fuera un poco más allá de la fría relación de actuaciones, inversiones y restauraciones, que se realizan cotidianamente desde la Dirección General de Patrimonio Histórico.

HUELLAS ofrece, o por lo menos esa es su pretensión, claves interpretativas para poder comprender mejor nuestra historia, nuestro pasado, el arte y el patrimonio que nos rodea, que nos precede y que perdurará. De ahí que, junto con las piezas concretas o las fotografías de los inmuebles, se han presentado una serie de textos e imágenes que completan su exposición.

Los objetos que se restauran, los monumentos que se rehabilitan, los lienzos que se limpian o los tapices a los que se devuelve su esplendor, constituyen un legado que debemos conservar y apreciar, pero debemos entenderlo. Para lograr esa inteligibilidad, es preciso en muchas ocasiones que alguien nos guíe, nos dé la clave de su interpretación. Éste es el sentido último de la exposición. Contextualizar los bienes sobre los que se ha intervenido, y darle más sentido, bucear en su historia, contar algo más, para que el visitante no sólo se deleite en la contemplación de piezas, bellas en sí mismas, sino que aprenda un poco más sobre el patrimonio, sobre la historia y el arte.

SANTIAGO FISAS AYXELÀ

Consejero de Cultura y Deportes

HUELLAS

Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico

EXPOSICIÓN

Coordinación general

Javier Aguilera Rojas, Jefe del Área de Promoción y Difusión del Patrimonio Histórico

Seguimiento y supervisión de contenidos

Carmen García Fresneda, Francisco Javier Pastor Muñoz y Natalia del Río López. APDPH

Secretaría y seguimiento informático

Bárbara Costales Ortiz, Jefa del Servicio de Publicaciones; Doroteo Céspedes Urbano, Eulalia Gutiérrez Pleite y Alberto López Daza. APDPH

Autores de textos

José Álvarez Lopera, Félix Antón Cortés, Sergio Barez, Cristina Bordas Ibáñez, Luis Caballero Zoreda, Marta Capote, Nuria Castañeda, Susana Consuegra Rodríguez, Cristina Criado, Pedro Díaz del Río, Lorenzo Galindo, Carmen García Fresneda, Pilar García Somoza, Belén Márquez Mora, Isabel Mateo Gómez, Vicente Marcos Sánchez, Áurea de la Morena Bartolomé, Roberto Parra, Francisco Javier Pastor Muñoz, Francisco Portela Sandoval, José M.ª Quesada Varela, Wifredo Rincón García, Natalia del Río López, Inmaculada Rus, Antonio Sama García y José Félix de Vicente Rodríguez.

Proyecto de montaje

Frade Arquitectos S.L., Javier Aguilera Rojas, Arquitecto, María de Celis, Arquitecta

Dirección de montaje

Emanuela Gambini. Arquitecta. RABASF

Documentación

Área de Inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico, Área de Protección del Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico, Área de Protección del Patrimonio Mueble e Inmueble

Con la colaboración de los profesionales y las empresas de restauración

Diseño Gráfico

Frade Arquitectos S.L.

Fotografías de piezas

Joaquín Gómez de Llerena

Fotos del Museo Arqueológico Regional

Mario Torquemada Prieto

Fotografías de edificios

Fernando de Madariaga Cruz

Audiovisuales

LA NAVE

Maqueta de edificio

Juan de Dios Hernández & Jesús Rey

Instalación tumba tardorromana

ArqueoEstudio S.L.

Montaje

HORCHE

Seguros

STAI

Transporte y embalaje

ALCOARTE

Con la colaboración de

Juan Aguilar Gutiérrez, Concepción Alcalde Ruiz, Marta Alegre Zuloaga, Enrique Baquedano Pérez, José María Bermúdez de Castro, Carlos Burguete, Santiago Bustos García, Ignacio de las Casas Gómez, M.ª Dolores Collantes Cardeñosa, Guillermo Fernández García, Rosario Fernández de las Heras, Ángela Flores Delgado, Antonio Galindo Sainz, Elena García Martínez, M.ª José García Molina, Lourdes García Moreno, Victoria Gil García, Ángeles González Álvarez, Mercedes González Bruno, Carlos Gonzalo Marcos, Bárbara Hasbasch Lugo, Luis de la Hoz Martínez, Juan de Dios de la Hoz Martínez, Javier Jiménez Gadea, Antonio Laíz Llamas, Belén Martínez Díaz, Esperanza Martínez de Salinas, Ernesto Mera Díaz, Pilar Merino Muñoz, José Luis Montes Toyos, Alfredo Pérez González, Cristina Pino Fernández, Mercedes del Pino Peño, José Luis de la Quintana Gordón, Armando Rejas Sánchez, M.ª José Rodríguez Relaño, Laura Riesco Sánchez, Miguel Sánchez Hinojal, Pilar Sendra Pons, Juan Tejela Gómez, Olga Tirado Rayo, Beatriz Vicente García

AFELIO Restauraciones de Arte, S.L. • AGORA S.L. • Restauraciones de Arte • Archidiócesis de Madrid • ARPEGIO • ARTECO • ARTEMÓN, AUTOPISTA MADRID SUR, S.A. • CABBSA • CB Restauración • Convento de las Comendadoras de Santiago (Madrid) • CLAR Rehabilitación • Conservación 3A Restauración • Diócesis de Alcalá • Diócesis de Getafe • DOBLE MPJ S.L. • EJUCA S.A. • Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales • EVO S.L. Restauración y Conservación de Obras de Arte • FERROVIAL AGROMAN, S.A. • FORESA Arquitectos • Fundación Duques de Soria • Gabinete de Restauración • KALAM, S.A. • POOL DICKYNSON, S.L. • QUIJANO, S.A. • TEC NARTEC • L&L, S.L. • YAÑEZ.

CATÁLOGO

Edición del catálogo

Comunidad de Madrid

Diseño

Raúl Areces

Producción

Ediciones El Viso

Fotomecánica

Lucam

Impresión

Brizzolis

Encuadernación

Ramos

© Dirección General de Patrimonio Histórico.

Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid

ISBN: 84-451-2808-6

Depósito legal: M-48381-2005

HUELLAS

Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico

EXPOSICIÓN CELEBRADA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
ENTRE DICIEMBRE DE 2005 Y FEBRERO DE 2006

ORGANIZA

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN Y GESTIÓN
ÁREA DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

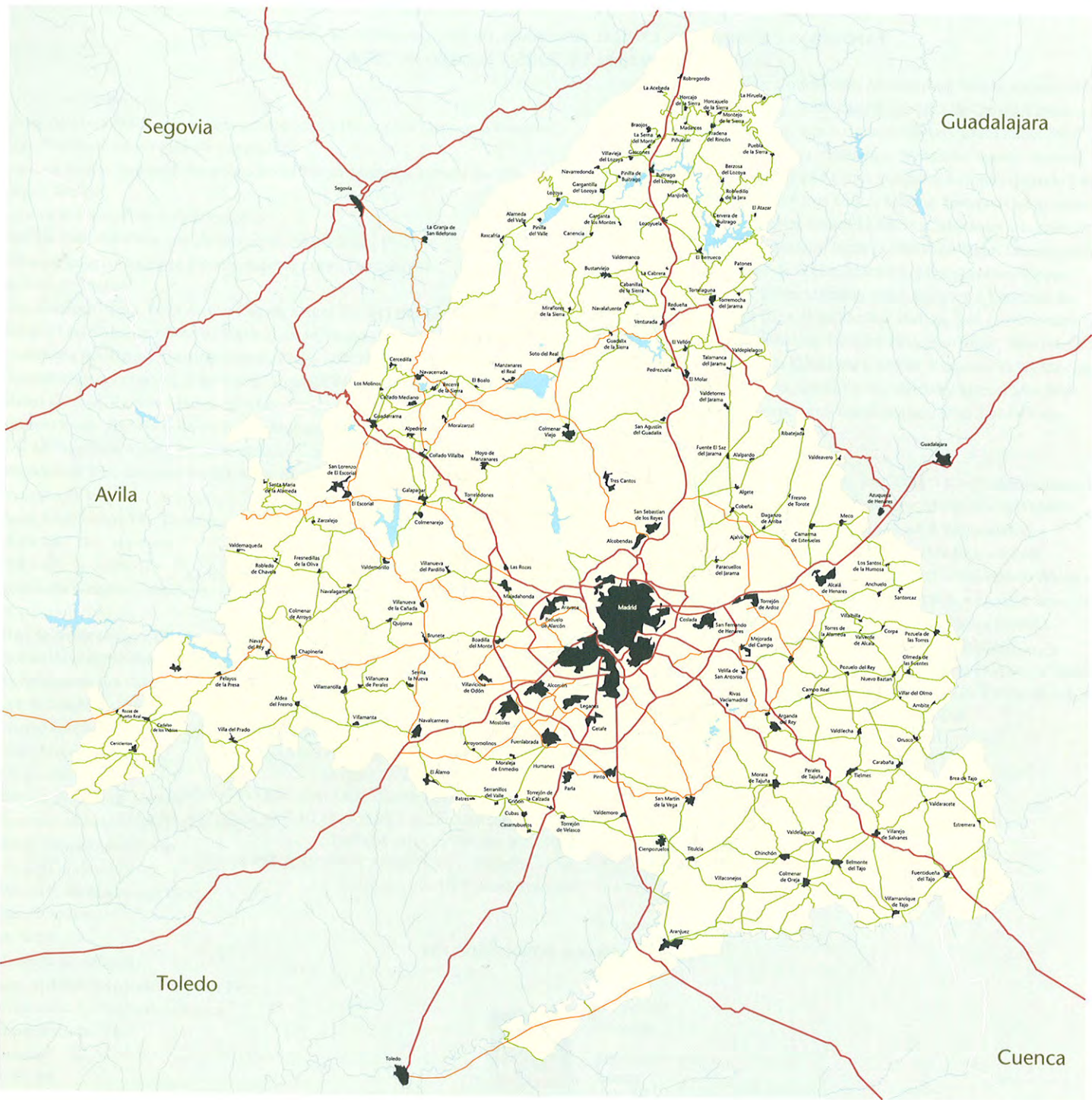
PRESTADORES

ARCHIDIÓCESIS DE MADRID, ARQUEOESTUDIO SOCIEDAD COOPERATIVA,
CASTILLO DE MANZANARES EL REAL (CONSEJERÍA DE ECONOMÍA E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA),
CONVENTO DE CLARISAS DE LA ANUNCIACIÓN DE GRIÑÓN,
CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN DE HERMANAS CLARISAS DE VALDEMORO,
CONVENTO DE MERCEDARIAS DESCALZAS DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN (VULGO GÓNGORAS) DE MADRID, DIÓCESIS DE ALCALÁ, DIÓCESIS DE
GETAFE, ERMITA DE NTRA. SRA. DE LOS SANTOS DE MÓSTOLES (AYUNTAMIENTO DE MÓSTOLES),
FUNDACIÓN REAL FÁBRICA DE TAPICES, HOSPITAL INFANTIL UNIVERSITARIO NIÑO JESÚS
(CONSEJERÍA DE SANIDAD Y CONSUMO), IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NTRA. SRA. DE MECO,
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS DE CUBAS DE LA SAGRA, IGLESIA PARROQUIAL DE SAN GINÉS DE MADRID,
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE VILLAMANTILLA,
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIÁN DE LA ACEBEDA,
INSTITUTO HOMEOPÁTICO Y HOSPITAL DE SAN JOSÉ DE MADRID, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,
MUSEO ARQUEOLÓGICO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID, REAL COLEGIATA DE SAN ISIDRO DE MADRID,
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID,
RESIDENCIA PP MM «GRAN RESIDENCIA» (CONSEJERÍA DE FAMILIA Y ASUNTOS SOCIALES),
TAR (TRABAJOS DE ARQUEOLOGÍA Y RESTAURACIÓN).

CATÁLOGO PATROCINADO POR



C·A·B·B·S·A



Segovia

Guadalajara

Avila

Toledo

Cuenca

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| Introducción | 13 |
| El hombre Neanderthal en la región de Madrid | 15 |
| El pasado bajo la M-30 | 27 |
| La M-50 salva la minería neolítica | 39 |
| El descubrimiento arqueológico | 51 |
| El respeto por la muerte | 67 |
| Monumentalidad clasicista y barroca | 85 |
| Transportando la fe | 113 |
| Tradicón mudéjar y retablos-relicarios | 129 |
| La devoción a la Virgen María | 147 |
| <i>Ora et labora</i> : conventos y monasterios | 155 |
| Pintura en el Hospital del Niño Jesús | 183 |
| Reconstruyendo la Historia | 195 |
| Hilo a hilo: tapices flamencos | 205 |
| Neoclasicismo al sur de la Comunidad de Madrid | 219 |
| La riqueza artística de la iglesia de San Ginés | 235 |
| Ángeles protectores | 251 |
| Una medicina alternativa | 261 |
| Música y pintura en el Real Conservatorio | 275 |
| Relación de actuaciones de la Dirección General de Patrimonio Histórico | 309 |

INTRODUCCIÓN

El legado patrimonial de la Comunidad de Madrid se define más por la suma y superposición de influencias de culturas diversas que por su capacidad de diferenciación respecto a otras comunidades. En esta diversidad es donde se encuentra el secreto de la riqueza de ese legado. La exposición que ahora se presenta ofrece una muestra de esta variedad: desde los restos de homínidos del Neolítico a la singularidad de los ajuares de una tumba tardorromana, de la finura de un artesonado mudéjar al esplendor neoclásico de unas bóvedas, de la delicada pintura religiosa de las tablas de Correa de Vivar a la viveza del color de Vázquez Díaz, de la talla hispanoamericana de un pequeño expositor al esplendor de un retablo barroco, de la música de un stradivarius a la medicina homeopática. Todo ello forma parte de nuestro patrimonio histórico.

Las huellas del pasado son las marcas que la Historia ha dejado y se hacen tangibles en todo aquello que nos queda y que se muestra a nuestros ojos, a veces de una manera emblemática, poderosa y significativa, como en la torre que se eleva al cielo de una catedral, otras de una forma callada y humilde, como en una pequeña piedra tallada por nuestros antepasados del Neolítico. Nuestra mirada puede recorrer estas huellas del pasado sin detenerse apenas, sin descubrir lo que hay bajo la cúpula de una iglesia, en los rasgos de un rostro pintado sobre un lienzo hace siglos, en la forma de una vasija hallada en una tumba de una antigüedad remota o en la finura de los hilos de un tapiz tejido hace cientos de años, pero es necesario que esta mirada, quizás indiferente, quizás asombrada, quizás curiosa, se detenga, aquí y allí, para intentar comprender lo que esas huellas quieren decirnos y comprendiéndolas entienda su valor como parte de una herencia que a todos nos pertenece.

Quizás tengamos capacidad para asombrarnos de las grandes obras de arte, ya sean de edificios que imprimen su impronta a la ciudad o de lienzos que significaron un hito en la historia de la pintura, pero también están ahí esas otras **huellas** del pasado extraídas del subsuelo en las excavaciones arqueológicas, localizadas en un lugar alejado de la periferia del territorio, ocultas en la intimidad de un convento o de un castillo, o desconocidas por no pertenecer a la lista de las grandes figuras de renombre. Todas ellas son parte, también, de nuestro complejo y diverso patrimonio histórico y pueden ser capaces de causar nuestra admiración. Es necesario conocerlas y explicar lo que significaron y lo que significan analizando el contexto en el que fueron realizadas para sugerir nuevas miradas que llevarán al conocimiento que precede al aprecio. Porque solamente desde el aprecio haremos nuestras las **huellas** que ha dado sentido a nuestra vida colectiva.

Esa es la intención de esta exposición, mostrar lo menos conocido, que ha sido rescatado del pasado y restaurado con las técnicas más apropiadas, por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, para que pueda recibir nuestra mirada y tengamos la oportunidad de encontrar un sentido nuevo y renovado de las **huellas** tangibles de nuestro pasado común, que son la memoria de nuestra propia Historia.

HUELLAS

EL HOMBRE DE NEANDERTHAL EN LA COMUNIDAD DE MADRID

El yacimiento arqueológico y
paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés
Cultural

Excavaciones arqueológicas y
paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal



Vista del valle de Lozoya.

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal

EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS Y PALEONTOLÓGICAS EN PINILLA DEL VALLE (MADRID).

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA Y PALEONTOLÓGICA

Enrique Baquedano

Arqueólogo

Alfredo Pérez González

Geólogo

José María Bermúdez de Castro

Paleontólogo

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico.

Inmaculada Rus Pérez

Arqueóloga

PROMOTOR

Fundación Duques de Lugo

Dirección General de Patrimonio Histórico

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

En el paraje denominado «Calvero de la Higuera», situado en la localidad de Pinilla del Valle, se conserva el único yacimiento de la Comunidad de Madrid que contiene restos de homínidos anteriores a nuestra especie. Concretamente, allí, a principios de los años 80, se recuperaron dos molares pertenecientes a la especie *Homo neanderthalensis*, con una antigüedad de alrededor de 98.000 años. Por otra parte, los restos faunísticos que acompañan a los anteriormente mencionados, constituyen una de las asociaciones más interesantes de la Península Ibérica, tanto por su riqueza y variedad como por la escasez de yacimientos de esa época.

Dichos yacimientos se enclavan en el sector central de la Sierra de Guadarrama, ocupando una posición central dentro de la depresión del río Lozoya. El valle del Lozoya, de sección abierta, tiene en esta zona una dirección NE-SW, siendo la altitud en Pinilla del Valle de 1100 m. Allí, sobre los relieves más antiguos, se sitúan unos depósitos cretácicos en los que se han desarrollado fenómenos cársticos como lapiaces y dolomías al exterior y cuevas al interior. Los yacimientos del Calvero de la Higuera están asociados a este tipo de procesos. Se encuentran situados en la margen derecha del Embalse de Pinilla.

El primero que se encontró fue el denominado como *Camino*. Apareció con motivo de las obras de ampliación de un camino de servicio del Canal de Isabel II. Se trata de una antigua cavidad erosionada y desmantelada, y rellena posteriormente de sedimentos hasta su colmatación. A lo largo del tiempo, dicha cueva fue visitada y ocupada por carnívoros que dejaron evidencias procedentes de su actividad, así como sus propios restos. Entre los taxones más representativos hay que destacar la presencia de gamos (*Dama dama* sp.) y ciervos (*Cervus elaphus* sp.). Las tortugas también son abundantes, junto con bóvidos, équidos, suidos y rinoceronte en menor medida. Por supuesto, al tratarse de un cubil de hienas, estos carnívoros se encuentran también representados (*Crocota crocuta*), junto a otros como *Canis lupus* y *Ursus* sp. Aparecen también restos de castor y puercoespín. Como hemos comentado más arriba,

> El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal



Vista de las excavaciones en el yacimiento de Pinilla del Valle.

la aparición de dos molares de *Homo neanderthalensis* dotan a este yacimiento de una gran singularidad.

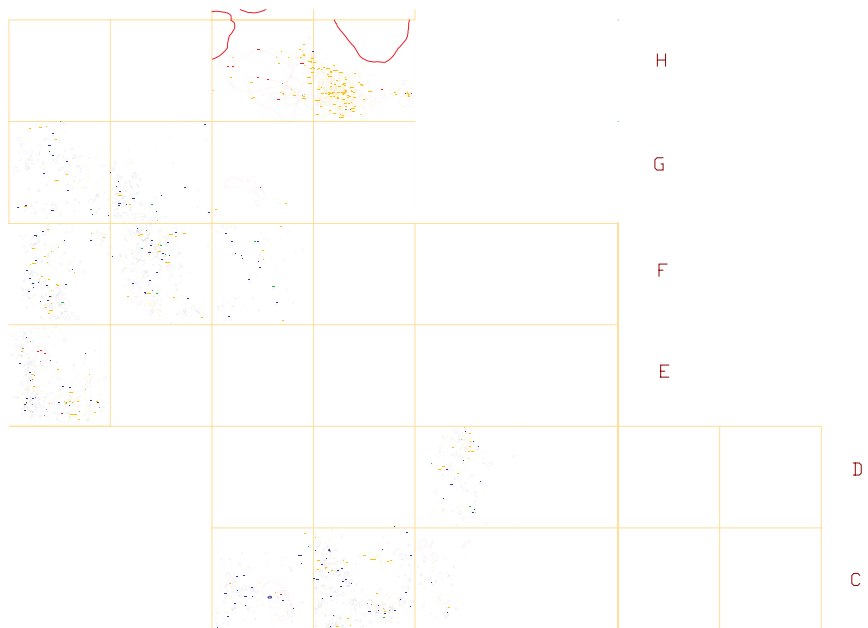
A unos 130 m. de éste se localiza el segundo de los yacimientos intervenidos en el Calvero: *Navalmaíllo*, que toma su nombre del cercano arroyo estacional del mismo nombre. En este caso, el lugar, fechado en unos 75.000 años, se trata de un gran abrigo, colmatado por sedimentos y por los propios derrumbes de la visera que a lo largo del tiempo se han ido sucediendo. Navalmaíllo, al contrario que lo que sucede en el yacimiento anteriormente mencionado, se trata de un lugar ocupado por neandertales. Son ahora las herramientas de piedra (industria lítica) las que predominan sobre los restos faunísticos. Dichos restos muestran fracturas producidas por los homínidos en sus labores de descarnado y descuartizamiento de los animales. Las herramientas, fabricadas en su mayor parte en cuarzo, ya que se trata de un material muy fácil de encontrar en los alrededores, conservan los rasgos de fabricación característicos del Hombre de Neanderthal, destacando la presencia de raederas y denticulados. En menor medida, también utilizaron el sílex, la cuarcita y el pórfido para fabricarlas. La aparición de hogares durante la campaña de excavaciones de 2005, es consistente con la interpretación dada del yacimiento por los investigadores como lugar de hábitat.

> El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal



> El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal

Arriba: Plano topográfico del paraje donde se localizan los yacimientos de Pinilla del Valle.

Abajo: Plano de un sector de la excavación con indicación de los restos encontrados.



Útiles de piedra tallada procedentes del yacimiento de Pinilla del Valle.

Por último, el tercero de los enclaves localizados en el Calvero de la Higuera, a unos 40 m. de Navalmaíllo, es una pequeña cavidad bautizada como *Cueva de la Buena Pinta*. Esta cueva, que conserva no sólo niveles Pleistocenos sino también Holocenos, funcionó también como cubil de hienas, lugar de enterramiento en la Edad del Bronce y como madriguera de múltiples animales. Los homínidos merodearon por allí, ya que encontramos algunas piezas de industria lítica, junto con los numerosos restos faunísticos.

Es evidente el interés que muestra este lugar desde el punto de vista del estudio de las interrelaciones entre dichos homínidos y otros carnívoros, con los que compartía un nicho ecológico muy favorable para ambos.

> El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal

La declaración de Bien de Interés Cultural

Una vez que se constató la importancia y gran extensión en superficie de los yacimientos, surge la necesidad de proteger, ya desde un punto de vista legal, la zona de los Calveros. Una vez descrito el Bien, y justificados los valores del objeto que lo hacían merecedor de su declaración como Bien de Interés Cultural, mediante Resolución de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid de 14 de septiembre de 2004, se incoa expediente para declaración de Bien de Interés Cultural. A partir de ese momento, y durante un mes, se abre un período de información pública en el que se han podido presentar alegaciones. Posteriormente, el Consejo Regional de Patrimonio Histórico muestra su acuerdo con la incoación del expediente, declarándose Bien de Interés Cultural, en la categoría de monumento como Zona Arqueológica y Paleontológica a esta zona, por Decreto del Gobierno de la Comunidad de Madrid 151/2004 de 23 de diciembre. Dicha declaración implica que toda la zona queda protegida de cualquier actuación susceptible de poner en peligro la integridad de los yacimientos.

Los límites establecidos por la declaración de BIC son los siguientes: hacia el Norte, la margen derecha del embalse de Pinilla. Al Oeste, el Camino de Navalmaíllo, a la altura del puente que cruza el embalse. Al Sur, Navalmaíllo y Cabo del Río hasta llegar al arroyo de Gancho Manzano y al Este el arroyo de Gancho Manzano y el camino que se dirige hacia la cerrada del embalse.

La zona afectada está constituida en su mayor parte por prados y dehesas en los que se alimenta el abundante ganado vacuno de la zona. Es notable la práctica ausencia de edificaciones, con lo que los rellenos no se han visto alterados de manera significativa, salvo en el caso del yacimiento de Camino, afectado por la construcción del camino que bordea el embalse. Se señala que aunque las actividades ganaderas que se desarrollan en la zona son compatibles con las actividades arqueológicas, está prohibida cualquier obra que implique remoción de terreno en los rellenos cársticos. En las zonas colindantes, dichas obras serán objeto de seguimiento por parte de arqueólogos cualificados.

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

> La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Tras las primeras excavaciones de los años 80 y una interrupción de más de 10 años en las investigaciones, se constituye desde el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid un nuevo equipo de investigación, esta vez interdisciplinar, dirigido por el arqueólogo Enrique Baquedano, director del Museo Arqueológico Regional, el paleoantropólogo José M^a Bermúdez de Castro, co-



Recreación del aspecto de un Homo neanderthalensis.

director de las excavaciones de Atapuerca y el Catedrático en Geología Alfredo Pérez González, geólogo también de Atapuerca. El nuevo proyecto comienza en 2002 y continúa hasta la actualidad.

La primera campaña de 2002, que duró 15 días, comenzó con la intervención en el ya conocido yacimiento de *Camino*. La intención era determinar el origen del registro conservado en dicha cavidad. Los miembros del primer equipo que excavaron en este lugar lo interpretaron como lugar de hábitat de homínidos, sin embargo, las evidencias que se han obtenido durante estos años y los estudios faunísticos y tafonómicos emprendidos sobre los restos de fauna, han llevado a interpretar el lugar como un cubil de hienas. Tras las cuatro campañas transcurridas se sigue trabajando en la comprensión de los procesos geológicos que contribuyeron a la formación de los rellenos fosilíferos.

Las prospecciones emprendidas en el entorno del Calvero, permitieron descubrir otros dos yacimientos, los llamados *Navalmaíllo* y *Cueva de la Buena Pinta*.

DIRECCIÓN DE LAS EXCAVACIONES REALIZADAS EN LOS AÑOS 80

DIRECCIÓN
Francisco Alférez

EQUIPO DE PALEONTOLOGÍA DE VERTEBRADOS DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

G. Molero
E. Maldonado
V. Bustos
P. Brea
A.M. Buitrago

DIRECCIÓN DE LAS EXCAVACIONES REALIZADAS DESDE EL AÑO 2002

Enrique Baquedano Pérez
Arqueólogo
José María Bermúdez de Castro
Paleoantropólogo
Alfredo Pérez González
Geólogo

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

> Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal



Restos óseos del yacimiento de Pinilla del Valle aparecidos en las excavaciones.

Desde el punto de vista de la metodología arqueológica utilizada, los yacimientos son cuadrículados en cuadros de 1 m. de lado con el fin de poder situar en planta todos los restos que aparezcan. Asimismo, se toma una medida de la profundidad en la que se encuentra cada una de las piezas en relación a un punto 0 único para cada yacimiento. Así, aunque se hayan extraído los restos, en el futuro se podrá reconstruir, si se desea, la situación exacta de cada uno de los objetos arqueológicos en el yacimiento. Su situación exacta, orientación, pendiente con respecto al Norte y características, son anotados cuidadosamente en hojas de campo, junto con el dibujo a escala de las piezas. Cada ítem arqueológico es individualizado en bolsas con una etiqueta que permite saber su procedencia exacta.

Por otra parte, todo el sedimento procedente de las excavaciones, es cribado con agua con el fin de recuperar cualquier resto que por su pequeño tamaño no haya sido detectado durante la excavación manual. En la criba se recuperan así los restos de la microfauna (anfibios, pequeños roedores, reptiles, etc.) y las pequeñas esquirlas de piedra procedentes de la fabricación de herramientas. Una vez seco el sedimento, se procede a separar de forma muy minuciosa el sedimento estéril de los pequeños restos que, de otra forma, se hubieran perdido para siempre.

Posteriormente, y en el laboratorio, se restaura todo aquel material que se encuentre deteriorado, se lava el resto y se informatiza toda la información

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

> Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal

obtenida en el campo. Los especialistas en cada uno de los campos de investigación proceden entonces a identificar y analizar los restos de fauna y de industria lítica recuperados.

Desde la primera campaña se ha llevado a cabo un programa sistemático de toma de muestras en los tres yacimientos. En primer lugar se ha muestreado para obtener evidencias de polen antiguo que nos ayudan a determinar el paleoambiente del pasado. En segundo lugar se han tomado muestras para conseguir dataciones lo más precisas posible. En ese sentido, se han escogido varios métodos que permitan contrastar los resultados.

La minuciosidad con la que se trabaja tanto en campo como en laboratorio, así como la elevada preparación de los especialistas que forman parte del Equipo de Investigación de Pinilla del Valle, garantiza la calidad de los resultados.



Durante el proceso de excavación arqueológica

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

> Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

Molares de Neanderthal

**MOLARES DE
Homo Neanderthalensis**
Paleolítico medio
(98.000 antes de Cristo).

Yacimiento arqueológico del «Calvero de la Higuera».
Valle del Río Lozoya.

PINILLA DEL VALLE

Molares de Neanderthal

Los dos molares encontrados en el yacimiento de *Camino* durante las excavaciones realizadas en los años 1982 y 1984, muestran rasgos muy característicos de *Homo neanderthalensis*.

El más destacable es el denominado *taurodontismo*. Este rasgo se manifiesta en un acusado engrosamiento de las raíces que los lleva a fusionarse.



Molares de Homo Neanderthalensis del yacimiento de Pinilla del Valle.

El yacimiento arqueológico y paleontológico de Pinilla del Valle

La declaración de Bien de Interés Cultural

Excavaciones arqueológicas y paleontológicas en Pinilla del Valle

> Molares de Neanderthal

EL PASADO BAJO LA M-30

El pasado bajo la M-30

El cráneo del *Bos primigenius*

El pasado bajo la M-30

El proyecto de soterramiento de la M-30, afecta a un área de más de mil Ha, que discurre aunque no en su totalidad, dentro del área declarada Bien de Interés Cultural, con la categoría de Zona Arqueológica de las «Terrazas del Manzanares». Esta declaración vino motivada por la necesidad de dotar de la máxima protección a una amplia zona del valle del Manzanares, considerada de gran potencialidad para el registro fósil geo–arqueológico y paleontológico. Todo el proyecto presenta, a efectos de actuaciones y seguimiento arqueo–paleontológico, un tratamiento igualitario de protección máxima.

La obra ha puesto al descubierto niveles geológicos del subsuelo madrileño hasta ahora inéditos, con una alta potencialidad arqueológica y paleontológica. Los depósitos afectados pertenecen a dos grandes épocas, Terciario (Mioceno, hace 23 a 5 millones de años), y Cuaternario (Pleistoceno y Holoceno, desde 1,8 millones de años a la actualidad).

El estudio de estos depósitos es fundamental para reconstruir el paisaje y el clima en el que se desarrollaron la flora y la fauna de esta región, y para contextualizar la actividad humana desde las ocupaciones más antiguas (paleolítico) hasta los restos arqueológicos de época histórica.

Los depósitos terciarios, de época miocena, están constituidos por arenas arcósicas en los tramos situados en la zona Norte del proyecto de la M-30, y por arcillas en la zona Sur. Estas unidades son muy ricas en niveles fosilíferos de yacimientos de vertebrados.

En cuanto a los depósitos cuaternarios, se agrupan en sedimentos fluviales del arroyo Abroñigal en la zona Este, y los del río Manzanares al Oeste; estos últimos con un importante contenido arqueológico y paleontológico conocido desde el siglo XIX.

PLAN DE ACTUACIONES ARQUEOLÓGICAS Y PALEONTOLÓGICAS EN LAS OBRAS DE LA M-30 (MADRID).

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE LAS INTERVENCIONES

Tramo 01: Jorge Morín y Daniel Regidor (Audema S.A.)

Tramo 02: Alejandro Santa Cecilia y Alfonso Giménez (Argea Consultores S.L.)

Tramo 03: Rosa Domínguez y Esther Herráez (Área Sociedad Cooperativa)

Tramo 04: Rosa Domínguez y Gema Alcalde (Área Sociedad Cooperativa)

Tramo 05: Jorge Morin y M^a Luisa Canales (Audema S.A.)

Tramo 06: Mario López y M^a Luisa Canales (Audema S.A.)

Tramo 07: Roberto Menduiña y Fernando Arroyo (Argea Consultores S.L.)

Tramo 09: Marta Bueno y José Luis Barco (Arqueotecnia y Paleoymás S.L.)

Tramo 10: Cristobal Rubio (Arqueotecnia y Paleoymás S.L.)

Tramo 12: Iván González y José Luis Soriano (Área Sociedad Cooperativa)

Tramo 14A: Daniel Pérez y Cristobal Rubio (Arqueotecnia y Paleoymás S.L.)

Tramo 14B: Pilar Martín y Alfonso Giménez (Punto de Encuentro S.L.)

Tramo 15A: Rosa Domínguez y José Luis Soriano (Área Sociedad Cooperativa)

Tramo 15B: Roberto Menduiña y Fernando Arroyo (Argea Consultores S.L.)

Tramo P.O.: Francisco López y Aitor del Estadal (Audema S.A.)

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico. Inmaculada Rus

Arqueóloga

Susana Rubio Jara, Joaquín Panera, David Uribebarrea del Val, Sergio Báñez, Pilar

García Somoza y Susana Fraile

Equipo técnico M-30

PROMOTOR

Ayuntamiento de Madrid

> El pasado bajo la M-30

El cráneo del *Bos primigenius*



Proyecto General del Real Canal del Manzanares realizado en 1972 para hacer navegable el río.

La Dirección General de Patrimonio Histórico, en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, y junto con una Comisión Asesora compuesta por reconocidos investigadores en el campo de la geología, la paleontología y la arqueología, asistidos por un Equipo Técnico de especialistas, ha diseñado una estrategia interdisciplinar de actuaciones arqueo-paleontológicas, tanto preventivas y correctoras como de seguimiento de obra, cuya finalidad es hacer compatible la protección, documentación y registro del patrimonio arqueológico, geológico y paleontológico afectado, con la ejecución de una obra en ámbito urbano, de fuerte incidencia sobre este patrimonio, como es la remodelación de la M-30.

En aquellos tramos donde la ejecución de las obras se realiza a cielo abierto (sistema de construcción «entre pantallas», pozos de ataque o de ventilación), el seguimiento se realiza mediante la presencia física y constante de equipos de arqueólogos y paleontólogos.

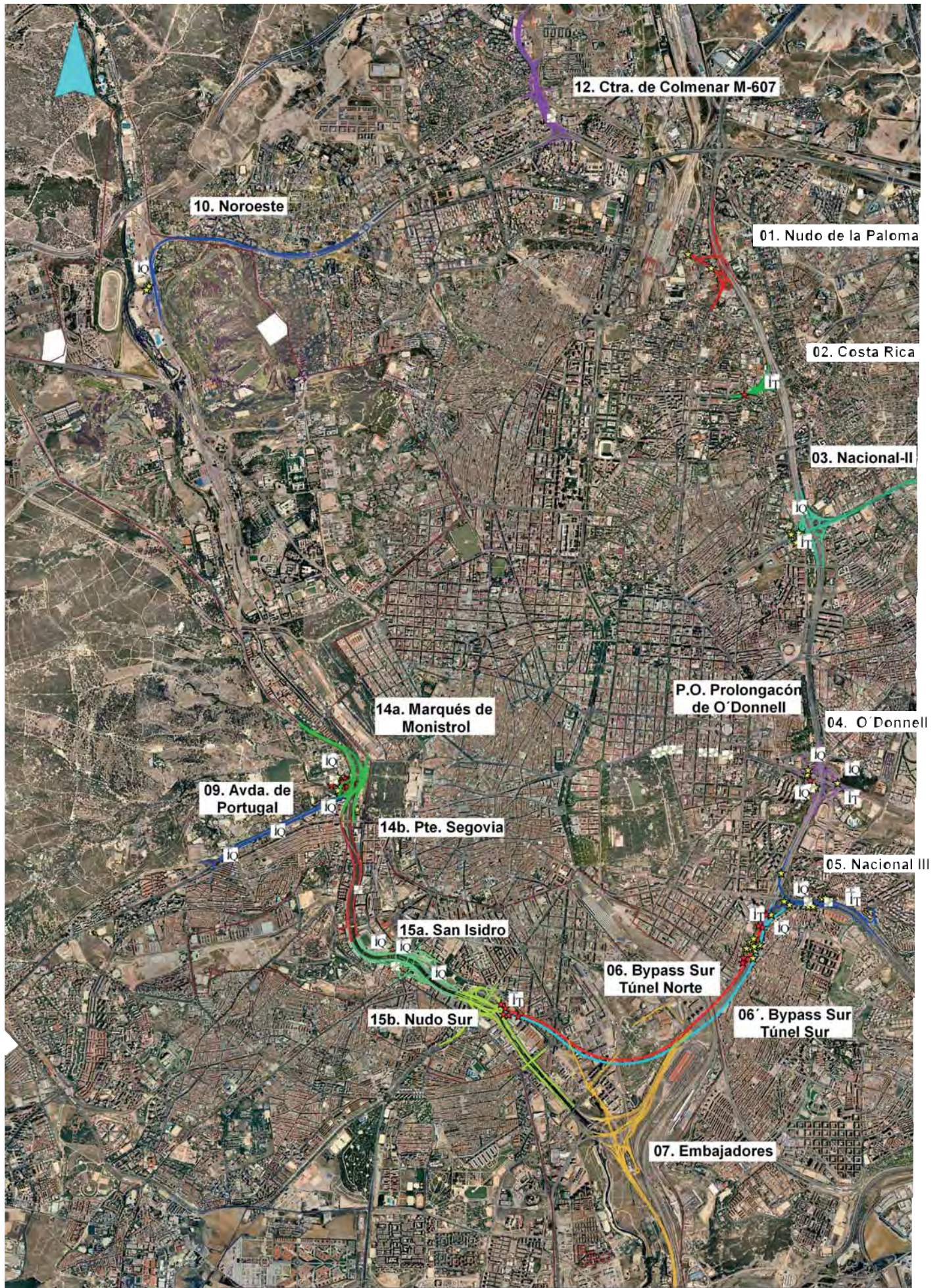
El sistema constructivo mediante tuneladora incide de una forma directa en los depósitos geológicos terciarios (alcanzará hasta una profundidad de 60 m.). El seguimiento directo es complejo, por lo que se han planteado muestreos intensivos del sedimento extraído para la obtención de restos paleontológicos.

Las actuaciones arqueológicas y paleontológicas realizadas han permitido la localización de numerosos yacimientos y hallazgos, entre los que destacan:

1. (Tramo 06) En el Parque de la Arganzuela se ha procedido a la excavación y exhumación de una estructura hidráulica probablemente relacionada

> El pasado bajo la M-30

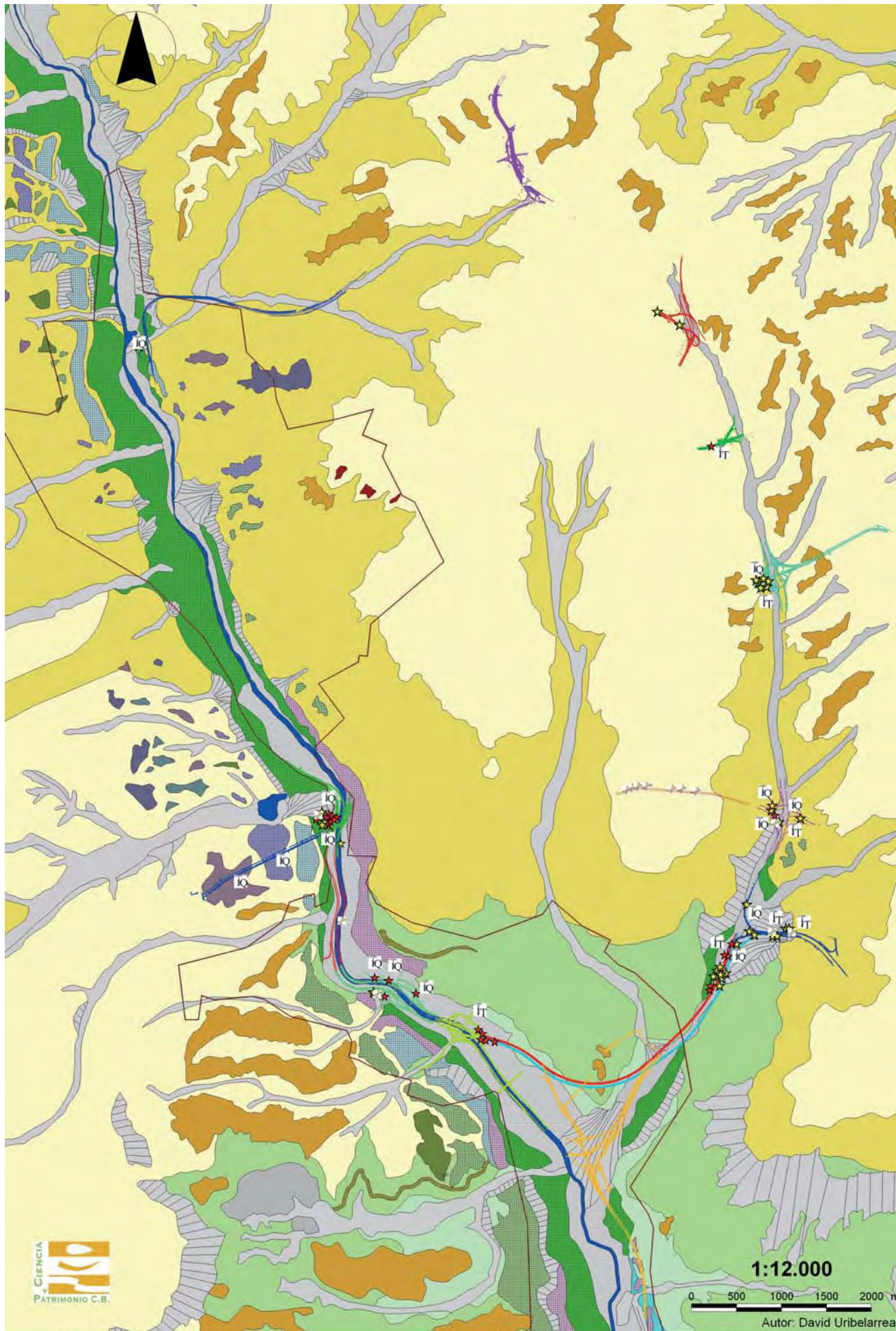
El cráneo del *Bos primigenius*



Trazado de las obras de la M-30 sobre la ortofoto del año 1999.



| Obras M-30 | Hallazgos | | | Ortofoto 1999 |
|------------|-----------------|----------------------|--------------------|-------------------------|
| Zona BIC | Geología | Paleontología | Arqueología | 1:12.000 |
| | Cuaternario | Vestibros | Histórico | 0 500 1000 1500 2000 m |
| | Terciario | | Prehistórico | Autor: David UribeArrea |



CIENCIA

 PATRIMONIO C.B.

1:12.000

0 500 1000 1500 2000 m

Autor: David Uribebarrea

Obras M-30

- Terrazas Manzanares
- Zona BIC
- Río Manzanares

GEOLOGÍA

- CUATERNARIO** (Pleistoceno inferior-medio hasta la actualidad 1,0-0 millón de años)
- Terrazas Manzanares**
- T. + 90-94 m
 - T. + 80-86 m
 - T. + 68-72 m
 - T. + 60 m
 - T. + 52-54 m
 - T. + 44-46 m
 - T. + 35-40 m
 - T. + 25-30 m
 - T. + 18-20 m
 - T. + 12-15 m
 - T. + 8 m
- Otras unidades cuaternarias**
- Llanura aluvial Manzanares
 - T. +5m Abroñigal
 - Llanura aluvial Abroñigal
 - Fondos de valla
 - Fondos endorreicos
 - Calchales y conos aluviales
 - Glacis y superficies
- Yacimientos clásicos**
- San Isidro y Transfesa
- Sin documentar*

- TERCIARIO** (Mioceno 23-5 millones de años)
- Dolomitas y Calatrés
 - Arcillas verdosas y marrones
 - Arenas arcósicas, medias, finas
 - Fondos gruesas
 - Arcillas verdes, Peñuelas
 - Yesos

HALLAZGOS

- Geología**
- Cuaternario
 - Terciario
- Paleontología**
- Vertebrados
- Arqueología**
- Histórico
 - Prehistórico

Hallazgos arqueológicos, paleontológicos y geológicos en el trazado de las obras de la M-30.



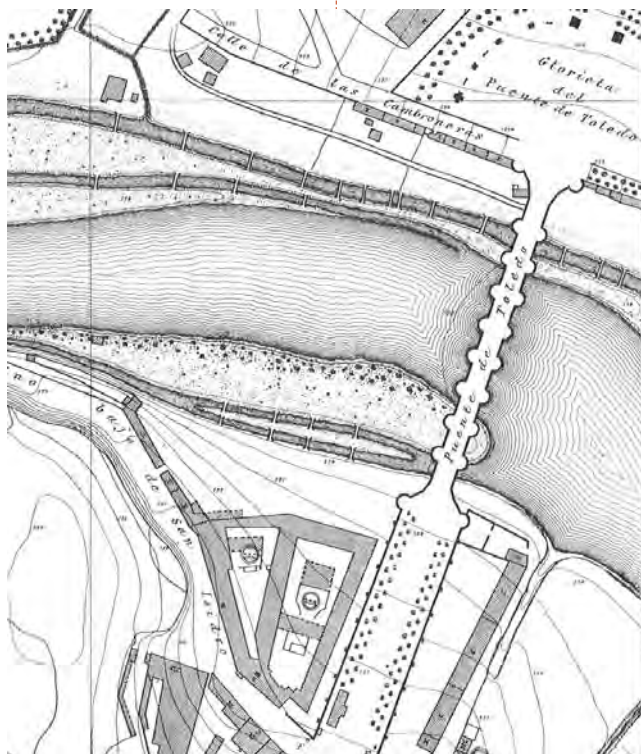
Vista general del tramo del Real Canal del Manzanares exhumado durante la realización de la rampa de acceso de la tuneladora en el parque de la Arganzuela.

con el Real Canal del Manzanares, proyecto originario de Felipe II y desarrollado a partir del reinado de Carlos III, con el objetivo de hacer navegable el río Manzanares hasta el río Tajo, que comienza a construirse en el Siglo XVIII. (Actuación realizada por la empresa AUDEMA S.A.).

2. (Tramo 04) En el área de O'Donnell se ha recuperado el cráneo de un *Bos primigenius* de unos 17.000 años, en sedimentos de un tributario del Arroyo Abroñigal; y un conjunto de útiles líticos y cerámicas prehistóricas, asociados a un depósito de abanico lateral del Abroñigal. (Actuación realizada por la empresa ÁREA Sociedad Coop.).

> El pasado bajo la M-30

El cráneo del *Bos primigenius*



Izquierda: Cartografía histórica del año 1877. Junto al Puente de Toledo se observa la planta del edificio Casa-lavadero.

Derecha: Proceso de excavación arqueológica de las estructuras murarias correspondientes a la Casa-lavadero situada en las inmediaciones del Puente de Toledo.



3. (Tramo 15 a). En el Puente de Toledo se han localizado los restos de un edificio, actualmente en proceso de excavación, y conocido por la documentación y la cartografía histórica, cuyas fases más antiguas podrían corresponder a la Casa-lavadero de Policarpo Herrera (Siglo XIX-XX); y una estructura hidráulica interpretada provisionalmente como el Caz de Madrid, cuya traza ha sido detectada mediante prospección geofísica por tomografía eléctrica. (Actuación realizada por la empresa ÁREA Sociedad Coop.).

4. (Tramo 5). En la N-III, a la altura del Puente de la Sierra Toledana, se ha detectado en un depósito relacionado con el Arroyo de las Moreras, un nivel con una amplia concentración de útiles líticos, restos óseos y carbones, atribuido a época post-paleolítica (datado mediante C14). En este momento se está realizando el Proyecto arqueológico y reacondicionando el área para proceder a su excavación. (Descubrimiento del Equipo Técnico de la M-30).

5. (Tramo 14 a). En el recinto de la Casa de Campo se han descubierto varias estructuras murarias y canalizaciones que podrían corresponder a la «Casa de los Empleados» asociada a la Casa Palacio de los Vargas (Siglos XVIII). Se prevé la realización de una excavación arqueológica en extensión. (Actuación realizada por la empresa ARQUEOTECNIA).

> El pasado bajo la M-30

El cráneo del *Bos primigenius*



Izquierda: Estructuras murarias, actualmente en proceso de excavación, que podrían corresponder a la "Casa de los Empleados" asociada a la Casa Palacio de los Vargas.

Derecha: Cartografía histórica del año 1866 con la superposición de la obras de la M-30. Se incluye la planta del recinto de la "Casa de los Empleados" (Siglo XVIII).

6. (Tramo 14 b). En el Paseo de la Virgen del Puerto se ha detectado un amplio nivel fosilífero en la fase de construcción de los muros pantalla, que puede corresponderse con el yacimiento paleontológico de La Hidroeléctrica, conocido desde principios del Siglo XX, con restos de grandes mamíferos típicos del mioceno madrileño: mastodontes, rinocerontes, carnívoros, suidos, cérvidos, bóvidos, etc. En proceso de excavación y documentación. (Actuación realizada por la empresa PUNTO DE ENCUENTRO S.L.).

Inmaculada Rus, Susana Rubio Jara, Joaquín Panera Gallego, David Uribe Larrea del Val, Pilar García Somoza, Sergio Báez.

> El pasado bajo la M-30

El cráneo del *Bos primigenius*

EL CRÁNEO DEL *BOS PRIMIGENIUS* DE LA M-30 (MADRID).

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE LAS INTERVENCIONES

Dirección Arqueo-Paleontológica
Rosa Domínguez
Gema Alalde
Área sociedad cooperativa

EXTRACCIÓN Y RESTAURACIÓN

Pool Dyckynson S.L.

DATACIÓN POR LUMINISCENCIA/OSL

Laboratorio de dataciones radimétricas de la Universidad Autónoma de Madrid

ANÁLISIS POLÍNICO

Universidad de Salamanca

ESTUDIO TAXONÓMICO

Enrique Soto

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico.
Inmaculada Rus
Arqueóloga
Susana Rubio Jara, Joaquín Panera, David Uribebarrea del Val, Sergio Báñez, Pilar García Somoza y Susana Fraile
Equipo técnico M-30

PROMOTOR

Ayuntamiento de Madrid

El pasado bajo la M-30

> El cráneo del *Bos primigenius*

El cráneo del *Bos primigenius*

El *Bos primigenius* (BOJANUS, 1827) es un gran bóvido cuaternario, conocido como uro o toro primitivo, que vivió en las praderas europeas, asiáticas y norteafricanas desde el comienzo del Pleistoceno medio (hace unos 780.000 años) hasta extinguirse en el siglo XVII en el este de Europa. Aunque en España no se tiene constancia de su existencia en tiempos históricos, sí es frecuente su presencia en yacimientos Pleistocenos y en numerosas representaciones del arte rupestre.

Es una especie euriterma adaptada a una amplia gama de paisajes y climas. Se agrupaban en manadas de tamaño variable aunque los machos adultos tendían a abandonarlas para llevar a cabo una vida no gregaria.



Proceso de extracción en bloque del cráneo del *Bos primigenius* con poliuretano expandido.

La alzada de estos toros alcanzaba hasta los 2,20 m. Su cráneo era casi el doble de grande que el de un toro de lidia actual, con la cornamenta más elevada donde cada cuerno podía alcanzar más de 1 m de longitud.

Un buen ejemplo de este gran bóvido prehistórico en el registro fósil de Madrid, lo constituyen los restos encontrados durante las obras de remodelación de la M-30, en el Nudo de O'Donnell (Tramo 04). El hallazgo se produjo durante las actuaciones arqueopaleontológicas previas a la obra, al realizar una serie de sondeos para documentar los depósitos geológicos cuaternarios del Arroyo Abroñigal, quedando al descubierto en el perfil de uno de ellos parte de la osamenta.

Se localizaban a metro y medio de profundidad, por lo que se procedió a la excavación de la parte superior con el fin de delimitar un bloque a su alrededor para realizar su extracción, verificando que se trataba de un cráneo casi completo de *Bos*, aunque sin dentición, que presentaba un buen estado de conservación.

Estaban recubiertos por arenas y limos de origen fluvial, por lo que se interpreta que los restos de este gran bóvido fueron transportados por la corriente de agua antes de ser totalmente enterrados, lo que ha permitido su conservación hasta nuestros días.

Las dataciones absolutas obtenidas mediante análisis físicos (Luminiscencia/ OSL) han proporcionado una cronología para el depósito comprendida entre los 16.900 y los 12.300 años antes del presente (Pleistoceno Superior final).

Para completar la información paleoecológica, paleoclimática y bioestratigráfica y proponer una reconstrucción del paisaje se han realizado muestreos y análisis micropaleontológicos y polínicos del sedimento que contenía al cráneo, actualmente en fase de estudio.

Inmaculada Rus, Pilar García Somoza, Sergio Báez



Proceso de restauración del cráneo del *Bos primigenius*.

El pasado bajo la M-30

> El cráneo del *Bos primigenius*



Vista cenital del cráneo del *Bos primigenius* restaurado.

LA M-50 SALVA LA MINERÍA NEOLÍTICA

La M-50 y el yacimiento de
Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica
de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero



Vista general del yacimiento de “Casa Montero” (Distrito Municipal de Vicálvaro, Madrid).

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero

EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS
DE LA EXPLOTACIÓN
PREHISTÓRICA DE SÍLEX DE CASA
MONTERO (VICÁLVARO, MADRID).

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE LA
INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA
TAR (Trabajos de Arqueología y
Restauración Sociedad Cooperativa)

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE
LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio
Arqueológico, Paleontológico y
Etnográfico.

Pilar Mena Muñoz
Arqueóloga

PROMOTOR

Autopista Madrid Sur, S.A.
Ferrovial Agroman S.A.

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Como viene siendo habitual desde que la legislación nacional y autonómica obligan a realizar prospecciones arqueológicas antes de iniciarse cualquier tipo de obra, la construcción de la autovía de circunvalación M-50 ha dado lugar al hallazgo y posterior estudio de un buen número de yacimientos arqueológicos y paleontológicos.

Sin embargo, por desgracia, es menos frecuente que una infraestructura de semejante entidad sea modificada por la presencia de estos yacimientos. Por ello es especialmente relevante el caso que se describe a continuación. El interés intrínseco del yacimiento de Casa Montero, que es indudable, se sumó a su excepcionalidad en el marco de la Península ibérica y motivaron, por parte de la Dirección General de Patrimonio Histórico, la exigencia de modificar el trazado de la M-50 a su paso por el yacimiento. Se pretendía con ello, y así ha sido, preservar la zona de mayor concentración de restos para su estudio y musealización en un futuro inmediato.

Los trabajos arqueológicos previos en esta zona de la M-50 se realizaron durante los meses de julio y agosto de 2003. En el transcurso de los mismos se localizó una superficie cubierta de restos de industria lítica. Bajo el terreno vegetal se documentaron fosas de planta circular y rellenos con abundantes restos de sílex tallado. A la vista de los resultados, la Dirección General de Patrimonio Histórico requirió la excavación total de la superficie del yacimiento que se iba a ver afectada por la M-50.

La excavación arqueológica se inició en septiembre de 2003 y concluyó en marzo de 2004. Se procedió en primer lugar a retirar el terreno vegetal. Bajo este se localizaron 2.690 fosas excavadas en el terreno geológico, todas ellas de características muy similares: reducido diámetro, gran profundidad y relleno sin materia orgánica en los que se recuperaban exclusivamente restos de industria lítica en sílex. Todo ello indicaba que el yacimiento era una explotación minera realizada mediante pozos verticales que atravesaban las vetas de sílex que se

> **La M-50 y el yacimiento de
Casa Montero en Vicálvaro**

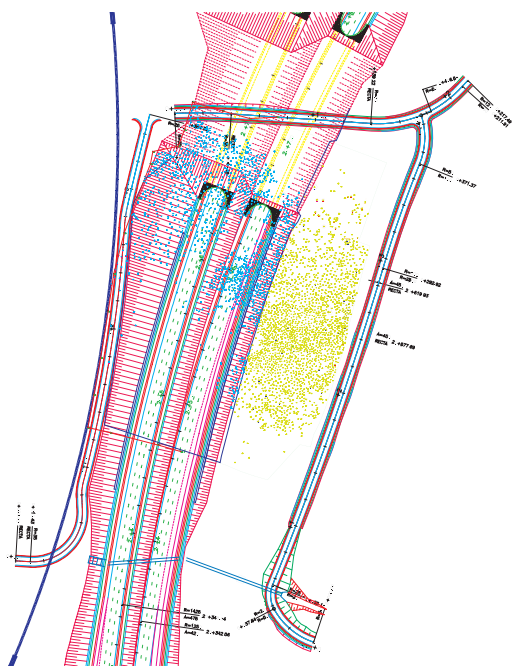
Casa Montero: minería neolítica
de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero

querían aprovechar. Algunos fragmentos cerámicos recuperados en los rellenos de los pozos indicaban que la antigüedad de esta explotación se remontaba hasta época neolítica, concretamente al Neolítico antiguo de la Meseta (hace más de 7000 años).

Los trabajos se paralizaron en marzo cuando se planteó la necesidad de proteger el yacimiento de las obras que habían dado lugar a su localización. El Ministerio de Fomento y la promotora de las obras Autopistas Madrid Sur modificaron entonces el proyecto de la M-50 a su paso por Casa Montero.

La reforma del trazado no fue fácil. El avanzado estado de las obras en los tramos inmediatos de la M-50, la presencia de los escarpes sobre el valle del Jarama hacia el Este y el proyecto de urbanización previsto al oeste de la autovía dejaban escasas opciones. No obstante se realizaron los cambios precisos para preservar la zona de máxima concentración de pozos del yacimiento (más del 60%). Se desplazó la autovía 60 metros hacia el oeste. La Dirección General de Patrimonio Histórico, aceptó el nuevo trazado y solicitó su excavación arqueológica.



Trazado de la M-50 en el área del yacimiento de Casa Montero.

La excavación del nuevo trazado de la M-50 se inició en octubre de 2004 y concluyó en febrero de 2005. En la actualidad se está realizando la última fase de excavación arqueológica que dará paso a las obras de construcción de la M-50 en la zona.

El área del yacimiento de Casa Montero que ha sido conservada, será cubierta debidamente para protegerla mientras se realizan las obras. Posteriormente, la Dirección General de Patrimonio Histórico incorporará Casa Montero al Plan de Yacimientos Visitables, dotándolo de la infraestructura y elementos museográficos necesarios para mostrar el yacimiento al público y transmitir así su valor.

EXPLOTACIÓN MINERA DE SÍLEX

Neolítico antiguo
(5.000 antes de Cristo).

Yacimiento de "Casa Montero".
Distrito Municipal de Vicálvaro.

MADRID

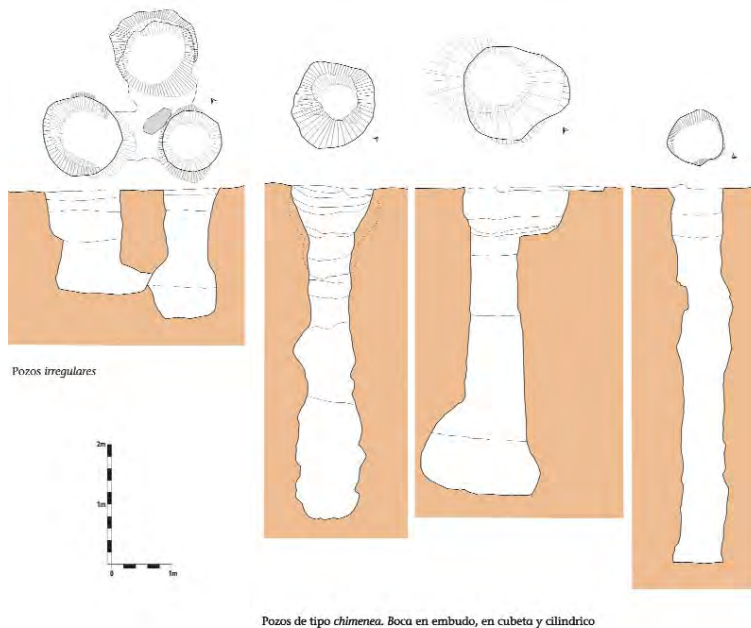
> La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero

Casa Montero: Minería neolítica de sílex en Madrid

Casa Montero se encuentra en el Término Municipal de Madrid, distrito de Vicálvaro, sobre los escarpes de la margen derecha del Jarama. Corona un cerro limitado por sendos barrancos al norte y sur, al este por la Vega del Jarama mientras hacia el oeste desciende suavemente formando una extensa llanada.



Sección de los pozos de explotación de sílex de Casa Montero

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

> Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero

Junto a la minería neolítica se han documentado otras fases en el yacimiento, relacionadas o no con la explotación del sílex: Pleistoceno en la zona norte, Edad del Bronce y fase Moderna/Contemporánea. Sin embargo, cuantitativamente la fase neolítica es la mejor representada. De las 3350 estructuras localizadas en los trazados inicial y modificado, más de 3200 corresponden a pozos de extracción de sílex de época neolítica.

Para la interpretación del yacimiento hay que destacar dos aspectos: la semejanza de los atributos (forma, rellenos, materiales) de los pozos y el hecho de que las estructuras de extracción no se cortan en boca en ningún caso.

Formalmente se distinguen 2 tipos de pozo en función de la profundidad y las características de las paredes. Los pozos *irregulares* se concentran en la zona centro-este del yacimiento, tienen una profundidad máxima de 2,50 m y muestran paredes sinuosas en las que en ocasiones se aprecian los huecos dejados tras la extracción de los nódulos de sílex. Como resultado de dichas extracciones, y dada la proximidad de las estructuras, éstas se comunican de forma accidental mediante oquedades amorfas y angostas, a diferentes profundidades.

Los pozos de tipo *chimenea*, de paredes regulares, tendencia muy vertical y profundidad entre 0,45 m y 7,35 m, presentan cierta variabilidad formal en la boca



Vista del yacimiento de Casa Montero en la que se aprecia la boca de los pozos.

lo que permite distinguir tres subtipos: en embudo, cubeta y cilíndricos. En todos ellos, las paredes, muy verticales, apenas presentan discontinuidades. El aprovechamiento de las vetas de sílex atravesadas (hasta cuatro en un mismo pozo) es en general exhaustivo. En la zona próxima a la base se constata la existencia de excavaciones laterales, auténticas "covachas" de forma irregular y dimensiones variables que permitirían, en momentos inmediatos al abandono de la extracción en el interior del pozo, el mayor aprovechamiento de la veta inferior. Entre los pozos de boca cilíndrica se identifica un grupo, cuya profundidad no rebasa el 1,50 m y que se interpretan como pozos de tanteo.

En relación con el proceso de excavación/extracción contamos por el momento con escasos indicios. La simplicidad de las estructuras de extracción, especialmente por su reducido diámetro, y la alta compactación de las arcillas en las que se excavó la práctica totalidad de los pozos, facilitaría el tránsito y reduciría los riesgos de desplome en su interior. En el pozo 1156 se ha documentado un conjunto de siete *pates* o pequeñas oquedades practicadas en la pared para el apoyo de los pies en las maniobras de descenso y ascenso. El pozo 2306, es un pozo de chimenea con boca en cubeta que presenta a 1,80 m de profundidad, en la zona de arranque del pozo vertical, dos oquedades enfrentadas en las paredes este y oeste que se interpretan como sujeción para un travesaño que funcionaría a modo de polea de ayuda para la extracción de tierra y piedras del interior del pozo.

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

> Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero



Las características y disposición de los estratos de relleno inducen a plantear que los pozos se rellenaron de forma inmediata a la conclusión de su uso y de manera continuada, siendo excepcionales las ocasiones en las que se interrumpió este proceso. Sólo la parte superior de la secuencia muestra el carácter paulatino y no intencionado del cegado definitivo de los pozos.

El material arqueológico recuperado en el interior de los pozos son fundamentalmente restos de sílex. En raras ocasiones se localizan otro tipo de materiales, como cerámica, industria ósea o carbones, que son los que permiten datar el yacimiento. Hasta el momento, la comparación de las cerámicas recuperadas en Casa Montero con las de la Cueva de la Vaquera en Segovia permiten datar la explotación minera madrileña en el Neolítico Antiguo de la Meseta, hace unos 7.000 años.

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

> Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

Material lítico de Casa Montero

Material lítico de Casa Montero

En el yacimiento de Casa Montero se han hallado una serie de restos líticos con los que se puede llegar a comprender cómo fue el proceso de explotación del sílex en esta mina en época prehistórica. Estos restos consisten principalmente en los desechos procedentes de la talla de diferentes nódulos o bloques [1] que,



pueden en ocasiones recomponerse como si de un rompecabezas se tratara [2] ayudándonos a entender todo el proceso de trabajo. A través de los restos arqueológicos de Casa Montero se sabe que los nódulos no se preparaban de la misma manera, ni se utilizaban con el mismo objetivo.



Pozos mineros del yacimiento de Casa Montero

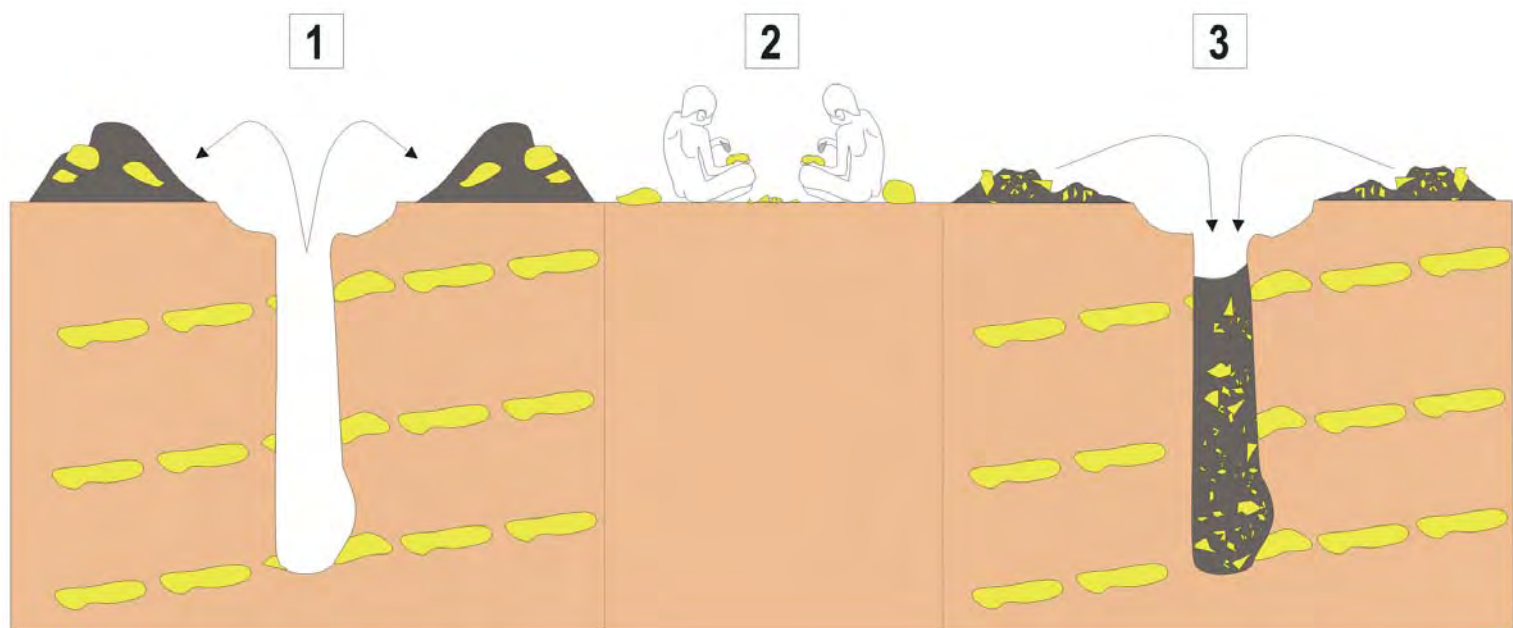
En cada uno de los pozos mineros se han recuperado miles de piezas procedentes de los trabajos de producción de láminas, unas piezas planas y alargadas muy útiles para la fabricación posterior de herramientas: cuchillos, dientes de hoz, etc.). Una vez excavado el pozo y extraídos los nódulos se tallaban a pie de obra para evitar transpor-

tar piedra innecesariamente. Las herramientas para tallar el sílex son cantos rodados de cuarcita que se traían expresamente a la mina desde las terrazas del Jarama.

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

> [Material lítico de Casa Montero](#)



Esquema de la explotación minera de Casa Montero

El bloque de sílex, al extraerse de la veta, tiene una forma irregular y una superficie áspera o córtex que no sirve para la talla. Por lo tanto, el primer proceso de trabajo consiste en eliminar esa corteza exterior y las formas excesivamente irregulares que se romperían.

El nódulo ya descortezado se llama núcleo y necesita tener una forma ideal para que puedan sacarse de él los objetos que se necesiten. Por lo tanto, en función del tipo de objeto que se vaya a extraer es preciso dar una forma distinta al núcleo. Incluso la forma debe adecuarse a la calidad de la materia prima ya que cada bloque de sílex tiene unas propiedades que lo hacen adecuado o no para distintos trabajos. Este proceso de configuración del núcleo genera una buena cantidad de desechos que encontramos en Casa Montero como si fuera la viruta procedente de una escultura.

Obtenida la forma adecuada se extraen las láminas paralelas golpeando en una superficie plana o plataforma de talla. Este trabajo deja unas aristas características en la superficie del núcleo. La explotación de un núcleo continúa hasta que se agota, se rompe o pierde su forma.

Con la materia prima extraída en los pozos mineros se pretendía obtener láminas de sílex de forma estandarizada, de morfología y tamaño similar, [3]. Estos objetos servían como soportes para fabricar con ellos herramientas como los dientes de hoz. Las láminas se llevaban de la mina a los poblados donde se trabajaba con ellas y por ello, rara vez se han encontrado en Casa Montero. Es pro-

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

> Material lítico de Casa Montero

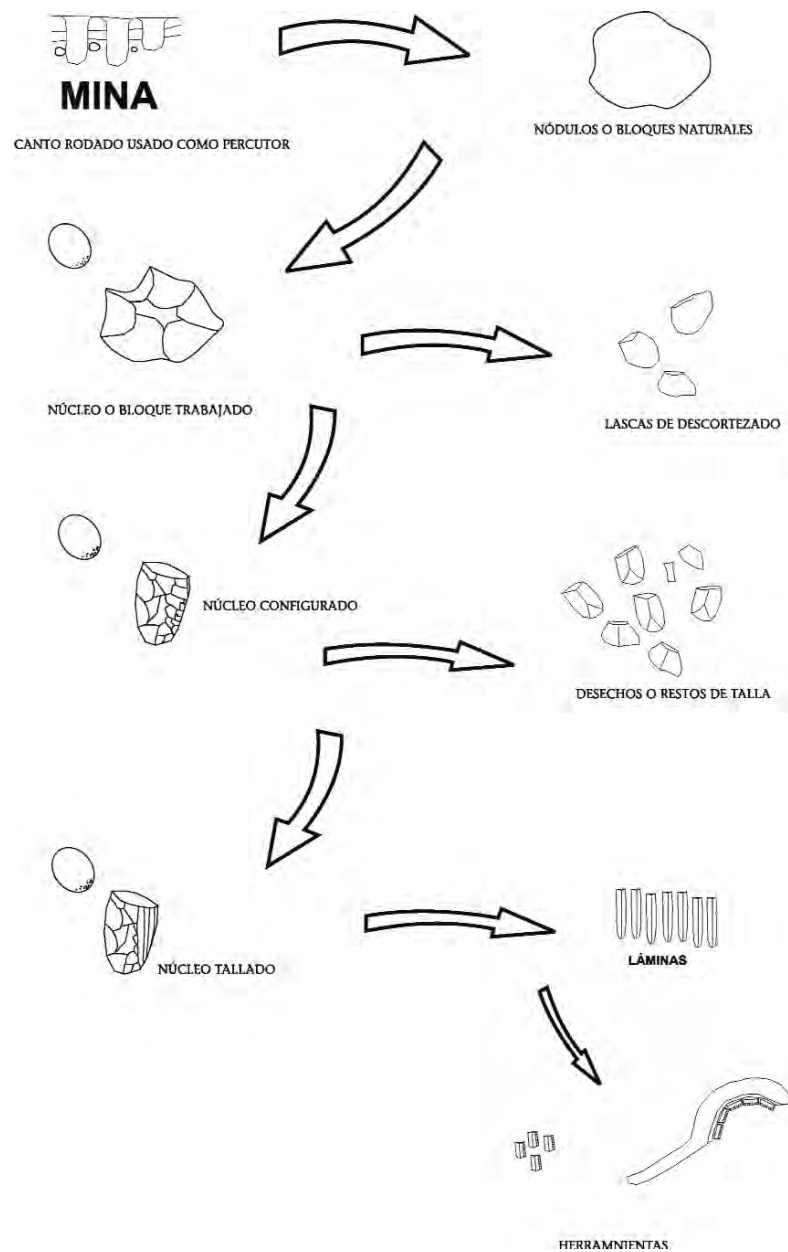


Materiales líticos recuperados en las excavaciones arqueológicas de Casa Montero (Vicálvaro, Madrid).

La M-50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

> **Material lítico de Casa Montero**



Proceso de la talla del sílex.

bable que fueran objetos de intercambio entre diferentes grupos, ya que el sílex era un producto de primera necesidad. Será necesario investigar hasta dónde llegó el sílex de Casa Montero gracias a estos intercambios.

Susana Consuegra, Nuria Castañeda, Pedro Díaz del Río, Cristina Criado y Marta Capote.

La M50 y el yacimiento de Casa Montero en Vicálvaro

Casa Montero: minería neolítica de sílex en Madrid

> Material lítico de Casa Montero

EL DESCUBRIMIENTO ARQUEOLÓGICO

El Plan de yacimientos
arqueológicos visitables de la
Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico
tardorromano de Valdeterres
de Jarama

Proyecto de cerramiento y
musealización del yacimiento de
Valdeterres de Jarama

Las esculturas romanas de
Valdeterres de Jarama



YACIMIENTOS VISITABLES



El Plan de yacimientos
arqueológicos visitables de la
Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico
tardorromano de Valdetorres
de Jarama

Proyecto de cerramiento y
musealización del yacimiento de
Valdetorres de Jarama

Las esculturas romanas de
Valdetorres de Jarama

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

En las últimas décadas, el crecimiento demográfico y urbano de Madrid se ha extendido a los municipios que configuran el área metropolitana, siguiendo los ejes de comunicación radial. Este crecimiento ha producido una intensa ocupación del suelo, desmantelando el Patrimonio Arqueológico que en él se encontraba.

Ante esta situación la Dirección general de Patrimonio Histórico ha incluido, como uno de sus objetivos prioritarios, el de la recuperación y presentación al público de una serie de yacimientos seleccionados que representan las etapas culturales más significativas del pasado histórico de la Comunidad de Madrid.

Lo verdaderamente importante en el Patrimonio Arqueológico, lo que en realidad lo hace, es su incidencia social. La sociedad debe participar y disfrutar de estos bienes, por eso no sólo ha de estudiarse, sino que también ha de conservarse y mostrarse al público.

Como en nuestra Comunidad todavía no existen yacimientos arqueológicos que reúnan todos los caracteres previstos para constituirse en Parques Arqueológicos (como podrían ser Llano de la Horca en Santorcaz o Complutum en Alcalá de Henares), se plantea una fase previa, menos ambiciosa pero más real, en la que se trabajará para la creación de una Red de Yacimientos Visitables.

Las necesidades que se contemplan a la hora de adecuar los yacimientos a su visitabilidad y comprensión son las siguientes:

- . Proyecto museológico que determine los contenidos de la visita y los recursos museográficos idóneos para hacerlos asequibles al público.
- . Consolidación y tratamiento museográfico de los restos existentes.
- . Construcción de un Centro de Interpretación que albergue los servicios básicos: recepción, sala de exposiciones, aula y servicios.

> El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama

Del conjunto de yacimientos visitables susceptibles de integrarse al Plan se han seleccionado inicialmente dos: la Villa romana de Valdetorres del Jarama y Santa María de Villarejo de Salvanés.

Asimismo, próximamente, se va a elaborar el estudio de viabilidad del yacimiento paleontológico del Cerro de los Batallones en Torrejón de Velasco y se van a iniciar los trabajos relativos a la musealización de los Caminos Históricos de la Sierra de Guadarrama. Está prevista, también para este año, la primera fase de consolidación del Molino de El Grajal, en Colmenar Viejo.

Están en fase inicial de estudio el yacimiento visigodo de La Recomba en Leganés, el conjunto de El Pontón de la Oliva, en Patones, los yacimientos pleistocenos de El Calvero de la Higuera en Pinilla del Valle y el protohistórico-romano del Cerro de la Horca, en Santorcaz.



> El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama



El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Descubrimiento y excavación

En el año 1977 se descubrió casualmente una escultura romana durante el arreglo de un camino en el término de Valdetorres de Jarama. La calidad de la escultura descubierta incitaba a comprobar la posible existencia de otras y el tipo y función del edificio que posiblemente decoraba. Por ello se efectuaron varias campañas de excavación, financiadas por la Diputación Provincial de Madrid y dirigidas por Javier Arce, Luis Caballero y Miguel Ángel Elvira, especialistas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Museo Arqueológico Nacional y la Universidad Complutense, respectivamente.

Hallazgos y datación

La excavación no defraudó las expectativas pues permitió descubrir un edificio de planta única, un conjunto excepcional de esculturas que representaban seres mitológicos, al que pertenecía la descubierta, y un amplio ajuar de piezas usadas en el edificio: objetos de marfil, entre ellos los restos de un arcón decorado; abundantes cerámicas de almacenaje, cocina y mesa; monedas; y otros enseres domésticos, que informaban sobre la vida llevada por personajes de una indudable importancia social.

Cerámicas y monedas, principalmente, datan el conjunto en la segunda mitad o finales del s. IV d.C.

El edificio romano

El edificio se sitúa en el camino que, por el valle del Jarama, une las ciudades romanas de *Complutum* (Alcalá de Henares) y Talamanca, en una situación espectacular en el borde de la primera terraza sobre el río. Su planta es octogonal: cuatro grupos de habitaciones similares se ordenan radialmente alrededor de un patio central con galería de arcos de ladrillo. Cada uno de estos grupos

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

- > El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama

está formado por una habitación principal con ábside (oecus o cuarto de estar), dos habitaciones laterales triangulares que corresponden a las esquinas (dormitorios) y dos patinillos (servicio). Desde el camino, un porche daba acceso al edificio y, en la parte trasera, otro servía como salida auxiliar.

Su función

A pesar de los indicios descubiertos, no es fácil decidir cuál fue la función exacta del edificio. Se discute si fue residencial, a modo de "villa", o mercantil, como un pequeño mercado regional.

La planta del edificio parece sorprendente para una residencia, aunque en realidad es similar a la de otras *villae* o «villas», residencias rurales, cuyas habitaciones, en grupos similares a los de Valdetorres, se organizan alrededor de un peristilo rectangular en vez de octogonal. En Valdetorres faltan algunos elementos que suelen repetirse en la mayoría de estas «villas», especialmente los balnea o baños y los espacios de servicio, viviendas de siervos, cocinas, etc. Pero no es extraño que estos servicios se sitúen en edificios independientes. En Valdetorres no han aparecido estos edificios, aunque algunas cabañas que sí se han descubierto en sus cercanías, de cronología coetánea, podrían haber cumplido algunas de estas funciones auxiliares. También faltan en Valdetorres ricos suelos decorados de mosaico, indicio de que la construcción no estaba terminada. Efectivamente, el edificio no se ocupó por completo, quizás porque su función se redujo, de modo previsto o inusitado, a un hecho circunstancial y breve.

Estas razones hacen pensar, alternativamente y sin ningún otro fundamento, que tuviera otra función como un mercado rural, aislado a mitad de camino de las ciudades de *Complutum* y Talamanca, decorado con un grupo de estatuas que parecen propias de un coleccionista y con una amplia y única colección cerámica dispuesta para la venta.

Luis Caballero Zoreda

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

> El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama

CERRAMIENTO Y MUSEALIZACIÓN DE VALDETORRES DE JARAMA (MADRID).

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico.
Belén Martínez Díaz

DIRECTOR DEL PROYECTO

Luis Caballero Zoreda. CSIC

ARQUEOLOGÍA

José Ignacio Murillo Fragero

ARQUITECTURA

Proyecto:

Pablo Latorre González-Moro y Leandro Cámara Muñoz
Arquitectos

Colaboradores:

Isabel Antolín Cano
Rafael Martín Talaverano
Arquitectos

MUSEOGRAFÍA

Comunicación y Didáctica:

Ángela García Blanco
Museo Arqueológico Nacional

Diseño técnico:

Sandra Martín Simón
Arquitecto

Colaboradores:

Fernando Sáez Lara
Museo de Artes Decorativas
Carlos León
Euphon Group

Restauración y reproducción de las piezas:

Miguel Ángel Núñez Villanueva
Restaurador

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

- > **Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama**

Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama

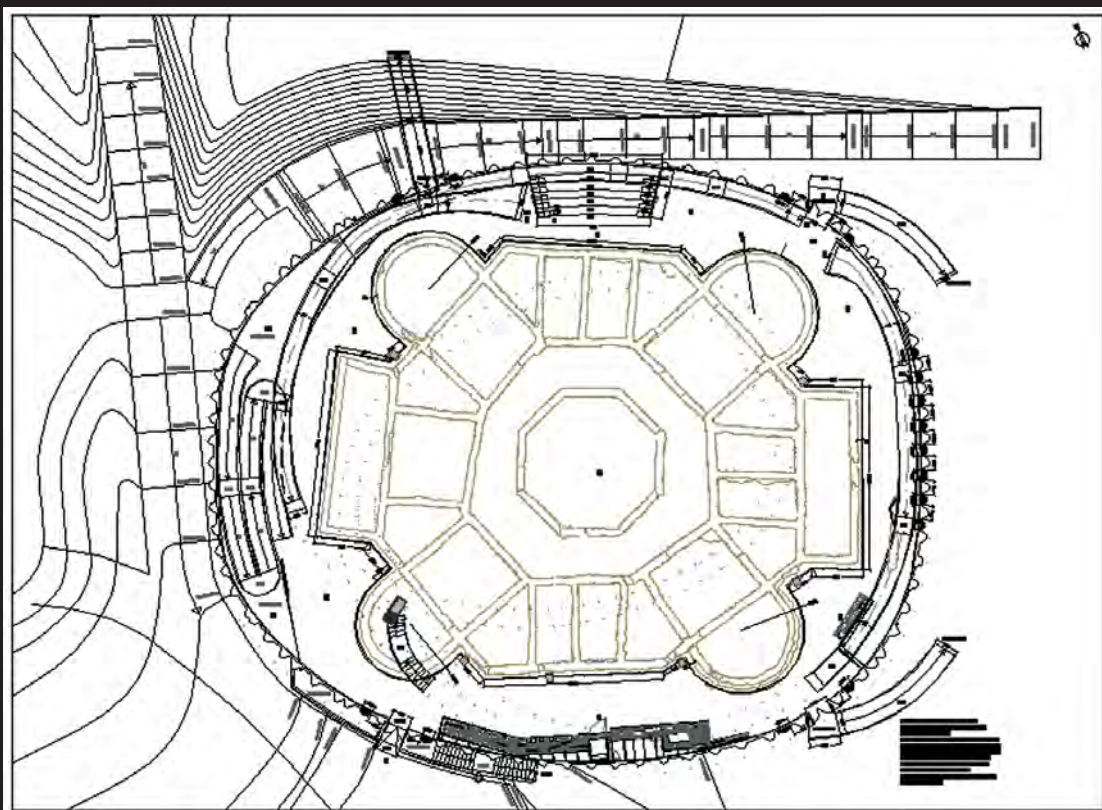
Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

Condiciones del Centro de Interpretación

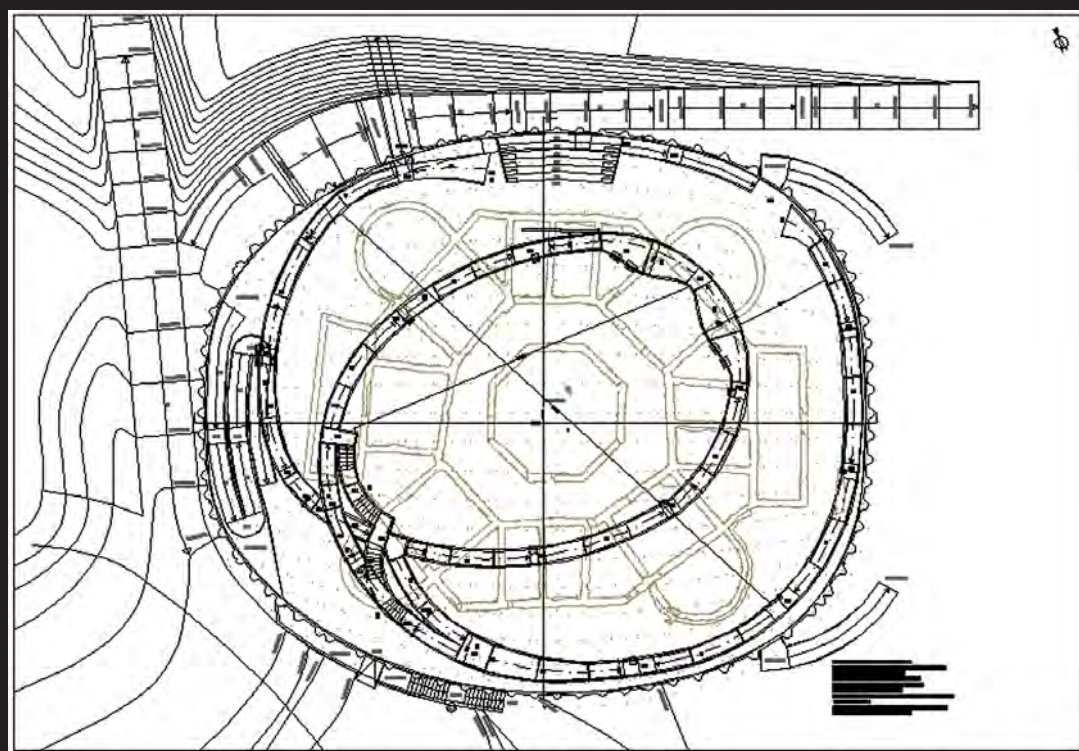
El Plan de Yacimientos Visitables de la Comunidad de Madrid ha elegido la «Villa Romana» de Valdetorres de Jarama como el primero de sus Centros de Interpretación por ser su terreno propiedad de la Comunidad y por tratarse de un yacimiento unitario. Sin embargo, apenas se conserva nada de sus muros ni de sus suelos. Los muros fueron robados en época medieval para aprovechar sus materiales en otras construcciones y gran parte de los suelos fueron excavados por los arqueólogos. Así, los restos principales son los de sus cimientos que dibujan a ras de suelo la peculiar geometría de su trazado. Por otra parte, los excepcionales materiales decorativos y utilitarios del edificio, aparecidos con la excavación, se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional pero, por su seguridad, no es recomendable que se expongan en el yacimiento.

Ante estas razones se decidió que se debía construir un edificio que sirviera simultáneamente para proteger los restos conservados; exponer las reproducciones de piezas seleccionadas y su explicación; y para facilitar la visita pública, de modo que se pudiera tener una visión panorámica del conjunto de los cimientos, sin pisarlos y con la mayor economía posible.

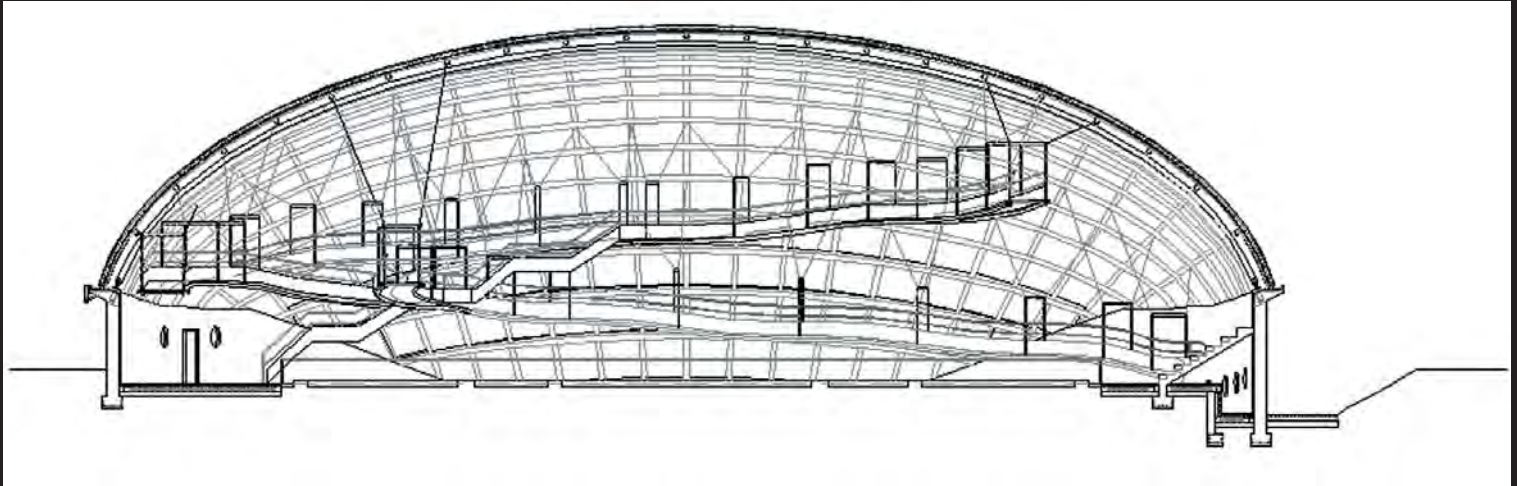
La forma de cúpula es la más adecuada para cumplir estas funciones porque ocupa la menor superficie posible en planta y tiene la menor superficie de cubierta con la mínima estructura. Su situación sobre el borde de la terraza, donde se construyó escenográficamente el edificio romano, permite aprovechar el desnivel natural para crear un semisótano que albergue las zonas de acceso, aseos, didáctica e instalaciones. Desde la planta de suelo una rampa colgada eleva al visitante hasta más de siete metros de altura desde donde puede contemplar toda la planta del edificio.



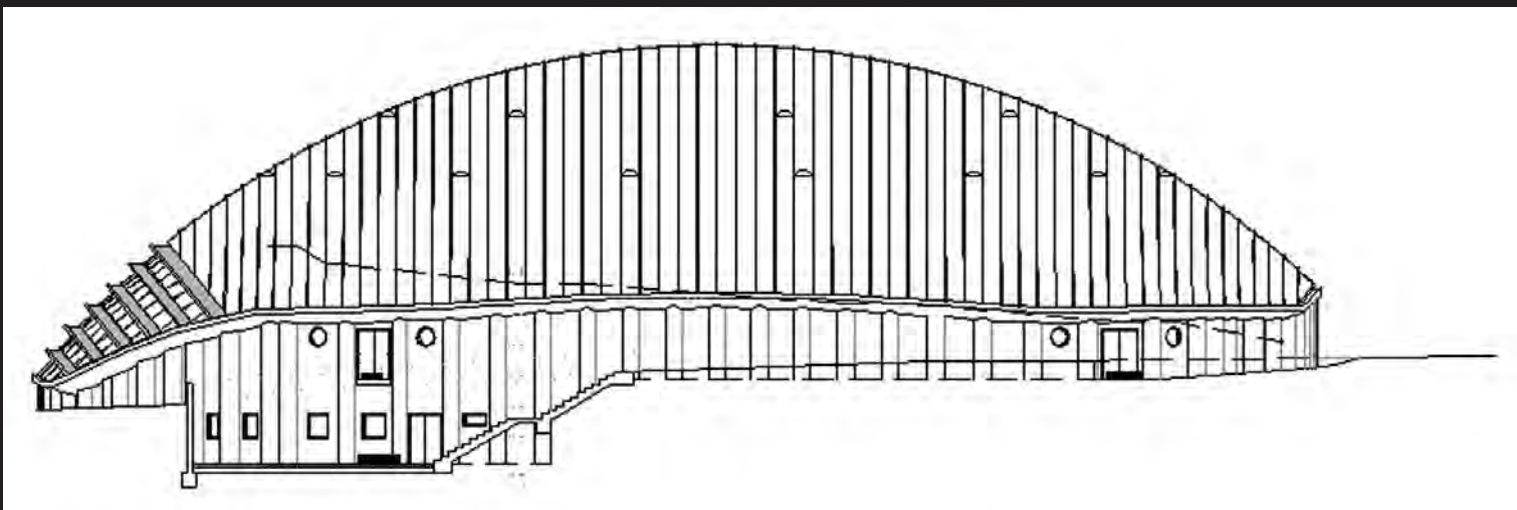
Centro de Interpretación del yacimiento romano. Planta cota + 0,00 m
(Autores del proyecto: Leandro Cámara y Pablo Latorre).



Centro de Interpretación del yacimiento romano. Planta cota + 7,50 m
(Autores del proyecto: Leandro Cámara y Pablo Latorre).



Centro de Interpretación del yacimiento romano de Valdetorres del Jarama. Sección trasversal.
(Autores del proyecto: Leandro Cámara y Pablo Latorre).



Centro de Interpretación del yacimiento romano de Valdetorres del Jarama. Alzado sur.
(Autores del proyecto: Leandro Cámara y Pablo Latorre).

El edificio del Centro de Interpretación

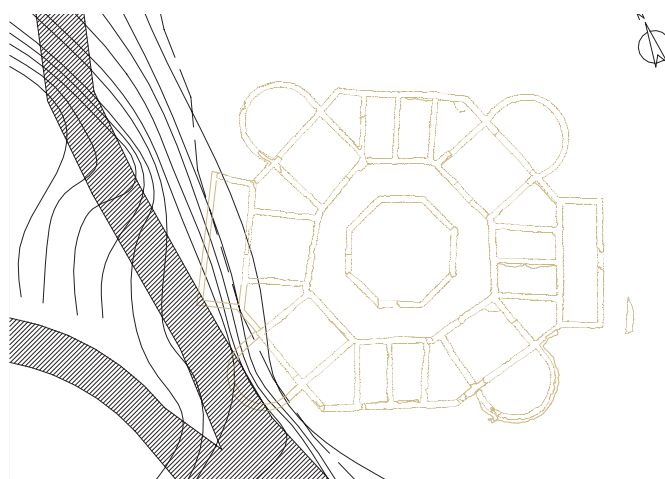
El Centro de Interpretación está construido sobre un basamento de hormigón blanco sobre el que se apoya la cúpula, de planta oblonga para adaptarse a la planta del edificio romano y de sección peraltada para permitir el recorrido de las rampas. Su estructura se obtiene por el cruce ortogonal de dos familias perpendiculares de arcos formados por tubos de acero. Sobre ellos, la cubierta la forma una chapa de acero fonoabsorbente, un aislante térmico y acústico y la cobertura de chapa de zinc de tono grisáceo para que se integre cromáticamente con el paisaje. El edificio se ajusta a las condiciones de accesibilidad, por la inclinación de sus rampas; seguridad, con cuatro salidas de emergencia; y comodidad, con una instalación básica de calefacción, climatización y ventilación.

La visita

El ingreso al edificio se hace por una rampa que baja a la zona de acceso, con una sala polivalente adecuada para realizar talleres. Desde allí, otra rampa lleva hasta el nivel de suelo donde se iniciará la visita rodeando los cimientos y con la exposición de las piezas y su explicación. Después se continuará por la rampa elevada que traza un doble bucle y desde la que el visitante podrá observar puntos característicos del edificio, finalizando la visita con la contemplación del paisaje sobre el valle del río Jarama a través de una amplia vidriera lucernario y con la proyección de un audiovisual, en un graderío que esconde la rampa de salida, que sintetiza la explicación.

La interpretación del yacimiento se centra en el proceso de descubrimiento arqueológico, desarrollándose en unidades expositivas que se refieren al hallazgo, la construcción, el edificio, su equipamiento (la escultura, los enseres, la vajilla cerámica y la moneda), la excavación arqueológica, el reemplazo de materiales, el paisaje y la unidad conclusiva.

Luis Caballero Zoreda



Planta del edificio romano de Valdeterres de Jarama y trazado de vía pecuaria. (Autores del proyecto: Leandro Cámara y Pablo Latorre).

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdeterres de Jarama

> Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdeterres de Jarama

Las esculturas romanas de Valdeterres de Jarama

Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama

El descubrimiento

En la excavación del edificio de Valdetorres se encontraron más de trescientos fragmentos de mármol escultórico que, por las características del material, de su técnica y forma, pertenecían, al menos, a trece piezas, de las que sólo tres o cuatro aparecieron suficientemente completas. Para intentar conocer cómo estaban dispuestas en el edificio, teniendo en cuenta que los fragmentos aparecieron dispersos por todo él y ninguno en su posición original, interesa fijarnos en algunas circunstancias del hallazgo.

Los fragmentos del *Apolo* flechador número 2 y el *Nióbide* aparecieron caídos tal como quedaron arrastrados por la ruina del patio. Ello nos indica que formaban parte de un mismo grupo y que decoraban la galería, colocados sobre el podio de sus arcos, a modo de pedestal. Efectivamente, no apareció ningún resto de posibles basas y, aunque las estatuas tuvieron pedestales individuales, por su pequeño tamaño, que oscilaba entre algo más de un metro y setenta y cinco centímetros de altura total, no pudieron colocarse directamente sobre el suelo.

El *Esculapio* y posiblemente el *Gigante* estaban tirados en el suelo de una de las habitaciones más cercanas al porche de entrada. Quizás, caídas de su lugar original por la ruina del edificio y removidas por los expoliadores, que las trasladarían a una habitación con mejores condiciones, antes de destinarlas a su transformación en cal o en material constructivo.

Las piezas aparecidas

Mármol blanco:

1. *Esculapio*. Apoya su brazo izquierdo en un bastón con una serpiente enrollada
2. Posible *Ganímedes* con *águila*
3. Estatua masculina grande. Posible *Apolo* con *grifo*

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

> Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama

4. Estatua masculina mediana. Posible *Baco* con *pantera*
5. Estatua masculina pequeña. Héroe desconocido

- Pedestales. Siete fragmentos

Mármol gris:

6. Desconocido A. Dios o héroe juvenil
7. Desconocido B. Dios o héroe juvenil
8. *Sátiro* con odre, fuente
- 9 y 10. *Apolo* flechador 1 con *Gigante* de piernas serpentiformes
- 11 y 12. *Apolo* flechador 2 con *Nióbide* cayendo del caballo

Mármol negro:

13. Esclavo nubio, arrodillado, ofreciendo algo en sus brazos extendidos

Significado y problemas

Dos parejas, ambas en mármol gris, presentan a *Apolo* luchando con oponentes suyos, bien un *Gigante* o bien los hijos de *Niobe*, de quien se vengó el dios matando a sus hijos en una cacería. No se trata por tanto de una *Gigantomaquia*, donde se representa la lucha de los dioses con los *Gigantes*, sino sólo la de uno de ellos, *Apolo*. También en mármol gris se encontraron fragmentos de un *sátiro* tumbado sobre su odre, que en Valdetorres se expuso como una escultura, perdida su función original de fuente.

El resto de fragmentos pertenecen a dioses o figuras mitológicas aisladas, la mayoría en mármol blanco, algunos de los cuales podemos suponer quiénes eran por los animales que les acompañaban. Muchas de estas piezas habían sido usadas y restauradas de antiguo por las huellas de ajuste y de fuego, encastrés y golpes que ofrecen.

Unos investigadores datan las esculturas entre los siglos II y III d.C., mientras que otros las consideran del momento de construcción del edificio a finales del s. IV, supuestamente procedentes del taller de *Afrodisias* en Grecia. Es cierto que por su estilo parecen esculturas de talleres evolucionados del s. III, pero por su reutilización y su carácter desordenado debemos pensar en piezas anteriores a la construcción del edificio y por ello, como muy modernas, son de la primera mitad del s. IV. La falta de unidad del conjunto hace suponer que se trata de una «colección», procedente de varios lugares, con piezas repetidas y carentes de función, pero que aportaban un prestigio de antigüedad al edificio que decoraban.

Luis Caballero Zoreda

El Plan de yacimientos arqueológicos visitables de la Comunidad de Madrid

El yacimiento arqueológico tardorromano de Valdetorres de Jarama

Proyecto de cerramiento y musealización del yacimiento de Valdetorres de Jarama

> Las esculturas romanas de Valdetorres de Jarama



Escultura de Gigante en mármol negro procedente del Yacimiento de Valdetorres de Jarama. (Museo Arqueológico Nacional)



Escultura de arquero en mármol gris procedente del Yacimiento de Valdetorres de Jarama. (Museo Arqueológico Nacional)



Escultura del dios Esculapio en mármol blanco
procedente del Yacimiento de Valdetorres de Jarama.
(Museo Arqueológico Nacional)

EL RESPETO POR LA MUERTE

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos



Vista general de la necrópolis visigoda de Acedinos (Getafe)

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

Las intervenciones arqueológicas realizadas en antiguas áreas funerarias proporcionan habitualmente gran cantidad de información sobre los grupos humanos que las utilizaron. El estudio de los restos óseos de los difuntos permite determinar, por ejemplo, interesantes aspectos de su vida cotidiana tales como la dieta alimenticia, las enfermedades que sufrían e incluso calcular la esperanza de vida y los caracteres físicos generales de las poblaciones. Las necrópolis aportan, además, información sobre las creencias religiosas y la actitud de las sociedades ante la muerte. En algunos casos, las tumbas son también un reflejo de la cultura material de la época a través de los ajuares que acompañan a los difuntos a modo de ofrendas.

La práctica funeraria más común en la Península Ibérica desde época romana era la inhumación. En una primera etapa, los cadáveres eran introducidos en tumbas de diversa tipología y junto a ellos se disponían diversos objetos como ajuar funerario, tal como ilustran algunas de las piezas presentadas en esta exposición, que proceden de las recientemente investigadas necrópolis *Gerona 4* de Móstoles y *Acedinos* de Getafe. A mediados del siglo VI después de Cristo esta costumbre decae y a partir de ese momento es cada vez menos frecuente la presencia de este tipo de materiales en las sepulturas.

Las inhumaciones se realizaban normalmente fuera de las ciudades, en puntos próximos a los caminos y sendas que partían de los núcleos de población. La obligatoriedad de disponer las necrópolis extramuros de las poblaciones viene ya recogida en el Concilio de Braga del año 561 d. C. Varias de las necrópolis hispanovisigodas del área de *Complutum* (Alcalá de Henares) por ejemplo, se situaban junto a la antigua vía que comunicaba las ciudades de *Eméríta Augusta* (Mérida) y *Caesaraugusta* (Zaragoza). A partir del siglo IV d. C. comienza a extenderse también la costumbre de realizar inhumaciones en las proximidades de los denominados *martyrium*, lugares donde habían sido ejecutados santos y mártires. Este es el caso del *Campo Loable* de Alcalá de Henares, donde la tradición sitúa el martirio de los Santos Niños Justo y Pastor o de ciertas estructuras

> La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

descubiertas en un yacimiento arqueológico hispanovisigodo de Boadilla del Monte.

Las necrópolis tardoromanas y visigodas de la Comunidad de Madrid se presentan a menudo como espacios sin cerramientos o elementos que las delimiten. A veces, las tumbas se disponen en grupos dejando espacios libres entre ellas a modo de calles. En otros casos, se ha constatado la existencia de conjuntos de tumbas que deben interpretarse como panteones pertenecientes a personas vinculadas por lazos familiares o sociales.

Existe gran variedad tipológica en las tumbas de estas etapas. En función de su forma podrían distinguirse varios grupos (fosas, cistas y sarcófagos) que es posible clasificar a su vez en distintos subgrupos atendiendo a características más específicas. Es frecuente la reutilización de algunos tipos de tumbas, para lo cual se procedía a apartar los huesos de la primera inhumación, que eran colocados normalmente a los pies del nuevo cadáver. Es relativamente frecuente la asociación en una misma tumba de los restos pertenecientes a mujeres y niños y hombres y mujeres que probablemente eran pareja en vida.

En ocasiones los cadáveres eran depositados directamente en las tumbas, quizás envueltos en un sudario. En otras, sin embargo, se colocaban sobre unas parihuelas e incluso en cajas de madera a modo de ataúdes, tal como evidencian los restos de madera y algunos elementos metálicos (clavos, escarpas) aparecidos durante las excavaciones arqueológicas.

Desde el Bajo Imperio la orientación habitual de las tumbas en las necrópolis hispanas era Este-Oeste, con la cabecera mirando hacia el sol naciente, simbolizando la idea de renacimiento. Más difícil resulta interpretar determinados elementos documentados arqueológicamente en algunas necrópolis madrileñas, como el caso de ciertos cráneos separados del tronco y con un dedo introducido en la boca aparecidos en la necrópolis visigoda de Cacera de la Ranas (Aranjuez) o la presencia de monedas junto al difunto, que podrían vincularse a la mitología clásica y más concretamente al pago de los servicios de Caronte, el barquero que trasladaba a los difuntos a la orilla opuesta del Styx, el río de los infiernos griegos.

Entre las necrópolis tardoromanas e hispanovisigodas más conocidas de la Comunidad de Madrid podrían citarse la del Jardinillo (Getafe), Colonia del Conde de Valledano (Carabanchel), La Torrecilla (Getafe), Daganzo de Arriba, Afligidos 0, Camino de los Afligidos y El Val (Alcalá de Henares), Los Remedios (Colmenar Viejo), Cacera de las Ranas (Aranjuez), Góquez de Arriba (San Martín de la Vega), Cerro de la Cabeza (La Cabrera), Cerro de las Losas (El Espartal), Tinto Juan de la Cruz y La Indiana (Pinto).

Javier Pastor

> La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

LA NECRÓPOLIS TARDOANTIGUA
DE «GERONA 4» (MÓSTOLES,
MADRID).

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE LA
INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA
Arqueoestudio Sociedad Cooperativa
Lorenzo Galindo y Vicente Marcos Sánchez

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE
LA ACTUACIÓN
Área de Protección del Patrimonio
Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico.
Inmaculada Rus Pérez
Arqueóloga

PROMOTOR
Dirección General de Patrimonio
Histórico.
Doble MPJ S.L.

La tradición de los enterramientos
humanos y las necrópolis en la
Antigüedad

> **La Necrópolis tardoantigua de
«Gerona 4» en Móstoles**

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de
Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos
de la necrópolis de Acedinos

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

El hallazgo de la necrópolis tardorromana de la calle Gerona nº 4 de Móstoles, se produjo durante los trabajos de control arqueológico del movimiento de tierras, realizado en el mes de agosto de 2004.

En una primera fase de excavación se localizaron diez estructuras, siete inhumaciones en fosa, dos enterramientos infantiles depositados y cubiertos por ímbrices y una pequeña estructura circular, que no aportó ningún resto material. Posteriormente, en una segunda fase, se procedió a excavar las estructuras localizadas en la superficie retranqueada del solar por la alineación oficial de la calle. En esta ampliación se documentaron cuatro inhumaciones más, de las cuales dos no ofrecieron restos óseos, al haberse visto afectadas por el movimiento de tierras, recuperándose parte del ajuar funerario. Además, se excavó una quinta estructura muy alterada, de planta circular, con un relleno con abundantes carbones, fragmentos de hueso quemado y restos de una olla cerámica, de difícil interpretación a falta de analíticas.

Las tumbas tienen la misma orientación norte-sur (ligeramente desviadas), con la cabeza al norte y al sur indistintamente, excepto la tumba 1180, que tiene orientación este-oeste, y que corresponde a una fase posterior por su relación estratigráfica. Los cadáveres están depositados en posición de decúbito supino, con los brazos junto al cuerpo, y las manos sobre la pelvis o las caderas. Se trata de inhumaciones en fosa simple, rectangular, con cubrición de tierra o elementos reutilizados, como es el caso de la estructura 1170, cubierta con dos líneas longitudinales de ímbrices; o la estructura 1140, que presenta dos ímbrices cubriendo la zona superior del cadáver, y un tercero vertical en la cabecera. Tan sólo la estructura 2060 presentaba alineaciones de ímbrices que recubrirían las paredes, desplomándose posteriormente sobre el interior de la tumba.

Todas las inhumaciones en fosa, excepto la estructura 1140, han aportado clavos de hierro que, por su posición, se han interpretado como restos de los ataúdes.



Vista general y tumba de la necrópolis Gerona 4 (Móstoles).

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

> La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos



La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

> La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

Tumbas de la necrópolis Gerona 4 (Móstoles).

Al menos en tres casos, se ha podido documentar un conducto para libaciones o *profusio*, colocado sobre la cabeza del cadáver, formado por dos ímbrices contrapuestos, y con un relleno diferenciado del resto de la estructura. Otro posible ejemplo de libación, podría representarlo la estructura 1170, en la que se han documentado tres ímbrices colocados de manera vertical en el centro de la sepultura, que podría corresponder a algún tipo de conducto.

Diez de las trece inhumaciones documentadas han proporcionado ajuar (las excepciones son los dos enterramientos infantiles y una fosa muy arrasada).



Detalle de una tumba de la necrópolis Gerona 4 (Móstoles).

Dicho ajuar aparece situado, en seis de las tumbas, junto a los pies del difunto, tanto al este como al oeste del mismo, y sólo en dos de ellas ubicado junto a la cabeza.

Tales depósitos responden a la práctica de acompañar al difunto con enseres que se purifican a través del acto de inhumación. Estos objetos serían tanto personales —la aguja de bronce y la plumada de la tumba 1130, o los restos de calzado (tachuelas de hierro) de las tumbas 1100 y 2060— como recipientes utilizados en la *unctura* del cadáver (el ungüentario de vidrio forma *Ising 68* de la tumba 1170), la vajilla particular del difunto, o los recipientes que se han utilizado en el banquete funerario y

han sido colocados posteriormente junto al cadáver con comida y bebida (posiblemente el ajuar de la tumba 1170).

Pero, además, durante el proceso de excavación se han podido documentar fragmentos de recipientes cerámicos en el interior de las fosas, seguramente vinculados con las ceremonias de purificación de la sepultura, en las que éstos se rompían y arrojaban al interior, antes del sellado de las tumbas.

El estudio de estos materiales aporta una cronología entre el último tercio del siglo III y la segunda mitad del siglo IV d.C., pudiéndose distinguir hasta cuatro fases cronológicas de utilización de la necrópolis.

Como conclusión se puede añadir que esta necrópolis es un excelente ejemplo de documentación ritual funeraria para la Tardoantigüedad en el interior de la Península Ibérica. Se encuentra entre las últimas manifestaciones paganas y el preludio de las primeras manifestaciones cristianas, presentándose esta necrópolis como un excelente paradigma de este momento de transición.

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

> La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

RECREACIÓN DE TUMBA TARDOANTIGUA CON AJUAR FUNERARIO

Siglo IV después de Cristo

Tumba nº 1170 de la necrópolis de la
calle Gerona nº 4.

MÓSTOLES

Tumba tardoantigua en Gerona 4

De los enterramientos documentados en la necrópolis tardorromana de la calle Gerona nº 4 de Móstoles, la tumba 1170 es la más compleja, tanto constructivamente como en la composición del ajuar que acompaña al cadáver.

Se trata de la inhumación de una mujer, de una edad aproximada entre 45–60 años. La tumba está realizada en fosa de forma rectangular, aunque con una apertura hacia el este. La orientación de la tumba es norte-sur, aunque como ocurre en el resto de los enterramientos excavados en el solar, presenta una ligera desviación, con la cabeza situada al norte. El cadáver se encuentra en posición de decúbito supino, con los brazos presumiblemente en paralelo al cuerpo, y las manos sobre la pelvis (presentaba un avanzado deterioro de los restos óseos de la mitad superior).

La presencia de numerosos clavos de hierro en el interior de la fosa, rodeando perimetralmente al cuerpo, nos indica que éste fue inhumado dentro de un ataúd de madera, del que tan sólo se han conservado los restos metálicos. Estos clavos se han encontrado en diferentes posiciones, y pese al desplazamiento que hayan podido sufrir al descomponerse la madera del ataúd, podemos hablar de tablas laterales, que se unirían a las tablas del fondo, y otras tablas que harían las veces de tapa, y que estarían claveteadas desde arriba.

Todas las características descritas siguen las pautas formales de las tumbas documentadas en el solar; sin embargo, ésta posee una serie de elementos propios. En primer lugar, la estructura presenta una cubrición realizada con elementos constructivos. La cubierta está formada por dos alineaciones paralelas de piezas cerámicas de cubrición, *ímbrices*, colocadas horizontalmente a lo largo de la fosa cubriendo totalmente al cuerpo. Esta cubierta se apoyaría directamente sobre el ataúd, desplomándose sobre los restos óseos al descomponerse la madera. En la parte central del lateral oriental de la fosa se localizan tres *ímbrices*, de iguales características que los empleados en la cubierta, colocados de forma vertical, reforzados por fragmentos de tejas de gran tamaño, adosadas a aquéllos por su

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

> Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos



Proceso de excavación de la tumba 1170. Necrópolis Gerona 4 (Móstoles).

parte cóncava, en posición horizontal, formando una estructura que, con ciertas reservas, podría interpretar como un conducto para libaciones. Se localizan por encima de la cubierta, ubicados en un espacio en el que no existe teja horizontal (es decir, en un hueco en la estructura de cubrición). En el espacio cubierto por el conducto encontramos parte del ajuar cerámico, concretamente una jarrita ovalada de las llamadas bitroncocónica.

Por último, hay que hacer referencia al ajuar inhumado junto al cadáver, colocado en el espacio comprendido entre las piernas y la pared de la fosa, excepto un cuenco que estaría colocado sobre las piernas. Se trata de un conjunto cerámico que combina cinco elementos cerámicos constituidos por dos parejas de copa-plato y cuenco-plato, a las que se añade una jarrita bitroncocónica, además de un ungüentario de vidrio de forma tipo *Ising 68*. El hecho de constituirse en parejas resulta de la existencia, entre ellas, de un servicio de mesa de *sigillata*: el formado por una copa de forma *tipo 6* y el plato del tipo *Paz Peralta 82B*.

El estudio del conjunto de los materiales hallados en esta tumba nos lleva a situarla, cronológicamente, en un momento indeterminado a partir del año 325 d.C. hasta finales del siglo IV.

Lorenzo Galindo y Vicente Marcos Sánchez

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

> Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos



La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

> Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

Ajuar funerario de la tumba 1170. Necrópolis Gerona 4 (Móstoles).

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

En Getafe, junto al cruce de la M-50 y la carretera de Toledo N-401, se excavó durante el verano de 2004 un yacimiento arqueológico de enorme interés. Allí, hasta el momento de comenzar los trabajos, hubo unas huertas que aprovechaban la fertilidad de la tierra bien regada por las aguas canalizadas del arroyo Culebro. Sin embargo, la inminente urbanización de la zona por parte de Arpegio hacía necesario saber si en el lugar existían restos arqueológicos.

Los trabajos previos, realizados durante el invierno de 2004 mostraron que en el lugar, bajo un potente manto vegetal, se encontraba un poblado de la Edad del Cobre, y otro de la época más antigua de la Edad Media (siglos VI-VII d. C.). Durante estos trabajos, por el contrario, no se localizaron indicios del cementerio que, como veremos, se excavó posteriormente.

Una vez localizado el yacimiento, la Dirección General de Patrimonio Histórico obligó a su excavación íntegra (más de 47.000 m²). Las excavaciones arqueológicas se desarrollaron entre los meses de junio y octubre de 2004 con un equipo de sesenta personas entre arqueólogos, ayudantes y auxiliares de arqueología. La planta del yacimiento muestra una distribución clara de los restos excavados: en la zona occidental y norte de la parcela el poblado prehistórico; en la zona sur el altomedieval; y en el área oriental la necrópolis también altomedieval.

El cementerio o necrópolis de inhumación está compuesto por 116 tumbas en cuya disposición se adivinan ciertas alineaciones que responden a la intención de facilitar el tránsito por el interior del conjunto. La orientación de las sepulturas es este-oeste en la mayoría de los casos, pero se pueden observar ligeras variaciones hasta alcanzar una orientación noreste-suroeste en algunos casos. Tan sólo un enterramiento rompe con este modelo, presentando una orientación norte-sur.

Las sepulturas son de dos tipos: fosas simples y de «cista». En ambos casos se

LA NECRÓPOLIS VISIGODA DE ACEDINOS (GETAFE, MADRID).

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA
TAR (Trabajos de Arqueología y Restauración Sociedad Cooperativa)

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Arqueológico, Paleontológico y Etnográfico.
Inmaculada Rus Pérez
Arqueóloga

PROMOTOR
Arpegio

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

> **La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe**

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

trata de fosas excavadas en los niveles geológicos de la zona, generalmente de planta rectangular, en algunos casos de esquinas redondeadas, que incluso pueden llegar a ser de tendencia ovalada. La profundidad y dimensiones varían, en función del grado de arrasamiento y de la estatura del individuo inhumado. Las sepulturas de tipo «cista» se encuentran totalmente forradas de piedras en su perímetro interior. Los dos tipos pueden poseer una cubierta de lajas y las bases no presentan en ningún caso suelos de obra o preparaciones.

El informe antropológico, en fase de elaboración, aportará mayor información acerca del sexo, edad y patologías de los individuos enterrados. Por ahora sólo podemos apuntar la presencia de sepulturas de adultos e infantiles en el conjunto cementerial. Los individuos se encontraban en posición decúbito supino (tendido boca arriba), con la cabeza situada al oeste de la fosa, mirando hacia el este. La posición de los brazos varía, pudiendo estar pegados al cuerpo, sobre la pelvis o sobre el abdomen.

Se ha confirmado la reutilización de las sepulturas pues se han localizado en su interior restos de anteriores inhumaciones en forma de amontonamientos de huesos (reducciones) colocados generalmente a los pies de la fosa. Sin duda, se trataría de sepulturas familiares que estarían señalizadas para permitir su identificación y, con ello, su reutilización.

Durante la excavación se han documentado otros aspectos como el uso de ataúdes y parihuelas (presencia de clavos de hierro), inhumaciones de individuos envueltos en sudarios (posición de las piernas y de los brazos), o enterrados con su indumentaria habitual (objetos de adorno personal). Entre estos últimos, destaca la presencia abundante de broches y hebillas de cinturón de distintos tipos, pendientes, un arco de fíbula, un anillo y numerosas cuentas de collar.

Los ajuares —objetos depositados en las sepulturas que tienen un claro carácter simbólico, y que no son propios de la indumentaria habitual— son escasos. Entre ellos destaca la presencia de una fusayola y de un posible cuchillo de hierro, en muy mal estado de conservación.

Las características descritas y especialmente los objetos recuperados en las sepulturas son propios de las necrópolis visigodas de la Meseta Castellana, en particular de aquellas de ambiente rural de finales del siglo VI y siglo VII d.C.

Susana Consuegra y Roberto Parra

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

> La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos

Del conjunto de objetos recuperados en la excavación arqueológica del cementerio de Acedinos (Getafe) se ha seleccionado un conjunto especialmente característico y bien conservado. Todos ellos son restos de la indumentaria con la que se enterraba a los hombres y mujeres al principio de la Edad Media. Por otra parte, las características técnicas y estéticas de los objetos expuestos son altamente representativas de las denominadas necrópolis visigodas en la Meseta. La frecuencia de estos objetos ha permitido elaborar a los especialistas estudios muy pormenorizados en los que se precisan los diversos influjos europeos en función de los pormenores formales y decorativos.

Una parte de las piezas corresponde a los denominados broches y fíbulas de diversas tipologías. Se utilizarían para la sujeción de mantos y prendas de tejidos livianos o exclusivamente con carácter ornamental, pues sus dimensiones y la fortaleza de sus agujas así lo indican.

- La pieza 30683 es un broche circular, de bronce o latón, con decoración de mosaico de celdillas en las que se incrustan cristales de colores.
- La pieza 31401 es la parte superior, aquella que quedaría visible —denominada puente— de un imperdible o fíbula de bronce. Es una pieza de fundición en la que no se han pormenorizado los rasgos y detalles mediante incisión posterior. La aguja se unía al puente mediante un pasador o eje de hierro situado en la zona de las patas. En el extremo opuesto se colocaría la mortaja o pieza donde descansa la aguja con el imperdible cerrado.

AJUAR FUNERARIO DE TUMBA VISIGODA

Siglo VI-VII después de Cristo

Cuentas de vidrio, broches, hebilla y placas de cinturón

Necrópolis de Acedinos

GETAFE

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

> **Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos**

Otro grupo de piezas está relacionado con la sujeción de correajes de distinto porte:

- La hebilla 31412 está fabricada en bronce o latón. Presenta un anillo ligeramente oval en el que se inserta una aguja de gran porte denominada hebijón. Ésta, en la zona próxima al anillo, presenta extremo redondeado y escotaduras laterales que le dan una forma característica, similar a un escudo, por lo que se llama escutiforme.
- La pieza 30463 es otra hebilla de bronce o latón, del tipo conocido como de *placa rígida*. El cuerpo propiamente de la hebilla es cuadrangular pero se prolonga hacia uno de los lados con una placa alargada que se estrecha hacia el extremo y remata en forma romboidal. La aguja es, como en el caso anterior, de base escutiforme.
- Hebilla de cinturón 3333. Formada por una placa rectangular calada, hebilla anular y hebijón con decoración lineal en la base. Esta pieza se encuentra muy deformada.
- Hebilla de cinturón 30171. Formada por una placa con decoración de mosaico geométrico de celdillas con incrustación de cristales de colores. La hebilla es de hierro.

Por último, se muestran varios conjuntos de cuentas de collar realizadas en vidrio de diversos colores y de formas variadas (cilíndricas, gallonadas y cuadrangulares).

Susana Consuegra y Roberto Parra

La tradición de los enterramientos humanos y las necrópolis en la Antigüedad

La Necrópolis tardoantigua de «Gerona 4» en Móstoles

Tumba tardoantigua de Gerona 4

La Necrópolis visigoda de Acedinos en Getafe

> **Objetos e indumentarias visigodos de la necrópolis de Acedinos**



Elementos del ajuar funerario de la necrópolis de *Acedinos* (Getafe).



Elementos del ajuar funerario de la necrópolis de *Acedinos* (Getafe).

MONUMENTALIDAD CLASICISTA Y BARROCA

Iglesias columnarias en la
Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra
Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de
Vivar

Restauración y recuperación de los
solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan
Correa de Vivar

Las iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

El siglo XVI supone para la historia de la arquitectura religiosa en España uno de sus periodos más brillantes, tanto por la cantidad de edificios como por la calidad de su ejecución. A ello han contribuido una serie de factores políticos, religiosos, socioeconómicos y demográficos que hacen necesaria la renovación de gran parte de sus iglesias. Unas veces se amplían, en otras ocasiones se tiran las antiguas y levantan otras nuevas ante las exigencias de ciudades, villas y aldeas que han aumentado su población e importancia. Esta política constructiva, ya iniciada en la época de los Reyes Católicos siguiendo la arquitectura gótica tardía, que incorpora formas renacentistas italianas da lugar a una convivencia de estilos. Se produce un arte híbrido según como avanzan los años, consolidándose en el reinado del emperador Carlos. El gótico persiste a lo largo del siglo, ya que respondía a los ideales estéticos y religiosos del pueblo y del clero, interrumpiéndose ante la llegada de las nuevas formas que supone la penetración del clasicismo escurialense y del barroco.

En la ejecución de las obras realizadas a partir de 1520 tienen gran importancia los canteros procedentes del norte de España, cántabros de la Trasmiera y vascos formados en torno a los focos artísticos de Toledo y Burgos y que serán fundamentales para el desarrollo arquitectónico del siglo XVI. Estos canteros son difusores de un tipo de templo, ejemplo claro de la convivencia gótico-renacentista, la llamada iglesia salón columnaria que tiene una gran aceptación extendiéndose por gran parte de España. Sus características esenciales son la buena construcción de cantería, planta rectangular no destacándose el crucero, y de tres naves que se cubren a la misma altura con bóvedas de crucería. Los soportes son pilares renacentistas que sustituyen al modelo gótico, dominando los cilíndricos a modo de columnas clásicas y de aquí el nombre de columnarias.

Frente al tipo general de iglesia basilical, nave central más alta que las laterales, se imponen las naves a la misma altura, que puede tener su origen más inmediato en las iglesias salón germánicas, las *hallenkirchen* que se desarrollan sobre todo en los siglos XIV al XVI. En España la difusión es tardía, segundo tercio del

> Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



Catedral de Getafe

siglo XVI, y se supone que por influencia de maestros centroeuropeos dentro del foco burgalés. Para los arquitectos innovadores tiene una gran aceptación por sus ventajas, ya que proporcionan amplitud espacial, seguridad y economía, necesitando solo un tejado a dos aguas. Juan de Rasines en 1523 propone para la altura de la catedral de Salamanca las naves a igual altura, argumentando que la obra quedará «más fuerte y más galana», eliminándose el problema de los empujes y de los arbotantes. De esta opinión es también Rodrigo Gil de Hontañón como se recoge en el Compendio y simetría de los templos, de Simón García (1681): «... yendo así a un alto el edificio es más fuerte porque todo se ayuda uno a otro, lo cual no se hace cuando el central sube más, porque es menester que la colateral le de fuerzas a la mayor».

Este modelo de iglesia corresponde a una sensibilidad nueva, son edificios sobrios, muros de gran fortaleza solo animados por los contrafuertes, desnudos de decoración que juega sobre todo con la sensación monumental dada por los soportes y el concepto de espacio unificado, ya que se contempla todo de golpe. La ornamentación se carga en las cubiertas con bóvedas de crucería de traza rica y complicada, las llamadas estrelladas propias del gótico tardío. Las bóvedas de crucería van a ser la última persistencia gótica que llega hasta el barroco.

En la Comunidad de Madrid nos vamos a encontrar varios ejemplos que corresponden al modelo de iglesia salón, pudiéndose advertir dos grupos, uno de ellos cercano a la órbita toledana como Colmenar de Oreja y Campo Real, siendo solamente de tipo columnario la actual catedral de Getafe, proyectada por Covarrubias y ejecutada por Juan Francés, siendo acabada en el XVII, suprimiendo las bóvedas de crucería. El otro grupo, más uniforme, está en relación con Rodrigo Gil de Hontañón, uno de los arquitectos más notables de su tiempo; nacido en Rascafría (Madrid), hijo del cántabro Juan Gil con quien se forma en el arte de la cantería, intervino en numerosas obras distribuidas en varios lugares, siendo Alcalá de Henares uno de sus centros de actuación. En torno suyo trabajan una serie de maestros canteros cántabros que intervienen en la ejecución de los templos columnarios de Meco, Fuente el Saz, Guadalix de la Sierra, Soto del Real y Cobeña. También la desaparecida de Santa María de Alcalá de Henares, con pilares compuestos y tres ábsides, que recuerda a la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco.

La iglesia parroquial de Meco fue la única terminada según el proyecto primitivo, estando considerada como uno de los mejores ejemplos de iglesia salón columnaria. En las Relaciones de Felipe II de 1579, se señala que se inició hacía treinta años por lo que se comenzaría hacia 1540, continuándose la construcción a lo largo de la segunda mitad del siglo prolongándose en el XVII y acabándose a principios del XVIII. Iniciada por los pies, posiblemente para aprovechar durante las obras la antigua iglesia, en buena piedra de sillería, se inte-

> Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

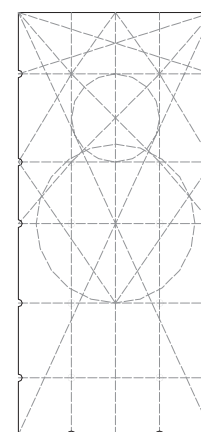
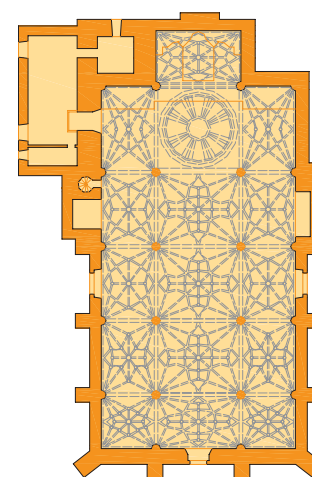
rrumpió en el crucero continuándose con ladrillo al igual que la torre. Aunque no documentada, se supone que la traza fue dada por Rodrigo Gil de Hontañón que por estos años trabaja en la fachada de la Universidad de Alcalá. En la ejecución de las obras aparecen maestros cántabros dentro de su círculo, como son Juan de la Riba en un principio, y más adelante Juan del Ribero y su hermano Nicolás, que también interviene en la iglesia de Fuente el Saz.



Detalle del interior de la Iglesia de Meco

La planta corresponde al arquetipo propuesto por Rodrigo Gil, rectangular con la proporción de doble largo que de ancho; su distribución se organiza a través de una trama geométrica que recuerda las propuestas en el *Compendio* de Simón García. La iglesia es de tres naves separadas por pilares cilíndricos con basa y moldura a modo de capitel toscano, donde arrancan los nervios de las bóvedas de crucería que cubren todo el edificio. Estas bóvedas responden al modelo hontañonesco, sobre todo las de la nave central formadas por nervios cruceros, terceletes, cuatrifolio en el centro... y los llamados pies de gallo que acuden a las claves de los arcos. Las bóvedas de las naves laterales son más sencillas y descansan en medias columnas en el muro. Se cierra el crucero con cúpula barroca decorada con lienzos pintados, dándose por terminada la construcción de la iglesia junto con la portada lateral a principios del siglo XVIII.

Área de la Morena Bartolomé



Planta de la Iglesia de Meco y su trazado geométrico

> Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

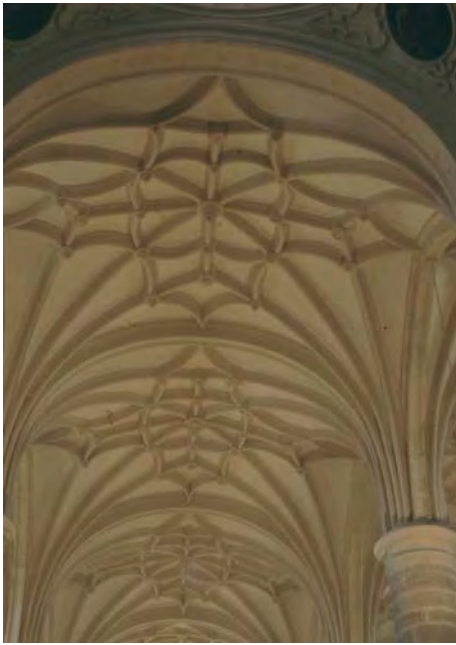
Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



Detalle de la bóveda de la nave central

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

La construcción de la iglesia parroquial de Meco representa dos momentos cruciales en la historia de la villa: el deseo de materializar el poder del señorío de la familia Mendoza, al que pertenecen, a partir del siglo XV, amplios territorios en los que se incluye esta villa; y el proceso que, desde mediados del XVII hasta el siglo XVIII, da lugar a una etapa de enriquecimiento del pueblo cuando se convierte en uno de los principales suministradores de pan de la villa de Madrid.

Hay que entrar en el interior de la iglesia para sentir la majestuosidad de un espacio tan bello. Estamos ante un nuevo concepto de edificio religioso. Es una gran iglesia de las denominadas *columnaria de salón* que pudiera deber sus trazas a maestros canteros procedentes del Norte, introductores del pateresco y la arquitectura renacentista en Castilla, como Rodrigo Gil de Hontañón o Alonso de Covarrubias. Los nervios que nacen de los grandes capiteles guían nuestra vista hasta los trazados de las bóvedas, que son un mero dibujo geométrico de inspiración aún medieval como si no se atrevieran a romper con ciertas convenciones decorativas góticas.

Mientras que las trazas, la disposición de la planta, era de uno de los maestros canteros más innovadores, las cubiertas hubieron de acabarlas otros que aún no se habían librado del peso de la tradición constructiva medieval. Pero sus grandes pilares circulares de orden toscano gigante y el coro en alto a los pies, para no dividir este impresionante espacio diáfano, nos hablan de un culto a la monumentalidad clasicista.

Estamos ante una religiosidad que no da la espalda a la grandeza de este mundo real, es una religiosidad, humanística, exultante de fe en el hombre y su inteligencia, en una época en la que la gloria y el saber son equiparables a la virtud y la fe. Ha desaparecido toda alusión decorativa naturalista, los motivos vegetales, la animalística, los simbolismos basados en los seres vivos de la naturaleza, todo es barrido por la fuerza de la geometrización de las molduras arquitectóni-

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

> **La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco**

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



Busto de un ángel en la esquina superior del coro alto de la Iglesia de Meco



Bóveda y cúpula

cas. Solo aparecen en alguna ménsula del coro, de manera un tanto misteriosa, bustos de ángeles que pudieran parecer héroes de la Antigüedad por la belleza clasicista de sus rasgos.

Tras largos años de abandono de las obras de la iglesia por falta de fondos, en 1632 se reinicia la construcción por los maestros canteros Juan de Gancedo y Juan del Río, deudores ya del lenguaje herreriano, como se aprecia en la portada norte. La nueva obra será ya en ladrillo, siguiendo la sobria tendencia iniciada por el barroco madrileño contrarreformista que tiene su razón de ser en la profunda crisis económica del XVII.

Es la gran cúpula lucernario central, y sus escenográficos juegos de luces, la que incorpora la estética barroca europea a esta iglesia. Las trazas, de mediados del XVIII, se deberán a Teodoro de Ardemans, arquitecto de Felipe V, muy vinculado a los proyectos de los palacios reales de Aranjuez y la Granja, representando la actitud borbónica de apertura a arquitectos extranjeros, especialmente franceses e italianos. A los Cornejo se deberá en 1791 el chapitel del *cimborrio*, así como el levemente curvado de la gran torre, muy del gusto dicióchesco.

Vista general de la Iglesia de Meco desde el coro alto

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

> **La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco**

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

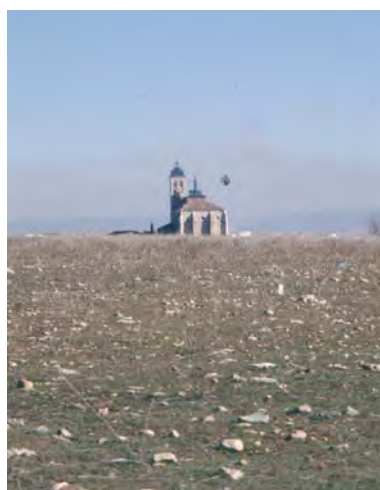
Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar





Vista interior de la Iglesia desde la cabecera

Es viniendo desde Camarma cuando la iglesia emerge con toda su monumental geometría, rompiendo la línea de un inmenso horizonte de cereal con su contundencia volumétrica. La iglesia no sólo ha establecido una estrecha interrelación visual con el paisaje circundante, sino que, con el paso del tiempo, sus mechinales, sus hendiduras, sus aleros, sus cubiertas se han convertido en el hábitat de varias especies de aves, especialmente cigüeñas, palomas y cernícalos primitiva, todos ellos fauna íntimamente relacionada con tierras cerealísticas circundantes.



Vista panorámica de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

> **La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco**

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

IGLESIA PARROQUIAL DE
NUESTRA SEÑORA DE LA
ASUNCIÓN
MECO

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE OBRA

José Luis de la Quintana Gordón

Arquitecto

Luis de la Hoz Martínez

Arquitecto técnico

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE
LA ACTUACIÓN

Servicio de Protección del Patrimonio

Mueble e Inmueble

M^a José Rodríguez Relaño

Arquitecta

Charo Fernández de las Heras

Arquitecto técnico

EMPRESA CONSTRUCTORA

YAÑEZ

REALIZACIÓN DE LAS OBRAS

Años 2003–2004

INVERSIÓN TOTAL

223.655,03 €

Iglesias columnarias en la Comunidad
de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra
Señora de la Asunción de Mecó

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de
Vivar

> **Restauración y recuperación de los
solados de la iglesia**

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan
Correa de Vivar

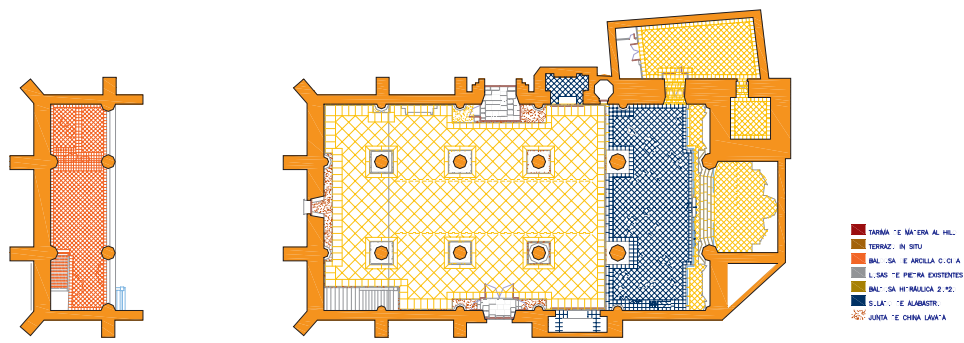
Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

En esta fase de la intervención sobre este espléndido monumento caracterizado por su gran unidad espacial se plantea la restauración de los pavimentos de las naves y la dotación de un sistema de calefacción eléctrica bajo el solado el cual mejora la habitabilidad y las condiciones de uso del edificio. Se contempla también una excavación arqueológica en el interior del mismo.

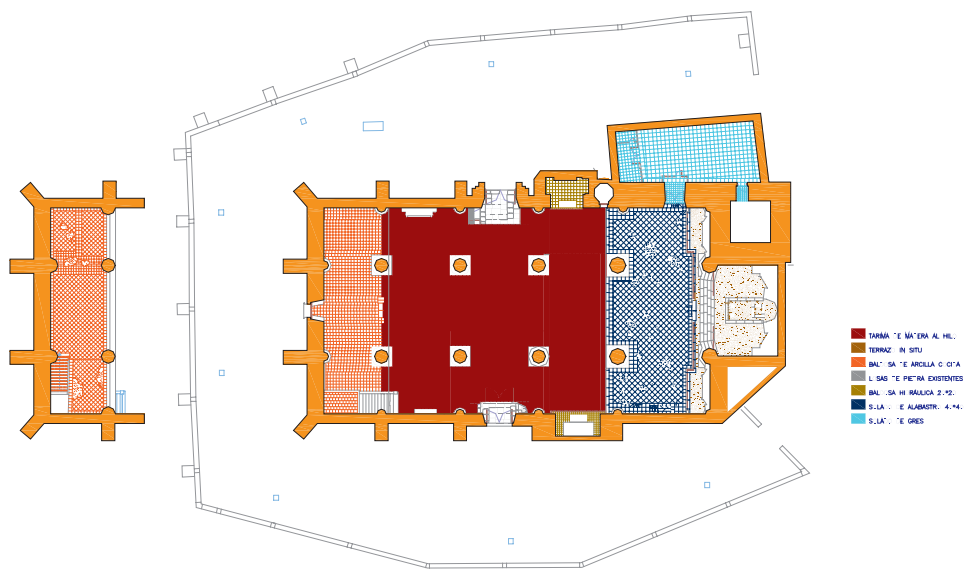
Nos encontramos con variadas soluciones de solados en las distintas partes del templo. Mientras que en el presbiterio alto el pavimento original calizo se había perdido y había sido sustituido por diversos retales de terrazo, el falso crucero estaba formado por un solado histórico compuesto por un ajedrezado de baldosas de alabastro en tonos blanco y negro, muchas de las cuales aparecen fuertemente fragmentadas como consecuencia de haberse encendido hogueras en un período de su historia. Continuando con nuestro recorrido nos encontramos con naves de tarima de madera, la cual eleva la cota del suelo original y deforma la proporción interior del templo. Otro solado poco apropiado se localiza en el coro y sotocoro. Está formado por baldosas cuadradas de barro desniveladas y deterioradas. La sacristía añade una nueva muestra esta vez formando un ajedrezado de baldosas hidráulicas blancas negras.

Ante la situación anteriormente descrita se plantea la recuperación de todos los valores históricos y artísticos del templo mediante el saneado y restauración de los elementos originales conservados y el aporte de los necesarios de nueva traza para restablecer la funcionalidad de las zonas degradadas. Esta labor es la que se realiza principalmente en el falso crucero y en el coro.

También se propone la integración de nuevos elementos como el solado para las naves entre el falso crucero y la fachada de poniente, pero evitando siempre el mimetismo con los antiguos. Éste forma una cuadrícula de piezas de piedra caliza con bordillos del mismo material y juntas de china fina en el encuentro con los paramentos antiguos y la basa de las columnas y mantiene los elementos originales como peldaños y losas. Desde el siglo XVII había ido fortaleciéndose la devoción a la Virgen.



ESTADO FINAL



ESTADO INICIAL

Planta de la Iglesia de Meco con su estado antes y después de la reposición del pavimento

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

> Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



Detalle de los solados y columnas de la Iglesia de Meco



Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

> Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



Pila bautismal



El retablo mayor

Desde el siglo XVII había ido fortaleciéndose la devoción a la Virgen María bajo la advocación de la Asunción, frente a los reparos de los protestantes jansenistas, la última oleada reformista que se enfrentó al poder de la Iglesia de Roma. Será a partir de principios del XVIII cuando se acepte de manera generalizada esta nueva advocación en España, siendo considerada la Asunción de la Virgen a los cielos como dogma de fe por la iglesia Católica. Se desconoce cuando pasó a dedicarse el templo a esta devoción, pero el nuevo retablo, que se construirá en 1744 por el entallador José Pérez con sobredorados del italiano Próspero Mortola -que habían trabajado en los Palacios de Aranjuez y de El Pardo-, estará dedicado ya a la Asunción de la Virgen, coronada por dos ángeles.

Este retablo es de los denominados *retablo-hornacina*, por el hueco que aloja a la imagen principal. Su composición general está realizada de tal manera que las exigencias barrocas logran triunfar, con los juegos de curvas y contracurvas, convirtiendo el frente recto del presbiterio renacentista en un conjunto de gran movilidad óptica muy propia del momento. Fue realizado en madera dorada y policromada y está formado por un gran basamento inferior, el banco, un cuerpo central con tres calles y una parte superior, el ático. Cada una de las calles están divididas por cuatro columnas de orden compuesto que sostienen un gran entablamento partido y decorado con modillones. Acompañando a la Virgen están representados los principales referentes de la villa: San Justo y Pastor, cuyas reliquias de camino a Alcalá hicieron parada en Meco en el siglo XVI, así como los Santos padres San Agustín y San Gregorio.

El retablo perdió, a mediados del siglo XX, parte de su decoración original, entre la que se encontraba la imagen de la Virgen titular, que ocupaba el centro, y las imágenes de las hornacinas laterales y el tabernáculo. Sin embargo, todavía se conserva sobre este tabernáculo un grupo escultórico de grandes tallas que representan a «*San Agustín y San Gregorio acompañados de San Juan Evangelista y San Lucas*». También se conservan rematando el conjunto en la parte superior, y dando la clave interpretativa de todo él, un grupo escultórico que representa la Santísima Trinidad: rotunda afirmación de la infabilidad de la doctrina de la Iglesia de Roma.



Retablo del altar mayor de la Iglesia de Meco antes de las pérdidas sufridas

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

> El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



Restauración del retablo mayor

madera, pero no en cuanto a piezas y fragmentos perdidos o faltas fundamentales de la representación, como el conjunto de la imagen titular de la Virgen de la Asunción, el manifestador (el templete donde se expone la Eucaristía para su adoración) y la decoración del banco. Junto a las piezas sueltas, agrietadas y en peligro de desplome, estos eran los principales problemas del retablo de Meco. La limpieza, se aplicó a la parte anterior y posterior del retablo, suprimiendo todos los estratos posibles (polvo, telas de araña, tierra, cascotes, deyecciones...) sin afectar el original. Para ello se utilizaron brochas suaves, aspirador, espátulas y bistrú. Algunas zonas, debido a su mal estado, fueron fijadas antes de eliminar la capa.

Antes de iniciar los trabajos, se propuso un tratamiento de emergencia durante el cual se fijaron todos los elementos y estratos que amenazaban desprendimiento, tratamiento que se extendió a la capa pictórica y aparejo de policromías y dorados y a las piezas de madera sueltas. La fijación de la capa pictórica se realizó utilizando cola orgánica, papel japonés y espátula caliente. Antes de consolidar la madera se procedió a la desinsectación preventiva del retablo, realizada por impregnación con brocha. Después se inició la consolidación de la madera y la reubicación del cableado eléctrico, retirándose los cables sin corriente eléctrica y protegiendo los que están en uso con tubos reforzados rígidos de PVC, totalmente independientes el retablo. Se retiraron aquellos clavados en la madera, en las cornisas y entablamentos.

La consolidación estructural del retablo implicó el fijado, encolado y refuerzo de las piezas de madera sueltas. Se limpiaron y extrajeron los cuerpos extraños de las grietas y fisuras, cerrándose las aberturas mediante enchuletado o pasta sintética en el caso de que fueran de menor tamaño. Se eliminaron todos los clavos y elementos metálicos que no eran originales ni tuvieran una función directa con el retablo ya que el hierro oxidado daña la madera y descompone las capas de preparación, haciendo saltar la policromía y el dorado.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA
PARROQUIAL DE NUESTRA
SEÑORA DE LA ASUNCIÓN
MECO

ESTUDIO Y DOCUMENTACIÓN
AFELIO Restauraciones de arte S.L.

RESTAURACIÓN
ÁGORA S.L. Conservación y Restauración
de obras de arte.
Bárbara Hasbach Lugo
Juan Aguilar Gutiérrez

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA
ACTUACIÓN
Área de Inventarios y Documentación del
Patrimonio Histórico

REALIZACIÓN
Estudio y documentación:
Año 2003

Restauración:
1ª y 2ª fases
Años 2004 – 2005

INVERSIÓN TOTAL
Estudio y documentación:
12.020,24 €

Restauración 1ª y 2ª fase:
93.570,68 €

Iglesias columnarias en la
Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra
Señora de la Asunción de Meco

> Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de
Vivar

Restauración y recuperación de los
solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan
Correa de Vivar



Detalles de la restauración de San Lucas

San Lucas tras la restauración



San Agustín. Detalles de antes de la restauración.

las capas de policromía y dorado con su base de preparación, a las capas de madera. Se realizó en toda la superficie levantada y exfoliada, fundamentalmente por medio de inyecciones para asegurar la máxima penetración del adhesivo, con la ayuda de espátula caliente y papel japonés en las zonas de mayor levantamiento. En el proceso de limpieza se eliminaron la suciedad adherida, el hollín de los humos y los goterones de cera, mediante medios químicos y mecánicos. Con esta operación se recuperó la riqueza de colorido y matices de la obra, que permanecían enmascarados bajo la capa oscura general. Después se procedió a la reconstrucción de los fragmentos de pequeñas faltas de madera, como el fragmento de la nariz de San Agustín, la punta del índice derecho de San Juan Evangelista y dos faltas en el borde del manto del Padre Eterno. Respecto a la reintegración cromática, el relleno de las faltas de base de preparación y policromía se realizó únicamente en los lugares donde éstas perturbaban la visión del conjunto. Las lagunas estucadas de mayor tamaño se resolvieron con el método de punteado, diferenciando así la reposición del original, perceptible a corta distancia. Se emplearon materiales estables y reversibles, acuarelas y pigmentos al barniz. Como protección se aplicó una capa final de

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

> **Restauración del retablo mayor**

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los soldados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

protección a las superficies disgregadas o con falta de cohesión, logrando un acabado satinado, semimate.

Texto tomado de la Memoria de Restauración



Detalles del proceso de restauración y estado final de San Agustín.



Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

> **Restauración del retablo mayor**

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Chandler Post fue el primero que atribuyó las tablas de la iglesia de Meco a Juan Correa de Vivar, en 1950. Muchos años después, en 1982, Cruz Valdovinos encontró la documentación sobre la hechura del retablo, confirmando la atribución del investigador americano, pero añadiendo la participación de Cristóbal de Cerecedo –pintor vecino de Alcalá– en la ejecución del retablo. La obra debió de comenzarse en 1537 y finalizada en 1538, año en que consta los últimos pagos del retablo, que costó 225.000 maravedíes. Este elevado precio le hizo suponer a Valdovinos que el retablo debió constar de al menos doce tablas, de las que sólo se conservan en la iglesia seis: *La Anunciación*, *Visitación*, *Nacimiento*, *Epifanía*, *Camino del Calvario*, y *Piedad*, pintadas al óleo y cuyas medidas son 120x100 cm, cada una.

El retablo estaba dedicado a San Juan Bautista –patrono de la iglesia– y sin duda constituyó el precedente del que Correa pintó diez años después, dedicado al mismo santo, en la iglesia de Herrera del Duque (Badajoz).

Correa de Vivar se formó con Juan de Borgoña en Toledo, pero pronto se estableció por su cuenta y fue pintor favorito del cardenal Fonseca, trabajando también con el cardenal Tavera, a quien suponemos comitente de este retablo, por su presencia en una tabla de la *Flagelación*, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valladolid, que suponemos perteneció a este retablo. También pensamos puedan proceder de él una *Coronación de espinas* y una *Degollación del Bautista*, ambas en colecciones privadas de Barcelona y Madrid, respectivamente.

Todas ellas sumarían nueve escenas de las que propone Valdovino, faltando, sin duda, tres referentes a la vida del Bautista: ¿Nacimiento, Bautismo del Señor y Predicación?. Al corresponder todas ellas al estilo de Correa debemos suponer que Cristóbal de Cerecedo fue el pintor de confianza que Correa tuvo en Meco, por su vecindad en la cercana Alcalá.

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

> El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

Juan Correa de Vivar

Juan Correa de Vivar debió nacer hacia 1510 en Mascaraque –provincia de Toledo– de donde procedía la rama paterna, ya que los Vivar venían de Portillo, en la comarca de Torrijos.

Tanto los Correa como los Vivar fueron gente muy acomodada, cuya hacienda debió multiplicar el pintor según consta por su testamento, su abuelo Payo Correa fue jurado de la ciudad de Toledo, y los Vivar se tenían por descendientes del Cid.

Por su trayectoria de trabajo, relaciones familiares y por su testamento, podemos afirmar que no se casó y que fue un hombre extremadamente religioso, hasta el punto de dejar como “única, legítima y universal heredera de sus bienes, a su alma”, distribuyendo su capital para misas, ayuda a doncellas huérfanas, fundación de capellanías, etc.

Fray José de Sigüenza, en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, le describe artísticamente como «de lo bueno de aquel tiempo», tan de acuerdo con el acento de devoción que él exigía a la pintura. Ya en 1527 debía de hallarse en contacto con Juan de Borgoña, y de todos los artistas del círculo del borgoñón, debió de ser con Pedro de Cisneros con quien le uniese más amistad, puesto que este le nombra albacea y ejecutor de su testamento.

A pesar de no ser maestro mayor de la catedral toledana –cargo que ocupó Francisco de Comontes– fue requerido por los cardenales toledanos Fonseca y Tavera. A esta conexión con las altas autoridades eclesiásticas le llevó no solo su calidad artística sino su vinculación con su tío Rodrigo de Vivar, canónigo de Zamora, y la vinculación de este apellido con los Mendoza, señores de Guadalajara, próxima al lugar de Meco para el que pinta el retablo.

Juan Correa aporta una buena técnica y una evolución artística a lo largo de toda su obra, incorporando formas renacentistas del círculo de Rafael y, precisamente en el retablo de Meco, un incipiente manierismo. Tormo apuntó, también, ciertas influencias de Leonardo, a través de la obra de Yáñez y Llanos en Valencia, a donde pudo desplazarse por el deseo de conocer «lo italiano».

Respecto al color, al comienzo de su obra, los tonos son más agrios, cercanos a Juan de Borgoña, pero hacia los años cuarenta la paleta se aclara y comienzan a aparecer los primeros tornasoles típicos del manierismo y que se desarrollaran plenamente en la década siguiente.

Iglesias columnarias en la
Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra
Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa
de Vivar

Restauración y recuperación de
los solados de la iglesia

> El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan
Correa de Vivar

Correa fue un artista honesto, de buena técnica, que supo asimilar modestamente el renacimiento sin ir a Italia, desde todos los campos que estuvieron a su alcance, creando un tipo de pintura en el que se aúnan la calidad y la dignidad. Respondió en líneas generales a los parámetros que exigía la pintura religiosa de la época y sin ser un innovador, supo darle a su estilo un nivel y una amplitud que excedió los ámbitos geográficos toledanos.

Isabel Mateo Gómez

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

> **El retablo mayor**

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

«LA ANUNCIACIÓN»

Juan Correa de Vivar

Óleo sobre tabla

120 x 100 cm

Iglesia parroquial de Nuestra Señora
de la Asunción

MECO

«La Anunciación»

Esta tabla de «La Anunciación» de Juan Correa de Vivar, constituye el punto de partida para las sucesivas interpretaciones que hizo del tema en el retablo –precisamente de San Juan Bautista– en la iglesia de Herrera del Duque (Badajoz), en la del Museo de Oviedo (antigua colección Zorrilla, de Madrid), en el retablo de Almonacid de Zorita (de donde pasó a las oblatas de Oropesa en Toledo), en el de Mondéjar, Maqueda y Guisando, del Prado, ya en la última etapa del pintor. Todas ellas van desde 1546 a 1559, sin contar que para el ministerio de San Martín de Valdeiglesias, el pintor hiciera alguna versión, más próxima por fecha a la de Meco, y que pudiera ser alguna de las que circulan por el mercado artístico, debidas a la mano del pintor y de esos años.

La escena de Meco responde al pasaje contado por San Lucas (1.2, 28-38), en el que el ángel Gabriel se presenta en el aposento donde María se halla orando, haciéndola partícipe de los designios del Señor, con la salutación del «Ave María Gratia Plena». El ángel se halla de riguroso perfil, de rodillas, y su inesperada aparición hace que María gire hacia él su cuerpo en gesto de sorpresa subrayado por la posición de sus manos. Sin embargo la mirada de la Virgen no se dirige al ángel, sino al Padre Eterno coronado con tiara -que también constituirá el atributo de los Papas- y que, desde una nube de querubes que lo envuelve, envía al Espíritu Santo.

La escena se divide en dos espacios y está sin lugar a dudas inspirada en la que Juan de Borgoña pintó para el retablo mayor de la catedral de Ávila: En el primer término los protagonistas principales, ya descritos. A la derecha de la Virgen un ventanal por donde penetra la luz que ilumina suavemente la habitación, y sobre cuyo alféizar se posa el jarrón de azucenas, símbolo de la virginidad de María.

Hay un segundo plano, con el que se consigue dar mayor profundidad al espacio, de mayor luminosidad puesto que se trata de un espacio al aire libre evocador de los claustros toledanos, en el que dos mujeres, sin duda relacionadas

Iglesias columnarias en la Comunidad
de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra
Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa
de Vivar

Restauración y recuperación de los
solados de la iglesia

> **El retablo mayor**

Restauración de las tablas de Juan
Correa de Vivar

con el ambiente familiar de la casa de la Virgen, hablan entre ellas. El color es todavía de tonos agrios derivados de los de Juan de Borgoña, pero el amaneramiento en el movimiento de las figuras y la interrelación entre ellas, nos manifiesta un incipiente manierismo de formas, aunque no de concepto.

Bibliografía

Ch. POST, *A history of Spanish Painting*, Harvard, Mass., 1950, vol. X (appendix), pág. 415.
 J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar», *Archivo Español de Arte*, 1982, págs. 351-374.
 I. MATEO GÓMEZ, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983, págs. 30-37; idem, «Nueva aportación al catálogo de Juan Correa de Vivar», *Archivo Español de Arte*, 1988, pág. 318; idem, «La Pintura toledana en tiempos de Carlos V» en *Carlos V y las Artes*, Valladolid, 2000, págs. 246-250.

Isabel Mateo Gómez



Detalles de la tabla de «La Anunciación»



Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

> El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



«La Epifanía»

«Habiendo, pues, nacido Jesús, en Belén de Judá, reinando Herodes, he aquí que unos magos vinieron de Oriente a Jerusalén, preguntando: ¿Dónde está el nacido rey de los judíos? Porque vimos en Oriente su estrella, y hemos venido con el fin de adorarle... Herodes encaminándolos a Belén, les dijo: Id, e informarme puntualmente de lo que hay de ese niño... Luego que oyeron esto al rey, partieron: y he aquí que la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que, llegando sobre el sitio en que estaba el Niño se paró... Y entrando en la casa, hallaron al niño con María, su madre, y postrándose le adoraron, y abiertos sus cofres, le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra.» (Mat. 2, 3, 1-11).

Este pasaje evangélico lo interpreta Correa teniendo en cuenta novedades iconográficas de la época. En primer lugar el escenario es un edificio renacentista, ruinoso, adornado de ricas columnas de mármol jaspeado –por las que asoman los reyes y los pajes– rematado por una cornisa con decoración plateresca, y en la que, en el centro, aparece la Virgen sentada sobre una tribuna, en cuya base se observa un medallón en grisalla, simulando un relieve.

El gesto de la Virgen es melancólico, tal vez presintiendo la futura Pasión de su hijo, sin embargo el Niño, sonriente se vuelve hacia el rey Baltasar como si le llamara la atención el color negro de su rostro. A los pies de la Virgen, de rodillas, besando el pie del Niño, se halla el rey Melchor, con el sombrero quitado y ricamente vestido como el anterior.

Lo más destacado de este séquito es la presencia de Carlos V interpretando el papel del rey Gaspar. Va vestido a la moda de la época en que se ejecuta el retablo, llevando colgado sobre el pecho el collar con el Toisón de Oro y tocado con gorra adornada de una pluma, y ajustada por la corona. No es excepcional esta representación, como señaló Valdovinos, esta modalidad de sustituir a un protagonista sacro por un personaje contemporáneo, ya se venía haciendo desde el siglo XV.

«LA EPIFANÍA»

Juan Correa de Vivar

Óleo sobre tabla

120 x 100 cm

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción

MECO

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

> El retablo mayor

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar



MONUMENTALIDAD CLASICISTA Y BARROCA

Pero sí creo que hay que subrayar en este caso, el hecho de que Carlos V en ese momento era emperador de Europa, y los reyes magos tradicionalmente representaban a África, Asia y Europa, por lo tanto nadie mejor para representar a esta última que Carlos V, “a lo divino”. En la figura de Carlos V, - de treinta y siete años de edad en ese momento - se nos muestra el pintor como un gran retratista, evocándonos otros retratos hechos por él al emperador, por esos mismos años, para el Breviario de Carlos V, que se conserva en la Biblioteca de El Escorial.

Bibliografía

Ch. POST, *A history of Spanish Painting*, Harvard, Mass., 1950, vol. X (appendix), pág. 415.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, “Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar”, *Archivo Español de Arte*, 1982, págs. 351-374.

I. MATEO GÓMEZ, *Juan Correa de Vivar*, Madrid, 1983, págs. 30-37; idem, “Nueva aportación al catálogo de Juan Correa de Vivar”, *Archivo Español de Arte*, 1988, pág. 318; idem, “La Pintura toledana en tiempos de Carlos V” en *Carlos V y las Artes*, Valladolid, 2000, págs. 246-250.

Isabel Mateo Gómez



Detalle de Carlos V como rey Gaspar.

Iglesias columnarias en la Comunidad de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Meco

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de Vivar

Restauración y recuperación de los solados de la iglesia

> **El retablo mayor**

Restauración de las tablas de Juan Correa de Vivar

TABLAS DE JUAN CORREA
VIVAR DE LA IGLESIA
PARROQUIAL DE NUESTRA
SEÑORA DE LA ASUNCIÓN
MECO

RESTAURACIÓN

Escuela Superior de Conservación y
Restauración de Bienes Culturales

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de inventarios y Documentación
del Patrimonio Histórico
Pilar Merino Muñoz
Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

5.800 €

Iglesias columnarias en la Comunidad
de Madrid

La Iglesia parroquial de Nuestra
Señora de la Asunción de Mecó

Restauración del retablo mayor

El antiguo retablo y Juan Correa de
Vivar

Restauración y recuperación de los
solados de la iglesia

El retablo mayor

> Restauración de las tablas de Juan
Correa de Vivar

Restauración de las tablas de Juan Correa Vivar

Ambas Tablas presentaban signos de haber sido restauradas con anterioridad. Debido a la aplicación de tratamientos inadecuados y a los procesos de envejecimiento natural de la materia, se observaban diferentes alteraciones: movimiento natural de la madera, contracciones y distensiones, habían producido levantamientos en la policromía; encogimiento del soporte hacía que la pintura se levantara formando pequeñas crestas en dirección de las vetas de la madera; diferencias de nivel provocadas por el movimiento de tablas que forman los paneles provocaba la pérdida de planitud de la obra en puntos determinados.

Las pinturas estaban cubiertas por una capa de barniz de protección demasiado gruesa y brillante a través de la cual se podían observar imperfecciones debidas a antiguos procesos de limpieza, como restos del antiguo barniz oxidado que no habían sido completamente eliminados o acumulaciones de suciedad. El rasgo más llamativo de las antiguas reintegraciones estaba definido por el escaso ajuste del color de la reintegración al original.

Los tratamientos comenzaron por las tareas de conservación y protección de la película pictórica. Para la consolidación de la pintura se empleó cola animal (gelatina de pieles de pescado) aplicada en caliente. Con la ayuda de la espátula térmica se corrigieron las deformaciones y se devolvió la pintura a su sustrato. Como protección durante la readhesión de la pintura se utilizó papel japonés y tras el desempapelado se realizó una primera limpieza de polvo superficial y se eliminaron restos de cola de la anterior restauración. Consolidada la pintura se acometieron intervenciones en el soporte, colocando lengüetas de madera en el canto de las tablas que sirvieran de refuerzo e impidiesen la formación de escalones o diferencias de niveles.

Antes de llevar a cabo la limpieza de la pintura se eliminaron antiguos estucos que cubrían las faltas de pintura y se sustituyeron por otros de tipo sintético. La limpieza de la pintura se realizó con disolventes orgánicos aplicados mediante hisopo o compresas. La reintegración cromática se realizó con acuarelas, mediante estarcido manual (aerografiado) y a pincel. Como capa de protección final se aplicaron dos manos de barniz natural y sintético.

TRANSPORTANDO LA FE

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Esta capilla devocional portátil renacentista, de madera policromada y tela de sarga, es obra anónima que puede encuadrarse dentro de la escuela castellana de principios del siglo XVI. Aunque se ha venido llamando altar no puede encuadrarse dentro de esta tipología ya que la liturgia considera que un altar es un lugar donde se celebra la eucaristía y, en este caso, por su tamaño, albergaría una imagen cuyo original se ha perdido. Posiblemente sería una Virgen, por la decoración estrellada del fondo, y en la actualidad se ha sustituido por un crucificado barroco. También este tipo de capillita era frecuente en los conventos, ya que formaba parte de la dote de las religiosas.

La capilla ha conservado toda la decoración pictórica original. Así, en las hojas de las puertas que cierran el altar, están representados San Bartolomé, con el cuchillo, el libro y el demonio a sus pies con una cadena, Santa Águeda a la izquierda, con la palma del martirio y la bandeja con los pechos, San Juan Evangelista, con el Libro y el Cordero y Santa Bárbara a la derecha, con la palma y la torre. Todas las representaciones siguen un mismo esquema: de pie en un espacio semicerrado por un murete que permite ver un paisaje muy simple, reducido a un árbol a cada lado del tapiz que sirve de enmarque a la figura del santo.

El interior, fue diseñado a modo de hornacina con arco rebajado y decorado con casetones en relieve y pintados, sobre un fondo de colores azules con estrellas.

Está realizado en madera cubierta por una sarga, técnica que consiste en aplicar directamente la pintura al temple de cola sobre el tejido tela.

A pesar de que de esta tipología se conservan escasos ejemplares, debió ser bastante frecuente en la Edad Media. El estilo y la técnica de las pinturas, corresponde a principios del siglo XVI, a pesar que mantiene reminiscencias medievales como los fondos lisos estrellados y los enmarcamientos en rojo. La innovación se observa en la incorporación de elementos renacentistas como la cubierta de casetones, los grutescos de las paredes laterales, y el tratamiento más naturalista de las figuras sobre los fondos de paisaje.

«CAPILLA PORTÁTIL»

Anónimo. Escuela Castellana

Principios del siglo XVI

Pintura al temple sobre madera y sarga

113,5 x 57 x 34 cm

Iglesia parroquial de San Sebastián
de La Acebeda

MADRID

> La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil



Restauración de la capilla portátil

Antes de la restauración

El principal problema que presentaba esta capilla de la Acebeda, que es una de las escasas muestras de esta tipología con las que cuenta el patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid, era fruto de una restauración anterior. La madera estaba a la vista en las faltas de policromía original, sobre todo en el fondo estrellado y en la cubierta de casetones y se apreciaba la falta de la moldura en el enmarcamiento inferior de la puerta derecha.

Tras la intervención, realizada en fecha incierta, la parte interna se repintó con tonos virados e invasivos, fácilmente apreciable en los azules y en las estrellas, extendiéndose a las paredes laterales. En el paisaje de la figura de San Juan hay un injerto probablemente realizado en la misma época de la citada intervención, con reintegración siguiendo la técnica de *rigattino*, pero poco ajustada y virada de color.

La madera (pino), en general, se encontraba en buen estado de conservación, salvo algunos puntos de carcoma en el suelo de la capillita. En la parte superior del fondo, la tela que unía las tablas se encontraba desprendida del soporte.

Los brillos de las zonas repintadas, junto a la desunión de la tela del fondo, ofrecían un aspecto desvirtuado del altar, a pesar de que en el exterior, la madera se encontraba en buen estado, bien consolidada, afectada únicamente de telarañas y polvo ambiental.

Después de la restauración

Los tratamientos realizados se han centrado en la consolidación de los elementos originales, la limpieza superficial y la eliminación de repintes que desvirtuaban la lectura de la obra. Se han mantenido aquellos elementos que no distorsionaban ni alteraban la visión del conjunto, como la moldura inferior de la

CAPILLA PORTÁTIL DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIÁN. LA ACEBEDA

RESTAURACIÓN

Gabinete de Restauración

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico

Cristina Pino Fernández

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2003

INVERSIÓN TOTAL

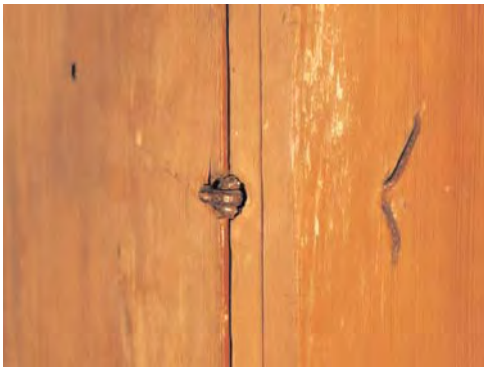
2.659 €

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

> Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil



La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

> Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil

Diferentes detalles de la capilla portátil durante el proceso de restauración.

puerta derecha o la moldura de los enmarcamientos de las *sargas*, tejido que sirve de soporte a la pintura.

La intervención ha sido especialmente cuidadosa debido a la fragilidad de la obra y a su originalidad, respetando al máximo la naturaleza de la misma y su pureza estilística.

En un primer momento, el altar fue sometido a una limpieza superficial mecánica mediante aspiración suave y brocha. Posteriormente se eliminaron los repintes del fondo estrellado, de las paredes laterales y de la laguna reintegrada con la figura de San Juan, utilizando puntualmente medios mecánicos como el bisturí. Las *sargas* del interior de las puertas en las que se representan con sus símbolos iconográficos Santa Águeda, Santa Bárbara, San Juan y San Bartolomé se limpiaron para eliminar la capa superficial de polvo.

Tras la limpieza se llevó a cabo la fijación puntual de la capa pictórica y el encolado de la pieza de tela situada en la unión de las tablas del fondo de la capilla. Se aplicó una capa de protección y se pulverizó la superficie con un barniz mate para atenuar los brillos.

La reintegración de las pérdidas de policromía se realizó solamente en las zonas donde se apreciaba la preparación blanca, ya que distorsionaban la lectura de la obra en su totalidad.



La madera fue sometida a un sistema de limpieza con aspiración suave y brochas y a un proceso de hidratación y protección, con el fin de evitar en la medida de lo posible la acción degradante del paso del tiempo y de agentes externos como contaminación o microorganismos.

Texto tomado de la Memoria de Restauración

Cristo barroco.

Interior de la Ermita de Nuestra Señora de los Santos en Móstoles.

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

> Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil



El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

«EXPOSITOR PORTÁTIL»

Anónimo, siglo XVIII

Madera policromada

89,5 x 121 cm

Ermita de Nuestra Señora de los Santos
de Móstoles

MADRID

Este expositor de madera de nogal policromado, de época virreinal, sigue el modelo barroco español del siglo XVIII. No se puede precisar el origen de dicho mueble, aunque la vinculación con el arte virreinal pudo estar en relación con el viaje de regreso de un vecino de la Villa de Móstoles, Isidoro Rodríguez Lorenzo, Obispo de Honduras en su capital Comayagua, entre 1762 y 1767, quien volvió a su tierra en 1789 y fundó un hospital, por lo que se ha pensado que al volver podría traerse para su uso este pequeño expositor, aunque no hay fuente documentales que avalen esta teoría.

La función de este tipo de mueble es devocional, era frecuente como elemento de la dote de una novicia al entrar en el convento, para su uso religioso en la celda y en otros casos también en pequeñas capillas de casas particulares.



Detalle de la puerta

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

> El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil



TRANSPORTANDO LA FE

Ha perdido la imagen de la titular, probablemente una Virgen por el tipo de decoración que le rodea un haz de rayos y fondo estrellado, este espacio aparece flanqueado por dos columnas profusamente decoradas, apoyadas sobre basas circulares y un entablamento que mantiene el mismo tipo de decoración y que aparece rematando la parte superior del expositor.

Se cierra completamente con una puerta abatible, por el exterior lisa sobre fondo rojo y decorada con flores y animales exóticos y por el interior cada uno de los dos paneles que forman la puerta aparecen cuatro pequeñas tablas pintadas y enmarcadas por una moldura acabada en medio punto en la que aparecen representados dos ángeles cada uno de ellos con los instrumentos de la Pasión y situados verticalmente uno sobre otro y siguiendo este mismo esquema los evangelistas: San Juan en la parte de arriba y San Marcos en la parte inferior.



La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

> El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

Restauración del expositor portátil

**EXPOSITOR PORTÁTIL
ERMITA DE NUESTRA SEÑORA
DE LOS SANTOS
MÓSTOLES**

RESTAURACIÓN

Conservación 3A Restauración

**SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA
ACTUACIÓN**

Área de Inventarios y Documentación del
Patrimonio Histórico

Pilar Merino Muñoz

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2003

INVERSIÓN TOTAL

7.888 €

La capilla portátil de la Iglesia
parroquial de San Sebastián de
La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de
Nª Sª de los Santos de Móstoles

> **Restauración del expositor portátil**

Restauración del expositor portátil

Antes de la restauración

El expositor, declarado Bien de Interés Cultural con categoría de monumento, D95/1994, 06–10, y custodiado en la Ermita de Nuestra Señora de los Santos de Móstoles, está realizado con tablas de madera de nogal, lo que confiere a la obra una gran resistencia al ataque de microorganismos y xilófagos. Esta madera dura, también es más resistente a los movimientos provocados por las oscilaciones de temperatura y humedad relativa, de forma que se restringen en cierta medida los alabeos de la madera característicos de los materiales higroscópicos.

Los elementos que forman la arquitectura del expositor, tablas o piezas de madera, se encuentran ensambladas entre sí. Sobre este soporte, se aplicó directamente la imprimación, que es una capa de pintura roja y en las zonas doradas, coincidentes con los relieves, sobre la imprimación se aplicó una gruesa capa de laca roja. En las zonas doradas, se aplicó el oro en polvo a punta de pincel, sobre la laca. En el resto de las zonas se aplicaron al óleo con un barnizado como remate final.



Detalle del pomo de la puerta.

Esta obra única, se encuentra incompleta. Han desaparecido el remate superior y la puerta de la derecha, por motivos desconocidos, ya que parece ser que no ha sufrido ninguna intervención anterior.



Ángel con instrumentos de la Pasión.

Antes de la restauración, el expositor presentaba un desajuste en la arquitectura, debido a la derivación de cargas de las piezas superiores hacia las inferiores, lo que había provocado el vencimiento de todo el conjunto hacia atrás, debido a un defecto de forma en la realización de la obra. Aparecían desprendimientos en los bordes, en las zonas donde la madera es más delgada, con la consecuente desaparición de capas de oro y de la capa pictórica. También son evidentes las mutilaciones, junto a otras de menor significado en diversas partes de la obra, principalmente en las cornisas, el pomo de la puerta y en la columna izquierda. Los cambios bruscos de temperatura y humedad y los movimientos naturales de la madera habían provocado grietas en distintas zonas de la obra.

Debido a estos movimientos, se aceleró la pérdida de cohesión entre los distintos elementos, lo que causó la pérdida de la adherencia entre preparación y soporte, en grietas, uniones... afectando a los dorados y la policromía sobre todo en las zonas más expuestas a la humedad o al calor de las velas. La adherencia de la capa de preparación con el soporte y la capa pictórica presenta pérdidas puntuales principalmente en la tabla de San Marcos.

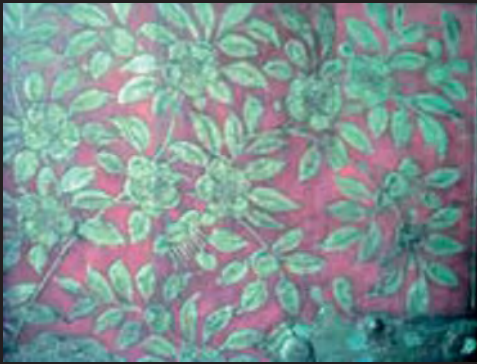
En general, la obra se encontraba recubierta de una capa de polvo y suciedad, debido principalmente al hollín de las velas, que provocaba el ennegrecimiento total del conjunto, lo cual desvirtuaba su visión, acentuado por el estado amarillento y oxidado de la gruesa capa de barniz.

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

> Restauración del expositor portátil





Detalle de bisagra lateral.

La restauración

El tratamiento efectuado en la arquitectura, implicó la limpieza superficial por delante y por el reverso de la pieza, con la ayuda de brochas finas y por aspiración, con un sentado de oro previo en las zonas con riesgo de desprendimiento. Se eliminaron los clavos y elementos extraños que interferían en la obra y que no pertenecían a ella. Tras el sentado del oro y la policromía, se procedió a la consolidación estructural, mediante la introducción de una serie de finas láminas y cuñas de madera en las juntas de las distintas piezas que forman la estructura, por la parte posterior, con el fin de reforzar la estructura y evitar el vuelco hacia atrás.

El siguiente paso es fue limpieza del oro y la policromía, con la reintegración en todas las zonas con decoración seriada dañada. En el soporte se procedió a la reconstrucción con resina, previo molde de látex, de bordes y cornisas, la reconstrucción de piezas perdidas y la colocación del pomo de la puerta para devolverle su funcionalidad. Finalmente, las faltas reintegradas se estucaron para proceder a la reintegración de lagunas y por último, aplicar una capa de protección final.

Texto tomado de la Memoria de Restauración



Puerta, vista lateral.

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^a S^a de los Santos de Móstoles

> Restauración del expositor portátil



San Marcos.

La capilla portátil de la Iglesia parroquial de San Sebastián de La Acebeda

Restauración de la capilla portátil

El expositor portátil de la Ermita de N^ª S^ª de los Santos de Móstoles

> Restauración del expositor portátil



San Juan.

TRADICIÓN MUDÉJAR Y RETABLOS–RELICARIOS

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo–relicario de San Diego

Bustos–relicarios en el retablo de San Diego



Detalle de la Ermita de Santa María la Antigua en Carabanchel

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas



Detalle del ábside de la Iglesia de San Pedro Apóstol en Camarma de Esteruelas

> Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

Arquitectura y decoración mudéjar

En la Comunidad de Madrid tiene un gran protagonismo la arquitectura mudéjar, producto de la asimilación de las formas constructivas y del concepto musulmán de la decoración en el arte cristiano medieval. Los alarifes mudéjares dominaban la construcción en ladrillo, los artesanados de madera y las labores de yeso y cerámica vidriada decorativas. En ocasiones, han pervivido los ábsides y las torres de antiguas iglesias y en otros casos sólo los artesanados de madera con decoración de estrellas y lazos.

Especialmente a partir del siglo XVI, el arte mudéjar pervivió con el estilo gótico, bien asimilando el arco apuntado para sus labores de ladrillo, o viceversa, superponiéndose a la obra mudéjar la de cantería. Esta tradición constructiva mudéjar se extiende durante décadas, incluso durante siglos, por numerosas construcciones, especialmente las de carácter religioso, y tiene su aplicación en numerosas iglesias parroquiales de la Comunidad de Madrid.

La arquitectura mudéjar, que se desarrolla a lo largo de los siglos XIII a XVI, tuvo mucha aceptación por ser sus costes más bajos que los del trabajo en piedra y por su mayor rapidez de ejecución. Se difundió sobre todo por la zona sur y este de la actual Comunidad de Madrid, teniendo dos focos de influencia: el de Toledo, que afectó sobre todo a la zona de Alcalá y que utilizó mampostería combinada con ladrillo y arcos de herradura y lobulados, y el de Castilla la Vieja, que influyó en el resto de la Comunidad de Madrid, con cabeceras poligonales de ladrillo al exterior y arcos de medio punto.

En el siglo XV, Madrid contaba con población mudéjar en Alcalá, Madrid, Barajas, Torrelaguna, Talamanca, Móstoles, Pinto y Alcobendas, según se desprende de los estudios de Ladero. En algunos casos, como Alcalá, existen noticias más antiguas, por ejemplo una escritura de venta de unas casas hechas por moros en 1276. Cabe añadir que no en todos estos lugares citados se conservan

edificios mudéjares, y sí en otros donde no está claramente documentada su presencia.

El foco castellano

Al foco de Castilla la Vieja grupo, que podría denominarse mudéjar castellano, pertenecen las cabeceras de San Pedro en Camarma de Esteruelas, la iglesia de los Milagros en Talamanca del Jarama y Nuestra Señora de la Asunción en Móstoles.

En Camarma y Talamanca los ábsides son poligonales, y en ambos casos existen tres cuerpos superpuestos de arquerías de medio punto bajo las que corre un zócalo de mampostería, que en Talamanca se reviste de sillares en la parte superior. Frente a la similitud externa de las dos construcciones, el interior muestra un desarrollo ornamental diferente: en Camarma sólo un cuerpo liso de arcos apuntados muy esbeltos y el resto liso, y en Talamanca la decoración se ciñe a un friso de nacela que recorre todo el hemisiciclo en el arranque de la bóveda de horno, y un doble arco de medio punto con nacelas a cada lado del tramo cubierto con medio cañón levemente apuntado.

Se desconoce cómo eran la nave o naves de estos dos edificios, pues en el caso de Camarma el edificio fue transformado en el siglo XVI -actualmente presenta tres-, y en Talamanca sólo han aparecido los cimientos de una sola nave, si bien las excavaciones arqueológicas han puesto de manifiesto la existencia de un segundo ábside y, por tanto, caben especulaciones diversas respecto a la estructura inicial del templo. Aunque no se dispone de datos documentales precisos, ambos edificios pueden datarse en el siglo XIII, según se deduce de las noticias históricas y restos arqueológicos.

El ábside de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Móstoles presenta igualmente planta poligonal al exterior, once paños y dos órdenes de arcos, pero en este caso se establece una diferencia fundamental: los arcos no son de medio punto sino de herradura apuntados. De nuevo aparece un zócalo de mampostería y, aunque actualmente sólo se observan dos cuerpos de arcos, en origen tenía tres. Los dos cuerpos inferiores estaban separados del tercero por una cornisa de canecillos en saledizo, que se repetía por encima del último. El descentramiento del tercer cuerpo y la presencia bajo el mismo de la cornisa mencionada permiten suponer que éste último se añadiera después e, incluso, que la cornisa fuera el alero de la primitiva edificación, como señala Navascués, quien establece la cronología del ábside en los comienzos del siglo XIII.

El mudéjar toledano

En el segundo grupo, más relacionado con lo toledano, se incluyen el ábside de San Martín Obispo en Valdilecha y la ermita de Nuestra Señora de la Antigua de Carabanchel.



Detalle de la Ermita de Santa María la Antigua en Carabanchel

> Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

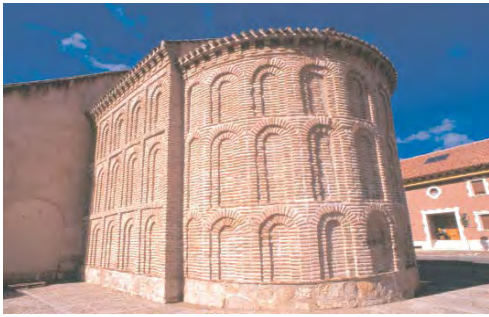
Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego



Iglesia de San Pedro Apóstol. Camarín de Esteruelas

El ábside de Valdilecha es semicircular precedido de un tramo recto y está construido con mampostería y verdugadas de ladrillo, aunque los extremos del hemiciclo, al igual que los del tramo recto y las ventanas, son de ladrillo. Las tres saeteras que se abren en el ábside están conformadas por arco de medio punto con despiece radial y sobre éste otro de herradura túmida, circunscrito a su vez por un arco de siete lóbulos. Corona la parte semicircular un friso de ladrillos en esquinilla, sobre el que se sitúa un alero formado por tabicas y canchales escalonados. El tramo recto presenta dos saeteras con arco de medio punto y ladrillos radiales y, sobre ellos, un friso de esquinillas, igual que en el hemiciclo, pero en este caso falta el alero, posiblemente retirado al elevar el tramo en altura con el abovedamiento del siglo XVII.

En el interior toda la fábrica es de ladrillo, dispuesto en aparejos de gran complejidad para dibujar una sucesión de arquerías superpuestas. El muro del tramo recto se divide en dos calles verticales, separadas por una pilastra de apeo del arco fajón y divididas horizontalmente en tres cuerpos. El inferior muestra dos arcos de herradura geminados y, sobre ellos, un friso de esquinillas, el intermedio, un gran arco de ojiva túmida cobijado por un recuadro y rematado igualmente por un friso de esquinillas, y el superior contiene las ventanas de medio punto. El tránsito al hemiciclo se realiza mediante un triple arco apuntado.

El hemiciclo se estructura en dos cuerpos separados por un friso de esquinillas. El inferior, que descansa sobre un zócalo de mampuesto, al igual que en el tramo recto, exhibe una sucesión de arcos de medio punto peraltados que se entrecruzan, y el superior se decora con once arcos, todos de herradura apuntada menos el central y los extremos y, sobre ellos, un friso de esquinillas y una cornisa de ladrillos recortados en perfil de nacela.

Un sistema constructivo similar se encuentra en algunos edificios mudéjares toledanos del siglo XIII, por lo que parece lógico que la cronología de la iglesia de Valdilecha sea también la misma.

Un caso singular, que no puede encuadrarse en las dos corrientes citadas, es la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres, edificio peculiar que presenta una cabecera totalmente románica al exterior y mudéjar al interior. Aunque sufrió múltiples modificaciones en épocas posteriores, cabe situar su cronología en el siglo XIV, con lo que se puede decir que se trata de una yuxtaposición perfecta de románico y mudéjar.

Texto tomado de "El Islam en tierras cristianas", Monografías de Patrimonio Histórico. Consejería de las Artes. Comunidad de Madrid, Año 2003.

> **Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas**

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

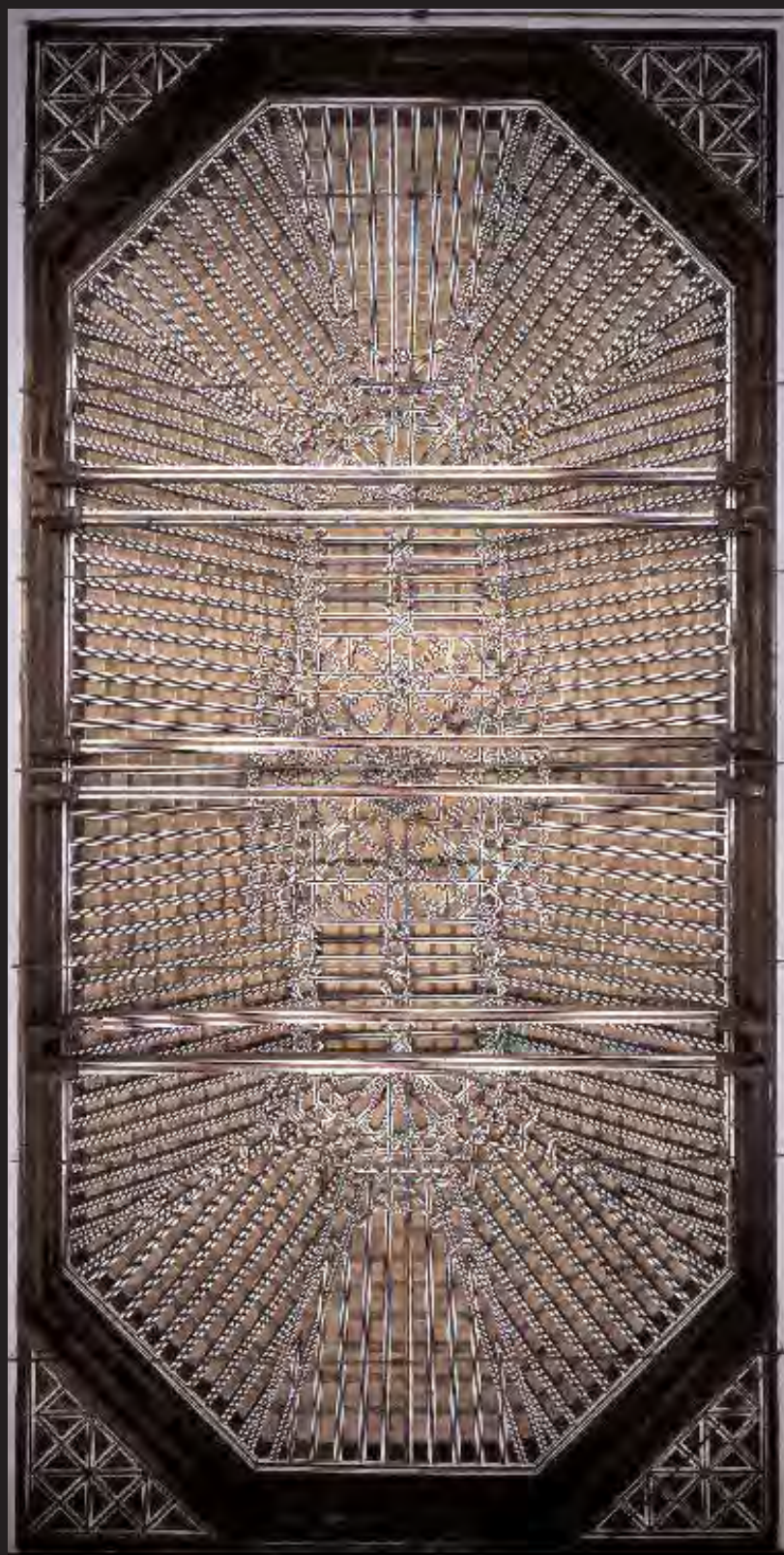
La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Sus orígenes se remontan a finales del siglo XII y XIII. Pertenece al grupo de iglesias mudéjares de influencia toledana, de cuya época solo ha llegado a nosotros parte del ábside y un excelente artesonado que cubre toda la nave. En torno a los últimos años del siglo XV o principios del XVI, se decide ampliar la cabecera del templo, ya que se había quedado pequeña, lo que hizo que este se elevara y ello repercutió tanto en la cubierta como en la nave ya que tuvo que aumentar en altura, y realizar una nueva cubierta. A lo largo de los siglos XVII y XVIII se siguen realizando obras en la iglesia, tanto en la capilla como en la nave, sufragadas en parte por los vecinos. La iglesia levantada con muros de ladrillo y cajas de mampostería, consta de una sola nave con capillas adosadas en el lado del evangelio, capilla mayor semicircular, cubierta con bóveda de crucería con terceletes y cuadrifolio central, se accede a ella por arco triunfal toral. La nave se cubre con un artesonado de madera, de clara tradición mudéjar, que junto con el ábside son los elementos más destacados del templo. El ábside, ochavado con estructura de par y nudillo, dobles tirantes y decoración geométrica, fue restaurado en 1970 por la Dirección General de Bellas Artes. El coro se sitúa a los pies apoyado en dos columnas de piedra con capiteles jónicos. En el lado del evangelio se sitúa la capilla del Cristo y la bautismal. La torre, de fábrica de ladrillo, tiene zócalo de mampostería y tres cuerpos separados por simples impostas, siendo el último de campanas; se remata con chapitel de pizarra y veleta. Del exterior lo más destacado es el mencionado ábside de ladrillo, de planta poligonal y que corresponde a dos épocas; la parte baja, la original del primitivo templo, tiene un basamento de mampostería y dos hileras de arcos ciegos doblados; la inferior, tiene arcos de medio punto; y la superior arcos lobulados. Sobre ella se configura un paño liso de finales del XV o principios del XVI. La portada de acceso, situada a los pies, es muy simple y está formada por un arco de medio punto enmarcado por un alfiz y una pequeña ventana sobre ella. En el lado de la epístola aparece otro acceso con arco de medio punto. En 1983, la iglesia fue declarada Bien de Interés Cultural y la Dirección General de Patrimonio encargó unos primeros trabajos de restauración.



Vista de la torre. Iglesia de San Andrés. Cubas de la Sagra

- Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas
- > La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra
- Restauración de la iglesia
- La tradición de los relicarios
- El retablo de San Diego de Alcalá
- Restauración del retablo-relicario de San Diego
- Bustos-relicarios en el retablo de San Diego



Vista de artesonado mudéjar de la iglesia de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La Iglesia de San Andrés ha sido objeto, en las dos últimas décadas, de una serie de restauraciones, todas ellas realizadas por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

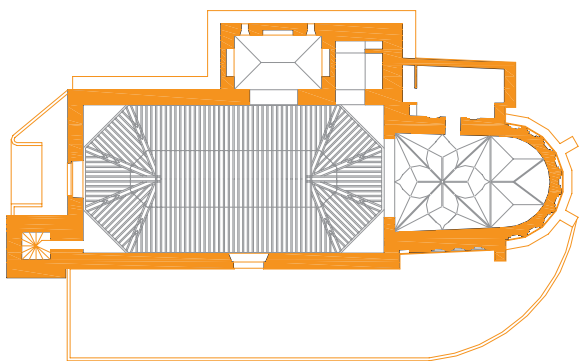
Entre otras actuaciones se puede destacar la consolidación del ábside y la sacristía así como los muros y las cubiertas. Se restauró su retablo principal y se restituyó la cubierta de la nave a su posición primitiva restaurado el artesanado. También se llevó a cabo la restauración y consolidación de la fachada Sur.

En la última intervención las obras se han localizado en las fachadas Norte y Oeste, en las capillas del Cristo y Bautismal y en el arco de la puerta Sur de la iglesia. El objetivo era lograr su consolidación y restauración.

El estado inicial presentaba múltiples problemas de conservación en los pares de cubiertas de las capillas, los revocos se habían desprendido, las zonas de ladrillo aparecían muy deterioradas, los zócalos de cemento no permitían transpirar al muro y las vidrieras estaban parcialmente desaparecidas.

Las obras comenzaron con la sustitución de la madera de las cubiertas de las capillas Bautismal y del Cristo

mediante pares de madera y tablero OSB con tratamiento insecticida y fungicida y continuaron con la colocación de un zócalo ventilado de piedra de Sepúlveda, la construcción de una acera de contención de tierras, el rejuntado de fábricas y la reposición de revocos, todos ellos con morteros de cal, y terminaron con la reparación de las vidrieras.



Planta de techos de la iglesia de Cubas

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS CUBAS DE LA SAGRA

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE OBRA

Ignacio de las Casas Gómez

Arquitecto

Antonio Laíz Llamas

Arquitecto técnico

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Servicio de Protección del Patrimonio

Mueble e Inmueble

M^a José Rodríguez Relaño

Arquitecta

Charo Fernández de las Heras

Arquitecto técnico

EMPRESAS CONSTRUCTORAS

Artemón

REALIZACIÓN DE LAS OBRAS

Años 2003-2004

INVERSIÓN TOTAL

119.466,25 €

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

> Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

La tradición de los relicarios

El culto a las reliquias de los santos, que cobró singulares dimensiones en la Europa cristiana desde mediados del siglo VIII, primero, y luego durante los siglos XI, XII y XIII en la época de las Cruzadas, conoció extraordinario impulso en los siglos XVI y XVII como resultado de la conveniencia de contar con las muestras materiales tangibles que demandaba la religiosidad popular. Por ello, el trasiego de reliquias a lo largo y ancho del orbe cristiano se convirtió en algo habitual, sobre todo después de que en la sesión XXV del concilio de Trento se acordara la legitimidad de la secular veneración de los restos de los santos. Los principales focos de suministro de las reliquias fueron Roma y los Santos Lugares, además de aquellos sitios en los que existía el enterramiento de algún santo, beato o, simplemente, venerable.

Como las reliquias eran objeto de un culto que cabe situar a mitad de camino entre el rendido a la Eucaristía y a las imágenes, la tradición indicaba la conveniencia de que los cuerpos de los santos fueran fragmentados con el fin de venerarlos en los más distintos lugares y atesorarlos en los relicarios situados detrás o al lado de las capillas mayores de iglesias y conventos.

Desde antiguo, la Iglesia se sirvió de los relicarios para guardar estos fragmentos de santos y mártires, que solían ser una pequeña parte de los huesos o de las cenizas, siendo variable el repertorio formal de los mismos de acuerdo con el tipo de reliquia a contener: en un principio, se utilizaban ampollas de metal o cristal para contener líquidos, así como cruces o tableros para albergar partes de la Vera Cruz, etc.; pero desde la época románica empezó a ser frecuente el empleo de recipientes con formas arquitectónicas, que en el gótico adoptaron el aspecto de templos que contaban, por lo general, con pies o soportes ricamente decorados. En ocasiones, se hicieron otros relicarios más sencillos a modo de pequeños retablos, vitrinas o expositores de metal o madera ebonizada, unas veces alzados sobre sencillos basamentos y otras instalados encima de estructuras más o menos complejas, no faltando ejemplares elaborados para ser simplemente colgados en la pared, contando todos ellos con diferentes compartimentos para alojar las pequeñas reliquias.

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

> La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo–relicario de San Diego

Bustos–relicarios en el retablo de San Diego



Detalle de la parte interior del retablo de San Diego de Alcalá con los bustos relicario de la iglesia de Cubas de la Sagra

Notable desarrollo tuvieron los recipientes que presentaban la forma del miembro a que pertenecía la reliquia conservada en su interior (cabezas, brazos, manos, pies, etc.), llegando a veces a tomar forma de bustos y hasta de figuras de medio cuerpo, que solían presentar en el pecho unos espacios cubiertos con cristal en los que se contenían las reliquias. Por lo general, los realizados en madera dorada y policromada resultaban muy semejantes a aquellos otros que llevaban a cabo los orfebres.

Francisco Portela Sandoval

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

> **La tradición de los relicarios**

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

RETABLO DE SAN DIEGO DE ALCALÁ

Escuela Madrileña

Siglo XVII

Iglesia de San Andrés

CUBAS DE LA SAGRA

El retablo de San Diego de Alcalá

El retablo de San Diego de Alcalá situado en la nave de la epístola de la iglesia parroquial de Cubas de la Sagra es de los denominados *retablo-hornacina*. Construido en madera dorada y policromada, aunque se desconoce su autor, pertenece a la escuela madrileña del siglo XVII y conserva una inscripción de su donación, realizada por Catalina Martín en 1616.

El retablo, de modesta factura, consta de una parte inferior, el banco, que está decorado con pinturas al óleo sobre tabla; un cuerpo principal, con dos columnas de orden corintio enmarcando una hornacina con una bóveda curvada, de las denominadas *de cascarón*, que alberga la talla de *San Diego de Alcalá*; y ático en el que aparece una pintura representando unos ángeles, que parece no pertenecer al retablo original; el remate superior está formado por un frontón triangular con bolas, flanqueado por dos aletones con volutas y pináculos.

Con independencia de la talla de San Diego, de cuidada hechura y delicado trabajo de los ropajes, la singularidad de este retablo se encuentra en una gran vitrina, que se sitúa sobre el banco y que aloja un conjunto de cinco interesantes bustos, de diferentes santos. Estos bustos, de tamaño algo superior al natural, tienen la particularidad del orificio que se les ha realizado sobre el pecho, cerrado con cristal de protección, destinado a contener relicarios, de ahí su nombre de *busto-relicario*.

En la documentación extraída en el *Libro de Fábrica* de la iglesia, en los años 1672 a 1715 se enumeran los retablos existentes, y se hace mención a un documento donde se certifican las reliquias que entonces se custodiaban en la parroquia. Dicho documento apareció durante la restauración, guardado en un estuche de metal, posiblemente plomo, en un cajón del retablo. En él se enumeran la totalidad de las reliquias que la Emperatriz María cede a su capellán y las que las Descalzas ceden a D. Antonio Fernández de Alameda, enterrado en Cubas en 1645.

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

> El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego



Retablo de San Diego de Alcalá tras su restauración

Los bustos, cuyos nombres aparecen en la base de la peana, representan a Santa Cristina, San Andrés, Santa Cecilia, San Blas y San Sebastián. Las vestiduras de los santos presentan estofados típicos de finales del XVI y principios del XVII y los femeninos, de peinados geométricos que caen sobre el pecho, están adornados con medallones y coronas de metal con perlas. Algunos aún conservan la reliquia que tiene el nombre del santo.

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

> **El retablo de San Diego de Alcalá**

Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

RETABLO-RELICARIO DE
SAN DIEGO DE LA IGLESIA
PARROQUIAL
DE SAN ANDRÉS APOSTOL.
CUBAS DE LA SAGRA

RESTAURACIÓN

EVO S.L. Restauración y Conservación de
obras de arte

Restauradores:

Victoria Gil García
Esperanza Martínez de Salinas
Olga Tirado Rayo

Carpintería y ebanistería

Amando Rejas Sánchez

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA
ACTUACIÓN

Área de inventarios y Documentación del
Patrimonio Histórico
Pilar Merino Muñoz
Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2003

INVERSIÓN TOTAL

9.800,19 €

Mudéjares en la Comunidad de
Madrid. La tradición del Islam en
tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés
en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

> Restauración del retablo–relicario
de San Diego

Bustos–relicarios en el retablo de
San Diego

Restauración del retablo–relicario de San Diego de Alcalá

Fruto de intervenciones anteriores, la obra presentaba diferentes injertos y elementos no originales. Los más llamativos eran el cuadro situado en el ático, retirado tras la restauración ya que era parte de otro mayor que fue dividido, el cascarón de la hornacina.

La vitrina que alberga los bustos de los cinco santos, con medallones y coronas de metal con perlas, es algo mayor que la predela del retablo. Algunos, aún conservan la reliquia que tiene el nombre del Santo e incluso un cristal de protección que cierra el medallón de su pecho. La carnación de las esculturas es a pulimento y las vestiduras presentan estofados.

Los bustos adolecían de pérdidas estructurales, como la peana o el fragmento de flecha de *San Sebastián*, además de faltas de policromía acusadas, destacando las de las carnaciones y roces y arañazos en la policromía, que dejaban a la vista el oro subyacente.

La restauración de la policromía comprendía un primer paso de consolidación del estrato pictórico realizado mediante cola animal, presión y calor. Después se estucaron para su posterior reintegración, las grandes faltas que afectaban a los cinco santos. Tras la limpieza de policromía y dorados se procedió a la reintegración cromática realizada con criterios imitativos y materiales reversibles como la témpera. Sobre este material, se aplicó una capa de barniz para proteger los bustos, de la que carecían antes de la restauración. Las coronas de las santas fueron limpiadas y consolidadas.

Las capas de preparación, dorado y policromía del mueble presentaban zonas levantadas, *cazoletas* y falta de adherencia entre las diferentes capas de soporte, dorado y policromía, *descamación* producida por la falta de adherencia entre las capas de preparación con el soporte o entre estas con el dorado y la policromía. En el cascarón se apreciaban desprendimientos del dorado; en la predela, faltas desde la capa de preparación y repintes, con mucha purpurina, principalmente



Detalles de la mesa de altar

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

> Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

para cubrir las piezas añadidas y el interior de la vitrina. La pátina estaba oscurecida por la oxidación de los materiales y cubierta de polvo y suciedad superficial, que afectaba al retablo y a todos sus elementos.



Las pinturas de la predela se sometieron al proceso de sentado, desestucado y posterior estucado. La limpieza se llevó a cabo para eliminar el acabado oscurecido y la cera, suprimiendo ésta mediante bisturí, disolventes y aplicaciones de espátula térmica con papel absorbente. En la reintegración cromática se siguió la técnica de *rigattino* utilizando témpera.

Los soportes del mueble y de la mesa se limpiaron mecánicamente y se extrajeron los elementos extraños, procediendo después a la reconstrucción de faltas de soporte y estabilización mediante refuerzos estructurales.

El tratamiento de las grietas se inició con su limpieza utilizando brocha, espátula y aspirado, para después iniciar el proceso de sellado. Según el ancho y la profundidad de las grietas, se rellenaron con resina pigmentada para su integración cromática, o se enchuleteron con maderas blandas de balsa y chopo.

Respecto a la policromía, se procedió al sentado del estrato pictórico, desestucado y estucado. El desestucado se realizó con bisturí, agua, alcohol y de manera puntual, se utilizó la lija. Tras la limpieza, se procedió a la reintegración cromática y a la aplicación de una capa de protección final. El soporte de la mesa, fue sometido a un tratamiento de desinsención ya que estaba afectado por un ataque de xilófagos.

Finalizada la intervención, se procedió al montaje final en su lugar original, adecuando la base donde se asienta el retablo debido a la necesidad de no descargar su peso sobre los muros.



Detalles de la mesa de altar.

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

> Restauración del retablo-relicario de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego

Bustos-relicarios en el retablo de San Diego de Alcalá

Los relicarios con forma de busto o de un miembro humano solían ser reunidos en los espacios reservados de iglesias y monasterios, pero no faltaron los casos en los que quedaban expuestos a la veneración de los fieles en la parte inferior de los retablos. Así ocurre con los cinco bustos-relicario que se conservan en el sotabanco de un retablo clasicista que, obra del primer cuarto del siglo XVII, está presidido por una talla del franciscano San Diego de Alcalá y presenta varias pequeñas pinturas en el banco. Protegidos por una puerta abatible de madera y cristal y sometidos en fecha reciente a una intensa limpieza y restauración, están colocados en línea por el siguiente orden: *Santa Cristina, Santa Cecilia, San Blas, San Andrés y San Sebastián*.

El busto de *Santa Cristina* se alza sobre una sencilla peana con basamento y cornisa de época, mostrando en letras capitales en dorado sobre fondo azul una inscripción identificadora de la santa y del que podemos suponer como su donante, Antonio Fernández. Viste túnica rosácea con motivos pintados en oro y cabellos igualmente dorados que caen en simétricos tirabuzones a los lados de la cabeza; luce una corona metálica con imitación de perlas. El busto de *Santa Cecilia* muestra una peana idéntica con igual leyenda, pero varía el color de la túnica, ahora azul y con motivos dorados, siendo dorados los cabellos, que se sujetan con una trenza y una cinta violeta; luce corona metálica semejante. La media figura de *San Blas* presenta las mismas características, variando sólo en que viste capa pluvial y se toca con mitra de largas ínfulas. Por su parte, *San Andrés* viste túnica rosada con labores en azul oscuro y muestra un rostro con barba y bigote, luciendo también una corona metálica en la cabeza. En cuanto al santo mártir romano, *San Sebastian*, sujeto a un tosco árbol y desnudo con algunas flechas, luce corona de flores en la cabeza y un rostro de cierta mayor expresión que el de los otros cuatro bustos.

Las cinco tallas presentan un pequeño hueco en la parte inferior delantera para conservar las reliquias.

BUSTOS-RELICARIO DE SAN SEBASTIÁN, SAN ANDRÉS, SAN BLAS, SANTA CRISTINA Y SANTA CECILIA

Anónimos

Finales Siglo XVII, principios XVIII

Madera policromada

35 x 24 x 15 cm

Iglesia de San Andrés

CUBAS DE LA SAGRA

Mudéjares en la Comunidad de Madrid. La tradición del Islam en tierras cristianas

La iglesia parroquial de San Andrés en Cubas de la Sagra

Restauración de la iglesia

La tradición de los relicarios

El retablo de San Diego de Alcalá

Restauración del retablo-relicario de San Diego

> Bustos-relicarios en el retablo de San Diego



Santa Cristina



Santa Cecilia



San Sebastián



San Andrés



Santa Blas

LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN MARÍA

«La Dormición de la Virgen»
de la Real Colegiata de San Isidro

Restauración de «La Dormición
de la Virgen»

«La Dormición de la Virgen» de la Real Colegiata de San Isidro

Tema plasmado ya desde los primeros momentos de la Iglesia, en el mundo occidental es conocido con los términos «tránsito» y «deposición», mientras que en el ámbito ortodoxo sólo se utiliza el de «dormición» (*koimessis*). Todos ellos sirven para significar cómo, a diferencia del común del género humano, el final de la vida terrenal de la Virgen no fue la muerte, sino la dormición como primer paso en el que el alma de María asciende a los cielos para su coronación y, tres días más tarde, es devuelta por Cristo a su carne mortal a fin de proceder a la ascensión en cuerpo y alma a los cielos.

Si bien Éfeso y Jerusalén se disputaron el honor de haber sido el escenario del tránsito y momentáneo enterramiento, son mayores las probabilidades de que el suceso ocurriera en la segunda. Cuentan los *Evangelios apócrifos* que María vio cómo un ángel le traía una mortaja en señal de que su Hijo estaba esperándola y una hoja de palmera del Paraíso, que, para asegurar su incorruptibilidad, sería colocada ante el féretro durante los tres días siguientes a la dormición. Después de que María narrara esta visión a san Juan y le mostrara ambos objetos, se escuchó un enorme ruido y aparecieron los apóstoles, que, impulsados por una fuerza extraña, habían llegado desde distintos lugares a petición de María. Juan les explicó lo que iba a suceder y les rogó que no llorasen pues quienes predicaban la resurrección no debían temer la muerte.

Comenta Jácopo de Vorágine (*La leyenda dorada*) que, en muchas iglesias, fue costumbre leer un sermón elaborado con relatos de distintos santos, en el que se indicaba en este punto de la historia que, tras haber encendido unas velas, María se vistió la mortaja, se despidió de los apóstoles y se recostó en el lecho, estando san Pedro a su cabecera y san Juan a los pies. «Hacia la tercera hora de la noche», Jesús bajó de los cielos rodeado de ángeles, patriarcas, mártires, confesores y vírgenes y, después de cantar, recogió el alma de su Madre para, en medio de un tremendo resplandor, retornar a lo alto, no sin antes pedir a los apóstoles que guardasen el cuerpo en un sepulcro del valle de Josafat y esperasen durante tres días a que el Señor volviera a buscarlo. Según el mencionado

«LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN»

Anónimo, primera mitad del siglo XVII

Madera tallada y policromada

90 x 165 cm

Capilla de los Santos Cosme y Damián.

Real Colegiata de San Isidro.

MADRID

> «La Dormición de la Virgen»
de la Real Colegiata de San Isidro

Restauración de «La Dormición
de la Virgen»





libro de Vorágine, en el momento del tránsito María contaba setenta y dos años de edad -otros establecen 63 o 69-, lo que llevaría la fecha, como precisa la *Crónica de Eusebio*, al año 48 después de Cristo.

El relato concluye indicando que, iniciados los funerales, una nube cubrió la escena y varios ángeles se unieron a los cantos; una vez depositado el cuerpo en la tumba, los apóstoles se sentaron a esperar y al tercer día, volvió Jesús con unos ángeles, entre ellos san Miguel, que, portando el alma de María, lo mostró al Hijo, quien ordenó al cadáver que saliera del sepulcro y se uniera al alma para permanecer ya juntos en los cielos. Pero como Tomás llegara tarde por encontrarse predicando en India y no se creyera lo acontecido, de los cielos cayó el cinturón de María y entonces comprendió que Ella había ascendido en cuerpo y alma a la Gloria.

Considerada una de las doce fiestas de la Iglesia, la Dormición de la Virgen fue ya representada desde el siglo V en el mundo artístico griego y siríaco, pero no siéndolo en el occidental hasta el siglo XII, momento a partir del que fue mostrada con frecuencia en las portadas y vidrieras de los templos góticos. Unas veces se presenta a la Virgen acostada en el lecho hablando con los apóstoles, pero casi siempre María ya ha fallecido, por lo que es san Pedro quien dirige los cánticos, recita las oraciones o maneja el incensario.

El grupo madrileño muestra a los apóstoles cuidadosamente repartidos en torno a la figura yacente de la Virgen: tres a cada lado y seis en el frente. Las actitudes

> «La Dormición de la Virgen»
de la Real Colegiata de San Isidro

Restauración de «La Dormición
de la Virgen»

de cuerpos y rostros, así como los gestos de las manos, denotan gran variedad, pero todos convergen en la imagen de María, todavía viva y con las manos juntas, como esperando el inminente tránsito. San Juan Evangelista, el primero por la izquierda, extiende sus manos hacia la Madre de Dios, al tiempo que san



Pedro le conforta pasándole el brazo sobre el hombro. Las figuras varoniles tienen abundante decoración vegetal en el ropaje, al igual que la de María, vestida con la acostumbrada túnica blanca y el consabido manto azul, que contrastan de modo



intenso con el tono rojizo de los dos almohadones en que reposa su cabeza. Algunos de los personajes muestran todavía en sus manos el recuerdo manierista de unir los dedos anular y corazón, lo que avala la fecha temprana dentro del siglo XVII de la ejecución de las tallas.

El grupo fue ampliamente restaurado en 1948 por el escultor e imaginero madrileño Tomás Parés Pérez (1914-1996), quizás podría venir de la iglesia del Carmen.

Francisco Portela Sandoval

> «La Dormición de la Virgen»
de la Real Colegiata de San Isidro

Restauración de «La Dormición
de la Virgen»

Restauración de «La Dormición de la Virgen» de la Virgen»

El grupo escultórico *La Dormición de la Virgen* se encontraba dentro de un cajón-urna en la pared del lateral derecho de la Capilla de San Cosme y San Damián en la Iglesia Colegiata de San Isidro de Madrid. Esta ubicación, obligaba a una dificultosa visión lateral de la obra, acentuada por la carencia de iluminación. Este hecho motivó que además de la restauración material del grupo escultórico, fuera necesario reubicar la pieza para poder contemplarla en su esplendor.

El grupo escultórico presentaba una gruesa capa de suciedad grasa adherida (polvo, parafinas, humos...) que provocaba un ennegrecimiento general de la obra, subrayada por la fuerte oxidación de los barnices. Bajo la capa de suciedad, se apreciaba por el acabado de la talla que algunas manos y nariz de los apóstoles habían sido repuestas, cubriéndose con una policromía poco acertada. La policromía contaba con problemas de adhesión al soporte en puntos concretos y pequeñas pérdidas, algunas enmascaradas con repintes, sobre todo en las carnaciones y en los cabellos. La Virgen aparecía con una fractura en el antebrazo derecho.

Tras una limpieza de la suciedad superficial mediante aspirado, se realizaron pruebas de solubilidad y catas de limpieza para evaluar el estado de la película pictórica. Posteriormente se procedió a la fijación de la policromía en las zonas donde se encontraba levantada. En las zonas donde se encontraba encrestada, se inyectó resina acrílica con calor y presión controlados para devolver la estabilidad al contacto con el soporte.

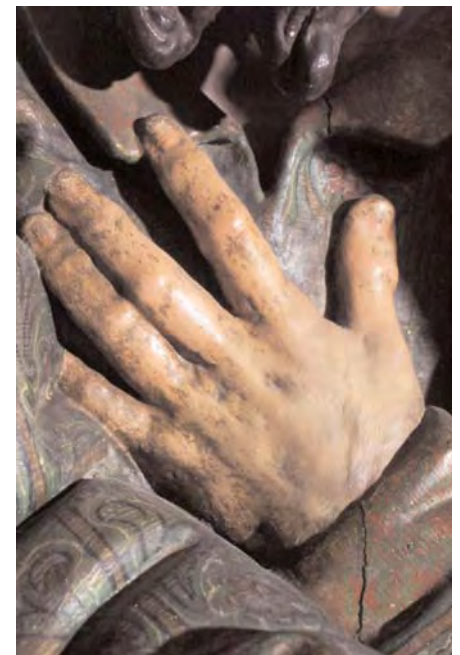
Las grietas que recorrían los apóstoles, se trataron inyectando una mezcla acuosa de resina sintética, sellándose posteriormente con una resina epoxídica de características similares a la madera, que al ser inerte, eliminaba los problemas de higroscopicidad. El antebrazo de la Virgen se unió, completando la pérdida de volumen en los planos de fractura con una resina acrílica.

“LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN”
REAL COLEGIATA DE SAN ISIDRO,
MADRID

RESTAURACIÓN
CLAR Rehabilitación
Laura Riesco Sánchez
Pilar Sendra Pons

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE
LA ACTUACIÓN
Área de Protección del Patrimonio Mueble
e Inmueble

REALIZACIÓN
2003



Detalle de la mano de un apóstol

«La Dormición de la Virgen»
de la Real Colegiata de San Isidro

> Restauración de «La Dormición
de la Virgen»



Tras la consolidación estructural, se procedió a la limpieza. En las carnaciones se llevó a cabo una limpieza mixta, química y mecánica. En el resto de la escultura se utilizaron las mismas disoluciones químicas, aplicando medios mecánicos puntualmente. Después, se saturaron los colores para devolver a las policromías el aspecto adecuado. Finalmente, las lagunas que dejaban a la vista el soporte, se nivelaron con una masilla acrílica para poder dar paso a su reintegración cromática, realizada con acuarela siguiendo un criterio mimético en las lagunas pequeñas y un tramo diferenciador en las de mayor tamaño. Los desgastes y abrasiones de los estofados se suavizaron con tramados de colores a la acuarela. Las manos repuestas en una intervención anterior, se policromaron integrándolas con el resto de las carnaciones originales, tramándose rubores y volúmenes con acuarela sobre base acrílica, para dejarlas claramente diferenciadas. Como protección final, se aplicó resina acrílica.

La nueva ubicación del grupo fue la antigua Capilla de la Soledad que contaba con un retablo clasicista con un alto sotabanco de poca entidad y pésima calidad, que se optó por eliminar. Para adaptar el nuevo espacio se utilizaron paneles de DM y molduras de madera, pintándose después según los modelos de los mármoles existentes en otros sotabancos de la Colegiata.

Texto de la Memoria de Restauración



«La Dormición de la Virgen»
de la Real Colegiata de San Isidro

Detalles de los estofados de las vestiduras durante el proceso de la restauración

> Restauración de «La Dormición de la Virgen»

***ORA ET LABORA:* CONVENTOS Y MONASTERIOS**

Los conventos y monasterios
en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de
La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento
de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias
de la Purísima Concepción,
vulgo gongóras

Restauraciones en el convento
de las góngoras

El convento de La Encarnación de
Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del
Niño Jesús a San Antonio de
Padua»

Restauración del cuadro «La
aparición de la Virgen y del Niño
Jesús a San Antonio de Padua»



Convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulvo Góngoras. Iglesia. Vista Interior.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

La historia del Monacato de Occidente, no sólo es uno de los temas fundamentales de la arquitectura, sino también de la cultura y la civilización europea. El trabajo en el *escriptorium* de copistas y amanuenses fue el único nexo de unión con la cultura Greco-latina, y la construcción de los grandes complejos abaciales y monásticos, son casi los únicos ejemplos de la actividad constructiva del bajo medievo.

Desde los primeros tiempos del cristianismo existieron eremitas y anacoretas que huyendo de todo contacto humano se refugiaron en el eremo (desierto) para un mayor acercamiento a Dios.

Uno de los movimientos iniciadores del eremitismo fue San Antonio en los albores del siglo IV (305), dejando su casa patricia en Alejandría y adentrándose en el desierto de la Tebaida, en la orilla oriental del Nilo.

Monasterios benedictinos, cistercienses y cartujos

Será en la Italia de finales del siglo V, donde se ubicará el punto de partida del gran monacato europeo. En la cima del Monte Casino, Benito de Nursia, con un sobrio y mesurado espíritu, se erigirá como padre del monacato de Occidente.

El punto de partida será la «Regula Santi Benedicti» que en sus 73 capítulos se ordenarán las normas dictadas al ABAD (padre de la Comunidad) para el gobierno de los monjes sometidos a su obediencia. El «ora et labora» distribuido en tres imaginarias de ocho horas (ocho de alabanza, ocho de trabajo y ocho de descanso) regirá la vida de todo el monacato occidental.

La alabanza divina se articulará en torno a la división del día según las imaginarias romanas: Los Maitines, las horas de Prima, Tercia, Sexta y Nona concluyéndose el día con el rezo de las Vísperas.

> Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Sólo con la «Stabilitas loci» (voto de estabilidad) que exigió San Benito, se dio uno de los requisitos para el origen de la arquitectura monumental en Europa, creando las bases para la Edad Media Latina; estableciendo la planimetría del Monasterio benedictino, según la *Regla*, mostrando un perfecto organigrama el equilibrio de un orden interior como origen del orden externo.

El Templo de planta de cruz latina con el claustro abierto al sur, medianero con la nave de la Epístola, ordenándose en su entorno la sala de los monjes, la sala capitular y el dormitorio que correrá sobre las anteriores, abriéndose al Naciente al cual se orientará la cabecera de la Iglesia. El refectorio (comedor) el calefactorio junto a la cocina, en orientación al Mediodía, y en disposición paralela al claustro, en contraposición al Cister que lo hará ortogonalmente. Al Poniente se orientarán la cilla (despensa), el comedor y el dormitorio de conversos. La librería se ubicará en la medianera con la Iglesia orientada al Mediodía.

El máximo exponente del monasterio benedictino culminará, entre los siglos X y XII, con la construcción del «Gran Cluny» estableciéndose como el lugar más importante de la historia de la «Monarquía abacial electiva» de toda la historia de Occidente, alcanzando su plenitud en 1245, llegando a albergar a 1.200 monjes, conocidos por el sobrenombre de los «monjes negros» debido al color de su *cogulla*. De esta Abadía llegaron a depender cerca de un millar de prioratos monacales que se extenderían por toda Europa, jalonando muchos de ellos, la ruta más importante del Medievo: El Camino de Santiago.

La llegada de San Bernardo con 30 monjes en 1112 al monasterio de Citeaux, constituirá el acontecimiento decisivo para la historia de la nueva Orden Cisterciense, iniciada por San Esteban Hardin en Citeaux, el polo opuesto a Cluny, culminando en 1120 con la fundación del monasterio de Clairvaux.

La elegancia espiritual de San Bernardo, mitad monje, mitad caballero (como a él mismo gustaba definirse) inundó todo un siglo con el blanco de sus cogullas, de modo que el siglo XII fue el siglo de los monjes blancos; fue el siglo del Cister, con sus 525 fundaciones de prioratos dependientes de las grandes abadías de Citeaux y Clairvaux.

La síntesis del monacato medieval llevando a cabo la utopía del sincretismo religioso «reunir la vida eremítica y el cenobio en un solo monasterio», nos llega en el siglo XI de la mano de San Bruno de Colonia, que con sus seis monjes y a unos mil metros de altitud fundó la Cartuja en las cercanías de Grenoble. La planimetría ideal cartujana se corresponde a la perteneciente a la «Chartreuse de Clermont», correspondiéndose en España con las primeras fundaciones cartujanas de la «Cartuja de Miraflores y la del Paular», así como el prototipo del monasterio cisterciense fue el de la Granja de Moreruela en Zamora y el Gran

> Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las gongóras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Poblet en Cataluña. Dentro del benedictismo Santo Domingo de Silos y San Pedro de Arlanza en Castilla, completarían la trilogía monacal medieval española, ya que a partir del III y IV Concilio de Letrán (1179–1215) quedará prohibida la fundación de nuevas Ordenes Monásticas.

Conventos dominicos, franciscanos, agustinos, carmelitas, mercedarios, trinitarios, jesuitas y jerónimos

En los comienzos del siglo XIII, el Papa Inocencio III, otorgará la Bula de fundación al nacimiento de las Órdenes Mendicantes Conventuales, concediendo a Santo Domingo de Guzmán y a San Francisco de Asís, la fundación de las Órdenes Dominicana y Franciscana.

Santo Domingo quiso que sus conventos se ubicasen en los burgos o ciudades (debido al carisma intelectual de los frailes predicadores). En el polo opuesto, San Francisco, quiso que sus «frates menores» se establecieran al margen de las estructuras sociales, en los suburbios y arrabales de los grandes burgos. La posición de sendas ubicaciones conventuales a partir del siglo XIII determinarán sus formas arquitectónicas al adaptarse a las planimetrías urbanas, creándose el "Compás" como invariante orgánica, auténtica rotula o charnela de distribución entre la puerta de la Iglesia (abierta al pueblo) y la portería conventual.

Las Órdenes Agustiniense y Carmelitana completarían la cuaterna de las Órdenes Mendicantes o Conventuales. Las Órdenes de la Merced y la de la Trinidad, surgirán en España en el siglo XIV, como órdenes conventuales con un carisma personal de redención de cautivos a manos turcas, escribiendo ambas gloriosas páginas de la historia de España.

La fundación de la Compañía de Jesús por San Ignacio de Loyola, poblará España de magníficos edificios que albergarán los «Colegios» o «Casa de Estudios» destacando en Madrid el Colegio Imperial fundado por la Emperatriz María de Austria. El rey Enrique IV de Castilla tutelaré el nacimiento de la Orden Jerónima, la más genuinamente española, que gozará de todos los privilegios reales desde los Trastámara a la Casa de Austria. Los jerónimos protagonizarán la construcción de los más espléndidos ejemplos de la arquitectura española. A su custodia se encomendará el Gran Monasterio de Guadalupe, el Parral de Segovia. Yuste y los Jerónimos de Granada; pero destacando sobre todos el singular Monasterio de El Escorial, en el que se consolidará la española planimetría del monasterio-palacio, que llegará a su plenitud en el conjunto del Buen Retiro.

Al igual que el monacato masculino se extendió a lo largo y ancho de Europa, el monacato femenino alcanzando auténticas cotas de esplendor durante los siglos X al XVII, con la invariante de su vida Regular y Claustal

> Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



Convento de Mercedarias de la Purísima Concepción. Vulgo góngoras. Patio.

Monasterios y conventos en la Comunidad de Madrid

Cuando Carlos II cerró tras de sí la puerta de la Casa de Austria, decíase de Madrid que entre conventos y tabernas se contaban más de un centenar de ellas. De este Madrid–Villa y Corte, auténtica ciudad conventual, al igual que Sevilla, en los albores del siglo XXI, apenas nos quedan vestigios de sus fábricas monásticas y conventuales. Los vetustos muros del Monasterio de las Descalzas Reales (Claristas Descalzas) fundación de Doña Juana de Austria, las barrocas fábricas reales del Monasterio de la Encarnación y de Santa Isabel, encomendadas a las Agustinas Reales, sólo son recuerdo de las fundaciones de la monarquía. El Monasterio del Corpus Christi (vulgo carboneras) de la Orden Jerónima y el de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, donde una comunidad de letradas encabezadas por Sor Marcela de San Félix (hija de Lope de Vega) protagonizaron, en parte, durante el siglo XVII el llamado barrio de las «Musas».

Unas fábricas del siglo XVII, en cierran tras ellas a una institución eminentemente española: Las Comendadoras de Santiago, las Mercedarias de Alarcón y a las de Góngora completan con el espléndido templo de la Encarnación Benita de San Plácido –sede de la única abadesa portadora de báculo, anillo y pectoral de toda la Villa y Corte– cuyas trazas se debieron a Fray Lorenzo de San Nicolás y que albergaron cabe sus muros al magnífico Cristo crucificado de Velázquez.

> Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Claristas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo góngoras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Claristas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

La parroquia de San Jerónimo el Real, la parroquia del Carmen, la parroquia de San José son testigos supervivientes de los que fueron los magníficos conventos del Buen Retiro, del Carmen Calzado y de la Casa Generalicia de San Hermenegildo del Carmen Calzado. De lo que fue el Convento–palacio de Bárbara de Braganza nos hablan las fábricas, las estancias y la riqueza ornamental y decorativa de Olivieri, en las dependencias del Tribunal Supremo y que junto a la parroquia de Santa Bárbara completan el regio conjunto.

La Real Colegiata de San Isidro, nos trae a la memoria lo que fue el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús y cuyas trazas fueron debidas al Hermano Bertrán, siguiendo las del «Jesús» de Roma. La Catedral Castrense, se erige sobre la Iglesia de las Bernardas del Sacramento, completando los vestigios monacales de la Villa y Corte el cercenado conjunto de las San Francisco el Grande, levantado sobre el lugar de las «Vistillas» donde residió San Francisco de Asís a su regreso del Camino de Santiago.

Haciendo, a modo de recapitulación, la historia del monacato madrileño, el primer monasterio se levantó en el arrabal norte, erigido por privilegio de Alfonso VI en torno al año de 1085 y fue el priorato de San Martín, filial del Monasterio de Silos. En 1218 se funda Santo Domingo el Real de la Orden de Predicadores, pasando a la rama femenina por iniciativa del propio Santo Domingo de Guzmán en 1220.

En toda la demarcación de la Comunidad de Madrid, únicamente las Dominicas de Loeches, fundación de Don Gaspar de Guzmán, Conde–Duque de Olivares, mantiene comunidad y fábricas fundacionales.

José Félix de Vicente Rodríguez

> **Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid**

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

El convento de Clarisas de la Anunciación fue fundado en 1523 por Don Rodrigo de Vivar, personaje originario del municipio que fue canónigo de la catedral de Zamora. El señor de Vivar favoreció a la orden carmelitana con la fundación de este convento pensando fuese su última morada. Para ello cedió tierras que poseía a las afueras de Griñón y no escatimó en gastos no sólo desde el punto de vista de ocuparse de que la nueva casa de clarisas fuera capaz y cómoda, sino que también se preocupó de que estuviese aderezada convenientemente, para ello llamó a su sobrino, Juan Correa de Vivar, para que realizara la decoración del retablo mayor, uno de los más bellos de la región.

Las obras fueron a buen ritmo ya que en 1525 era inaugurado. Según las crónicas se sabe que entre 1667 y 1674 se realizaron obras de reparación en distintas estancias entre las que está la iglesia, en la que probablemente se debió de volver a intervenir, pues se tiene noticia de que en 1727, el Obispo Auxiliar de Toledo la bendijo bajo la advocación de Nuestra Señora de la Anunciación. Ya en el presente siglo y como consecuencia de los desperfectos ocasionados por la guerra civil, cuando fue destinado a cuartel del ejército, se restauraron por Regiones Devastadas la iglesia, el pórtico, el claustro y se revocaron las fachadas.

Es un edificio de buenas proporciones. Se desarrolla en torno a un claustro y a un segundo patio que va a dar a las huertas a través de un pabellón de factura reciente. La iglesia se ubica en un lateral y es un sencillo recinto de una sola nave cubierto con bóveda falsa apainelada con lunetos. En la capilla mayor aparece una interesante armadura de madera ochavada, en el presbiterio se ubica el enterramiento del fundador, hay noticias de la presencia de una cripta que da cobijo a sus restos. El coro bajo se sitúa a los pies y se cierra con una reja de hierro forjado. El coro alto, también a los pies, se cubre con artesonado de madera. El claustro es de planta cuadrada con dos alturas que se sostienen con columnas de orden toscano y pies derechos de madera, en la planta baja se disponen el refectorio, la sala de capítulo y la escalera que comunica con las celdas principales de la primera planta, se encuentra cerrada y presenta cuatro vanos por panda.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

> **El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón**

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las gongóras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

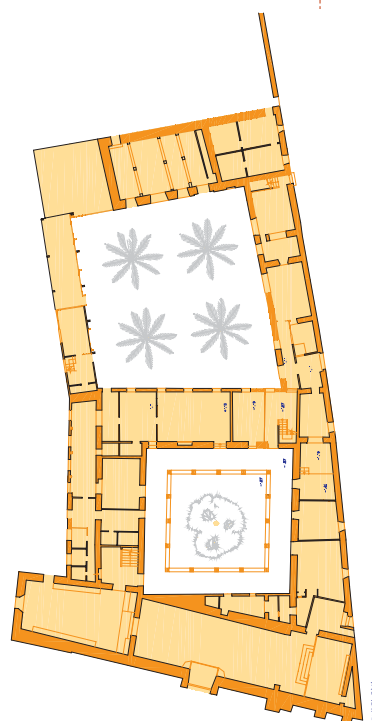
«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

MURUS: EST: ANGELUS: GABRIEL: ADEO: M UNITATE



Iglesia del convento con retablo de Juan Correa Vivas



Planta general del convento.

El exterior es muy sencillo realizado en fábrica de ladrillo con cajones de tapial y cubierta de teja árabe, destacando sólo la espadaña situada a los pies de la iglesia, su acceso se resuelve con un sencillo arco rebajado cobijado por un apéndice, mientras que la del convento está situada en la calle Inmaculada y es también muy sencilla, resolviéndose con arco rebajado. En esta fachada cabe mencionar en la última planta la galería exterior resuelta con hilera de arcos de medio punto sobre pilares cerrada con celosía de madera.

Limitada por la calle de la Inmaculada se levanta otra edificación con el zaguán, el torno y el antiguo locutorio en planta baja, en la primera las celdas y en la última se crea un espacio diáfano abierto al exterior a modo de galería; perpendicular a dicha calle, se levanta el último cuerpo edificado que se puede considerar perteneciente a la edificación histórica, en él se localiza en la actualidad, la hospedería y una amplia estancia destinada en origen a cochiqueras, en la entreplanta, se distribuye una zona de dormitorios y en planta primera las celdas del noviciado.

El convento conserva un importante patrimonio artístico en el que destaca de forma sobresaliente el retablo mayor dedicado a la Anunciación, obra renacentista, cuya decoración pictórica fue realizada por el pintor toledano Juan Correa de Vivar entre 1533 y 1536.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

> **El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón**

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las gongóras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Convento de Clarisas
de La Anunciación. Patio



Los conventos y monasterios
en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento
de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias
de la Purísima Concepción,
vulgo gongóras

Restauraciones en el convento
de las góngoras

El convento de La Encarnación de
Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del
Niño Jesús a San Antonio de
Padua»

Restauración del cuadro «La
aparición de la Virgen y del Niño
Jesús a San Antonio de Padua»



Vista general de la nave

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

La última intervención en este convento de las Clarisas de la Anunciación fundado en el primer tercio del siglo XVI ha consistido en la realización de obras de restauración de las fachadas correspondientes a los alzados a la calle Inmaculada y a la calle La Salle a través de los cuales se realizan respectivamente los accesos al Convento y a la Iglesia.

Las fachadas están compuestas por la unión de tres cuerpos de distinta altura, por una parte la Iglesia y por otra las estancias al convento (una en torno al patio y otra en torno al jardín). Las tres edificaciones son el reflejo del crecimiento paulatino del convento y están ejecutadas mediante las mismas técnicas constructivas y utilizando los mismos materiales. Los muros de cerramiento se levantan mediante machones de ladrillo de tejar trabados, unidos por verdugadas de ladrillo que conformaban casetones de piezas de adobe, buscando una trama regular en el acabado del revoco.

Existían machones de ladrillo de tejar no trabados que interrumpían en vertical los casetones y que pudieron ser refuerzos posteriores de la edificación. El deterioro del paramento con pérdida de sus acabados originales y posiblemente los daños sufridos durante la guerra del 36 provocaron la realización de una obra inadecuada en la que se realizó la sustitución superficial de paños de adobe por ladrillo hueco.

Esta falta de mantenimiento unida a la realización de restauraciones incorrectas han propiciado la existencia de filtraciones y humedades.

Nuestra intervención se planteó siempre atendiendo a unos criterios claros de consolidación de fábrica y de recuperación de los revestimientos originales.

En el proceso de las obras se realizó el picado de los distintos revestimientos de los paramentos exteriores, dado el deterioro que presentaban los muros de

CONVENTO DE MADRES CLARISAS (GRIÑÓN)

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE OBRA

M^a José Rodríguez Relaño

Arquitecto

Concepción Alcalde

Arquitecto

Marta Alegre Zuluaga

Arquitecto Técnico

Ernesto Mera Díaz

Arquitecto técnico

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Mueble e Inmueble

EMPRESA CONSTRUCTORA

KALAM, S.A.

REALIZACIÓN DE LAS OBRAS

2003

INVERSIÓN TOTAL

152.423,54 €

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

> **Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón**

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



cerramiento y los inadecuados morteros de cemento que había sustituido a los originales de cal y arena produciendo el consiguiente daño.

Una vez realizada la limpieza y preparación de las superficies llevamos a cabo la consolidación de las mismas mediante el retacado del muro de fábrica de ladrillo de tejar con piezas miméticas a las originales, su rejuntado con mortero de cal, la reparación de los cajones de tapial, la reconstrucción de jambas y la restauración de la cornisa.

Fachada del convento antes de su restauración.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

> Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



Fachada del convento tras su restauración.



Estado de las fachadas antes de la restauración.



Fachada del convento tras su restauración

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

> Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



Sección longitudinal de la iglesia.

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Fundado en enero de 1663 según la escritura firmada por D. Juan de Góngora, caballero de la Orden de Alcántara, sobre unos terrenos del Marqués de Colares, en el barrio de Barquillo, cercanos a su residencia.

Las obras se iniciaron con el trazado de una pequeña iglesia sobre cuyo núcleo se realizará después la definitiva, por el arquitecto de la Orden Mercedaria, Fray Manuel de Villarreal, años más tarde y tras el cese del benefactor como Presidente de Hacienda dejó la obra abandonada por lo que en 1670 se replantea de nuevo, el encargado de las obras es el arquitecto Manuel del Olmo, quien amplió la iglesia aunque manteniendo sustancialmente el esquema anterior, levantó la cúpula y diseñó todos los elementos decorativos.

El convento obra de Gaspar de la Peña, se distribuye en torno a un claustro central cuadrado con arcos y dinteles superpuestos dejando en un lateral la iglesia, de una sola nave de planta de cruz latina, con retablos en hornacinas laterales y amplia cúpula, sobre achaflanados machones rematados por pilastras cajeadas con capiteles del llamado estilo del Hermano Bautista, el coro se sitúa a los pies en alto. La nave central, el transepto y el presbiterio se cubren con bóveda de cañón con lunetos sobre un ancho entablamento decorado con ménsulas pareadas, que se repiten en el tambor de la cúpula, elemento principal del conjunto y que la convierte por su tamaño y decoración en uno de los elementos más destacados del barroco madrileño del siglo XVII. La fachada, es muy simple y no se corresponde con la suntuosidad interior, la principal situada en la nave de la epístola en el cruceo y se reformó en el XVIII, en la actualidad está cerrada y se accede por un acceso a los pies, y por otro vano abierto en el segundo tramo de la nave.

Ha sufrido diversas reparaciones y restauraciones desde el siglo XVIII hasta la década de 1990. La 1ª restauración por José de la Ballina y Francisco Sabatini en 1785 encargándose de la fachada, en 1789 sufrió otra restauración por Antonio Ruiz de Salces y entre 1990 y 1993 por la arquitecta Ángeles González Álvarez de Dirección General de Patrimonio Histórico.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

> **El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras**

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauraciones en el convento de las góngoras

Si se pudiera resumir lo más característico de este Convento quizás sería el enorme contraste existente entre la suntuosidad de su interior y la simplicidad de su fachada. Constituye un rotundo conjunto en el centro de Madrid en el que destaca la importancia de su iglesia, aunque la estrechez de las calles y la falta de perspectiva nos dificulten esta apreciación.



En una visión global, el edificio parece conservado y mantenido de manera aceptable, pero es en el detalle donde se aprecian toda una serie de elementos a restaurar como aleros, esquinas, bajantes, zócalos y sobre todo las fachadas.

El tratamiento de las fachadas no es adecuado y desmerece el conjunto, sobre todo la principal (c/ Luis de Góngora) con el revestimiento pétreo ("granulite") que se aplicó en los años 70 tapando el revoco anterior y que ha perjudicado al soporte de ladrillo y granito. Las otras dos (c/ San Lucas y San Gregorio) esta repintadas con distintos colores y parches y con un elevado grado de suciedad.

La solución adoptada ha consistido en el picado hasta encontrar el mortero original, su limpieza y el tendido de capa de mortero de cal y arena como soporte del revoco final a la «catalana» con acabado a la «martillina». Se mantiene el revoco liso en la zona central del frontón de la iglesia y el rústico en las esquinas del edificio.

Otros elementos que quedaron pendientes en restauraciones anteriores fueron



Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

> Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

> Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

paramentos de la nave de la iglesia, cubiertas y sobre todo el interior de la misma con restos de humedades en la cúpula y en la nave, paredes sucias y pintadas en distintos tonos... Por ello, las cubiertas adyacentes han sido repasadas y se han limpiado y restaurado las pinturas en el interior.

Asimismo había importantes grietas en el coro alto y humedades de capilaridad en una serie de dependencias que dan a la calle de San Lucas que han sido reparadas.

Era también necesaria la puesta al día de instalaciones de electricidad, alumbrado, calefacción, seguridad y protección contra incendios.

Los criterios de intervención que se han tenido presentes han estado siempre basados en una profunda investigación histórica arquitectónica y urbanística.

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

El arquitecto Fernando Chueca Goitia, en la memoria realizada para la propuesta de Declaración del Conjunto Histórico Artístico a favor de Valdemoro (incoado desde 1981), valoró la villa como una de las más interesantes de la Comunidad de Madrid. El convento de la Encarnación de Hermanas Clarisas forma parte de este Conjunto Histórico Artístico, de la ciudad *fundada por los moros y llamada Valle del Moro (...) fue Corte de sus Reyes Árabes, con una dilatadísima población*»[1]. Así la describió el geógrafo de la Corte Thomas López en el siglo XVIII, equiparándola a las grandes ciudades de la época.

Valdemoro cuenta con una amplia plaza de soportales de la que parten calles quebradas de reminiscencia medieval que descubren poco a poco, diferentes joyas, como la Iglesia Parroquial de la Asunción, la Ermita del Santo Cristo de la Salud o El Convento de las Clarisas.

Los componentes principales del complejo conventual, la iglesia y el claustro, mantienen el esquema clásico de los monasterios de la época. La iglesia tiene planta de cruz latina con una sola nave cubierta con bóveda de cañón. El crucero se cubre con cúpula. El arranque de la bóveda lo marcan sencillas pilastras que sostienen un arquivado, una solución muy utilizada por Francisco de Mora. Además de varios retablos modernos, sustituidos tras la Guerra Civil, destaca el altar mayor de estilo barroco.

El claustro, de ladrillo visto, es cuadrado, de dos plantas con arcos de medio punto en cada galería y decorado con pinturas de la Pasión de Cristo y al Santoral franciscano.

Al exterior, el edificio se cierra con aparejo toledano, es decir, cajas de mampuesto encerradas entre refuerzos de ladrillo. La portada de la iglesia, de piedra de Colmenar, presenta un nicho con la Estatua de Santa Clara, patrona de la

[1]. LÓPEZ, Tomás. *Descripción de la provincia de Madrid*. Madrid: Por Joachin Ibarra, 1763.



Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

> **El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro**

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



Convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

> **El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro**

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

orden, bajo un frontón curvo, flanqueada por dos escudos uno, de la casa de Lerma.

El tratamiento de las fachadas, similares al convento de la Encarnación de Madrid y otros edificios madrileños, ha hecho atribuir la autoría del convento a Juan Gómez de Mora, al que se requirió como experto para el desarrollo de la obra, aunque probablemente, continuara las obras realizadas por su tío Francisco de Mora, fallecido en 1610.

En 1609 se estableció el grupo fundador proveniente de las Descalzas Reales de Madrid en el hospital de San Andrés de la Villa, hasta la conclusión del convento en 1616, bajo el patroci-

nio del duque de Lerma, valido de Felipe III. El Rey y su esposa, Margarita de Austria, inauguraron con generosas dádivas el convento. Las calles se engalanaron, festejando el traslado de las monjas desde el Hospital. En un primer momento la comunidad se componía de ocho monjas, cuatro de ellas nobles, familiares del duque.

A mediados del XVIII, tenía 19 religiosas y una novicia, era una próspera comunidad que contaba con magníficas propiedades, entre las que se incluían casas, molino de aceite, tierras, eriales y viñas. Su patrimonio se vio mermado tras las desamortizaciones, aunque el convento se mantuvo en funcionamiento. A mediados del siglo XIX, consta una ampliación en la edificación, aunque se desconoce la fecha concreta. El tratamiento de las zonas nuevas, sigue las pautas estéticas del original manteniendo el aparejo toledano.

Durante la Guerra Civil, el convento fue saqueado y debido a la cercanía del frente se habilitó como cuartel lo que supuso la práctica destrucción del edificio. Su estado era lamentable, razón por la que la Dirección General de Regiones Devastadas, encargó al arquitecto Luis Fernández Urosa el proyecto de reconstrucción del mismo, presentado en 1940. La construcción que reseñó el arquitecto, describiéndola como muy cuidada mantuvo la concepción original, con algunos cambios mínimos.

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a san Antonio de Padua»

Obra inédita de uno de los innumerables pintores, denominados menores, que florecieron en la escuela barroca madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, durante el reinado de Carlos II.

La única fuente antigua en la que se esboza su personalidad procede de Antonio Palomino, quien le dedica una de las biografías del *Parnaso Pintoresco Laureado*, tercera parte del *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Hasta el día de hoy, las únicas fechas que se tienen de la vida de Juan Cano de Árevalo son las que aporta Palomino. Por tanto, se cree que debió nacer precisamente en Valdemoro en torno a 1656, y murió hacia 1696 en Madrid, como consecuencia de unas heridas provocadas en un duelo en el que recibió una estocada.

Su periodo inicial de formación se desarrolló en su localidad natal donde ejecutaba pinturas de pequeño tamaño para lo que sin duda estaba dotado. Tal era su inclinación que algunos amigos le aconsejaron que se dedicara a decorar abanicos, especialidad en la que alcanzó notoriedad. Palomino, en este punto, nos deja una de sus jugosas anécdotas: *«Hízolo así, y llegó a pintarlos con tal excelencia, que en esta línea fue el único, que se ha conocido en España; tanto, que habiendo hecho un invierno una gran partida de abanicos, y viendo, que por ser hechos en España, no tenían estimación; fingió, que le habían venido de Francia, y de este modo logró el despacharlos a muy gran precio. ¡Oh desventura de nuestra nación!»*

Por Palomino se sabe que se trasladó a Andalucía, seguramente a Córdoba; allí trabó amistad con el pintor Antonio García Reinoso, mientras proseguía pintando los abanicos que tanto interés suscitaban. Su estancia en cualquier caso debió ser breve, ya que todavía siendo muy joven se asienta definitivamente en Madrid.

Recién llegado a Madrid contrae matrimonio y se convierte en el pintor oficial de abanicos de la Reina, oficio que le reporta sustanciales ingresos no sólo en concepto de gajes o sueldo sino porque la nobleza cortesana se convierte en su principal cliente. El propio Palomino se vanagloriaba de poseer un abanico de

“LA APARICIÓN DE LA VIRGEN Y DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA”

Juan Cano de Árevalo

Firmado: Jn Cano F.

Fines del siglo XVII

188,5 x 252 cms

Óleo sobre lienzo

Covento de La Encarnación de Hermanas Clarisas

MADRID

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

> «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»



su mano, y «después de haber usado de él muchos años (porque no servía a todos aire) y estando ya inútil para su ministerio, le guardé yo, y le conservo por una alhaja de gran estimación». No sólo pintó abanicos sino que emprende decoraciones murales, escenografías para arquitecturas efímeras o lienzos de altar. Por Palomino se conoce su colaboración con un pintor de Madrid, no citado en la biografía de Cano de Arévalo, en las decoraciones murales de la iglesia de Santa María, de la Compañía de Jesús, de Alcalá de Henares; en concreto para los tres ábsides de la cabecera, decoraciones hoy en día desgraciadamente desaparecidas, y para la cúpula de la Capilla de las Sagradas Formas de la misma iglesia. En la reciente restauración de estas últimas pinturas apareció la firma de Juan Vicente Ribera, sin duda el pintor que no mencionado. En 1979, José Luis Barrio Moya publicó una carta de pago por la que Cano de Arévalo había cobrado una cantidad al intervenir en la arquitectura efímera que engalanaba un arco de triunfo colocado en la Puerta de Guadalajara de Madrid, con motivo de la entrada en Madrid de la segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neoburgo, en 1690. Asimismo Palomino afirma que Cano de Arévalo trabajó para su localidad natal, Valdemoro, y expresamente alude a las decoraciones de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial. De ahí, que resulte todavía más interesante el hallazgo de la firma en este lienzo.

El lienzo representa la aparición de la Virgen y el Niño Jesús a San Antonio de Padua, enmarcada bajo una aparatosa y teatral escenografía arquitectónica. Ésta se caracteriza en la parte inferior por una balaustrada que separa la escena principal de los pequeños recuadros con varias escenas de la vida de San Antonio (de izquierda a derecha: San Antonio salvando a un hombre al caer de un andamio, predicando al asno que se arrodilla ante el Santísimo, sosteniendo una arqueta con el alma de un avaro, y la predicación a los peces), y por una columna salomónica en la parte superior derecha.

Es un lienzo muy decorativo que ofrece el estilo de un pintor de calidad ciertamente discreta pero muy cercano a otros maestros de su misma época como Alonso del Arco o Antonio Van de Pere quien también trabajó para la iglesia parroquial de Valdemoro.

José María Quesada

Bibliografía:

PALOMINO, Antonio: *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715-24. Edición actual a cargo de Nina Ayala Mallory, Alianza editorial, Madrid, 1986, pp. 328-330.

BARRIO MOYA, José Luis: «Una noticia sobre el pintor Juan Cano de Arévalo», *Archivo Español de Arte*, Madrid (1979), tomo LII, núm. 206, pp. 194-195.

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las gongóras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

> «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

“LA APARICIÓN DE LA VIRGEN Y DEL NIÑO JESÚS A SAN ANTONIO DE PADUA” (CONVENTO DE MADRES CLARISAS, VALDEMORO)

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE OBRA

M^a José Rodríguez Relaño

Arquitecto

Concepción Alcalde

Arquitecto

Marta Alegre Zuluaga

Arquitecto Técnico

Ernesto Mera Díaz

Arquitecto técnico

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Protección del Patrimonio Mueble e Inmueble

EMPRESA CONSTRUCTORA

KALAM, S.A.

REALIZACIÓN DE LAS OBRAS

2003

Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las gongóras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

- > Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

El estado inicial

Esta obra de gran formato del artista Juan Cano Arévalo, se encontraba antes de su restauración en un mediano estado de conservación, tanto debido al paso del tiempo y al desgaste natural de los materiales como a intervenciones realizadas con anterioridad que, a largo plazo, resultaron nocivas para la obra, debiéndose restaurar elementos previamente intervenidos.

El bastidor está construido en madera de pino, sin extraerse los nudos, trabajado de forma basta y sin cuidar los remates. Debido a su condición de "bastidor fijo" y sin cuñas de tensión y a su incapacidad para sostener el peso de tela y la pintura resultaba imposible tensar la tela. En una intervención anterior, para solucionar este problema se colocaron dos tablones anchos a modo de refuerzo.

Las intervenciones anteriores que sufrió la obra: reentelado parcial de la mitad inferior; colocación de parches en rotos y lagunas y de bordes en la mitad superior; estucado de lagunas sobre la tela de forración, en las pérdidas de soporte y sobre la tela original en las lagunas de aparejo y capa pictórica; reintegración con técnica al óleo de las pérdidas con carácter invasivo; limpieza de barnices que en ocasiones supusieron el barrido de las veladuras; y el refuerzo del bastidor y repintado del marco con purpurina, han marcado las pautas para la restauración realizada en la actualidad.

Estas intervenciones anteriores han supuesto una mayor degradación de la pintura y los efectos nocivos de estas actuaciones se han visto potenciados por el desgaste natural de los materiales debido al paso del tiempo y a las adversas condiciones ambientales, afectando al lienzo, al marco y a la capa pictórica.

El lienzo presentaba abolsamientos y ampollas consecuencia del reentelado anterior, junto a marcas de costura en la capa pictórica. Aparecían zonas despegadas entre el soporte original y el refuerzo, grietas y roturas, agujeros en el





Los conventos y monasterios
en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de
La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento
de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias
de la Purísima Concepción,
vulgo gongóras

Restauraciones en el convento
de las gongóras

El convento de La Encarnación de
Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del
Niño Jesús a San Antonio de
Padua»

> Restauración del cuadro «La
aparición de la Virgen y del Niño
Jesús a San Antonio de Padua»

perímetro debido al método de sujeción (tachuelas), oxidación del tejido, suciedad general, craquelados y levantamientos de estuco y capa pictórica, pérdidas de capa pictórica y preparación, repintes... a lo que se añadían manchas de humedades en el reverso. En el marco de madera también se observaban grietas y arrugas en la pintura, pérdidas de preparación y capa pictórica y repintes de purpurina, todo ensombrecido debido al estado pulverulento general.

La restauración

El tratamiento realizado, comenzó con el desmontaje del lienzo, eliminando las achuelas de sujeción, para colocarlo en la mesa de trabajo. Posteriormente se



Los conventos y monasterios en la Comunidad de Madrid

El convento de las Clarisas de La Anunciación de Griñón

Restauraciones en el convento de Clarisas de Griñón

El convento de las Mercedarias de la Purísima Concepción, vulgo gongóras

Restauraciones en el convento de las góngoras

El convento de La Encarnación de Hermanas Clarisas de Valdemoro

«La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

> Restauración del cuadro «La aparición de la Virgen y del Niño Jesús a San Antonio de Padua»

procedió a la protección de la capa pictórica, (con cola orgánica y papel Manila) y a la eliminación de la tela de forración y de los parches.

Se inició la limpieza del reverso mediante cepillado y aspirado y se eliminaron los adhesivos, iniciando después el proceso de colocación de injertos en las faltas de soporte.



Para la forración se empleó una tela de lino denominada tela «Velázquez». El adhesivo utilizado para unir la tela nueva a la tela original ha sido «Gacha italiana», pues sus componentes, afines con los materiales originales de la pintura, favorecen el pegado y el sentado de color. Tras este proceso de sentado, se eliminaron los papeles de protección y se desmontó el cuadro, ya forrado, para montarlo en el nuevo bastidor, de madera de pino curada.

El proceso de limpieza de la pintura, implicó retirar barnices y repintes. Se eliminaron también los estucos de restauraciones anteriores, que estaban aplicados sobre la pintura original y las purpurinas del marco. Las grietas de mayor tamaño del marco, se cerraron mediante la inserción de pequeñas piezas de madera (enchuletado), mientras que para las pequeñas fisuras se empleó una solución de resina.

El paso siguiente fue el estucado de lagunas, la reintegración cromática y el entonado de lagunas. La reintegración de color en las lagunas se hizo previa aplicación de una capa de barniz para aislar la pintura original de las reintegraciones, fijar los estucos nuevos y proteger los antiguos. La técnica empleada fue



la denominada *rigattino*, utilizando como material de reintegración acuarelas. Todas las reintegraciones de color son reversibles y diferenciables del original, técnica y materialmente. En la reintegración del marco, la técnica empleada ha sido *rigattino* para la zona de las flores y estarcido en las pérdidas de dorados.

Por último, se aplicó el barnizado final para proteger la capa pictórica de agresiones externas (acumulación de polvo, arañazos, etc.).

Texto tomado de la Memoria de Restauración



PINTURAS EN EL HOSPITAL DEL NIÑO JESÚS

La colección de pintura del
Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

Restauración de «Resurrección de
Santa Leocadia»



Fachada del Hospital del Niño Jesús realizada en estilo neomudéjar por el arquitecto Francisco Jareño y Alarcón en 1885.

La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid



“Descanso en la Huida a Egipto”

Antonio Castrejón, 1691

Óleo sobre lienzo

200 x 200 cm aprox.

Restaurado en 1993

> La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

Restauración de «Resurrección de
Santa Leocadia»

El Hospital del Niño Jesús fue uno de los primeros hospitales pediátricos de España y Europa y ha tenido a lo largo de sus 125 años de vida un papel crucial en el desarrollo de la Pediatría y la Cirugía Pediátrica. Fue fundado en 1877 por la duquesa de Santoña e inaugurado por Alfonso XII. Inicialmente ocupaba una casa de vecindad en el número 23 de la calle del Laurel.

Años más tarde, y por los buenos resultados conseguidos, se construyó un nuevo edificio -el actual- dentro del típico estilo de la época, el neomudejar, en la Ronda del Retiro, hoy calle Menéndez Pelayo, diseñado por el arquitecto Jareño. Las obras comenzaron en noviembre de 1879 y en 1881 ingresó el primer enfermo en el centro actual.

D^a María del Carmen Hernández y Espinosa, Duquesa de Santoña, nació en Motril en 1828, su vida pasó por innumerables vicisitudes, quedó huérfana de madre muy joven, enviudó en sus dos matrimonios y su único hijo murió prematuramente, teniéndose que hacer cargo de sus tres nietas, huérfanas también de madre.

Su segundo matrimonio fue con el marqués de Manzanedo y duque de Santoña poseedor de una de las primeras fortunas de la nación. Vivían en Madrid, en un palacio, lleno de tesoros artísticos situado en la calle Huertas nº 13, desde 1933 es propiedad de la Cámara de Comercio e Industria, conservándose tal y como ella misma lo reformó.

A partir de su segunda viudedad su relación social, su salud y su economía se fueron deteriorando irremisiblemente, en parte debido a un litigio testamentario frente a la hija de su segundo marido, Josefa Manzanedo Intentas. La duquesa de Santoña murió en Madrid a los 66 años de edad, abandonada, arruinada y acogida a la caridad institucional.

La duquesa destacó por su actividad empresarial creando la azucarera «Las Tres

Hermanas», primera destilería de alcohol de la zona costera; también construyó el originario edificio-balneario en los manantiales de Lanjarón, pero su creación más importante fue el Hospital del Niño Jesús, al que donó a su muerte, gran parte de su patrimonio artístico.

El Hospital cuenta en la actualidad con más de 150 obras de arte. De entre ellas, casi sesenta son lienzos, cedidos por la Duquesa de Santoña tras su muerte, la mayoría dentro de la corriente barroca madrileña. La Dirección General de Patrimonio Histórico inició la restauración de la colección del Hospital en 1992, con una obra de Alonso del Arco, *Inmaculada*; al año siguiente se restauraron varias obras de Antonio de Castrejón, *Huida a Egipto* y *Descanso en la Huida a Egipto*; y en 1997 se restauró por primera vez la *Resurrección de Santa Leocadia*. En la actualidad se continúa con los trabajos de restauración del legado artístico del Hospital del Niño Jesús.



Portada del Hospital del Niño Jesús en la Avenida Menéndez y Pelayo de Madrid.



«Caballero orante»
Anónimo, Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
194 x 155 cm.
Restaurado en 2002



«Caballero de Santiago»
Anónimo, Siglo XVII
Óleo sobre lienzo
193 x 154 cm.
Restaurado en 2003

> La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

Restauración de «Resurrección de Santa Leocadia»

«RESURRECCIÓN DE SANTA LEOCADIA»

Juan de Roelas, ca. 1616-1619

Óleo sobre lienzo

150 x 200 cm

Hospital del Niño Jesús

MADRID

«Resurrección de Santa Leocadia» de Juan de Roelas

Juan de Roelas, canónigo y pintor, es uno de los pintores más representativos de la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVII. Sin duda, su formación humanista, su hipotético viaje a Italia a fines del siglo XVI y sus estancias fuera de Sevilla, lugar habitual de residencia del pintor, le convierten en uno de los más genuinos representantes de la introducción de las corrientes naturalistas en la península ibérica. Además, aparte de su viaje a Italia, están documentadas sus estancias en Valladolid primero (entre 1598 y 1603), y luego en Madrid (1616- ca.1619).

De su estancia madrileña han sido documentadas pocas pinturas. Se sabe que viene a la Corte con la idea de hacerse un hueco entre los pintores del rey, y seguramente con la intención de recibir encargos de cierta entidad y relevancia por parte del monarca. Documentados están su *Inmaculada* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid), el *Cristo flagelado y el alma cristiana* (Convento de la Encarnación, Madrid) y la *Oración en el huerto*, no localizado y posiblemente en la clausura del convento citado anteriormente.

El lienzo que se muestra en la exposición pudo ser una obra ejecutada también durante ese periodo de tiempo. El mismo tema representado es uno de los temas toledanos por excelencia: Santa Leocadia resucita milagrosamente de su sepulcro en el mismo instante en que San Ildefonso corta con la daga del rey Recesvinto un trozo de su mortaja, que imagina Roelas como un velo transparente. Alrededor, el pueblo de Toledo asiste atónito al prodigio.

El rey, en la esquina inferior derecha, señala en dirección al prodigio y parece explicárselo a la reina. Detrás se agolpa un grupo de curiosos entre los que se mezclan canónigos de la catedral, que acompañan al arzobispo, pajes y nobles. Hacia el centro de la composición destaca bien iluminado, también de perfil, el Arzobispo San Ildefonso, inclinado sobre el sepulcro, y rasgando la tela mortuoria. Justo a su espalda una pareja de sacerdotes sostienen la Cruz de doble travesaño, emblema de la resurrección, y el báculo, símbolo representativo de la

La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid

> «Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

Restauración de «Resurrección de Santa Leocadia»

sede arzobispal. Santa Leocadia se incorpora del sepulcro, prácticamente sentada y dirige una leve sonrisa en dirección al espectador. El segundo plano se cierra con un marco arquitectónico de sabor clásico y una capilla cerrada parcialmente por una enorme reja.

Un aspecto muy característico de Roelas es el gusto por retratar personajes reales, es decir, por utilizar modelos del natural, de modo que podemos ver algunos rostros que son verdaderos retratos, como se observa en el rostro de San Ildefonso.

Seguramente estamos ante una pieza de su etapa madrileña debido a dos razones: la primera, el tema, una característica advocación toledana; y la segunda, su origen, ya que procede de la colección de la Duquesa de Santoña, fundadora del Hospital del Niño Jesús, quien poseía un nutrido grupo de pinturas de origen madrileño y de temática religiosa, posiblemente obtenidos por su familia en la desamortización de Mendizábal.

En cuanto al tema, parece obvio que se trataría de algún encargo relacionado con algún convento o iglesia toledana. En ese caso, parece lógico pensar que el comitente se dirigiera a un pintor toledano o de la Corte antes que a un maestro afincado en Sevilla. Esta teoría de todos modos tiene un reparo. En 1624 Roelas reclamó a Antonio de Loaysa, afincado en Granada, el importe de una pintura de Santa Leocadia, mediante una carta de poder otorgada a su hermana Catalina Roelas, según se desprende de la documentación publicada sobre el artista. Desde luego se puede pensar que estamos ante esa pintura en cuestión, puesto que no se especifica más sobre el tema o las medidas.

El hallazgo de la *Resurrección de Santa Leocadia* puede paliar en parte la escasez de obra de ese periodo crítico de la vida artística de Roelas, pero sobre todo es una aportación novedosa e importante al exiguo catálogo de originales del maestro en Madrid.

Bibliografía:

VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Roelas*. Sevilla: Arte Hispalense, 1978.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: C.S.I.C., 1985, pp. 117-173.

QUESADA VALERA, José María: «La *Resurrección de Santa Leocadia* de Juan de Roelas en el Hospital del Niño Jesús», *Archivo Hispalense*, Sevilla (1999), tomo LXXXII, nº 250, pp.155-163.

José María Quesada Varela

La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid

> «Resurrección de Santa Leocadia» de Juan de Roelas

Restauración de «Resurrección de Santa Leocadia»



PINTURAS EN EL HOSPITAL DEL NIÑO JESÚS

Restauración de «Resurrección de Santa Leocadia»

La intervención llevada a cabo fue motivada por el robo del lienzo sustraído de la Iglesia del Hospital del Niño Jesús el día 20 de mayo de 2003 y recuperado por el Grupo XI de la Brigada Provincial de Policía Judicial el día 9 de junio. Tras su recuperación, el cuadro se encontraba en pésimas condiciones ya que el autor del robo había cortado el lienzo y lo había doblado varias veces para poderlo transportar más fácilmente.



Aplicación de estuco sobre las pérdidas de la capa pictórica para su nivelación y posterior reintegración cromática

pintura tras el que se detectaron zonas que habían sido reintegradas en una intervención anterior, procediéndose entonces a la consolidación y realización de una protección temporal para poder manipular los fragmentos de lienzo y

El ladrón había realizado varios cortes en el lienzo para separarlo del bastidor, que fueron llevados a cabo, posiblemente, con un cuchillo u otro objeto punzante, lo que evitó desgarros. Los principales daños fueron los efectuados al doblarlo varias veces, ya que esto produjo una pérdida de la capa pictórica que se rompió en las zonas dobladas. Parte de los perímetros del lienzo se quedaron unidos a su estructura, pero no conservaban prácticamente pintura original sino que eran reintegraciones de una restauración anterior.

El tratamiento se desarrolló en dos fases. Una primera se inició con el estudio de la compactación de la

«RESURRECCIÓN DE SANTA LEOCADIA» HOSPITAL DEL NIÑO JESÚS, MADRID

RESTAURACIÓN

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de Inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico
Pilar Merino Muñoz
Cristina Pino Frenández
Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

13.144 €

La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia» de Juan de Roelas

> Restauración de «Resurrección de Santa Leocadia»



Estado de la obra tras el robo.

volver a situarlos en su posición original. A continuación, se le volvió a dar una protección con el fin de dar unidad al conjunto y poder manipularlo globalmente.

Tras ello, se procedió a la recomposición del formato original uniendo todos los fragmentos a los restos que habían quedado unidos al bastidor original, suturando las roturas con un reentelado de carácter inerte para garantizar su estabilidad. El bastidor, como no presentaba alteraciones, sirvió para el nuevo montaje una vez efectuada la consolidación estructural.

La segunda fase consistió en la limpieza del polvo y del barniz oxidado y la eliminación de las reintegraciones antiguas, para consolidar después la película pictórica acercándose lo más posible a los valores originales.

Las lagunas se nivelaron con estuco y se reintegraron con acuarelas tramando la superficie para una perfecta identificación a corta distancia sin inetrferir en la lectura general de la obra.

Finalmente se procedió a dar una protección final de la obra con un barniz de resina por impregnación y pulverizado para matizar la superficie sin perder fuerza cromática.

Texto tomado de la Memoria de Restauración

La colección de pintura del
Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

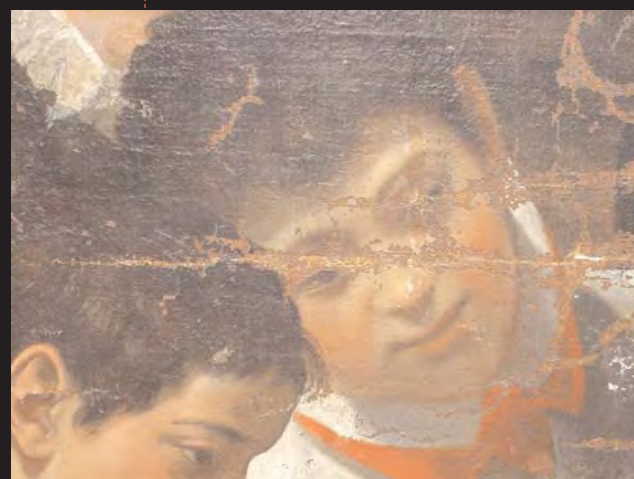
> Restauración de «Resurrección de
Santa Leocadia»



Los rostros del Rey y la Reina antes y después de la restauración.



Aplicación de acuarelas sobre las partes del cuadro que se habrían perdido tras la nivelación del estuco.



Daños producidos por las dobles.

La colección de pintura del Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

> Restauración de «Resurrección de Santa Leocadia»



El rostro de Santa Leocadia antes y después de la restauración.



Reintegración de las lagunas con acuarelas.



Daños producidos por las dobleces del lienzo realizados tras el robo.

La colección de pintura del
Hospital del Niño Jesús de Madrid

«Resurrección de Santa Leocadia»
de Juan de Roelas

> Restauración de «Resurrección de
Santa Leocadia»

RECONSTRUYENDO LA HISTORIA

«Descubrimiento del Mar del Sur
por Vasco Núñez de Balboa» de
Leonardo Alenza

La restauración de
«Descubrimiento del Mar del Sur
por Vasco Núñez de Balboa»

«Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

«DESCUBRIMIENTO DEL MAR DEL SUR POR VASCO NÚÑEZ DE BALBOA»

Leonardo Alenza, 1831

Óleo sobre lienzo

123 x 165 cm

Gran Residencia.

MADRID

El pintor Leonardo Alenza y Nieto encarna el prototipo del pintor romántico. Nacido en Madrid en 1807, en el seno de una familia humilde, no sin esfuerzo pudo cursar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que culminará con el pintor José de Madrazo. De su primera producción debemos destacar algunos cuadros considerados «de historia», como el que nos ocupa y que figura en esta muestra titulado Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa realizados con motivo de la muerte de Fernando VII y la proclamación de su hija y heredera Isabel II.

Junto a esta producción, en gran parte desconocida, debemos destacar su contribución a la pintura costumbrista, de la que fue, sin lugar a dudas, uno de los más reputados representantes, plasmando en sus lienzos, en los que puede constatarse remedos del casticismo goyesco, la vida humilde y sencilla de las gentes de su tiempo, escenas de su vida cotidiana como *Riña a la puerta de un mesón*, *Un fraile repartiendo la sopa a la puerta de un convento*, *El carnaval*, *El gallego de los curritos* o *La azotaina*, algunos de ellos inspirados en Los Caprichos de Goya. También debemos destacar algunos cuadros de sátira romántica, como los dos de *El suicidio* (Museo Romántico de Madrid). Singular en su producción es la pintura *Muestra del Café de Levante* con escenas habituales en este popular café madrileño de la calle de Alcalá, además de algunos retratos.



> «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

Más abundante que su obra pictórica es la dibujística, realizada con tinta y lápiz, en la que muestra escenas de la cotidianeidad madrileña. Algunos de sus dibujos ilustraron el *Seminario Pintoresco Español* y otras revistas de la época. No podemos olvidar, por último, al tratar de este pintor madrileño -que falleció en



> «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

La restauración de
«Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

plena juventud en 1845, en la máxima pobreza, tras una larga y penosa enfermedad, cuando contaba tan sólo treinta ocho años-, su facilidad para el grabado, destacando su serie *Caprichos*, de innegable recuerdo goyesco.

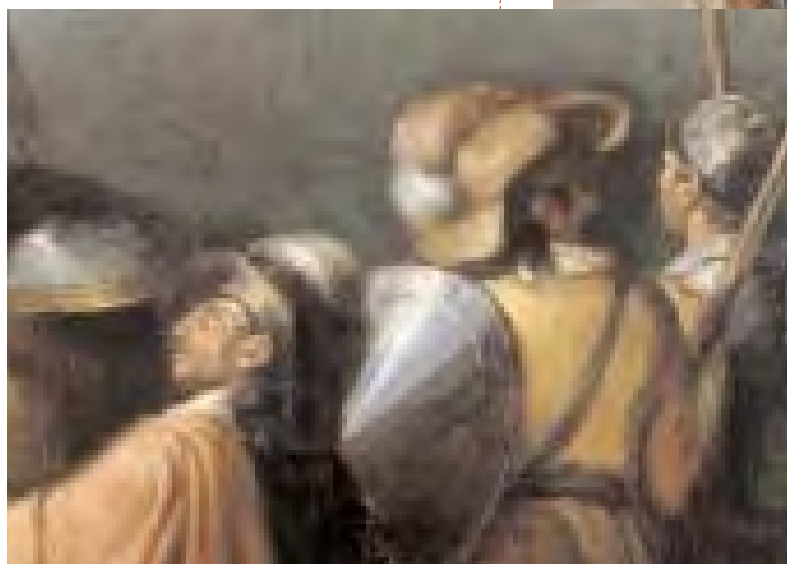
En 1831, y para intervenir en el Concurso General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los premios de la Primera Clase de Pintura, Alenza llevará a cabo como «prueba de pensado» el lienzo *Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa*, que entregaba al conserje de la Academia el 15 de julio. En este concurso -tal como ha documentado el historiador José Domingo Delgado Bedmar, en su tesis doctoral *Vida y obra de Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845)*, y todavía inédita, a quien agradecemos estas noticias- participaron nueve opositores, Salvador Torres, Carlos Luis de Ribera, Benito Saéz, Luis Ferrant, Cesáreo Gariot, Eustasio de Medina, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel y Leonardo Alenza. Tras la prueba «de repente» realizada el 26 de septiembre, fue concedido el primer premio a Ribera y los dos segundos a Saéz y Gariot.

De acuerdo con la convocatoria académica, interpreta Alenza el texto propuesto, extraído de Herrera y de Quintana: «Con las noticias vagas que adquirieron los españoles, primeros pobladores del Darien, de haber a la otra parte un mar inmenso y naciones e imperios de mucha riqueza y poderío, resuelve Vasco Núñez de Balboa ir con algunos castellanos a descubrir aquel mar, y después de reducir en el camino a muchos caciques que se le oponían, haciendo alianzas con ellos, emprendió la subida de la alta Sierra que media entre ambos mares. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubriría el deseado mar. Manda hacer alto al escuadrón y sube solo, y al presentarse a sus ojos el mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lágrimas dá gracias a Dios por haberle destinado para hacer aquel insigne descubrimiento. Hecha esta devota demostración *llamó a toda la gente y volvió otra vez a hincarse de rodillas repitiendo las gracias a Dios de aquel beneficio. Los mismo hicieron todos, estando como atónitos los indios viendo el regocijo y alegría de los castellanos.* Concluido este acto les arengó Balboa mostrándoles el mar, como origen de nuevas riquezas y demás importantes descubrimientos para mayor gloria de los Soberanos de España. Herrera, Dec. de Indias, Dec. I^a. Lib. X, Cp. I^o. = Quintana, Vidas de Españoles célebres, tomo II, pág. 38 a la 44».

De acuerdo con el contenido de este texto, y manteniendo los esquemas de la pintura “de historia” vinculada a los premios de la Academia, que podemos considerar como antecedente de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX, Alenza dispone en un paisaje, solamente sugerido, la figura de Vasco de Gama, rodeado de sus tropas, en el momento de contemplar el Mar del Sur, ante la mirada atenta de los «indios» que les acompañan.

> «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»



Perdida la pista del lienzo tras el concurso académico, en 1845 se encontraba en el Palacio Viejo de Vista Alegre. Con posterioridad fue adquirido por el Marqués de Salamanca, pasando más tarde, tras su ruina, al Estado. Se conserva en la actualidad en la Gran Residencia de Personas Mayores de Vista Alegre, en Madrid.

Bibliografía básica:

DELGADO BEDMAR, José Domingo: *Vida y obra de Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845)*, Tesis inédita defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1996 (contiene amplia bibliografía).

Wifredo Rincón García

> «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»



Proceso de restauración

El soporte del cuadro estaba constituido por dos telas, la original y la de refuerzo, esta última consecuencia de un reentelado o forrado fruto de una intervención anterior. La original presentaba un gran roto vertical y paralelo a éste una fisura debida a la rotura de la costura, con bordes descosidos y deformaciones puntuales ocasionadas en el proceso de la forración del cuadro.

Durante el proceso de eliminación de la tela de refuerzo antigua se realizó un descubrimiento que certifica la autoría y fecha de realización del cuadro. El forro se fue arrancando a tiras fácilmente, debido a que la materia adherente había perdido prácticamente su eficacia, localizándose así, en el ángulo superior izquierdo de la tela original, la inscripción manuscrita, “Leonardo Alenza 1831”, que a pesar de los desgastes, es perfectamente legible. Tras comunicar el hallazgo a la Dirección General de Patrimonio Histórico, se decidió continuar con el procedimiento de forración, documentando la inscripción, para que quedara constancia de la misma.

En cuanto a la capa de preparación, presentaba problemas de adherencia al soporte, lo que provocaba su levantamiento en numerosos puntos con craquelado y pérdidas de gran tamaño que dejaban a la vista este soporte. La película pictórica se encontraba igualmente craquelada y con pérdidas que dejaban ver la superficie de preparación blanca. El barniz protector aparecía oxidado y amarillento, con escamaciones y recogimientos producidos probablemente por una fuente de calor. Aparte del reentelado, la obra había sido restaurada con anterioridad a través de repintes invasivos y miméticos, con la intención de confundirse con el original, pero su escasa calidad hace que sean fácilmente identificables, debido a la alteración de sus materiales constituyentes.

Tras el examen y diagnóstico de los daños de la obra, se inició el proceso de intervención. El tratamiento realizado se ha basado en la limpieza superficial,

«DESCUBRIMIENTO DEL MAR DEL SUR POR VASCO NÚÑEZ DE BALBOA».

GRAN RESIDENCIA
MADRID

RESTAURACIÓN
Mercedes del Pino Peño

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN
Área de Inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico
Cristina Pino Fernández
Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN
2003

INVERSIÓN TOTAL
5.500 €

«Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

> La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

tanto del anverso como del reverso, que presentaba diversas manchas, protección de la capa pictórica, forrado, para evitar el desprendimiento de pintura, corrección del craquelado y las deformaciones del soporte, reintegración de las pérdidas y reforzamiento de la consistencia de la obra.

La restauración se ha completado mediante el delicado proceso destinado a la eliminación de los barnices oxidados y limpieza de la superficie pictórica, a través de procedimientos químicos y mecánicos, con reintegración posterior de las pérdidas de preparación y película pictórica, esta última realizada con base de acuarela y terminación con pigmentos al barniz, cumpliendo así con el principio de reversibilidad. Para la reintegración se ha utilizado la técnica de *rigattino* para diferenciarse del original. El objetivo es permitir la contemplación de la obra de tal manera que la restauración no interfiera en su visión global en conjunto, pero que permita su rápida identificación en una visión con mayor detalle.



Detalle estucado



Estado inicial. Toma de detalle con luz rasante

Por último, con el objetivo de mantener las cualidades únicas de la obra durante el mayor tiempo posible se aplicó una capa de protección final. La intervención culminó con la elaboración de un informe sobre el proceso de restauración, un dossier fotográfico sobre la intervención en todas sus fases y toda la documentación pertinente, ya que la intervención forma parte de la vida de la obra, es parte de la misma y su documentación es fundamental para mantener su integridad como objeto histórico y artístico.

La obra llegó al taller provista de marco y tras la restauración se procedió a su eliminación, debido a que no era el original, a su baja calidad y a su mal estado de conservación.

La obra llegó al taller provista de marco y tras la restauración se procedió a su eliminación, debido a que no era el original, a su baja calidad y a su mal estado de conservación.

«Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

> La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

Texto tomado de la Memoria de Restauración



Vista general con luz rasante.



«Descubrimiento del Mar del Sur
por Vasco Núñez de Balboa» de
Leonardo Alenza

> La restauración de
«Descubrimiento del Mar del
Surpor Vasco Núñez de Balboa»



Detalle estucado



Detalle de limpieza



Detalle tras restauración



Detalle tras restauración

«Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa» de Leonardo Alenza

> La restauración de «Descubrimiento del Mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa»

Diversos detalles del lienzo, antes y después de su restauración

HILO A HILO: TAPICES FLAMENCOS

Los tapices en España y la
influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la
Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

Los tapices en España y la influencia flamenca. La Real Fábrica de Tapices

La Península Ibérica ha sido, sin duda, una encrucijada fundamental para la historia de la tapicería en Occidente. Durante el período de dominación islámica penetraron en los territorios de Al-Andalus innumerables conocimientos procedentes de todos los confines de Oriente, y entre ellos la prolija técnica del tapiz.

Ésta floreció con singular maestría y extraordinaria suntuosidad en las cortes andalusíes, como lo acreditan los preciosos testimonios de este arte que nos han quedado desde la época califal (siglo X) hasta la nazarí (siglo XV). No parece casualidad, por tanto, que algunas de las expresiones más precoces de la industria tapicera occidental se hayan registrado en los reinos cristianos hispanos: la inclusión en el año 1397 de dos tejedores de tapices en el Consejo de Ciento de Barcelona demuestra, efectivamente, que en la Ciudad Condal este oficio había alcanzado ya una importancia comparable a la de los liceros parisinos, los más organizados y productivos de la época, cuya historia conocida no se remonta más allá del siglo XIV.

Como es sabido, la eclosión de la tapicería flamenca se produce a partir de mediados del siglo XV. Desde ese momento las manufacturas de Flandes se van a convertir en una poderosísima industria cuya indiscutible hegemonía en el suministro de paños de lujo para el adorno de las más exquisitas cortes europeas perdurará hasta mediados del siglo XVII.

España va a ser, sin discusión, uno de los destinos principales de la producción de estas manufacturas. La vinculación de los Países Bajos Meridionales con la Corona española hizo que desde el reinado de los Reyes Católicos la monarquía hispana se convirtiera al tiempo en su principal cliente y promotor. Si durante la época de influencia borgoñona la ciudad más importante había sido Tournai, ahora Bruselas se convertirá en el florón de la industria tapicera. Pero no sólo los ricos paños de la capital del Brabante van a venir a engrosar las colecciones reales: las catedrales españolas son todavía hoy testimonio con su impresionante patrimonio de la afición que mostraron sus cabildos por los tapices como

> Los tapices en España y la influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

ornamento litúrgico. También la nobleza española constituyó una importante clientela de los talleres de Flandes y, aprovechándose de las relaciones políticas hispano-flamencas, atesoró importantes conjuntos de tapices durante los siglos XVI y XVII.

La importancia de la influencia flamenca en España no se circunscribe, en el caso de los tapices, a la formación de las colecciones mencionadas, sino que afecta también a la propia actividad tapicera en suelo español. En efecto, nuestro país, como otros muchos de Europa, también va a ser receptor de tejedores flamencos que salen de los Países Bajos llamados por espléndidos mecenas o bien en busca de patrocinadores extranjeros para sus costosas empresas.

Entre los diversos intentos de establecimiento de manufacturas flamencas en España registrados, sólo dos llegaron realmente a cuajar: el primero fue el del taller de Francisco Tons, que se instaló en la villa de Pastrana (Guadalajara) bajo el patrocinio del tercer Duque de Pastrana y estuvo activo entre 1620 y 1638. El segundo tuvo un efecto mucho más duradero puesto que sus frutos perduran hasta el día de hoy: es la Real Fábrica de Tapices, cuyos orígenes se remontan al año 1721. En ese año, y por iniciativa del rey Felipe V, llega a Madrid una familia de tejedores flamencos encabezada por Jacobo Vandergoten «El Viejo» que, tras muchas penalidades, consiguió dejar su Amberes natal para venir a establecer en la Villa y Corte una manufactura al servicio de la Corona. A lo largo de sus casi trescientos años de vida, la Real Fábrica ha venido suministrando los tapices para la decoración de los Reales Sitios aunque también ha contado con una importante clientela privada.

Antonio Sama García

> Los tapices en España y la influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

La técnica de los tapices

Técnicamente los tapices se definen como tejidos que emplean tramas discontinuas y éste es su principal elemento diferenciador con respecto a otros textiles. Se habla de tapices de «alto lizo» cuando han sido tejidos en telares de desarrollo vertical y de «bajo lizo» cuando se ha empleado en su fabricación el de desarrollo horizontal, pero desde el punto de vista técnico no hay ninguna diferencia entre los tejidos resultantes de ambos procedimientos. La única diferencia apreciable se refiere al dibujo, pues en el procedimiento de bajo lizo éste aparece en el tapiz invertido con respecto al cartón.

Las características tramas discontinuas confieren al tapiz una versatilidad ilimitada en el empleo del color y del dibujo, lo cual explica el carácter pictórico que presenta este tipo de tejidos en muchos períodos históricos, especialmente a partir del Renacimiento.



Desde este momento a los tejedores se les plantea cada vez más la exigencia de interpretar lo más fielmente posible una pintura con mayor o menor grado de concreción que en España denominamos «cartón». Este «cartón», sin embargo, es el último paso de un proceso de definición del diseño del tapiz que frecuentemente implica dos fases previas: el «boceto» y el «modelo» propiamente dicho o «pequeño patrón». El primero, de factura abocetada como su propio nombre indica, constituye la primera plasmación de la idea del artista a pequeño tama-

Los tapices en España y la influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

> La técnica de los tapices

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

Los tapices en España y la
influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

> **La técnica de los tapices**

La colección de tapices de la
Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»



ño. El segundo puede adquirir ya la forma de una pintura acabada con la composición del tapiz resuelta a pequeña escala, y frecuentemente se utilizaba como muestra para el cliente.

El «cartón», finalmente, es la ampliación a tamaño real del modelo y habitualmente es una obra de taller en la que el maestro se limita a hacer los retoques pertinentes. Sirve de referencia directa para los tejedores, quienes la utilizan además para hacer un calco del dibujo que pasarán a su telar. Una vez realizada esta operación, y disponiendo ya de las líneas esenciales de la composición dibujadas en las urdimbres, aquellos pueden empezar a interpretar la pintura con sus «canillas» cargadas de lana y seda.

Antonio Sama García

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

La Diputación Provincial de Madrid quedó integrada en la Comunidad de Madrid a partir de la entrada en vigor del Estatuto de Autonomía (Ley Orgánica 3/1983, de 25 de febrero), tras pasándose entonces todo su patrimonio artístico.

Entre este patrimonio se encuentra una colección de tapices de los cuales se conoce su procedencia, Bruselas, pero no cómo llegaron a España, aunque debió ser por un encargo real o de un aristócrata, para más tarde donarlos al Antiguo Hospital Provincial. Desde aquí pasaron por varios edificios y finalmente de la casa-palacio de la calle Fomento a la Fábrica de Tapices para su restauración. Tras la Guerra Civil estuvieron en la calle Velázquez, en un edificio arrendado por la Diputación, para trasladarse, en 1956, a la casa-palacio de los marqueses de Borghetto en la calle Miguel Ángel, sede de la Diputación, hasta su traslado al Castillo de Manzanares el Real al transferirse sus competencias a la Comunidad de Madrid.

Tapices de la colección

La colección consta de diez tapices realizados en los talleres de Bruselas en la mitad del siglo XVII, siete de ellos con temas de la Vida de Julio César, dos pertenecientes a la Serie «La vida del Hombre» y el último de temática bíblica.

La serie más completa es la de *Julio Cesar*, el tema elegido, la historia de un héroe, era usual en la época barroca ya que se prefería a los temas religiosos de los años anteriores, y los episodios que narran están descritos en la obra de Plutarco: «*Vidas Paralelas*», se compone de siete tapices tejidos en distintos talleres que trabajaron en colaboración para realizarla, están firmados por Ian Van Leefdael y Gerardo Van der Strecken.

Los otros dos tapices forman parte de la Serie: *La Vida del Hombre*, firmados por Ian Francis y Franz Van den Hecke, sobre cartones obra de discípulos de Rubens, con posibilidad de participación del maestro. La incorporación de Rubens como pintor de cartones renovó la concepción tradicional del tapiz dándoles un

Los tapices en España y la influencia flamenca.

La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

> La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

movimiento y un color típicos de su pintura, pero a su vez contribuyó también a su decadencia ya que tenía en contra a los tapiceros por la dificultad de trasladar al tapiz las numerosas tonalidades utilizadas por el maestro. Los temas de Rubens en los cartones eran generalmente profanos, sacados de la Antigüedad clásica y mitológicos, que eran los más solicitados por las cortes europeas y las grandes familias, ya que eran las únicas que podían costear el elevado precio de los mismos, y los temas religiosos tan tejidos en épocas anteriores quedaron relegados a segundo plano, aunque paradójicamente, la serie más famosa de Rubens y una de las más importantes dentro de la historia de la tapicería es la serie: «Apoteosis de la Eucaristía», encargada por la Infanta Isabel Clara Eugenia entre 1625 y 1628 para el Convento de las Descalzas Reales en Madrid.

El tapiz que participa en la Exposición lleva la inscripción: «*Perversa est illis, istis Fortuna benigna est*» («La Fortuna es perversa para aquellos, para estos es benigna»). Fue realizado a mediados del XVII, por el tapicero Franz Van den Hecke, lleva la firma F. V. H. en la parte inferior derecha, en un taller de Bruselas (marca B-B, zona inferior), realizado en lana y seda en bajo lizo.

Su taller fue uno de los más activos en su época y realizó una cantidad de tapices que superó con mucho a las demás manufacturas de Bruselas, y aquí se tejieron las series más famosas del barroco flamenco, entre ellas «La apoteosis de la Eucaristía» antes mencionada.

En cuanto al cartonista, aunque la intervención de Rubens no es concreta, debió realizarlo un discípulo que conociera bien su técnica y pudiera ser según apunta H. Göbel: Otto Van Veen.

El otro tapiz de la serie tiene la inscripción: «*Est inmotus homo sortem patientia calcat*» («El hombre tranquilo, domina la suerte con paciencia»).

Los tapices en Bruselas

Acontecimientos políticos fueron, entre otros, los causantes de cierta decadencia de la tapicería de Bruselas, desde la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el XVII. A ellos se unió también la competencia surgida por la creación de otros talleres en otros países europeos, a los que emigraron los tapiceros perseguidos por causas religiosas. La Corporación de Bruselas intentó paliar la situación dándoles los mismos privilegios que obtenían fuera de su país. Así, en el primer tercio del XVII, los principales talleres eran los de Raes y el de viuda de Geubels, y en 1676 la manufactura más importante era la de Van den Hecke, Leyniers, Van der Strecken y Van Leefdael.

Mientras tanto en España, país aficionado a la tapicería, no tuvo grandes manufacturas hasta la pérdida del dominio de los Países Bajos y la creación con Felipe V de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Los tapices en España y la influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

> La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

El tapiz «La Fortuna»

«La Fortuna» lleva las marcas de Bruselas y las iniciales de Franz van den Hecke, tejedor activo entre 1629 y 1675 que formó parte de una de las familias de liceiros más importantes del siglo XVII en la capital del Brabante.

Los inventarios elaborados con ocasión de su muerte registran un número impresionante de bocetos y cartones, entre ellos unos correspondientes a una serie denominada "La Vida del Hombre" y otros salidos del taller de Rubens. La determinación, por lo tanto, de la manufactura y de la ciudad donde fuera tejida esta serie no ofrece dudas, pero, por el contrario, la autoría de los cartones se plantea más problemática.

Hay dos tapices en la colección del Patrimonio Nacional que pueden sernos útiles para identificar al posible pintor: uno de ellos pertenece a la serie «*La Vida del Hombre*» (número de catálogo 58) y se titula «*La Fortuna, ciega, reparte bienes y desdichas*»; el otro forma parte de «*Los sufrimientos de Cupido*» (nº 60) y se conoce como «*Riquezas y honores antepuestos al Amor*». El primero presenta una composición similar a la de Manzanares pero es claramente diferente y tiene más figuras que ésta. El segundo tiene un formato muy estrecho, característico de los paños de entreventana, y en él está representado un grupo de tres figuras idéntico al que aparece en el lado izquierdo del tapiz de «*La Fortuna*»: el rey y las dos mujeres que reciben los bienes de *Tyché*.

Si la atribución que se ha hecho de estas dos series al pintor Antonio Sallaert es cierta, sería razonable pensar que el autor de los cartones del paño que estamos comentando pudiera ser el mismo artista, aunque ello supondría admitir que Sallaert habría hecho casi coetáneamente dos versiones distintas de la misma serie. Esto es algo en principio difícil de asumir, pero no tanto si se tiene en cuenta el éxito que parece que tuvieron estos temas alegóricos a lo largo del siglo XVII.

«*La Fortuna*» del Castillo de Manzanares, entonces, se correspondería con aque-

«LA FORTUNA»

Serie: «La Vida del Hombre»

Cartones: ¿Antonio Sallaert?

Manufactura: Franz Van den Hecke

Ciudad: Bruselas

Atribución cronológica: mediados s. XVII

Marcas: F.V.H. (iniciales del tejedor);

B.B. (iniciales de la ciudad: Bruselas de Brabante). Ambas situadas en en la faja inferior

Inscripciones: en la cartela superior

«PERVERSA EST ILLIS, ISTIS FORTUNA
BENIGNA EST»

Lana y seda

373 x 441 cm

Densidad de tejido: 90 urdimbres/dm

Castillo de Manzanares el Real.

Comunidad de Madrid.

Los tapices en España y la influencia flamenca.

La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

> El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»



lla serie sobre «*La Vida del Hombre*» cuyos cartones aparecen registrados en los inventarios a la muerte de Franz van den Hecke, mientras que las dos series homónimas del Patrimonio Nacional responderían a la versión encargada por otra manufactura, casi sin duda la de la familia Raes, al mismo pintor.

Generalmente se ha relacionado esta serie con los *Quinti Horacii Flacci Emblemata* publicados en Amberes el impresor J. Verdussen en 1607. Esta obra consiste en un repertorio de emblemas dibujados por el pintor Otto Vaenius que ilustran las reflexiones morales de Quinto Horacio Flacco. Algunas de las composiciones de Sallaert para «*La Vida del Hombre*» (y también para «*Los Sufrimientos de Cupido*»), en efecto, recuerdan los grabados según Vaenius, pero ésta de «*La Fortuna*» en concreto parece más bien inspirada en *La Tabla de Cebes*, «diálogo filosófico–moral» que gozó de gran predicación entre los moralistas cristianos desde comienzos del siglo XVI.

En las estampas que acompañan algunas ediciones de esta obra se ve cómo la figura de una mujer semidesnuda y con los cabellos al viento está subida sobre una bola mientras reparte dones a un grupo de figuras situadas a su derecha, y desdichas a las de la izquierda. El diálogo de la *Tabla* nos aclara que la figura femenina es la caprichosa *Tyché* o Fortuna, caracterizada como una mujer ciega y loca por su naturaleza inconstante y mudable. Los «desbaratados y sin consejo» a su derecha son los beneficiados por ella: un rey, un obispo, un estudiante, dos burgueses y una mujer con tres hijos que están recibiendo los dones en forma de riquezas, nobleza, poder, fama y sucesión. Los desesperados de la izquierda son aquellos a quienes la Fortuna les ha quitado lo que les dio: enfermos, un comerciante al que se le ha roto un tonel... Tanto en la versión del Patrimonio Nacional como en ésta de Manzanares, el tapiz «*La Fortuna*» sigue muy de cerca este modelo iconográfico aunque incorpora algunos cambios como son la sustitución del estudiante por un centurión y la desaparición del obispo.

La combinación de fuentes literarias e iconográficas distintas en las series de «*La Vida del Hombre*» no debe extrañar pues, en el fondo, tanto los *Emblemata* Horatiana como *La Tabla de Cebes* responden a planteamientos morales muy similares que desarrollan el viejo ideal estoico de exaltación de la *Virtus*. Por ello, al calor de la Contrarreforma y de los movimientos neoestoicos que preconizaban la lectura en clave cristiana de los textos de Horacio y otros autores afines, fue frecuente en el siglo XVII la edición de libros en los que podían verse reunidas las dos obras citadas más otras como el *Enchiridion* de Epicteto (entre los más conocidos podemos citar el *Theatro Moral de la Vida Humana*, editado en Bruselas por Floppens en 1672). En todos estos tratados morales aparece siempre la misma prescripción de rechazar los azarosos dones de la Fortuna (honras, riquezas y dignidades) para elevarse a Dios a través de la práctica activa de las Virtudes y del rechazo de los Vicios.

Bibliografía:

Arriola y de Javier, María Pilar. *Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid*. Madrid, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Diputación Provincial, 1976.

Los tapices en España y la influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

> El tapiz «*La Fortuna*»

Restauración del tapiz «*La Fortuna*»

EL TAPIZ «LA FORTUNA»
CASTILLO DE MANZANARES EL
REAL
MADRID

RESTAURACIÓN

Fundación Real Fábrica de Tapices

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE
LA ACTUACIÓN

Área de Inventarios y Documentación del
Patrimonio Histórico

Cristina Pino Fernández

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

14.500 €



Detalle del pie de La Fortuna.

Los tapices en España y la
influencia flamenca.

La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la
Comunidad de Madrid

> El tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

Restauración del tapiz «La Fortuna»

El tapiz «La Fortuna» ha sido el primero en ser intervenido dentro del programa de restauración de la colección de tapices del Castillo de Manzanares el Real emprendido por la Dirección de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

Su estado de conservación era en general bastante aceptable, aunque a costa de una restauración masiva llevada a cabo entorno a los años 1936–1939 que sustituyó extensas zonas de tejido original deteriorado por otro nuevo. Las alteraciones que presentaba en el momento de la llegada al taller consistían fundamentalmente en la pérdida de tramas de seda en algunas áreas de los celajes y en una franja de tejido situada en la parte inferior de la bordura izquierda, donde eran bastante patentes las urdimbres desnudas. Estos deterioros se debían, en parte, a una de las patologías más frecuentes en los tapices históricos: la fotooxidación de las fibras de seda por efecto de las radiaciones ultravioleta de la luz solar.

La intensidad y el carácter tan localizado de las pérdidas de trama señaladas en la bordura, sin embargo, delataban una agresión mecánica como causa añadida. Como se ha podido comprobar, esta zona es precisamente la que queda más al alcance de las manos del público, por lo que se puede deducir que la ubicación del tapiz en el zaguán de entrada al castillo, justo al lado de la puerta de acceso, le ha hecho víctima de la «curiosidad táctil» de algunos de los visitantes. Por lo demás, se observaba una notable acumulación de suciedad superficial que había ido penetrando en el tejido y deshidratando las fibras. Como consecuencia, el tapiz se mostraba áspero y reseco al tacto.

La intervención en los talleres de la Fundación Real Fábrica de Tapices se planteó en esta ocasión de manera muy distinta a como se hizo en la misma Fábrica durante los años treinta. Si entonces habían primado los criterios de «repristinación» en boga, ahora se procedió a un tratamiento de conservación-restauración con el criterio de conciliar los imperativos de la conservación y sus principios éticos con la restauración estética.



Detalle del pie de la figura del rey.



Detalle de la cenefa.



Detalle de la espada del guerrero.



El proceso se desarrolló en tres fases principales: limpieza, consolidación-reintegración y forrado. La limpieza constituye un momento especialmente delicado en la restauración de los textiles porque entraña una serie de riesgos, sobre todo si se hace en húmedo, que hay que valorar antes de tomar la decisión de proceder a ella. Por otro lado, no es una operación meramente estética, ya que su acción higiénica es fundamental para una mejor conservación de la pieza al liberarla de la polución que está deshidratando las fibras y contaminándolas con elementos patógenos.

Teniendo en cuenta estos argumentos, y una vez hechos los test de solubilidad para comprobar la solidez de los tintes del tapiz al agua, se decidió proceder a un lavado mediante la inmersión del paño en un baño de agua desionizada y desmineralizada con un tensioactivo neutro (*synperonic N*). Este tipo de limpieza se consideró el más indicado para el caso de «La Fortuna» porque la inmersión en un medio acuoso, si el estado del tejido y su naturaleza lo permite, es el procedimiento que mejor garantiza la remoción de la suciedad depositada en los estratos profundos. Al mismo tiempo, además, es el que favorece una mejor recuperación de las propiedades del tejido al regenerar sus fibras.

La fase de consolidación-reintegración consistió, en primer lugar, en la fijación de las zonas del tejido más debilitadas mediante costura sobre un soporte de refuerzo (lino descudrado) aplicado sobre el reverso del tapiz. Una vez fijadas estas zonas se procedió a la reintegración de las tramas perdidas retejiendo las urdimbres desnudas de dos en dos hilos para aplicar el criterio de notoriedad. De esta manera, las áreas reconstruidas se diferencian de las originales por textura para evitar el «falso histórico». En aquellos puntos (bastante localizados) donde, además de las tramas, faltaban o estaban rotas las urdimbres, se reintegraron éstas previamente mediante el procedimiento de encañonado.

La última fase fue el forrado del tapiz. Esta operación, aparentemente sencilla, requiere una gran experiencia y el empleo de los procedimientos técnicos más adecuados para evitar que el forro produzca tensiones en el tejido y conseguir, así, que la caída del paño sea perfecta. Para ello se empleó como material un lienzo de lino descudrado (para neutralizar al máximo sus movimientos de contracción y dilatación) que se fijó al paño mediante líneas de «bastilla» paralelas y contrapeadas. Como sistema de suspensión se aplicó el de la cinta «velcro»: sobre el borde superior del tapiz se cosió a mano la parte «hembra» de la cinta con líneas de fijación verticales. Este sistema procura una repartición continua y uniforme del peso en todo ese borde que es el que soporta la suspensión del tapiz y permite, además, el juego con alturas diferentes para corregir las frecuentes irregularidades dimensionales que presentan estas colgaduras.

Los tapices en España y la influencia flamenca.
La Real Fábrica de Tapices

La técnica de los tapices

La colección de tapices de la Comunidad de Madrid

El tapiz «La Fortuna»

> Restauración del tapiz «La Fortuna»

Antonio Sama García

NEOCLASICISMO AL SUR DE LA COMUNIDAD DE MADRID

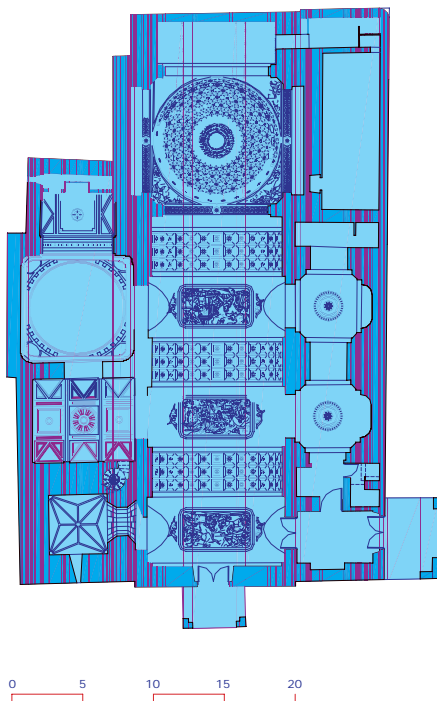
La iglesia parroquial La Asunción
de Brea de Tajo

Restauración de la iglesia



Detalle de la cúpula de la iglesia parroquial de la Asunción en Brea de Tojo.

La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo



Planta general de la iglesia.

> La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

Restauración de la iglesia

Brea de Tajo contiene la mentira de su apellido encerrada en su nombre, ya que no es atravesada por el caudaloso río, sino que se encuentra próximo a él enmarcada por un paisaje de robles y encinas, atravesado por la Cañada Real Soriana y del que emerge una Brea altiva y vetusta, de origen árabe, que una vez reconquistada, conquistó su título de villa concedido por el Maestre de la orden de Calatrava, Don Gonzalo Núñez de Guzmán.

Esta iglesia, que fue declarada Bien de Interés Cultural con la categoría de Monumento en 1997, contiene el que se supone el frontal de órgano más antiguo de la Comunidad de Madrid. Se organiza en una nave central con capillas laterales, a las que se accede por arcos de medio punto. La nave central se cubre con bóveda de cañón. Las capillas laterales, con cúpulas rebajadas y el crucero con una imponente cúpula sobre pechinas, es decir, los triángulos curvilíneos sobre los que apoya la cúpula, y que están decorados con los Padres de la Iglesia, a los que se han añadido los signos de los Evangelistas. Así aparece San Agustín con el Águila de San Juan, San Jerónimo con el León de San Marcos, San Gregorio Magno con el Ángel de San Mateo y San Ambrosio con el Toro de San Lucas.

El estilo Neoclásico, sobrio y puro, que define las líneas del edificio, contiene sin embargo, recuerdos góticos y renacentistas. De la antigua iglesia del Siglo XVI, *Santa María la Mayor*, se conservan el baptisterio y la torre. El baptisterio aparece cubierto por una bóveda cuyos nervios forman un delicado dibujo que cobija una pila bautismal del siglo XVI, decorada con ornamentación abultada y curva que semeja gajos de naranja, llamados gallones. Las pinceladas góticas deslumbran bajo el coro a modo de elegante arco de perfil sinuoso y en el sotocoro, cubierto con bóveda de arista rebajada, sistema de cubrición característico de este estilo.

Destaca de la torre de planta cuadrada y tres cuerpos, el último con arcos de medio punto que enmascaran el campanario, el vano del segundo cuerpo con

decoración plateresca labrada, cuyo nuevo lenguaje, contrasta con los elementos góticos descritos.

Hoy, la iglesia pertenece a la Diócesis de Madrid Alcalá, pero en el siglo XVII, el señor de la ciudad de Alcalá de Henares era el cardenal Arzobispo de Toledo, encargado de autorizar la ampliación de la iglesia en el siglo XVIII. El Concejo y el Cardenal de Córdoba y Arzobispo de Toledo, aprueban el proyecto del maestro de Obras Don León de Vergara, iniciándose las obras en 1763, según consta en las memorias de la Fábrica de la Iglesia de la Villa de Brea (1749–1818) localizadas en su archivo.

El cambio de residencia del párroco, provoca que el nuevo, D. Gregorio de Aguilera, introduzca modificaciones en la traza original. Así, se encarga el levantamiento de bóveda y tejado al académico de la Real Academia de San Fernando D. Ignacio Thomas, que también diseñó la actual decoración de la Iglesia, realizada según en estilo Neoclásico, con delicada pureza de líneas y una ornamentación elegante y estructural, compuesta por arquitrabe, friso y cornisa, con pilastras estriadas y capiteles compuestos, que se deslizan rítmicamente por los paramentos, al igual que los casetones de la bóveda y la cúpula que enmarcan delicados motivos florales. Las pinturas que completan el programa con episodios religiosos, son obra del Pintor de la Academia Ginés de Aguirre, que finalizó su encargo en agosto de 1778. En la bóveda, realiza tres pinturas murales delimitadas por arcos de estuco con amocillos o angelotes en los extremos, que representan la Anunciación, la Adoración de los Pastores y la Presentación de Jesús en el Templo. Finaliza el programa iconográfico con las pinturas de las pechinas citadas anteriormente.



Vista general de la nave central de la iglesia.

> La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

Restauración de la iglesia



Detalle de la pinturas de las bóveda.



Vista de las linternas del crucero y las naves laterales.

Vista de la bóveda de cañón de la nave central con casetones y pinturas murales.

> La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

Restauración de la iglesia



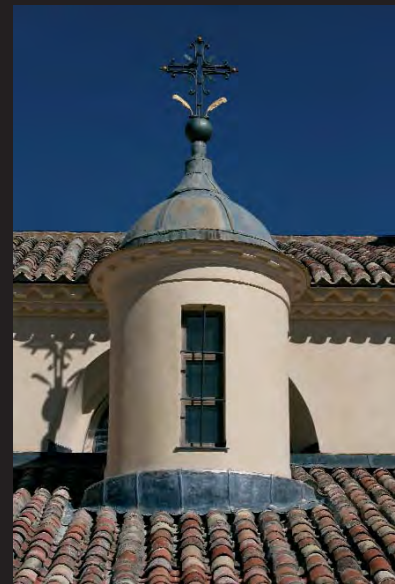
Ventana con decoración plateresca.

Izquierda: Cuerpo de campanas de la torre.

Derecha: Detalle de linterna sobre una nave lateral.

> La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

Restauración de la iglesia



Restauración de la iglesia

De igual forma que la mayor parte de los edificios históricos esta Iglesia ha sufrido las consecuencias derivadas del paso del tiempo y del necesario mantenimiento que ello provoca.

El conjunto de las intervenciones sobre los daños que presenta se extienden a la totalidad de la misma. Así, se recogen las obras tendentes al saneado de las cubiertas y su consolidación estructural, afectando a las cúpulas, bóvedas, tambores, linternas, cupulines, torre y pórticos de acceso a las fachadas Sur y Oeste.

Con los años, se han producido una serie de alteraciones en la estructura, concretamente la aparición de grietas longitudinales y transversales en la bóveda de cañón de la nave central, grietas verticales en el brazo Este del crucero, asientos diferenciales entre la torre y la zona Oeste de la Iglesia y, finalmente como elemento más llamativo la apertura de los arcos que sustentan la bóveda del crucero.

Después de la observación y el análisis estructural se llegó a la conclusión de que el edificio había alcanzado una situación de equilibrio por lo que la intervención no modifica las condiciones actuales, sino que refuerza el estado alcanzado.

Por ello, se han conservado, consolidado y recuperado aquellos elementos susceptibles de aprovechamiento (en general la totalidad de los sistemas estructurales del edificio) y mejorado mediante la introducción de técnicas modernas aquellas zonas puntuales donde existen fallos constructivos o donde las condiciones de contorno han variado tanto que no es posible su recuperación con técnicas y materiales tradicionales.

Entre otras operaciones se han ejecutado rellenos e inyecciones para asegurar la compacidad de las fábricas, cosidos en las zonas agrietadas y operaciones de aseguramiento de la estanqueidad de todos los elementos del edificio, en particular aquellos más expuestos y más débiles a las variaciones de humedad y temperatura.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA BREA DE TAJO

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE OBRA

Juan de Dios de la Hoz

Arquitecto

Tec Nartec, L&L, S.L.

Lourdes García Moreno

Luis de la Hoz Martínez

RESTAURACIÓN DE PINTURAS

Elsa Soria

Restauradora

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Servicio de Protección de Patrimonio

Mueble e Inmueble

M^a José Rodríguez Relajo

Arquitecto

Ángeles González

Arquitecto

Rosario Fernández de las Heras

Arquitecto técnico

EMPRESAS CONSTRUCTORAS

Quijano S.A.

REALIZACIÓN

Años 2004-2005

INVERSIÓN TOTAL

872.745,85 €

La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

> Restauración de la iglesia



Vista general tras la restauración.

Vista general antes de la restauración.



La iglesia parroquial La Asunción
de Brea de Tajo

> Restauración de la iglesia

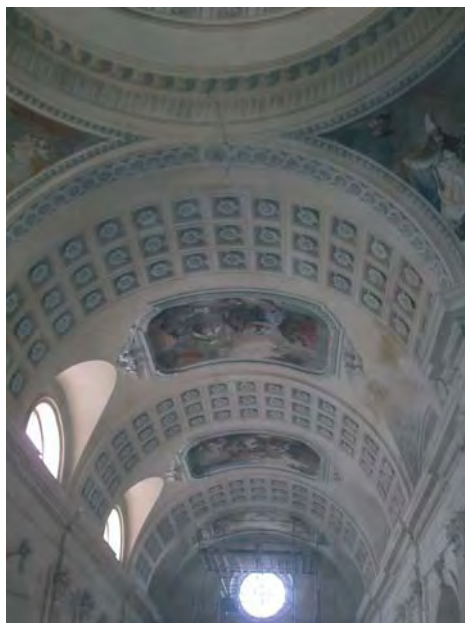


Son un elemento característico de este Templo sus fachadas las cuales están construidas con mampostería revocada a excepción de la Norte que es de mampostería vista. Es ésta una singular división, la cual provoca que mientras que se realiza un mantenimiento y restauración de la fábrica en la zona Norte, en el resto se soluciona con un acabado que se adapta a las condiciones de las fábricas de forma que el aspecto final no es un revestimiento continuo y homogéneo sino que presenta las discontinuidades e imperfecciones del muro.

Se han sustituido todos los morteros originales en mal estado (disgregados y con

Izquierda: Vista general antes de la restauración.

Derecha: Vista general tras la restauración.



Vistas generales de la nave central.

La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

> Restauración de la iglesia

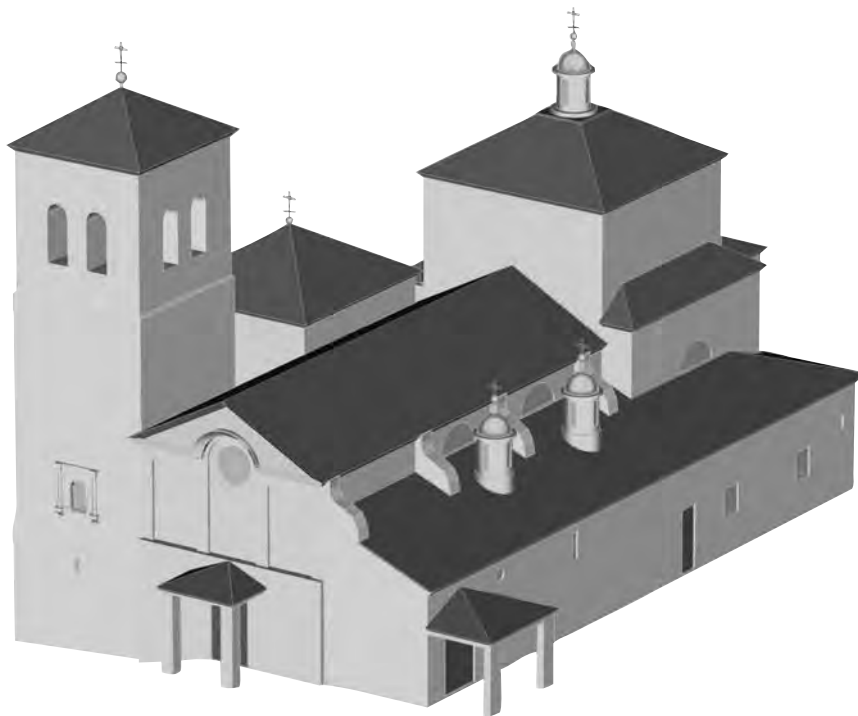
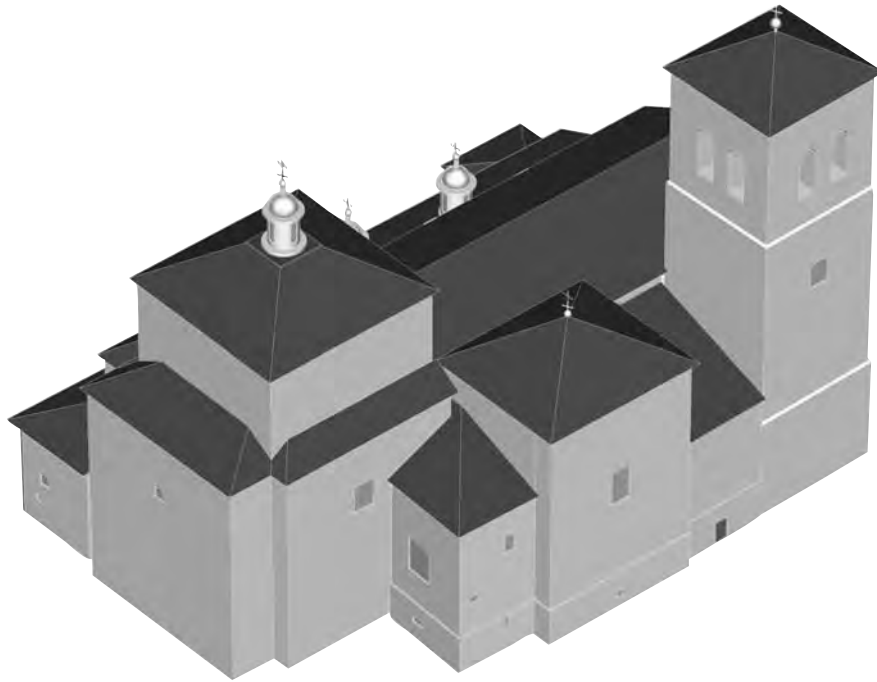


Vista general de la nave central y acceso a capilla lateral. Bóveda de cañón con pintura mural (La presentación en el Templo).





Bóveda de cañón de la nave central con pinturas murales (La Anunciación, La adoración de los pastores, La presentación en el Templo).



La iglesia parroquial La Asunción
de Brea de Tajo

> Restauración de la iglesia



Vista general desde el sur.

falta de adherencia al sustrato) y se han eliminado los morteros de cemento de antiguas intervenciones. Asimismo se ha recuperado la técnica de los revocos a la cal.

Igualmente se acometen todos los trabajos correspondientes al interior del Templo en sus distintas dependencias, incluyendo las restauraciones del edificio y pinturas de Ginés de Aguirre, instalaciones de electricidad y calefacción, solados, humedades, sacristía...

Su espacio interior se encuentra ricamente decorado y pintado con magníficos frescos que lógicamente se encontraban afectados por las grietas y humedades y cuya reparación ha sido llevada a cabo por restauradores especializados una vez resueltas todas las patologías anteriormente mencionadas.

La iglesia parroquial La Asunción de Brea de Tajo

> Restauración de la iglesia

Texto tomado de la Memoria de Restauración

LA RIQUEZA ARTÍSTICA DE LA IGLESIA DE SAN GINÉS

La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los
retablos laterales

«La expulsión de los mercaderes
del Templo» de El Greco



Vista de la torre y de la Capilla de Santo Cristo rematada por una cúpula con linterna.

La iglesia de San Ginés de Madrid

La parroquia de San Ginés dedicada a San Ginés de Arlés está situada en la calle Arenal número 13, es una de las más antiguas de Madrid, no se tienen muchos datos sobre su origen y fundación, pudo ser una antigua ermita ya existente a finales del siglo XII, en 1106 con Alfonso VI y Alfonso VII le concedió privilegios sobre algunas villas, ya que la iglesia primitiva parece ser que fue visigoda o mozárabe.

El primer documento que tenemos sobre su existencia es de 1358 una bula papal de Inocencio VI por la que concedía indulgencia a las personas que diesen limosna a la fábrica de la iglesia.

Del primitivo templo se sabe únicamente que la capilla Mayor fue construida en 1453. En 1642, tras el hundimiento de la capilla mayor se encargó la reconstrucción y reforma ya que fue necesario derribar toda la iglesia al maestro de obras Juan Ruiz, seguidor de Fray Lorenzo de San Nicolás, quien inició las obras en 1645.

La iglesia parroquial es de planta de cruz latina con tres naves y amplias capillas laterales de planta cuadrada, crucero y cúpula. Las naves están separadas entre sí por arcos de medio punto apoyados sobre pilares: la central es más alta y se cubre con bóveda de cañón con lunetos y arcos fajones.

A los pies de la iglesia se ubica la Capilla del Santo Cristo, realizada también como la parroquia por el maestro de obras Juan Ruiz. Tiene acceso también por la calle Bordadores y otra por el pórtico. El esquema elegido para la Capilla sigue el modelo de capilla para la devoción de una imagen iniciado en 1607 con la construcción de la Capilla Real de la Virgen de Atocha (hoy desaparecida) en la que aparece el presbiterio diseñado a modo de camarín, para incrementar la devoción de la imagen del Cristo, realizado por el escultor Alfonso Vergaz, y que llegó a ser una de las más veneradas de la Villa, la capilla está profusamente decorada con esculturas y candelabros en bronce, y ha sido restaurada reciente-

> La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

«La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco



Vista del acceso actual a la iglesia de San Ginés por la calle Arenal de Madrid.

mente por la Dirección General. Presenta planta de cruz latina, que no se manifiesta al exterior por tener adosadas otras dependencias de la Congregación, con una sola nave cubierta con bóveda de cañón y pequeña cúpula en el crucero.

El interior de la parroquia ha sufrido diversas modificaciones: a mediados del siglo XVIII, en 1756, Francisco Sánchez realizó una importante reforma y otra intervención en 1824 tras el incendio que destruyó la cabecera.

La fachada principal a la calle del Arenal, la que corresponde a la cabecera de la capilla, la sacristía y la lonja de entrada, fue proyectada en 1870 por José M^a Aguilar en estilo neoplateresco, pero después de la Guerra Civil se restauró de nuevo y se limpiaron los revocos, desapareciendo toda esta decoración. Los paramentos se rehicieron entonces de ladrillo y mampostería y se completó la portada de la calle de Bordadores, a los pies de la iglesia.

La restauración capilla, dependencias anejas y torre fue realizada por el arquitecto Eduardo González Mercadé y Carlos Jiménez Cuenca en el año 2000.

> La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

«La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco



Vista de la nave central, con el lienzo
«Martirio de San Ginés» de Francisco de Ricci,
de la iglesia de San Ginés



Vista del coro y del órgano de Juan Francisco Sánchez, siglo XIX, de la iglesia de San Ginés.

RETABLO DE LA VIRGEN DEL
AMOR HERMOSO
IGLESIA DE SAN GINÉS,
MADRID

RESTAURACIÓN

Laura Riesco Sánchez

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA
ACTUACIÓN

Área de Inventarios y Documentación del
Patrimonio Histórico

Pilar Merino Muñoz

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

9.200 €

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

Retablo «Amor Hermoso»

Este retablo neoclásico está situado en la tercera capilla del lado del evangelio y fue realizado en estuco policromado imitando mármol verde. Formado por banco y un cuerpo diseñado a modo de hornacina de medio punto y enmarcada por dos columnas corintias con basas y capiteles dorados, alberga, sobre una peana de nubes y ángeles, la imagen de vestir de «*Nuestra Señora del Amor Hermoso*». En su interior aparece la firma de su autor: «*Mariano Bellver e Iñigo, Madrid 1.910*». Sobre este cuerpo descansa un entablamento con molduras y ménsulas también doradas.

La imagen de la *Virgen del Amor Hermoso* extiende sus manos en señal de reparación de las gracias que concede, especialmente a embarazadas y novias; éstas últimas imploran a la imagen la concesión del amor de su vida, hermoso y duradero, de ahí el nombre de Amor Hermoso.

Remata el retablo un gran medallón en altorrelieve de madera con acabado monocromo blanco imitando mármol representando «*La educación de la Virgen*» que enmarcado por guirnaldas doradas lo sostienen dos ángeles (figuras exentas) también en madera.

Todo el retablo está proyectado con la intención de resaltar la imagen central que lo preside de tal manera que su estructura arquitectónica, de elementos clásicos con decoraciones de imitaciones de materiales nobles como el mármol, responde a este concepto global.

El retablo sufrió grandes daños en el incendio de finales del XIX y fue rehecho posteriormente. Según información facilitada por la parroquia, la policromía actual fue realizada por estucadores italianos en los años 60; en el lateral derecho del entablamento se puede leer una inscripción «*P. Matesanz 1968*» sobre el marmorizado verde.

> La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

«La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco



Retablo de la Virgen del Amor Hermoso.



Retablo de la Virgen de las Angustias.

En cuanto al tratamiento realizado para su reciente restauración se inició con una limpieza generalizada, a continuación se procedió a la eliminación de los repintes, fijación de las policromías y reintegración cromática con colores acrílicos y acuarelas, para finalizar con la imprimación de una capa de barniz.

«Capilla Angustias»

Este retablo–camarín alberga un grupo escultórico, en madera policromada, representando una Piedad, bajo la advocación de Ntra. Sra. de las Angustias. La imagen es de las denominadas «de vestir», por estar formada por una estructura en la que se ha tallado solamente la cabeza y las manos de la Virgen.

En 1932 la Congregación de Ntra. Sra. de la Angustias de Madrid llegó a un acuerdo con la iglesia de San Ginés de Madrid por la que se dedicaría una capilla bajo esta advocación en un lateral de la iglesia, para ello se siguió el modelo de la que tiene la Virgen en Granada.

La restauración de este retablo siguió los procesos habituales que se iniciaron con una limpieza para eliminar la suciedad superficial. Posteriormente se procedió a fijar aquellas zonas donde la policromía se encontraba con riesgo de desprendimiento. Para ello, se eligió un método *en frío* con una resina acrílica; después se procedió al sellado de las grietas. La limpieza de las policromías se llevó a cabo eliminando únicamente la capa de suciedad grasa adherida y el exceso de barnices.

La reintegración cromática de las pérdidas de policromía y las zonas reconstruidas, se realizó con colores acrílicos, técnica distinta del original, utilizando un criterio mimético en las lagunas de poca entidad y, en las zonas grandes, un sutil estarcido final que, a modo de pátina, sirve tanto para adecuar el color como para diferenciar estas zonas del original.

El interior del camarín se policromo siguiendo los motivos decorativos que tenía el retablo y así dejarlo integrado en él y se utilizaron colores acrílicos. Como protección final se eligió una resina acrílica satinados para los marmoriados y mate para el resto.

Los lienzos «*San Juan de Dios*» y «*San Miguel Arcángel*», se limpiaron, las pequeñas pérdidas se reintegraron y finalmente se dio un barniz. En el grupo escultórico de La Piedad, también se procedió a su limpieza, en el caso del Cristo, presentaba grietas estructurales que se sellaron al igual que algunas pérdidas en la imagen de la Virgen, finalmente se hizo una reintegración cromática y un barnizado a base de resina.

La iglesia de San Ginés de Madrid

> Restauraciones realizadas en los retablos laterales

«La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco

«LA EXPULSIÓN DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO»

Domenikos Theotokopoulos-El Greco

Ca. 1608-14, firmado.

Óleo sobre lienzo

126 x 98,5 cm

Iglesia parroquial de San Ginés

MADRID

«La expulsión de los mercaderes del Templo»

La expulsión de los mercaderes fue un tema cultivado por el Greco a lo largo de toda su carrera. Hasta la segunda mitad del XVI su representación siempre formando parte de un ciclo en el que se relatara la vida de Cristo había sido relativamente rara, pero durante el período de la Contrarreforma la Iglesia Católica vio en este pasaje evangélico un símbolo de su propia lucha contra la herejía protestante y fomentó su cultivo. No obstante, nunca fue un tema muy popular, por lo que la larga dedicación del Greco a él (hizo dos versiones durante su estancia en Italia y luego otras varias en torno a 1600) es bastante llamativa. La pintura de la iglesia de san Ginés es la última versión que realizó y la única de formato vertical. El grupo principal repite fielmente el de las versiones anteriores, con Cristo, en el centro, alzando el látigo contra un grupo de mercaderes que huyen o se protegen, a la izquierda, mientras que a la derecha quedan los apóstoles discutiendo el significado de la acción del Salvador. Las diferencias más evidentes respecto a los cuadros anteriores residen -al margen de que las figuras son más alargadas y su expresión más etérea- en la ambientación y en la concepción espacial. Así, la escena no tiene lugar, como en los otros, en el vestíbulo del templo, sino en el santuario, y por otra parte, la ambientación arquitectónica remite ya a Toledo y no a Venecia. Soehner y Wethey fueron los primeros en observar que el nicho es muy parecido al retablo mayor de la Caridad de Illescas y que la urna está tomada del sepulcro de Martín Ramírez en la Capilla de San José de Toledo. Por otra parte, parece evidente que el artista buscó dotar a la representación de un claro sentido ascensional. La figura de Cristo se ve continuada por la urna funeraria, marcando el eje central del cuadro, y en la arquitectura del fondo el predominio de las líneas verticales es absoluto.

La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

- > «La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco

Las otras novedades importantes de este cuadro son ya de índole iconográfica. En las versiones de unos años antes el Greco había representado al fondo, a izquierda y derecha de Cristo, dos bajorrelieves con La expulsión del Paraíso (una prefiguración del pasaje evangélico) y El sacrificio de Isaac. En ésta suprimió el relieve con El sacrificio de Isaac y figuró sobre el de La expulsión del

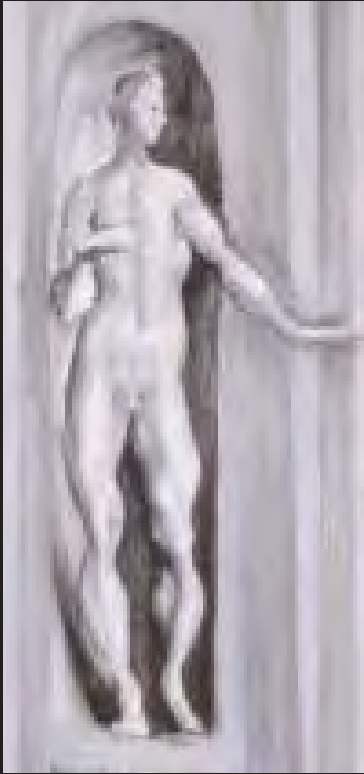


Figura que podría representar al hijo de Adán, Seth.

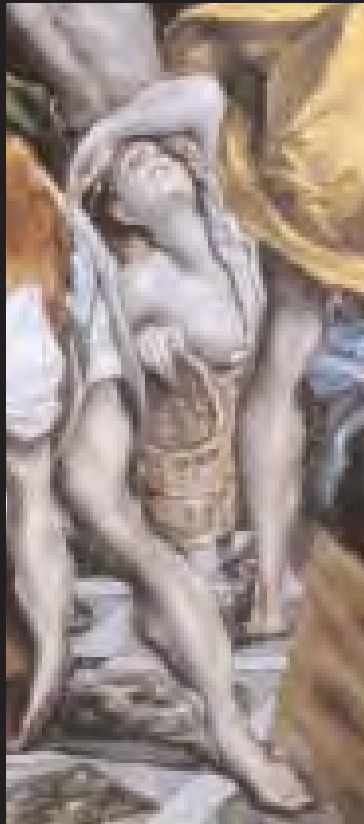


Figura levantando el brazo y su cabeza hacia el cielo.



Figura de Cristo alzando el látigo contra un grupo de mercaderes.



Paraíso una estatua desnuda de claro abolengo clásico que generalmente se ha considerado como representación de Adán, pero que, según López-Rey, podría representar a su hijo Seth, quien personificaría "la posibilidad de la eventual salvación del Hombre después del castigo". Bajo él y el relieve aparecen un niño desnudo, que parece salir de la escena volviendo la mirada hacia atrás, y una figura femenina (¿un ángel?) que levanta los brazos y la cabeza hacia el cielo. Ambas figuras han sido consideradas generalmente como incongruentes. Sin embargo, no lo son en absoluto. El niño puede aludir a "los niños que gritaban en el templo y decían: ¡Hosanna al hijo de David!" a que se refiere San Mateo (XXI, 15-17), y la figura que aparece sobre él levantando el brazo y la cabeza hacia el cielo tiene una clara significación simbólica: el reconocimiento de la revelación divina y el anuncio a Dios Padre del cumplimiento sobre la tierra de sus designios. Desde este punto de vista, constituye la contrapartida perfecta a la figura de la mujer que camina a la derecha con un cesto sobre la cabeza haciendo un expresivo gesto con su mano y que puede ser interpretada como una pecadora arrepentida que ha sido alcanzada por la Revelación divina.

Según la documentación conservada en la parroquia, este cuadro fue entregado hacia 1700 por don Juan Enríquez de Cabrera, XI Almirante de Castilla, a la Real Congregación del Santísimo Sacramento, como parte del pago de unas deudas que su padre tenía con Francisco Canseco, quien, al morir en 1682, había instituido una fundación en beneficio de la Real Congregación.



Ambientación arquitectónica que remite a Toledo con el nicho y la urna.

La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

> «La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco

La limpieza y restauración a que fue sometido el cuadro en 1997 en el Instituto del Patrimonio Histórico Español por Sánchez Barriga ha puesto al descubierto la firma (ya señalada en la edición de 1972 de la monografía de Cossío, pero en la que ningún otro historiador había reparado) y, sobre todo, ha permitido apreciar el excepcional estado de conservación del lienzo y la extraordinaria sutileza y calidad de su ejecución, debida íntegramente -sin duda alguna- al maestro.

Bibliografía:

Cossío, 1915; López-Rey, 1943, pp. 78-80; Ortiz, 1955; Soehner, 1958-59, n° 214; Wittkower, 1957; Wethey, 1967, II, n° 110; Davies, 1984, pp. 64-66.

Cossío, 1915

COSSÍO, Manuel B.: «Un Greco inédito». España, Madrid, I, n° 1, 29 enero 1915, pp. 8-9.

Davies, 1984

DAVIES, David B.: «El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain». En J. Brown y J. M. Pita Andrade (eds.): *El Greco: Italy and Spain*. Washington, National Gallery of Art, 1984 («Studies in the History of Art», vol. 13), pp. 57-74.

López-Rey, 1943

LÓPEZ-REY, JOSÉ: «El Greco's Baroque light and Form». *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, n° 918, 1943, pp. 73-88.

Ortiz, 1955

ORTIZ, Antonio: «Un Greco, 'redescubierto' en Madrid». *Ya*, Madrid, 13 diciembre 1955.

Soehner, 1958-59

SOEHNER, Halldor: «Greco in Spanien. Teil II: Atelier und Nachfolge Grecos; Teil III: Katalog der Gemälde Grecos, seines Ateliers und seiner Nachfolge in Spanischem besitz». *Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst*, IX-X, 1958-59, pp. 147-242.

Wethey, 1967

WETHEY, Harold E.: *El Greco y su escuela*. Madrid, Guadarrama, 1967.

Wittkower

WITTKOWER, Rudolf: «El Greco's Language of Gestures». *Art News*, LVI, 1957, pp. 45 ss.

José Álvarez Lopera

La iglesia de San Ginés de Madrid

Restauraciones realizadas en los retablos laterales

> «La expulsión de los mercaderes del Templo» de El Greco



ÁNGELES PROTECTORES

La tradición protectora de ángeles y arcángeles

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

Restauración de la talla del arcángel San Miguel

La tradición protectora de ángeles y arcángeles

Etimológicamente, la palabra ángel (del griego, *ággelos* y del latín, *angelus*) viene a significar mensajero, enviado o nuncio y se refiere en especial a aquellas criaturas enviadas por Dios, afirmación que hace la Iglesia Católica siguiendo la antigua creencia judaica; sin embargo, en ocasiones, los ángeles se ponen al servicio de los hombres como custodios o guardianes y también como portadores de las oraciones al Señor y, en el momento de la muerte, de las almas al cielo.

La concepción antropomórfica que se tiene de los ángeles procede de las religiones orientales, en particular del mazdeísmo persa y su presencia ha venido coincidiendo con los momentos singulares de las narraciones bíblicas. Ya desde tiempos medievales, según el relato que hizo Jacopo de Vorágine en *La leyenda dorada*, los ángeles fueron distribuidos por el Pseudo Dionisio Areopagita en nueve jerarquías o categorías, que, a su vez, se agrupan formando tres órdenes. El primero incluye a los Serafines, los Querubines y los Tronos, que, al formar los escalones principales, están cerca de Dios y gozan de su presencia; les siguen las Dominaciones, las Virtudes y las Potencias o Potestades; y el tercero y último orden está formado por los Principados, los Arcángeles y los Ángeles.

La característica esencial de la iconografía de los ángeles es la incorporación de alas a la figura humana en su condición de mensajeros celestes, al estilo de las que lucía Hermes/Mercurio en el mundo clásico pagano. Además, suelen vestir túnicas blancas, calzan sandalias y aparecen imberbes por lo general y casi siempre rubios, adoptando desde el Renacimiento un cierto aspecto andrógino. Después del concilio de Trento se hizo bastante rara la representación de las distintas jerarquías, pero, por el contrario, resultaron más frecuentes las imágenes de los ángeles y, en especial, las de los arcángeles. Estos últimos tienen nombres conocidos (acabados en -el, que significa Dios) y, según los teólogos, se llaman:

- Miguel, el príncipe de la milicia celestial, según se indica en el *Libro de Daniel* y cuyo nombre significa «Quien como Dios» o «Semejante a Dios»; es el protector frente al demonio, al que alancea y es frecuente que apa-



«San Miguel». Griñón: Convento de Clarisas de la Asunción. Anónimo barroco.

> La tradición protectora de ángeles y arcángeles

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

Restauración de la talla del arcángel San Miguel



«San Miguel». Convento de las Comendadoras se Santiago. Anónimo, barroco. Segunda mitad del siglo XVIII.



«San Miguel». Cerceda. Iglesia parroquial de Santa María la Blanca. Retablo mayo, Miguel Pérez, finales del siglo XVI.

> La tradición protectora de ángeles y arcángeles

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

Restauración de la talla del arcángel San Miguel

rezca sobre la entrada de los templos; se supone que es el que ha de dar la señal del día del Juicio, actuando entonces como santo psicopompo o pesador de las almas.

- Gabriel, cuyo nombre significa «Hombre de Dios» o «Mi fuerza es Dios»; es el ángel o emisario por excelencia al haber realizado el anuncio a María de que sería la Madre de Dios.
- Rafael, el patrón de los caminantes y peregrinos, aparece mencionado en el *Libro de Tobías*, al que enseña a pescar y además cura de su ceguera, por lo que se le considera médico.
- Uriel, que fue el preceptor de Esdras y cuyo atributo es una espada desenvainada y una llama en los pies.
- Baraquiel (a veces, Maltiel), que precedía a Moisés con una columna de fuego y suele mostrar tres rosas blancas.
- Jehudiel (o Jofiel), que fue el preceptor de Sem, hijo de Noé, y que suele llevar una corona de oro y un látigo de tres puntas.
- y Sealtiel (o Zeadkiel), que detuvo a Abraham antes de inmolar a Isaac y que es representado en actitud orante con las manos sobre el pecho.

A veces, se añaden Raziel, que expulsó a Adán del Paraíso; y Peliel, que luchó con Jacob.

Aunque, en ocasiones, la representación iconográfica se extendió a los siete mencionados y, como ocurrió en el mundo bizantino, lo más frecuente es encontrar, al menos, los tres o cuatro iniciales, en el año 746 el concilio de Letrán acordó limitar el culto a los tres primeros, habida cuenta de que Roma consideraba apócrifo el *Libro de Enoc*. Pero lo normal desde el siglo XIV fue encontrar la representación de Miguel como guerrero, con armadura y lanza o espada, frente a la de Gabriel y Rafael, que se muestran más pacíficos, portando largos bastones con un pomo en el extremo.

Francisco Portela Sandoval

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

La representación del arcángel san Miguel en las artes figurativas suele mostrar dos variantes iconográficas principales. Una de ellas, tomada del *Apocalipsis* (12,7-9), lo presenta en su condición de príncipe de la milicia celestial y vencedor de las fuerzas del Bien contra Lucifer, paladín de las del Mal, y por tanto va armado con una espada -en ocasiones, flamígera— que blande en la mano derecha, o con una larga lanza rematada en cruz, que clava en las fauces del fiero animal -a veces, medio hombre, medio animal— en que se ha transformado el ángel perverso, Satanás, Lucifer o el Diablo, al que además pisa con uno o con los dos pies. Por lo general, san Miguel suele ir vestido con armadura y capa sobre ella, mostrando unas emplumadas alas, no excesivamente desarrolladas; calza botas altas y, con frecuencia, cubre su cabeza un morrión con penacho. En la mano izquierda suele portar una rodela o escudo con las iniciales «Q C D» («Q(uien) C(omo) D(ios)»), si bien otras veces reza en latín: «Q U D» («Quis Ut Deus»). Aunque en ocasiones figura montado a caballo, pudiendo ser confundido con san Jorge, lo normal es que aparezca a pie. Esta versión fue desarrollándose desde el siglo XIV para consolidarse en la centuria siguiente y prolongarse con éxito durante el Renacimiento y hasta con extraordinario dinamismo en los siglos del Barroco, especialmente en el tránsito del XVII al XVIII.

Otra versión es la que lo representa en la psicostasis, pesando las buenas y malas acciones de las almas en el momento del Juicio Final, por lo que suele portar una balanza, con una figura humana —que representa el alma— en uno de los platillos y un libro sagrado en el otro; pero esta variante fue desapareciendo a partir del siglo XVIII.

Sin embargo, en ocasiones las dos iconografías aparecen entremezcladas, por lo que el santo arcángel luce ambos atributos, balanza y lanza o espada. Tal es el caso de esta talla del arcángel procedente de la iglesia de Villamantilla, que muestra a san Miguel vestido con armadura a la romana con bordes imitando metal dorado y con un adorno en el pecho en forma de querubín y otros de leones en las hombreras; el resto está decorado con motivos florales y estrellas.

«SAN MIGUEL»

Anónimo

Segunda mitad del siglo XVII

198 x 108 x 60 cm

Madera dorada y policromada

Iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla.

MADRID



Talla de San Miguel. Vista frontal

La tradición protectora de ángeles y arcángeles

> «Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

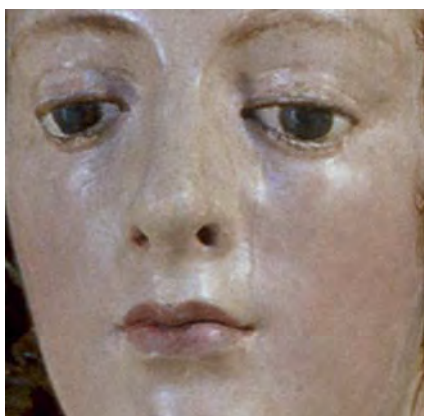
Restauración de la talla del arcángel San Miguel



Talla del Arcángel San Miguel
tras su restauración

Luce un faldellín policromado de movidos pliegues que entonan con los del amplio manto —verde por dentro y en tono rosado por el exterior— que cae hasta los pies sobre la parte todavía conservada del demonio. Calza botas hasta media pierna y con los dedos al descubierto. En la mano derecha, levantada, empuña la espada. A juzgar por la posición de los dedos, en la mano izquierda sostendría la balanza para pesar las almas. Los cabellos son ensortijados, destacando el copete de la parte central.

Francisco Portela Sandoval



Detalles de la talla de San Miguel tras su restauración

La tradición protectora de ángeles y arcángeles

> «Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

Restauración de la talla del arcángel San Miguel

“ARCÁNGEL SAN MIGUEL” IGLESIA
PARROQUIAL DE SAN MIGUEL
ARCÁNGEL,
VILLAMANTILLA

RESTAURACIÓN
Ángela Flores

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA
ACTUACIÓN
Área de Inventarios y Documentación del
Patrimonio Histórico
Pilar Merino Muñoz
Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN
Año 2003

INVERSIÓN TOTAL
6.010,12 €

La tradición protectora de ángeles y arcángeles

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

> Restauración de la talla del arcángel San Miguel

Restauración de la talla del «Arcángel San Miguel»

Estado de conservación antes de la restauración

La escultura del Arcángel san Miguel, conservada en la iglesia parroquial de Villamantilla, es de las denominadas de «bulto redondo», es decir, escultura aislada visible por todo su contorno. Antes de iniciar la restauración se comprobó que estas piezas, de madera de pino, se encontraban en buen estado de conservación sin ataques de xilófagos (carcoma, termitas,...).

El mayor daño que tenía la escultura se encontraba en su base, ya que el cuerpo de la figura que representa al demonio, a los pies de san Miguel, aparece agrietado en la parte delantera y posterior.

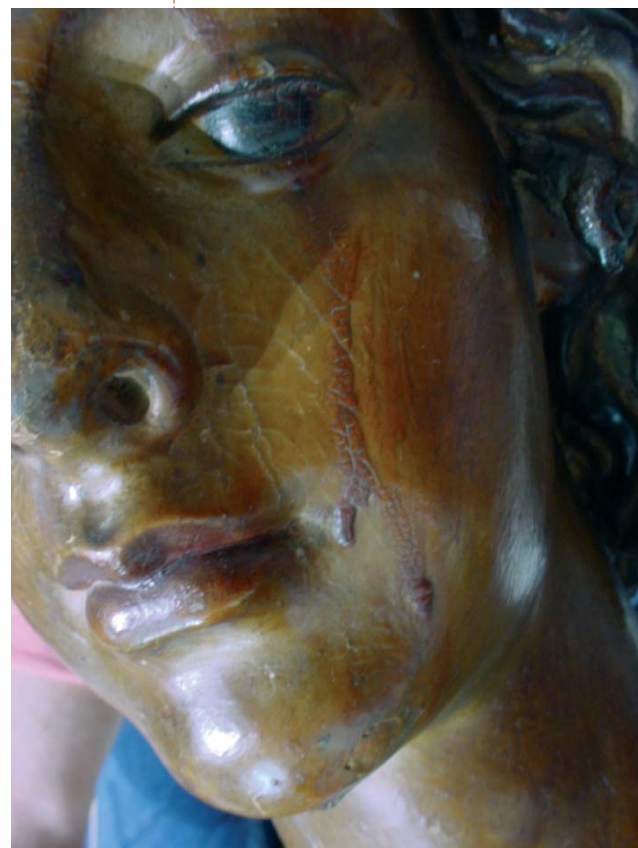
Otros daños, generalmente grietas de diferentes dimensiones y profundidad, que aparecían en partes puntuales de la escultura, se deben a la separación en la unión de algunas piezas, debido a las variaciones de humedad, temperatura y movimientos naturales de la madera. Así sucedía en la unión de la parte derecha de cara y cuello, en el brazo derecho a la altura del antebrazo, en la parte central del torso hasta la falda o en la parte derecha del cuerpo del demonio y el pie izquierdo. Estas grietas estaban rellenas con silicona, estuco y resina endurecida.

La escultura también tenía añadidos situados en la parte inferior derecha. En la zona de los omóplatos aparecen dos orificios correspondientes a las alas que tendría originariamente, respondiendo a la clásica representación de arcángel de san Miguel.

La policromía de la obra se encontraba cubierta de una capa de polvo y suciedad, además de un grueso estrato de barniz oxidado, aceite y cera, que enmascaraban el color original de las carnaciones. Debido a las grietas citadas, la policromía se encontraba levantaba y en ocasiones desaparecida. El manto, tanto en su parte delantera como posterior no poseía casi nada del adhesivo original y ya había sido reestucado y repintado en sucesivas ocasiones.



Diversos detalles del proceso de restauración de la talla.



Tratamiento realizado para la restauración

El tratamiento realizado tiene como objetivo prevenir y neutralizar cualquier acción degradante, utilizando materiales estables y compatibles con la obra, que no alteren sus características físicas o estéticas, eliminando así las causas de su deterioro y protegiéndola contra los factores dañinos de su entorno.

En este sentido se efectuaron, en un primer momento, pruebas analíticas y de solubilidad de los materiales. Antes de la limpieza fue necesario consolidar las zonas que tenían peligro de desprendimiento, como el cuerpo del demonio, la grieta del torso de San Miguel y la zona del manto. Posteriormente se realizaron

La tradición protectora de ángeles y arcángeles

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

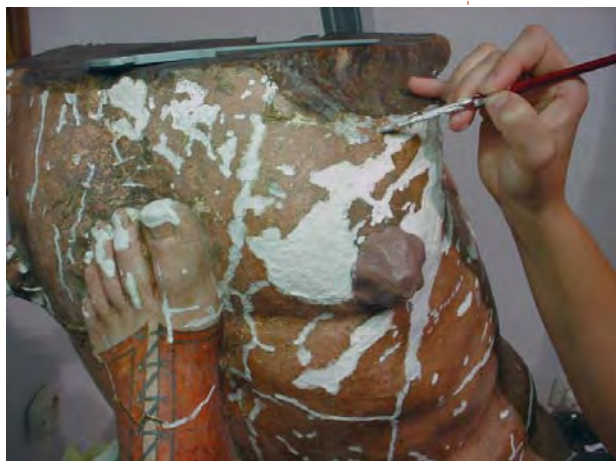
> Restauración de la talla del arcángel San Miguel

las pruebas de limpieza y la eliminación de colas, barnices, repintes y cera de velas, así como de estucados antiguos, pigmentos y siliconas.

Después de la limpieza y eliminación de materiales extraños a la obra, se sentó el color en las zonas necesarias y se procedió al estucado de las lagunas o zonas en las que se había perdido la pintura original, para posteriormente proceder a la reintegración cromática con acuarelas, aplicación de una capa de protección de resina y barnizado.

Para aumentar la estabilidad de la escultura, dado su gran tamaño, se realizó, a modo de peana, una estructura firme en madera de pino, encolada a la base de la escultura original y unida a esta en seis puntos mediante espigas. Esta peana se trató posteriormente con un protector contra xilófagos y se tiñó del mismo tono que ha adquirido la madera original con el paso del tiempo.

Texto tomado de la Memoria de Restauración



La tradición protectora de ángeles y arcángeles

«Arcángel San Miguel» de la iglesia parroquial de San Miguel de Villamantilla

> Restauración de la talla del arcángel San Miguel



Diversos detalles del proceso de restauración de la talla.

UNA MEDICINA ALTERNATIVA

Historia de la homeopatía en
España y en Madrid

El Instituto Homeopático y
Hospital de San José

Restauración del Hospital
Homeopático de Madrid

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

La Homeopatía es un método terapéutico desarrollado por *Samuel Hahnemann*, médico alemán de principios del siglo XIX, que restablece la salud mediante la administración de medicamentos homeopáticos, seleccionados *individualmente* según la ley terapéutica de los semejantes. La *ley de los semejantes* establece que una sustancia capaz de producir una determinada sintomatología (al experimentarla en individuos sanos) es también capaz de curarla en los enfermos administrándola en *dosis mínimas*.

El tratamiento homeopático está indicado para cualquier enfermedad y en cualquier época de la vida, ya como tratamiento exclusivo o como complemento de otras terapéuticas. El objetivo del tratamiento homeopático es conseguir la curación global del paciente (no sólo de su enfermedad), mediante la estimulación del proceso de curación natural propio de cada persona. La eficacia de la Homeopatía la avalan los más de 200 años de experiencia clínica de los médicos homeópatas de todo el mundo y el desarrollo de estudios científicos concluyentes.

Los medicamentos homeopáticos son de origen mineral, vegetal o animal, preparados rigurosamente mediante un proceso de *potenciación*, que incluye la *dilución* progresiva y seriada de la sustancia medicinal, y su *dinamización* repetida por una potente agitación manual o mecánica.

Los medicamentos homeopáticos son seguros, exentos de efectos tóxicos, dada la pequeñísima dosis utilizada; están indicados, por ello, también en embarazadas, en niños y en ancianos, y su comercialización está estrictamente regulada por la ley (Real Decreto 2208/1994 de 16 de noviembre), siendo de venta exclusiva en farmacias. Se aconseja que su utilización se haga bajo prescripción médica, evitando la automedicación y su uso indiscriminado o por indicaciones específicas. Su forma habitual de administración es por vía oral (sublingual), en gránulos, glóbulos o solución hidro-alcohólica (a cucharadas o en gotas).

> Historia de la homeopatía en España y en Madrid

El Instituto Homeopático y Hospital de San José

Restauración del Hospital Homeopático de Madrid

La Farmacia Homeopática del Instituto Homeopático y Hospital de San José es la más importante del siglo XIX que se conserva en España, y ha llegado hasta nosotros en un estado que podría calificarse de excelente. Cuenta con numerosos medicamentos que requerirán una clasificación, no sólo de los medicamentos, sino de los preparadores de éstos, farmacéuticos madrileños que manteniendo sus farmacias tradicionales trabajaron también para el Hospital Homeopático de San José.

La creación y puesta en servicio de un *Museo de la Farmacia Homeopática y de la Homeopatía Española*, en el que se incluya un análisis histórico de la labor de los farmacéuticos y de los médicos, es una tarea ya iniciada desde el Hospital Homeopático. Permitirá visualizar la trayectoria de la Homeopatía en nuestro país, también desde el punto de vista de los farmacéuticos que ejercieron en Madrid, que formaron parte de la Sociedad Hahnemanniana Matritense, publicaron obras de divulgación de la Homeopatía para el uso de las familias, y aportaron instrumentos diversos para las operaciones tecnológicas de preparación de los medicamentos homeopáticos.

La Farmacia Homeopática posiblemente sea la más importante, si no la única que exista en España, y cuenta con numerosos medicamentos de las principales farmacias homeopáticas españolas y extranjeras. Cuenta, también, con numerosos botiquines homeopáticos de diferentes tamaños. En ella figura, por ejemplo, el primer medicamento homeopático español, elaborado por el Dr. José Núñez Pernía, partir del veneno de la tarántula hispánica, junto con el libro en que éste describe su patogenesia.

Se dispone de una importante Biblioteca homeopática, con más de 1000 volúmenes, casi todos del siglo XIX, y numerosas revistas, que va siendo ampliada y habría de ser dotada de medios informáticos, de reproducción y microfilmación, con el fin de preservar los originales. Esta Biblioteca viene siendo utilizada por médicos, investigadores e historiadores, así como por titulados para la preparación de sus tesis. Cuenta, también, con un creciente número de tesis realizadas sobre Homeopatía.

La Sociedad Hahnemanniana Matritense y la Fundación cuentan, conjuntamente, con más de 50 años de prensa propia y nueve cabeceras periodísticas.

Félix Antón Cortés

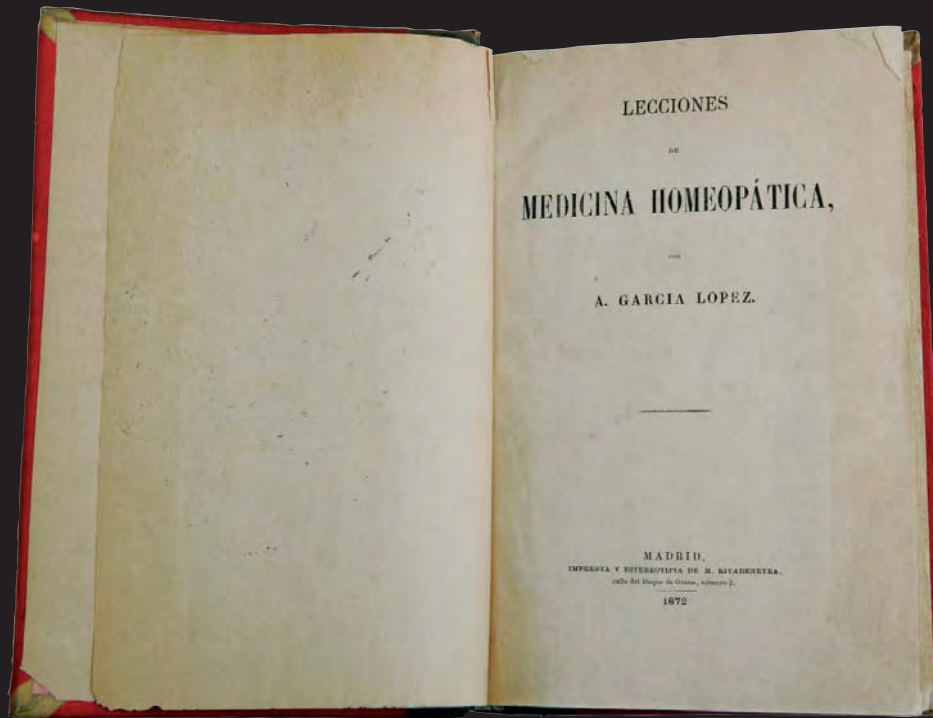
> Historia de la homeopatía en España y en Madrid

El Instituto Homeopático y Hospital de San José

Restauración del Hospital Homeopático de Madrid



Medicamentos homeopáticos. Botiquín homeopático del Dr. Schüsslers Ritter de Leipzig.



Publicación del Dr. Anastasio García López de 1872: "Medicina Homeopática".



Botiquín del Dr. Cesáreo Martín Sonolinos. C/ Infantas, 26. Madrid.

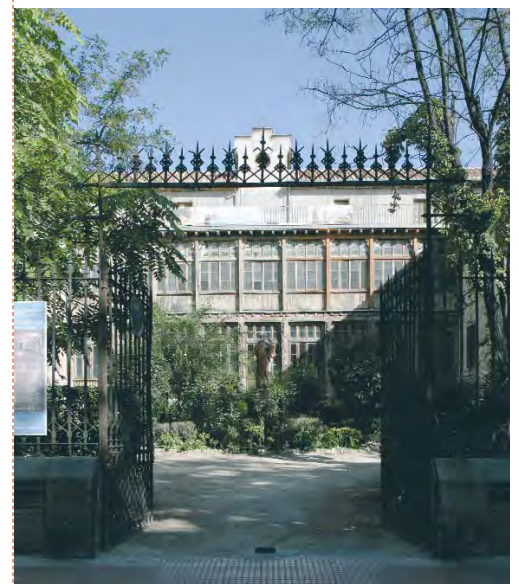
El Instituto Homeopático y Hospital de San José

El 26 de mayo de 1873 dieron comienzo las obras de construcción del Instituto Homeopático y Hospital de San José, bajo la dirección facultativa del Arquitecto José Segundo de Lema, culminando así un laborioso proceso que había dado sus primeros pasos el 28 de octubre de 1845, cuando un grupo de médicos homeópatas madrileños acordó crear la *Sociedad Hahnemanniana Matritense*, autorizada por Real orden de 23 de abril de 1846.

Esta Sociedad había obtenido del Gobierno de la nación dos Reales órdenes de fechas 18 de enero y 14 de mayo de 1850, por las que, después de ser oído el Real Consejo de Instrucción pública, se disponía «*el establecimiento de cátedra y clínica homeopática de modo provisional, a fin de que vistos los resultados pudiera resolverse definitivamente lo que conviniera en el plan de estudios*».

La aplicación de estas Reales órdenes fue imposible en la práctica, por las continuas trabas que se le pusieron, y la Sociedad Hahnemanniana redactó una exposición acompañada por decenas de miles de firmas solicitando la puesta en ejecución de las mismas. Se obtuvo una Real Orden de fecha 5 de enero de 1865 en la que se instaba la adopción de las medidas oportunas para que se estableciesen las referidas enseñanzas y clínica homeopáticas, siendo asimismo «*la voluntad de S. M. que los gastos que ocasionen las estancias de los enfermos que voluntariamente quieran ser atendidos en la clínica referida, moviliario y medicamentos sean de cuenta del Ministerio de Gobernación, como dependencia del ramo de Beneficencia y Sanidad*».

No alcanzó mejores resultados esta Real Orden, que concitó, además, la oposición de las Reales Academias de Medicina del país, y en el seno de la Sociedad Hahnemanniana Matritense se fue desarrollando la idea de recabar la ayuda de cuantos estuviesen dispuestos a apoyar tan noble propósito y se acordó la idea de poner en marcha una *Suscripción internacional* para hacer viable la construcción de un Hospital Homeopático en Madrid en el que pudiesen ser atendidas las clases menesterosas que desearan ser tratadas homeopáticamente.

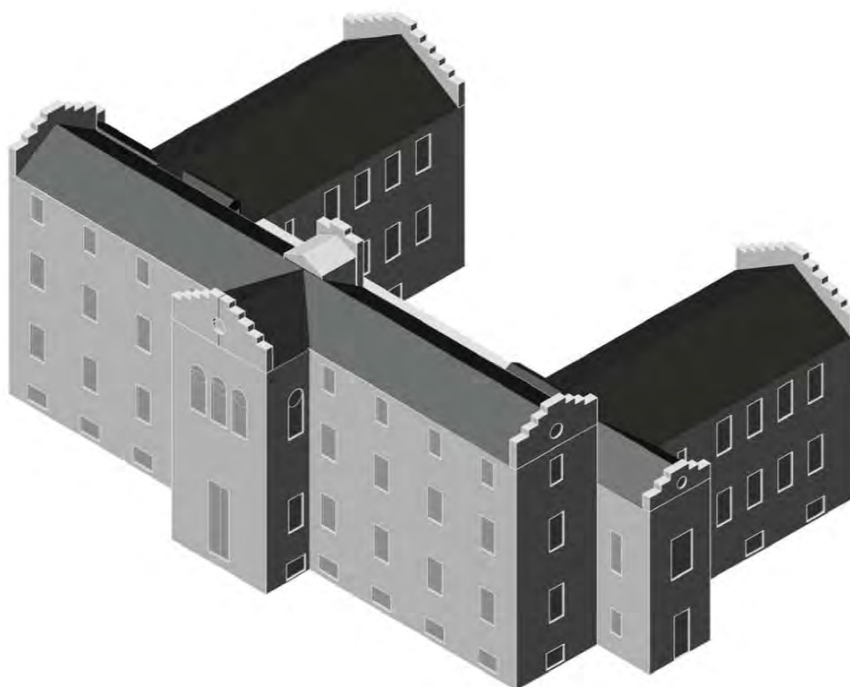
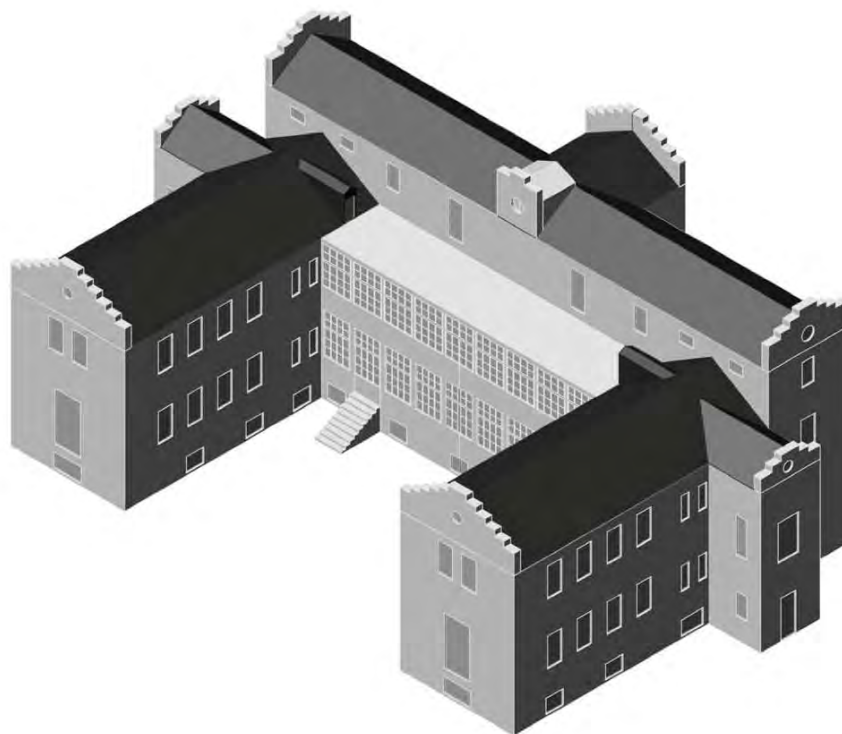


Vista de la entrada al Instituto Homeopático antes de su restauración.

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

> El Instituto Homeopático y Hospital de San José

Restauración del Hospital Homeopático de Madrid



Historia de la homeopatía en
España y en Madrid

> **El Instituto Homeopático y el
Hospital de San José**

Restauración del Hospital
Homeopático de Madrid

El Dr. Anastasio García López redacta el *Proyecto para la fundación de un Hospital Homeopático* en Madrid, y el 1º de mayo de 1872 se pone en marcha esta Suscripción, que contó con la generosa aportación de más de setecientas personas, con una relevante participación hispanoamericana y de residentes en distintos países europeos, alcanzándose un importe de 433.837 reales, que resultó, no obstante, insuficiente para cubrir el costo total del proyecto y las obras tuvieron que interrumpirse en varios momentos.

La intervención del Dr. José Núñez Pernía, Marqués de Núñez, fiel al compromiso que había expresado en alguna ocasión en el sentido de *no regatear esfuerzos para llevar a cabo el proyecto*, resultó determinante, pues fue realizando aportaciones, que alcanzaron los dos tercios del costo total, hasta la conclusión del Hospital, que pudo abrir sus puertas al público el 2 de febrero de 1878, dando así comienzo la actividad académica del Instituto el 12 de noviembre del mismo año, cuya lección inaugural estuvo a cargo del Dr. Anastasio García López.

El edificio y las aportaciones llevadas a cabo por el Dr. José Núñez Pernía fueron incorporadas por éste a la **Fundación Instituto Homeopático y Hospital de San José**, constituida el 4 de abril de 1878, ante el Notario de Madrid José García Lastra, con número 184 de su protocolo.

El edificio del Hospital Homeopático ha sido declarado por la Comunidad de Madrid como «Bien de Interés Cultural», con categoría de "Monumento" y la Dirección General de Patrimonio Histórico está llevando a cabo la restauración completa del edificio. En este conjunto urbanístico queda comprendido el Palacete del Marqués de los Salados, en la esquina con la calle Cardenal Cisneros, importante obra de estilo neomudéjar del Arquitecto Emilio Rodríguez Ayuso, con nivel 1 de protección urbanística.

A medida que van siendo rehabilitadas las dependencias de estos edificios, se les va dando inmediato uso y, así, funcionan en el presente los siguientes servicios:

Residencia San José, que atiende a 20 señoras mayores de 65 años, de escasos recursos económicos y una parte importante de ellas ya inválidas, atendida desde 1888 por las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl.

Curso de Homeopatía, en colaboración con el Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid, con dos años de duración y más de 500 horas lectivas.

Curso de Acupuntura y Moxibustión, primera y segunda promoción, también de



Vista exterior del pabellón tras su restauración.

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

> **El Instituto Homeopático y Hospital de San José**

Restauración del Hospital Homeopático de Madrid

Sala del ala oeste, tras la restauración.



do años de duración y con la colaboración del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid.

Seminarios de Homeopatía, en diferentes fines de semana, organizados en colaboración con la Sociedad Hahnemanniana Matritense, impartidos por relevantes médicos homeópatas españoles y extranjeros.

Jornadas de Acupuntura, en colaboración con la Sección de Médicos Acupuntores del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid.

Consultorio Homeopático Benéfico Asistencial, atendido por los doctores de la Sociedad Hahnemanniana Matritense.

Biblioteca, Farmacia, Archivo y Museo de la Farmacia y de la Homeopatía española, en fase de puesta en servicio, si bien son ya una importante colaboración para los investigadores y estudiosos que acuden a consultar sus fondos.

Edición de libros relacionados con la Homeopatía española, reedición de fondos históricos en colaboración con la Federación Española de Médicos Homeópatas (FEMH), Concursos y trabajos de investigación histórica sobre los homeópatas españoles.

En colaboración con la Fundación María Teresa Miralles, se está estudiando la instalación del *Museo de Enfermería Hospitalaria* en las dependencias del Instituto.

Félix Antón Cortés

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

> **El Instituto Homeopático y el Hospital de San José**

Restauración del Hospital Homeopático de Madrid

Restauración del Hospital Homeopático de Madrid

Las obras realizadas en los edificios que forman el Instituto Homeopático y Hospital de San José de Madrid se están llevando a cabo de acuerdo a un Plan Director con el que se pretende la rehabilitación global del conjunto.

Una primera fase contempló actuaciones en las áreas no recuperables debido a su estado ruinoso, que amenazaba la estabilidad y seguridad del resto de las edificaciones. Se procedió a la demolición del antiguo Pabellón de Consultas y de un antiguo cuerpo edificatorio ocupado, hace años, por la congregación de Las Hijas de la Caridad.

El derribo del pabellón de Las Hijas de la Caridad se realizó de manera selectiva, rescatando, limpiando y almacenando los materiales cerámicos, tejas, ladrillos y madera estructural en buen estado para la posterior rehabilitación del Hospital.

Las otras actuaciones realizadas en el edificio del Hospital fueron, por una parte, la realización de una nueva cubierta plana sobre la galería, así como reparación y saneado del entarimado del techo de la primera planta, la reparación de la cerrajería de la cubierta y la sustitución de elementos de madera en mal estado de conservación; y por otra, la reconstrucción del hastial de la escalera este y del casetón del reloj. Estas obras de restauración general de las cubiertas ha evitado la degradación del edificio y preservado a los bienes contenidos en él de las filtraciones existentes.

La siguiente zona de actuación la constituyó el pabellón oeste, la escalera de acceso y el correspondiente tramo de galería. La obra contempló la consolidación estructural, la limpieza y ajuste de la carpintería exterior, el saneado de suelo de sótano, el desmontaje de apeos e instalaciones una vez consolidada la estructura y la realización de acabados e instalaciones básicas.

En general, los forjados, realizados con pares de madera, se encontraban muy degradados, especialmente en cuartos húmedos y en las zonas en que se insta-

HOSPITAL HOMEOPÁTICO MADRID

PROYECTO Y DIRECCIÓN DE OBRA

Foresa Arquitectos
Antonio Laíz Llamas
Arquitecto Técnico

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Servicio de Protección de Patrimonio Mueble e Inmueble
M^a José Rodríguez Relaño
Arquitecta
Miguel Sánchez Hinojal
Arquitecto
Antonio Galindo
Arquitecto técnico

EMPRESAS CONSTRUCTORAS

Clar Rehabilitación S.L.

REALIZACIÓN

Año 2004

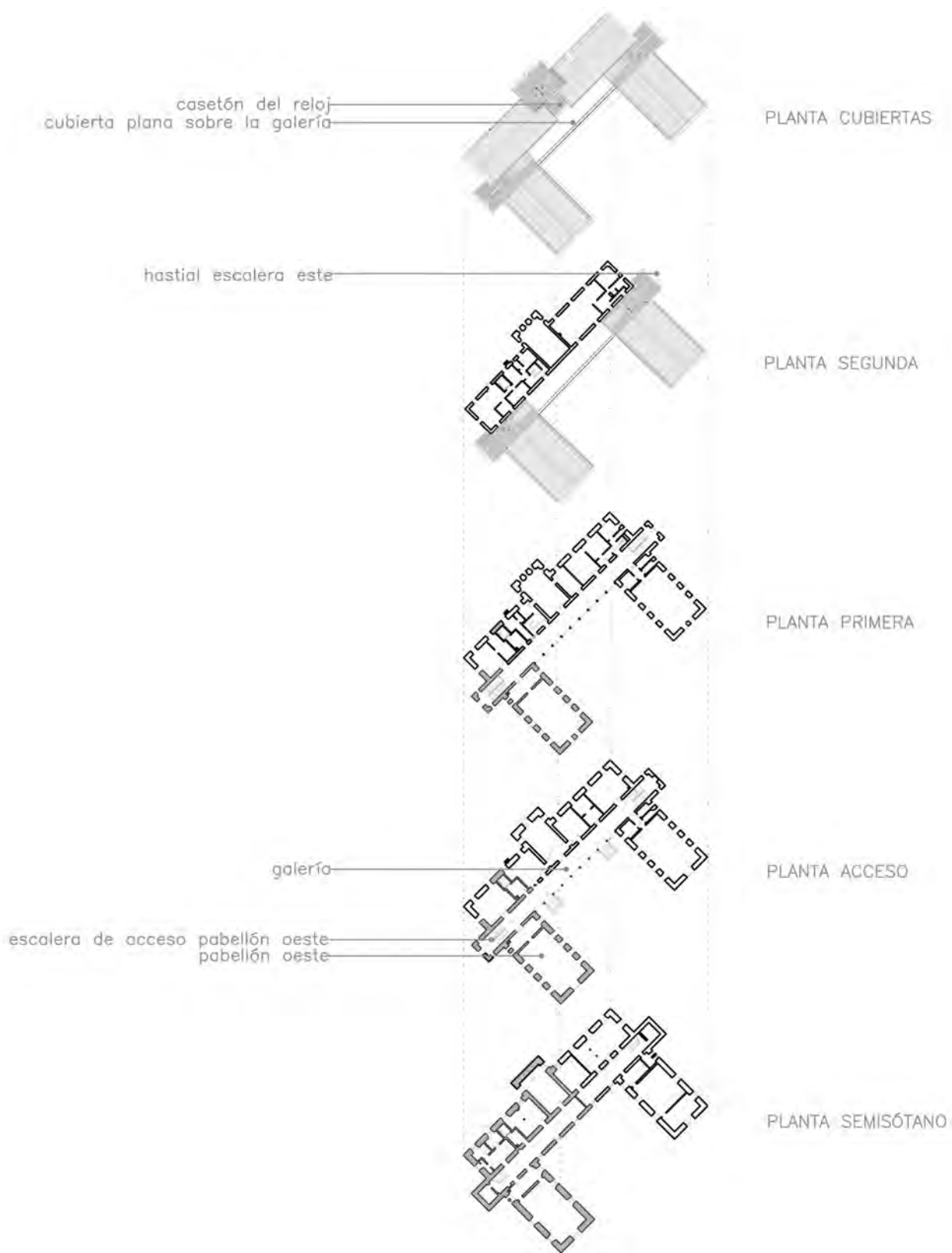
INVERSIÓN TOTAL

415.157,14 €

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

El Instituto Homeopático y Hospital de San José

> Restauración del Hospital Homeopático de Madrid



Vistas de diferentes plantas del edificio y de las zonas restauradas en la primera fase.



Sala polivalente tras la restauración.



Palacete del Marqués de los Salados.

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

El Instituto Homeopático y Hospital de San José

> Restauración del Hospital Homeopático de Madrid



Escalera en el extremo colindante con el pabellón oeste

Historia de la homeopatía en España y en Madrid

El Instituto Homeopático y Hospital de San José

> Restauración del Hospital Homeopático de Madrid

UNA MEDICINA ALTERNATIVA

laron tubos de calefacción sobre los mismos. Ha sido fundamental la sustitución de estos elementos leñosos dañados con madera laminada de pino rojo, evitando materiales más rígidos que plantearían problemas de dilatación sobre los muros perimetrales. Toda la madera se trató contra hongos y xilófagos, a la vez que se le aplicaron aceites para alimento y revitalización del material evitando en lo posible los barnices que impedirían futuros tratamientos.

La conservación del vidrio de la mampara, desde la escalera a la galería, y en general de toda la carpintería es muy importante desde el punto de vista ambiental ya que se trata de vidrios soplados cuya producción artesanal ha desaparecido y la utilización de vidrio industrial eliminaría la imagen vibrante de las superficies acristaladas originales.

La mayoría de las estancias de la planta de acceso tienen un interesante zócalo, de algo más de un metro de altura, de cerámica vidriada en blanco y azul, en piezas de 20 x 20 centímetros, que dan un ambiente muy característico a todo el Hospital. En los casos de bufamiento de los alicatados ha sido necesario desmontarlos, sanear los muros y colocarlos de nuevo.

En cuanto a la urbanización exterior se ha pavimentado el recorrido hasta el acceso provisional evitando alterar los elementos vegetales existentes.

Texto tomado de la Memoria de Restauración

MÚSICA Y PINTURA EN EL REAL CONSERVATORIO

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

El Real Conservatorio de María Cristina se inauguró el 2 de abril de 1831 con toda solemnidad y en presencia de los reyes Fernando VII y su cuarta esposa María Cristina de Nápoles, de quien toma el nombre. Su primer director fue el cantante italiano Francisco Piermarini, autor del proyecto para la creación de un conservatorio de música en Madrid, que contó con la aprobación de la Casa real. El Reglamento por el que debía regirse estaba inspirado en otros centros europeos ya en funcionamiento, en especial en los conservatorios de París y Nápoles.

En los últimos años del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, se crearon en toda Europa instituciones públicas y conservatorios para promover la enseñanza oficial de la música. Aunque hubo otras iniciativas anteriores en Madrid y en Barcelona, el de María Cristina fue el primer conservatorio establecido en España. El apoyo de la Casa real y las sabias gestiones del ministro de Hacienda López Ballesteros, hicieron posible su financiación y puesta en marcha.

En este primer conservatorio, la asignatura fundamental era el canto, junto a clases teóricas de solfeo y composición. En cuanto a instrumentos, el piano ocupaba un lugar destacado, seguido de los instrumentos de arco (con profesores especializados y diferentes para violín, viola, violoncello y contrabajo) y los de viento (flauta, clarinete, oboe, fagot, trombón, trompa, clarín y clarín de llaves), además de una clase de arpa que comenzaría algo más tarde. Había alumnos y alumnas en régimen de internado, pero también externos y mediopensionistas y, además de las lecciones de música, recibían también formación humanística y religiosa.

La orientación pedagógica de este Centro responde al fenómeno de consumo musical a gran escala que se genera durante el primer romanticismo. Hacia 1830, la ópera belcantista es el espectáculo musical mayoritario, y las arias famosas se ofrecen al público aficionado en reducciones facilitadas para voz y piano; todo un mundo en el que Rossini es el héroe. El piano, en esa época, se ha consolidado en un modelo de gran perfección en las cualidades acústicas y sofisticación en la mecánica; los grandes compositores románticos son pianis-

> La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

> **La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

tas y se considera indispensable en los salones y en el ámbito doméstico femenino. También el crecimiento del número de orquestas y de bandas militares y civiles, crea nuevas demandas de enseñanza profesional de instrumentos de arco y viento, que cubren los conservatorios.

Desde su primer emplazamiento, entre la calle Isabel la Católica y Leganitos de Madrid, el Conservatorio (hoy Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) ha pasado por muchas sedes distintas (aproximadamente 20) y por diversos reglamentos que muestran su adaptación a las iniciativas y demandas musicales de cada época. Como ejemplo de esta movilidad: sólo a lo largo el siglo XX estuvo ubicado en el edificio del Teatro Real (hasta 1925), pasando después por diversos emplazamientos, como casas comerciales (Aeolian, Unión Musical Española), el teatro Alcázar e incluso domicilios particulares, hasta que en 1943 se instaló en el Palacio Bauer de la calle San Bernardo (hoy Escuela Superior de Canto). En 1966 regresó de nuevo al edificio del Teatro Real y desde allí, en su último traslado de 1990, pasó a su actual emplazamiento en el edificio Sabatini en Atocha.

El Conservatorio cuenta hoy con una magnífica biblioteca musical, segunda en importancia después de la Biblioteca Nacional, un archivo documental que recoge la vida de la institución, que es como decir la vida musical de los siglos XIX y XX en Madrid, y un interesante museo que contiene una colección de instrumentos musicales así como relevantes pinturas y esculturas.

Desde el año 2002 la Comunidad de Madrid está llevando a cabo una labor de restauración y consolidación de las piezas, —de las cuales se presenta una muestra en esta exposición—, que tiene como finalidad su preservación en las condiciones idóneas.

La colección de instrumentos musicales está integrada por 110 piezas, además de accesorios, como arcos, un metrónomo o una caja de herramientas para hacer embocaduras de caña. El conjunto de estos instrumentos, a pesar de las pérdidas sufridas a lo largo de estos casi 200 años, refleja de manera viva una parte fundamental de la historia de esta institución. Junto a los métodos pedagógicos de su biblioteca, es la principal fuente de información sobre las distintas escuelas técnicas de interpretación, nacionales y extranjeras, que se difundieron en sus aulas, pues se trata en gran parte de instrumentos destinados a la enseñanza y el estudio profesional de la música. Por otra parte, se trata de una de las escasas colecciones de instrumentos musicales en Madrid que tiene una entidad propia y que se conserva en el lugar para el que fueron destinados los objetos desde su adquisición. Esto último le da un singular valor documental, teniendo en cuenta que Madrid no cuenta con un museo de la música y que las varias y ricas colecciones históricas de instrumentos que existen se hallan dise-

minadas en distintos museos, sin llegar a tener una entidad propia dentro del patrimonio musical.

Una parte del museo del Conservatorio está formada por instrumentos que quedaron fuera de uso en las aulas, generalmente al haber sido reemplazados por otros más modernos. No se conserva ninguno de los que se adquirieron en 1830 para su inauguración (aunque hay constancia de la compra de varios pianos vieneses a través de la famosa casa Ricordi de Milán, que llegaron tarde y maltrechos). De los demás instrumentos destinados a las aulas, se conocen pocos datos sobre su adquisición. Hacia 1843 o 1844, se compraron instrumentos de viento y de arco, como consta en inventarios posteriores. En 1879, el gobierno compró para la entonces llamada Escuela Nacional de Música, un "instrumental de orquesta, completo y afinado al tono normal, que sirve para los alumnos de la clase de conjunto", del que se conservan dos timbales y al que probablemente pertenecieron algunos instrumentos de viento y de arco que hoy se guardan en la colección.

Entre los de viento, la mayor parte son de viento-madera (flautas, oboes, clarinetes, fagotes) de construcción francesa de la segunda mitad del siglo XIX, de fábricas conocidas que se distribuían a través del comercio madrileño. Lo mismo se puede decir de algunos instrumentos de arco del museo. Se puede suponer, por tanto, que la mayoría de los instrumentos fueron comprados para su uso en las clases y probablemente en el comercio madrileño, aunque las etiquetas y marcas sean extranjeras.

Entre los instrumentos de viento históricos destacan una flauta de plata con embocadura de oro de Boehm&Mendler (Múnich, finales del s. XIX), una flauta de cristal de Laurent (París, 1814) y el prototipo de clarinete de Adolf Sax (París, mediados del s. XIX). Entre los desaparecidos, hubo un clarín de madera regalado en 1878 por el entonces conservador del Museo de instrumentos de Bruselas, Victor Charles Mahillon.

El resto de las piezas fueron adquiridas por vías diversas: legados de profesores, de ilustres concertistas y donaciones de particulares, entre las que hay que contar la de algunos miembros de la familia real durante el siglo XIX. El resultado es una mezcla de instrumentos de distintas características: los propios de orquesta y de la pedagogía musical, además de colecciones de instrumentos populares españoles y de instrumentos orientales.

Entre las colecciones donadas destacan la de instrumentos chinos (Manuel Vals, 1891), la de instrumentos populares españoles (infanta Isabel de Borbón, 1893), así como la de instrumentos antiguos de arco (Aniceto Palma, 1959, con un maravilloso violoncello Stainer de 1659) y los dos pianos de mesa de ca.

> **La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

> **La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

1830–40 de la fábrica madrileña Hosseschrueders y sobrinos (Félix Hazen, 1966). De todas estas donaciones quedan piezas en el museo.

Pero sin duda, el legado más importante de esta colección es el violín de Antonio Stradivari conocido como «El Boissier» (Cremona, 1713), que dejó el famoso violinista Pablo Sarasate a su muerte en 1908.

Los instrumentos de cuerda del museo del RCSMM

Las piezas seleccionadas para esta exposición son siete instrumentos de cuerda pulsada (tres guitarras, una bandurria y tres instrumentos chinos), junto al violín de Stradivari de 1713. Representan una muestra del trabajo de consolidación y restauración que la Comunidad de Madrid está realizando en este museo, tarea que ya se ha completado en los de cuerda pulsada (guitarras y afines), en los pianos y en un armonio.

Ya que los instrumentos presentados son de cuerda, nos centraremos en describir este conjunto entre el total del museo. Siguiendo la clasificación convencional, los instrumentos de cuerda se pueden dividir entre los de arco, las arpas y los de cuerda pulsada de la tipología de los laúdes y guitarras. De todos ellos hay muestras importantes en la colección del Conservatorio, incorporados desde procedencias diversas y cuyo número y calidad responde al grado de importancia de estas asignaturas en el centro, verdadero indicador de la demanda social.

Desde el momento de su inauguración, el Conservatorio tuvo clases de violín, viola, violoncello y contrabajo con profesores especializados. Para el público aficionado del siglo XIX, especialmente para el masculino, el violín era uno de los instrumentos de mayor demanda (así como la flauta), mientras que en el ámbito doméstico, propiamente femenino, tuvo mayor importancia el piano y, aunque algo menos, el arpa. Sin embargo, el canto y el manejo de la guitarra estuvieron presentes en los dos mundos, masculino y femenino, apenas sin diferencia.

Mientras que se abrieron clases de canto y de los instrumentos de mayor demanda (viento y cuerda), tanto para profesionales como para aficionados, curiosamente, la guitarra, el instrumento más familiar a cualquier tipo de público, el más tocado en todos los ámbitos sociales y de mayor tradición culta y popular en España, no obtuvo categoría académica en el Conservatorio hasta 1935, cuando se nombró a Regino Sáinz de la Maza profesor interino. Quizá por ello se conservan pocas guitarras en el museo (sólo seis), que son populares o de autores poco conocidos.

También se proyectó, en el Reglamento de 1830, una clase de arpa, si bien la profesora contratada para ello, la francesa Celesta Boucher, no llegó a ocupar

la plaza ya que exigía los instrumentos mejores y más modernos de las fábricas de París (de Erard posiblemente), a lo que no se atendió en su momento. Se conservan en el museo tres arpas que han servido para las clases en el aula y para estudio de los alumnos: dos de ellas son de la fábrica Erard —datadas en 1900 y 1914—, la más famosa en Europa durante el siglo XIX y principios del XX. La tercera, de ca. 1916, es de la fábrica Lyon & Healy de Chicago, marca que sustituyó paulatinamente a las Erard en la enseñanza del Conservatorio.

La creación del Conservatorio aportó un nuevo e importante espacio público para la enseñanza profesional. Las clases de instrumentos de viento, de arco y de percusión se ofrecían casi exclusivamente en esta institución, orientadas hacia los futuros profesionales que formarían parte de las bandas militares o civiles y de las orquestas de los teatros, ambas agrupaciones en gran auge en las fechas de la creación del Conservatorio.

El conjunto de instrumentos de viento se ciñe a los más usuales en orquestas y bandas. Entre los 62 instrumentos (muchos de ellos incompletos o partes sueltas) destacan los de viento madera: clarinetes, oboes, fagotes, flautas y flautines. Sólo hay dos de viento metal: una trompeta y un trombón de varas de adquisición reciente, y otros dos de ámbitos diversos (una tenora catalana y una parte de un oboe oriental).

Los instrumentos de arco son una de las partes más interesantes de esta colección. El conjunto consta de nueve violines, dos violas, cinco violoncellos y tres contrabajos. Los lugares de manufactura principales son Italia y Francia, donde se hallaban los centros de producción y comercio más importantes en los siglos XVIII y XIX, épocas a las que pertenecen la mayoría de los instrumentos.

Entre ellos destacan por su valor histórico el violín de Stradivari de 1713, el violoncello de Jacob Stainer de 1659, la viola de Cavaleri de 1755 y dos contrabajos probablemente italianos del siglo XVII.

De los instrumentos de cuerda, se han consolidado los laúdes y guitarras. El proceso continuará con la revisión de los de arco para evaluar la necesidad o no de intervenciones para su preservación.

Cristina Bordás Ibáñez

> La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

> La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

Las piezas seleccionadas para esta exposición son siete instrumentos de cuerda pulsada (tres guitarras, una bandurria y tres instrumentos chinos), junto al violín de Stradivari de 1713. Representan una muestra del trabajo de consolidación y restauración que la Comunidad de Madrid está realizando en este museo, tarea que ya se ha completado en los de cuerda pulsada (guitarras y afines), en los pianos y en un armonio.

Ya que los instrumentos presentados son de cuerda, nos centraremos en describir este conjunto entre el total del museo. Siguiendo la clasificación convencional, los instrumentos de cuerda se pueden dividir entre los de arco, las arpas y los de cuerda pulsada de la tipología de los laúdes y guitarras. De todos ellos hay muestras importantes en la colección del Conservatorio, incorporados desde procedencias diversas y cuyo número y calidad responde al grado de importancia de estas asignaturas en el centro, verdadero indicador de la demanda social.

Desde el momento de su inauguración, el Conservatorio tuvo clases de violín, viola, violoncello y contrabajo con profesores especializados. Para el público aficionado del siglo XIX, especialmente para el masculino, el violín era uno de los instrumentos de mayor demanda (así como la flauta), mientras que en el ámbito doméstico, propiamente femenino, tuvo mayor importancia el piano y, aunque algo menos, el arpa. Sin embargo, el canto y el manejo de la guitarra estuvieron presentes en los dos mundos, masculino y femenino, apenas sin diferencia.

Mientras que se abrieron clases de canto y de los instrumentos de mayor demanda (viento y cuerda), tanto para profesionales como para aficionados, curiosamente, la guitarra, el instrumento más familiar a cualquier tipo de público, el más tocado en todos los ámbitos sociales y de mayor tradición culta y popular en España, no obtuvo categoría académica en el Conservatorio hasta 1935, cuando se nombró a Regino Sáinz de la Maza profesor interino. Quizá por ello se conservan pocas guitarras en el museo (sólo seis), que son populares o de

autores poco conocidos.

También se proyectó, en el Reglamento de 1830, una clase de arpa, si bien la profesora contratada para ello, la francesa Celesta Boucher, no llegó a ocupar la plaza ya que exigía los instrumentos mejores y más modernos de las fábricas de París (de Erard posiblemente), a lo que no se atendió en su momento. Se conservan en el museo tres arpas que han servido para las clases en el aula y para estudio de los alumnos: dos de ellas son de la fábrica Erard —datadas en 1900 y 1914—, la más famosa en Europa durante el siglo XIX y principios del XX. La tercera, de ca. 1916, es de la fábrica Lyon & Healy de Chicago, marca que sustituyó paulatinamente a las Erard en la enseñanza del Conservatorio.

La creación del Conservatorio aportó un nuevo e importante espacio público para la enseñanza profesional. Las clases de instrumentos de viento, de arco y de percusión se ofrecían casi exclusivamente en esta institución, orientadas hacia los futuros profesionales que formarían parte de las bandas militares o civiles y de las orquestas de los teatros, ambas agrupaciones en gran auge en las fechas de la creación del Conservatorio.

El conjunto de instrumentos de viento se ciñe a los más usuales en orquestas y bandas. Entre los 62 instrumentos (muchos de ellos incompletos o partes sueltas) destacan los de viento madera: clarinetes, oboes, fagotes, flautas y flautines. Sólo hay dos de viento metal: una trompeta y un trombón de varas de adquisición reciente, y otros dos de ámbitos diversos (una tenora catalana y una parte de un oboe oriental).

Los instrumentos de arco son una de las partes más interesantes de esta colección. El conjunto consta de nueve violines, dos violas, cinco violoncellos y tres contrabajos. Los lugares de manufactura principales son Italia y Francia, donde se hallaban los centros de producción y comercio más importantes en los siglos XVIII y XIX, épocas a las que pertenecen la mayoría de los instrumentos.

Entre ellos destacan por su valor histórico el violín de Stradivari de 1713, el violoncello de Jacob Stainer de 1659, la viola de Cavaleri de 1755 y dos contrabajos probablemente italianos del siglo XVII.

De los instrumentos de cuerda, se han consolidado los laúdes y guitarras. El proceso continuará con la revisión de los de arco para evaluar la necesidad o no de intervenciones para su preservación.

Cristina Bordás Ibáñez

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

> **La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música**

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

> Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

Medidas: L caja 35,6 cm.; An caja: 16,8 - 11,1 - 20,7 cm.; Gr aros (superior e inferior): 2,9 y 3,2 cm.; L entre cejilla y borde de la caja: 12,9 cm.; An de la voluta (de frente): 4,1 - 2,4 - 1,15 cm. L vibrante (tiro): 32,4 cm.

La relevancia de su autor, el buen estado de preservación y su interés artístico e histórico, hacen de este violín la pieza más importante de la colección del RCSMM y una de las más relevantes del patrimonio instrumental español.

Conocido como el «Boissier», esta magnífica obra de Stradivari fue legada al Conservatorio de Madrid por el gran violinista Pablo Sarasate (Pamplona, 1844–Biarritz , Francia, 1908). Sarasate tuvo dos violines de Stradivari. En su testamento legó el que tocaba con más frecuencia, fechado en 1724, al Conservatorio de París, y el «Boissier» de 1713, al de Madrid, instituyendo en este último un concurso cuyo premio incluía dar recitales con su violín. Desde entonces, el «Boissier» ha formado parte de la historia del Conservatorio. Durante muchos años, hasta 1990 en que se trasladó el Conservatorio a la sede de Atocha, estuvo preservado en una vitrina del Teatro Real. Actualmente se encuentra en una caja fuerte en el museo de instrumentos, dentro de un estuche de madera con la marca de la casa Hill de Londres, cubierto con un paño bordado con el nombre del también famoso violinista Juan Manén (1883–1971).

Casi todos los instrumentos que hoy se conocen de Antonio Stradivari (1644–1737) tienen un sobrenombre que hace referencia a un propietario o intérprete de fama internacional. Este violín se conoce como el "Boissier" por haber pertenecido a un coleccionista de este apellido residente en Ginebra (Suiza) a mediados del siglo XIX. Según cita Charles Beare, el instrumento fue localizado por el luthier francés Jean Baptiste Vuillaume (1798–1875) e incorporado a la lista de los Stradivari conocidos por el musicólogo François Joseph Fétis en 1856 como una de las obras más elegantes y hermosas del maestro de Cremona. Los luthiers que han examinado este violín destacan la belleza del



barniz y su buena preservación. Pertenece al considerado «periodo de oro» (1700–1720) del taller de Stradivari.

Antonio Stradivari fue considerado ya por sus contemporáneos como el genio que consolidó los modelos de instrumentos de arco, y en especial el violín. En su taller le ayudó y sucedió tras su muerte uno de sus hijos, Homobono. Otro hijo, Paolo, se dedicó al comercio y se hizo cargo de la herencia del taller. Paolo fue quien vendió a la corte española un quinteto ornamentado (2 violines, 2 violas y un bajo de violón) que llegó a Madrid en 1772 para la real Cámara del príncipe Carlos, futuro Carlos IV. Del quinteto se perdió a principios del siglo XIX una de las violas, el resto de los instrumentos se conserva en el Palacio real de Madrid, además de un violoncello sin ornamentar de 1700 del mismo autor. Los instrumentos del Palacio real y el «Boissier» del Conservatorio son los únicos instrumentos de Antonio Stradivari conservados en colecciones públicas en España.

Actualmente está montado como violín moderno (con cuerdas metálicas en vez de las de tripa que se usaban en la época, puente más alto y curvado y diapasón más largo). Conserva el barniz original, que resalta las vetas de la madera de arce de la tapa del fondo y los aros. No se han hecho intervenciones en el instrumento, tan sólo su puesta a punto para los contados conciertos en que se utiliza.

Intervención: ha sido cuidado con reparaciones puntuales para mantenerlo a punto. No se ha realizado ninguna intervención reciente.

Cristina Bordás Ibáñez

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

> **Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»**

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»



La restauración de instrumentos musicales

Los instrumentos musicales son, sobre todo, objetos funcionales, pensados y diseñados para emitir determinados sonidos. Sin embargo, no son únicamente «herramientas» sonoras. En ellos confluyen criterios estéticos y ergonómicos que aportan formas características y elementos de diseño y decoración que trascienden a su función acústica. Por otra parte, su construcción responde siempre a la aplicación de determinadas tecnologías (en el uso de herramientas y materiales) y de conocimientos científicos (basados en las leyes naturales físico-acústicas). Todos estos elementos están presentes en cada instrumento y forman parte de la tradición —o la innovación— de todas las culturas, antiguas y modernas.

Si pensamos en la enorme variedad de instrumentos musicales que han existido y existen en todas las partes del planeta, podemos entender que cada instrumento es en sí mismo un documento único, fuente transmisora de conocimientos, y no sólo musicales. El instrumento musical es uno de los objetos histórico-artísticos de nuestro entorno en el que confluye un mayor número de tradiciones culturales, tanto relativas a la música y otras artes (pintura, talla, diseño), como a la ciencia y la tecnología.

Modernamente los instrumentos se consideran documentos a través de los cuales podemos aproximarnos a una parte muy desconocida de la historia de la música: la interpretación y sonoridad de las músicas del pasado. Recordemos que no se sabe cómo se interpretaba y cómo sonaban las composiciones musicales antes del invento del fonógrafo y de los sucesivos aparatos de reproducción sonora que aparecen en Europa y Estados Unidos hacia 1900. Por ello ha cobrado importancia, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, el estudio histórico y analítico de los instrumentos preservados en museos y colecciones. Así, se ha desarrollado una rama académica y profesional (la organología), y los museos de instrumentos se han dotado de laboratorios técnicos que permiten analizar cada pieza en profundidad.

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

> La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

> La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

Desde el CIMCIM (Consejo Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales) se han elaborado también normas sobre su preservación y restauración, ya que se trata de objetos que deben tener un tratamiento específico y distinto de otras piezas artísticas, en función de sus cualidades técnicas, acústicas e históricas.

La restauración de instrumentos musicales no incluye siempre la recuperación sonora de los mismos. Para evaluar el nivel de intervención que se requiere, debe tenerse en cuenta la pérdida de material y de las huellas que han dejado en ellos su uso, aspectos importantes para su estudio histórico. La simple limpieza de la madera, el cambio de cuerdas, el equilibrado de un teclado o la mera afinación en parámetros acústicos actuales, pueden llevar a cambios irreversibles que afectan a los barnices (sumamente importantes), al borrado de huellas e incluso a la afinación y al timbre.

En los instrumentos del Conservatorio, la Comunidad de Madrid ha realizado un programa de intervenciones sobre los instrumentos de música y demás obras artísticas. Respecto a los instrumentos, siguiendo las orientaciones del CIMCIM, las intervenciones se han centrado en la consolidación de las cajas de madera, limpieza de impurezas (polvo acumulado, sin borrar huellas de uso ni barnices), cierre de grietas y tratamientos específicos para evitar el deterioro. Se han respetado las intervenciones anteriores evitando las sustituciones (sólo en el caso de las cuerdas de las guitarras y laúdes chinos se ha hecho nueva encordadura, y se han guardando los restos de la anterior). Desde el año 2002 se han tratado los pianos (taller de Rafael Marijuán, Torrelaguna, Madrid) y los instrumentos de cuerda pulsada (taller de Carlos González, Córdoba). En el futuro se consolidarán los instrumentos de arco, los de viento, las arpas y los timbales.

En este primer nivel de intervenciones no se ha tenido en cuenta la posibilidad de su recuperación como objetos «sonoros», una cuestión controvertida en los debates sobre preservación de instrumentos, que se estudiará en el futuro para casos concretos y siempre que no produzca pérdidas de material o cambios irreversibles en la mecánica y las condiciones acústicas.

Cristina Bordás Ibáñez

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

Los cuatro instrumentos que se exponen forman parte del conjunto de guitarras e instrumentos pulsados del museo Conservatorio. El conjunto está formado por seis guitarras, un tiple, una bandurria y una cítara. Todas las piezas han sido consolidadas en la primavera de 2005. Los que se exponen han sido seleccionados para representar distintos modelos de instrumentos y estilos de construcción, y se enmarcan en la tradición constructiva de la guitarrería española.

La guitarra de José Ordax Calvo es una de las tres de este autor que tiene el museo. Son de distintos tamaños y la seleccionada es la más pequeña del grupo. Las tres tienen la misma etiqueta, cuya dirección indica que fueron construidas entre 1879 y 1907. Son instrumentos populares, muestra de la producción artesanal en el levante español de fines del siglo XIX y principios del XX. En ellas se utiliza sobre todo la madera de pino, aunque también ciprés, cedro y caoba para algunas piezas. Las tres guitarras tienen el clavijero, mástil y otras partes pintadas de color ocre rojizo.

De las otras tres guitarras del museo, la más moderna está firmada por Ángel Alonso (Madrid, 1934); otra es anónima, con seis cuerdas, clavijero típico de la época romántica y la curiosidad de tener el puente oblícuo; y por último, la seleccionada para la exposición, del menorquín Juan Gutierrez y Pons (1835–1919). Estas dos últimas fueron reparadas hacia 1980 por el guitarrero Evelio Domínguez. Entre los instrumentos populares están la guitarra tiple y la bandurria de la exposición, más otro instrumento conocido como cítara, con seis órdenes de cuerdas metálicas y fondo plano haciendo ángulo con la tapa superior. Estos instrumentos son del siglo XIX. Los tres tipos se siguen haciendo modernamente: el uso más conocido actualmente de las guitarras triples es a través de los tiples canarios, y la bandurria y la cítara son ahora instrumentos más grandes y consistentes, que se utilizan en las orquestas y agrupaciones llamadas «de pulso y púa». Según documentos del archivo del Conservatorio, la infanta Isabel de Borbón donó, en 1893, una colección de instrumentos populares españoles. Probablemente los que se muestran en esta exposición pertenecieron a esta colección.

GUITARRAS E INSTRUMENTOS AFINES

RESTAURACIÓN

Carlos Gonzalo Marcos

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico

Cristina Bordás Ibáñez

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

1.723,61 €

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

> **Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)**

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

> **Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)**

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

GUITARRA TIPLE. JOSÉ CAMPO, MADRID (INV. G 6). CUATRO CUERDAS

Etiqueta impresa con la marca: «J. Campo editor / música, pianos / guitarras / violines / y / cuerdas / Madrid / Espoz y Mina 9». José Campo y Castro (Madrid, 1832 – ¿?) fue un importante guitarrero y editor de música que tuvo tienda abierta hacia 1850 en la calle Angosta de Majaderitos (hoy callejón de Cádiz, cerca de la Puerta del Sol). En el entorno de esta calle floreció la importante escuela de guitarreros madrileños de fines del siglo XVIII y principios del XIX, de la que Campo es continuador. Entre 1874 y 1907, tuvo un almacén de música en la calle Espoz y Mina 9, donde, además de vender guitarras, era distribuidor de pianos y otros instrumentos, métodos pedagógicos y música impresa. A esta época pertenece probablemente la guitarra tiple del Conservatorio. Fue amigo del guitarrista Dionisio Aguado (1784 – 1849), quien le confió en su testamento la distribución de su método y le regaló al menos una guitarra francesa -posiblemente dos-, que la familia Campo donó al Museo Arqueológico Nacional, donde se conservan.

Medidas: L máx.: 50 cm.; L caja: 23,8 cm.; An caja: 13 – 11 – 17,5 cm.; Gr aros (superior e inferior): 5 y 5,5 cm.; D boca: 5 cm.; L vibrante (tiro): 31,5 cm.

Intervención: presenta huellas de desgaste por el uso, por lo que ha sido necesario pegar de nuevo parte de la tabla armónica y todo el fondo. Se ha hecho limpieza del polvo acumulado y se ha encordado.



GUITARRA POPULAR. JOSÉ ORDAX CALVO, MURCIA (INV. G 1). SEIS CUERDAS

Etiqueta impresa con la marca: «Guitarras / violines / y / toda clase / de / instrumentos de / cuerda / clavijas / arcos y puentes / cuerdas / y bordones / romanos y púas de bandurria / Fábrica / de / José Ordax Calvo / antes de Alcañiz / Val de S. Antolín número 16. Murcia». Según datos recogidos por J. Romanillos y M. Harris, José María Ordax Calvo (Murcia, 1852 - ¿), tuvo su taller en la dirección que consta en esta etiqueta al menos entre 1879 y 1907.

Los aros y el fondo son de ciprés. El mástil y la tabla armónica o tapa son de pino. El mástil está pintado en color ocre rojizo. El puente es de cedro.

Medidas: L máx.: 75 cm.; L caja: 34,2 cm.; An caja: 16,2 – 12,1 – 22,2 cm.; Gr aros (superior e inferior): 7 y 8, 2 cm.; D boca: 6,5 cm.; Longitud vibrante (tiro): 50 cm.

Intervención: encolado del fondo y la tapa, que estaban parcialmente despegados. Reparación de dos grietas en la tapa y en el puente. Limpieza general y encordado con baja tensión con cuerdas Savarez.



La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

> Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guirarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

GUITARRA DE SIETE CUERDAS. JUAN GUTIÉRREZ Y PONS, MAHÓN (INV. G 4)

Etiqueta impresa con la marca: «Se hallarán en casa de / Juan Gutiérrez y Pons / en Mahón / calle de la Plana nº 31». Otra etiqueta de la restauración de 1984: «Restaurada por Evelio Domínguez en 1984, Virgen del Lluc 88, Madrid».

Juan Gutiérrez y Pons pertenece seguramente a la familia de guitarreros de Mahón (Menorca), de la que son conocidos Juan Gutiérrez y su hijo, José Gutiérrez y Pons (1835–1919).

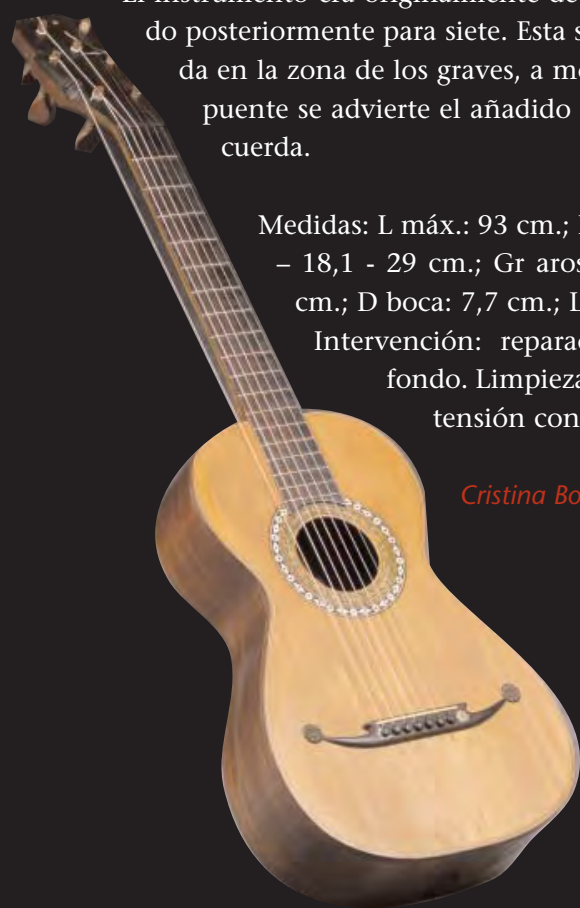
Los aros y el fondo son de caoba. El diapasón y el puente son de palosanto. El puente tiene dos pequeños adornos de bronce, y remata en los extremos con dos piezas de madera alargadas (parecidas, pero no iguales en la forma, a los «bigotes» de las guitarras barrocas). El mástil y el clavijero son de cedro chapado en ébano.

Como decoración, tiene dos cenefas alrededor de la boca: una con rombos y círculos de madera incrustada sobre masilla verde y otra con la misma decoración en hueso sobre masilla negra.

El instrumento era originalmente de seis cuerdas y ha sido adaptado posteriormente para siete. Esta séptima cuerda ha sido colocada en la zona de los graves, a modo de bordón. También en el puente se advierte el añadido de un nuevo orificio para esta cuerda.

Medidas: L. máx.: 93 cm.; L. caja: 43,3 cm.; An caja: 22,5 – 18,1 - 29 cm.; Gr aros (superior e inferior): 9 y 9,6 cm.; D boca: 7,7 cm.; L vibrante (tiro): 62,5 cm.

Intervención: reparación de varias grietas en el fondo. Limpieza general y encordado con baja tensión con cuerdas Savarez.



Cristina Bordás Ibáñez

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

> Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guirarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'la, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

BANDURRIA. ANÓNIMA (INV. B 1). SEIS ÓRDENES DE CUERDAS DE METAL

El modelo de esta bandurria es anterior a los cambios introducidos en este instrumento a fines del siglo XIX. Probablemente fue hecha hacia mediados de ese siglo. Sólo tiene una etiqueta: «Restaurada por Evelio Domínguez, Virgen del Llac, 88. Madrid, 1984».

La caja es de contorno periforme. Tiene seis órdenes dobles para cuerdas metálicas, con 12 clavijas de madera en un clavijero estrecho y alargado. Las cuerdas pasan por encima del puente y se sujetan en la parte baja del instrumento con botoncillos de hueso o marfil. La boca está decorada con fileteado de madera oscura formando círculos concéntricos.

Medidas: L máx.: 73,5 cm.; L caja: 33 cm.; An máx. caja: 25,5 cm.; Gr aros (superior e inferior): 6 y 6,8 cm.; D boca: 7 cm.; L vibrante (tiro): 47,5 cm.

Intervención: tan sólo ha requerido limpieza general de la madera y encordado con baja tensión.



La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

> Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guirarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

INSTRUMENTOS CHINOS

RESTAURACIÓN

Carlos Gonzalo Marcos

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico

Cristina Bordás Ibáñez

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

1.723,61 €

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

> **La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)**

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

En 1890 o 1891 el Conservatorio recibió una colección de instrumentos chinos, donación de Manuel Vals y Merino. No se conoce el contenido exacto del legado, pero en la actualidad se conservan en el museo cuatro interesantes instrumentos que probablemente proceden de esta colección. Además de los tres de cuerda que se muestran en la exposición, hay también un instrumento de percusión, tipo tarreña o tejoleta, denominado *p'ai pan* o *paiban*. Está formado por cinco láminas de madera unidas en un extremo, que chocan entre sí, y se utiliza para marcar el ritmo.

Los tres de cuerda se encuadran, según las modernas clasificaciones occidentales, en la tipología del laúd, ya que el sonido se produce al pulsar las cuerdas, bien con los dedos o bien con plectro. En la rica y milenaria cultura musical china, los instrumentos se clasifican según los ocho materiales primordiales, ya que con su timbre evocan uno o varios de estos materiales. El elemento que vibra en cada instrumento, responde al menos a uno de ellos: madera, metal, piedra, barro, seda, piel, calabaza y bambú. Estas ocho divisiones se corresponden también con los ocho vientos y con legendarias tradiciones cosmogónicas. Los instrumentos de cuerda, como estos «laúdes», evocan el sonido de la seda, pues sus cuerdas estaban hechas con este material.

Para su interpretación se requiere una virtuosa técnica. Se tañen con los dedos, como los laúdes y guitarras occidentales, tras abandonarse el plectro en la época de la dinastía T'ang (618–907 a. de C.). Musicalmente se utilizan para el acompañamiento de las voces y la danza y también cuentan con un repertorio solista.

Los tres instrumentos que se exhiben: San Hsien, Yueh Kin y P'i P'a, son los más característicos entre los instrumentos chinos de cuerda. Los primeros testimonios de su existencia se remontan al primer milenio a. de C. y han mantenido su morfología a lo largo de estos siglos. Desde China se extendieron a otros lugares de Oriente, como Japón, Corea o Vietnam, donde se han incorporado, con pequeñas variantes, a sus propias tradiciones.

Los ejemplares del Conservatorio son probablemente del siglo XIX, aunque la datación es imprecisa a falta de estudios técnicos sobre las maderas y otros elementos. No conservan la encordadura original, ya que se han encontrado en ellos restos de cuerdas de tripa y nylon, estas últimas sin duda colocadas en alguna reparación moderna. Finalmente se han encordado con cuerdas de tripa para su exhibición. La consolidación y limpieza ha sido realizada por el especialista Carlos González durante la primavera de 2005. Los datos sobre la intervención realizada han sido tomados de su informe técnico.

YUEH KIN (YUEQIN). Inv. Y 1.

Laúd de mango corto con cuatro cuerdas, conocido también como "guitarra lunar". Caja circular de madera de pawlonia (¿). Diez trastes de madera, ocho de ellos situados sobre la tabla armónica. En la tapa del fondo tiene ideogramas chinos. Cuatro clavijas cónicas de madera torneada.

Medidas: L máx: 57,8 cm. D caja 34,8 cm.; Gr caja 3,7 cm.

Intervención: reparación de las grietas de las clavijas. Limpieza general (caja, mástil y diapasón).



La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

> La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guirarra tiple y bandurria)

> La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro

P'í P'A (PIPA). INV. Pi 1.

Laúd de mango corto con cuatro cuerdas. Caja en forma de pera en madera de pawlonia (¿) lacada en negro. Sobre el diapasón, cuatro trastes en forma de sierra chapados en carey de tortuga. Otros ocho trastes de madera sobre la tabla armónica en disminución de tamaño. En la tabla armónica tiene dos oídos en forma de media luna. Debajo del puente hay un papel con dos ideogramas. Las clavijas son cónicas, con la cabeza aplastada.

Medidas: L máx: 105 cm.; L caja: 58 cm.; An caja: 31,5 cm.; L vibrante (tiro) 70,8 cm.

Intervención: limpieza general (caja, mástil y diapasón). Se han encolado, con cola animal, la cejilla y las chapas de carey de los trastes. Se han reconstruido tres piezas de marfil en los extremos de los trastes.



SAN HSIEN (SANXIEN). INV. L 1.

Laúd de mango largo con tres cuerdas. La caja armónica está formada por un bastidor de madera de forma ovalada, cubiertas sus dos caras con sendos parches de piel de serpiente. El bastidor está forrado de tela bordada. Tiene tres clavijas cónicas y un pequeño puente de madera sobre la tapa armónica.

Medidas: L máx: 101 cm; L caja 16,5 cm.; An caja:14,5 cm; Gr caja: 7,1cm.; L vibrante (tiro): 80 cm.

Intervención: consolidación de los materiales y limpieza de polvo acumulado. Se han reparado las clavijas torneadas, añadiendo cuñas de madera en las grietas y se ha hecho limpieza del mástil y de su parte frontal (diapasón).

Bibliografía

BEARE, CHARLES: *Capolavori di Antonio Stradivari*. Catálogo de la exposición. Cremona, 1987.

BÉNARD, HÉLÈNE: «El Archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX», *Campos interdisciplinarios de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona 2000*. B. Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, p. 377-393.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Vol. II. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM)/ Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

Instrumentos musicales históricos. Catálogo de la exposición, Museo Cerralbo, Madrid, 2001. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

FÉTIS, François Joseph: *Antoine Stradivari, luthier célèbre*. París, 1856.

GONZÁLEZ, Carlos: «Memoria de intervención sobre trece instrumentos de cuerda pulsada de la colección del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», mayo 2005.

Hill, W. Henry; Arthur F.; Alfred E.: *Antonio Stradivari. His life and work (1644-1737)*. Londres, 1902.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: «Conservatorios», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 3, p. 884-892.

Robledo Estaire, Luis: «La creación del conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, XXIV, 1-2 (2001), p. 189-238.

«El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)», *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 7, 8, 9 (2000, 2001, 2002), p. 13-25.

ROMANILLOS VEGA, José L.; Harris Winspear, Marian: *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*. Guijosa (Guadalajara): The Sanguino Press, 2002.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

Cristina Bordás Ibáñez



La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

> La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

> Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

Se ha destacado en numerosas ocasiones que, la figura y la obra de Daniel Vázquez Díaz (Aldea de Río Tinto, actual Nerva, Huelva, 1882 – Madrid, 1969), es indispensable para comprender la pintura española de la primera mitad del siglo XX. Su obra se caracteriza por situarse entre la vanguardia y la tradición. Una modernidad de la que se impregna por su larga estancia parisina, entre 1906 y 1918, próximo a importantes artistas españoles como Picasso o Gris, y muy cercano al nacimiento del cubismo, y la tradición, de la que se imbuirá a partir de su regreso a España y su asentamiento en Madrid en 1918, desarrollando una importante producción pictórica que fue tachada en muchos casos de "demasiado moderna y extranjerizante", sobre todo en los primeros años. Y esa obra, muy amplia, que deriva hacia un cierto eclecticismo estético y artístico, contendrá los temas más característicos de la pintura española y, entre ellos, los paisajes y los retratos, además de numerosos desnudos y las figuras "heroicas" de toreros y conquistadores.

Por otro lado, Vázquez Díaz llevó a cabo una importantísima labor como maestro de varias generaciones de pintores, tanto desde las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando como en su concurrido taller madrileño.

Hombre de su tiempo, Vázquez Díaz participará de la cambiante sociedad española de su época, siendo testigo de numerosos acontecimientos que compartirá con los más importantes protagonistas de nuestra historia, destacando, por su mayor interés, la actividad desarrollada por el pintor a lo largo de las décadas de 1920 y 1930, cuando llevará a cabo una importantísima serie de «retratos», tanto de humanistas, pensadores y artistas como de políticos y aristócratas, conjunto de retratos que se han convertido, sin lugar a dudas, en uno de los referentes icónicos de la historia española del primer tercio del siglo XX. Sus presencias ilustran nuestra historia y, así, fue inmortalizada por el lápiz o por los pinceles de Vázquez Díaz una larga nómina de personajes cuya existencia consideramos clave en nuestro devenir histórico reciente. Eran los "hombres de mi tiempo", tal como definía el pintor a esta colección de retratos.

Y a propósito de la «visión» que Vázquez Díaz tenía del retrato, transcribimos un texto del propio pintor que narra un encuentro con Ortega y Gasset en un tranvía (ABC, Madrid, 15 de octubre de 1961), cuando a la pregunta del filósofo sobre si un retrato debe guardar o no parecido con el retratado, el artista contesta: «Un buen retrato es forzoso que se parezca, en esto no comparto su opinión, querido Ortega. Porque para ser un retrato ha de parecerse al retratado y al mismo tiempo estar bien pintado. Al no parecerse será una buena pintura nada más, pero no un buen retrato que, en mi opinión, ha de ser como una biografía pintada. *Inocencio X, el Cardenal Niño de Guevara, Felipe IV, Fray Paravicino*, magníficas pinturas, retratos inmortales. Claro está que es muy difícil lograr estas dos exigencias. Cuando en el retrato no se logró el parecido, será un buen cuadro, pero nunca un retrato».

Así, Vázquez Díaz concibe esas «biografías pintadas» de los miembros más destacados de la Generación del 98 y de su interpretación crítica de la entidad nacional, que estará representada por los retratos de Miguel de Unamuno, de José Martínez Ruiz, Azorín, Pío Baroja y Ramón María del Valle Inclán. También plasmará en sus obras a miembros de generaciones literarias posteriores, como la del 14, que sintetizamos en la figura del filósofo José Ortega y Gasset o la más reciente del 27, con la presencia de Federico García Lorca. Otros escritores como Adriano del Valle, Rubén Darío, Gabriela Mistral, Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez serán interpretados por Vázquez Díaz, quien también llevará a sus lienzos a personajes tan destacados de su tiempo como los literatos y pensadores Ramón Menéndez Pidal y Eugenio D'Ors; artistas como los pintores Pablo Picasso, Darío de Regoyos, Joaquín Sorolla, los Hermanos Solana y Juan de Echevarría y el escultor Mariano Benlliure; historiadores del arte como Manuel Gómez Moreno o Elías Tormo; científicos como Santiago Ramón y Cajal, Leonardo Torres Quevedo y Gregorio Marañón; políticos como Indalecio Prieto y Niceto Alcalá Zamora y nobles como el Conde de Romanones o el Duque de Alba; músicos como Manuel de Falla o Ernesto Halffter y toreros como Ignacio Sánchez Mejías, Juan Belmonte, Domingo Ortega, El Espartero y Antonio Bienvenida.

Bibliografía

- GARFIAS, Francisco: *Vida y obra de Vázquez Díaz*, Ibérico Europea de Ediciones, S.A, Madrid, 1972.
- VV.AA.: *Daniel Vázquez Díaz. Mis contemporáneos*, Catálogo de la exposición, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2000.
- VV. AA: *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969*, Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004–2005 y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, Madrid–Bilbao, 2004.

Wifredo Rincón García

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

> Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

“RETRATO DE MANUEL DE FALLA”

Daniel Vázquez Díaz

(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969

1922

188 x 154,4 cm

Óleo sobre lienzo

Real Conservatorio Superior de Música

MADRID

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

> «Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Daniel Vázquez Díaz nació en Aldea de Río Tinto, actual Nerva (Huelva) en 1882 en el seno de una familia acomodada. Iniciados estudios de Comercio en Sevilla, se graduó como Profesor Mercantil en 1902, a la vez que alternó estas enseñanzas con la artística en clases nocturnas del Ateneo de Sevilla. En 1903 se trasladó a Madrid para dedicarse a la pintura, exponiendo por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. Amigo de los Baroja y de Juan Ramón Jiménez, en 1906 marchó a París. Ya en la capital francesa, ciudad en la que residió hasta 1918, conoció al pintor Modigliani y tuvo una estrecha relación de amistad con otros artistas, algunos de ellos españoles, como Picasso, Gris, Regoyos, Braque y el escultor Bourdelle. También tendrá una entrañable relación con el poeta nicaragüense Rubén Darío. En París, ciudad en la que asistió al nacimiento del cubismo que de alguna manera influirá en el desarrollo de su obra, conocerá a la escultora danesa Eva Aggerholm, con la que contraerá matrimonio en Copenhague en 1911. A su regreso a España en 1918, e instalado definitivamente en Madrid, comenzará a desarrollar su intensa actividad artística, presentando sus obras en numerosos certámenes nacionales e internacionales y en exposiciones particulares, gozando siempre de una "controversia" crítica, que se divide entre la consideración de artista moderno, para unos, y conservador para otros. Profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de 1933, desarrolló una importante actividad didáctica que completó en su estudio, pudiéndosele considerar el maestro de numerosos pintores españoles. Consagrado artista, tras la guerra civil será objeto de numerosas exposiciones de su obra, marcada fundamentalmente por el paisaje y el retrato, sin olvidar otra temática como el desnudo. En su producción retratística, que alcanza varios centenares de obras, destaca el retrato de Falla, con el que el artista tuvo gran amistad. El compositor español Manuel de Falla, que alcanzó gran renombre internacional, nació en Cádiz en 1876 y murió en Alta Gracia (Argentina) en 1946, tras abandonar España en 1939. Entre los años 1907 y 1914 vivió en París, donde conoció a los músicos Debussy, Dukas y Ravel, y también tuvo contacto con la colonia de artistas españoles. Entre sus obras más destacadas mencionaremos que en 1915 estrenó en Madrid *El amor brujo*, con Pastora Imperio; *El sombrero de tres picos*, ballet estrenado en 1919 en Londres por los Ballets Rusos y montado por Diaghilev; *Noches en los jardines de*

España (1916); *El retablo de Maese Pedro* (1923) y la inconclusa *La Atlántida*. La amistad entre Vázquez Díaz y Falla se inicia durante la estancia parisina de ambos artistas, recordando años más tarde que le fue presentado en 1907 por su amigo Francisco Enríquez en una tarde de concierto en la Sala Gaveau. Luego en Madrid, casualmente, coincidirán viviendo en el mismo inmueble en la calle de Lagasca, por lo que se estrechará la amistad iniciada en la capital francesa y en junio de 1919, Falla, su hermana, Vázquez Díaz, su mujer y su hijo Rafael, viajarán hasta Granada, ciudad en la que el músico establecerá su residencia. De esta entrañable amistad entre los dos artistas nos quedan algunos retratos de Falla ejecutados por Vázquez Díaz, de los que, sin lugar a dudas, es el más conocido el que se conserva en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ejecutado al óleo, y de gran tamaño, pintado en 1922 según testimonio del mismo pintor -aunque algunos autores lo citan como realizado en 1925-, éste sorprende al músico sentado ante un órgano, disponiéndose para interpretar la partitura que aparece en el instrumento. En su mano izquierda una carta y un lapicero. Viste Falla traje agrisado que contrasta con el marrón del abrigo dejado sobre la silla en la que se sienta el músico. Su cabeza se recorta sobre un fondo verdoso, color que vuelve a aparecer en el ángulo inferior izquierda de la composición donde se encuentra una escultura de mujer, policromada, en actitud pensativa. La magistral utilización de la luz ayuda a resaltar algunos de los planos más importantes de esta singular obra. Junto a estos retratos de Falla por Vázquez Díaz, querríamos también aportar otro retrato del músico hecho por el mismo artista, pero en este caso literario, según Garfias: "Menudo, de cabeza pequeña, con mucho de monje. Un gran místico que llegaba hasta Dios, como Jacob, por una escala musical en este caso. Llevaba una vida de anacoreta. Su alcoba parecía una celda: una mesa, una cama y un piano". A Falla le dedicó Vázquez Díaz uno de sus artículos de *ABC*, el día 23 de junio de 1957 en el que recordará su amistad y la ejecución de sus retratos: "Es en esta época cuando hago un primer dibujo de su cabeza para *El Sol y La Voz*, donde empecé mi colaboración, y en 1920, en el *ABC*, en los extraordinarios de los domingos: Del año 22 es el retrato sentado ante el órgano, con una cuartilla en la mano izquierda, hoy propiedad del Real Conservatorio de Música". Conocemos dos retratos de Falla, en dibujo, fechados en 1919 y 1923 que se conservan en colección particular de Madrid y en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Wifredo Rincón García

Bibliografía

BENITO, Ángel: *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
 GARFIAS, Francisco: *Vida y obra de Vázquez Díaz*, Ibérico Europea de Ediciones, S.A., Madrid, 1972.
 VV.AA.: *Daniel Vázquez Díaz. Mis contemporáneos*, Catálogo de la exposición, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2000.
 VV.AA.: *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969*, Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004-2005 y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, Madrid-Bilbao, 2004.

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

> «Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»



"Retrato de Falla", Daniel Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

Estado previo y tratamiento realizado en el soporte

La obra presentaba diferentes daños en el soporte, la tela y la capa pictórica. El soporte de la tela estaba destensado y deformado debido, principalmente, a la técnica de ejecución de la obra y a su gran formato. Esta inestabilidad se acentuaba con la endeble estructura del bastidor, que no presentaba cuñas de tensión sino ensamblajes fijos y además tenía los travesaños descolados.

El tratamiento se inició con una limpieza general del reverso del cuadro, para eliminar el polvo graso. El siguiente paso fue sustituir el bastidor, que presentaba inestabilidad estructural y física, por uno nuevo de madera de pino, con ensamblajes móviles y cuñas, al que se aplicó un tratamiento de consolidación y desinsectación preventiva de la madera.

En cuanto a los bordes de la tela, aparecían deformados y recortados, con pliegues y polvo graso acumulado en las esquinas. Estas deformaciones del soporte textil y de los bordes, se eliminaron por medio de presión y humedad controlada. Posteriormente se consolidaron desgarros, fracturas y pequeñas perforaciones de la tela y del soporte de tela para evitar cambios dimensionales por motivos higroscópicos, aplicando un falso forrado suelto sin puntos de adhesión al textil original.

Con la tela ya consolidada, se procedió al tensado de la misma al nuevo bastidor, despegando un grupo de cartelas y etiquetas que tenía adherido el antiguo, para colocarlas de nuevo protegidas en el reverso del cuadro.

Estado previo y tratamiento de la pintura

Las capas de preparación y pintura, presentaban craquelados y falta de adhesión. La obra sufría pérdidas del estrato pictórico original, repintes y reposiciones de la capa de preparación, y se observaban restos de pintura superficiales de intervenciones anteriores, así como parches y repintes en la película pictórica.

“RETRATO DE MANUEL DE FALLA”

RESTAURACIÓN

María José García Molina

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico

Cristina Pino Fernández

Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2003

INVERSIÓN TOTAL

9.000 €

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

> Restauración del cuadro
«Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro
«Cantante»



Detalles del estado previo y del proceso de restauración del lienzo

El tratamiento aplicado ha consistido en la fijación provisional de la película pictórica y en la consolidación de la capa de preparación y pintura. Se ha realizado un tratamiento de limpieza, para eliminar los barnices oxidados y deteriorados, así como toda la suciedad superficial acumulada, rescatando la viveza del color original, pero sin privarlo de la huella del paso del tiempo.

La limpieza dejó al descubierto faltas de pintura original y lagunas de preparación, con lo cual se procedió a la reintegración del estrato de preparación y a la reintegración cromática de la capa pictórica, siguiendo los principios de discernibilidad y reversibilidad, para lo cual se han utilizado pigmentos al agua, acuarela, aplicados siguiendo dos técnicas: *rigattino* y *puntillismo*, con el fin de que siempre se diferencie la parte reintegrada del original a una distancia mínima, sin perjudicar la contemplación general del cuadro.

Por último, se procedió a dar un barnizado de protección, mediante impregnación y pulverización, con el fin de saturar homogéneamente el color y proteger la reintegración cromática y la superficie de posibles daños (detritus de insectos, ataques de microorganismos y suciedad...).

Estado previo y tratamiento del marco

El barniz aparecía muy oxidado, se observaban repintes de purpurina y pérdidas de oro fino, de soporte y de preparación. Se procedió a la consolidación de la madera y a la consolidación estructural del marco reforzando los ingletes (unión a escuadra de los trozos de una moldura) que aparecían descolados. Posteriormente, se limpió toda la suciedad acumulada y se eliminaron purpurinas, repintes y barnices oxidados, procediendo después a la reintegración de la capa de preparación y del oro, para proteger finalmente el marco con barniz.

Texto tomado de la memoria de restauración

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

> Restauración del cuadro
«Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro
«Cantante»

«LA CANTANTE»

Pedro Borrell

(Gerona 1835- Barcelona 1910)

1860-1870

Óleo sobre lienzo

71 x 59 cm

Real Conservatorio Superior de Música

MADRID

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

> Restauración del cuadro
«Retrato de Manuel de Falla»

«Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro
«Cantante»

«La cantante» de Pedro Borrell

El pintor Pedro Borrell del Caso nació en Puigcerdá (Gerona) en 1835 y desarrolló su aprendizaje artístico en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona bajo el magisterio de los pintores Pablo Milá y Fontanals y Claudio Lorenzale. De su producción destaca, sobre todo, los retratos y la pintura costumbrista, sin olvidar una serie de lienzos de tema religioso inmersos dentro de la estética nazarena de su maestro Lorenzale, por los que alcanzó en su tiempo una más que reconocida fama. Miembro de la Asociación de Acuarelistas de Barcelona desde 1885, estuvo presente en numerosos certámenes artísticos de Cataluña, participando también en la Exposición General de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1895, en la que alcanzó, por la única obra presentada, *Un juguete*, una mención honorífica.

Sus dotes didácticas tuvieron amplia difusión a través del magisterio que ejerció en la Academia Borrell, fundada por él en Barcelona, y en la que cursaron estudios artísticos numerosos pintores catalanes, entre ellos José María Sert, Mariano Pidelaserra, Ricardo Canals, Francisco Galofre, Hermenegildo Anglada y Camarasa y Javier Nogués, además de sus propios hijos, Ramón, Julio y María Borrell Pla, todos ellos pintores. De su docencia se ha destacado que "consiguió ser un excelente profesor en la técnica y en el arte de dejar en libertad los espíritus para que persiguieran sus propias finalidades". Falleció en Barcelona en 1910.

Entre los retratos de Borrell -pues indudablemente se trata de un retrato, aunque desconozcamos quien es la artista representada-, debemos destacar el lienzo que nos ocupa, titulado *La cantante*, que se conserva en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Obra firmada de este maestro, aunque si fechar, su cronología debe precisarse en la década de 1860 o tal vez en los primeros años de la década siguiente.

Aunque de Borrell se ha destacado que en sus cuadros prevalece el oficio sobre el sentimiento, en esta bella pintura el artista ha sabido captar el sentimiento de

esta mujer cantando la canción contenida en la partitura que delicadamente sostiene entre sus manos, que, si prestamos atención, casi llegamos a escuchar, por lo menos susurrada. De serena belleza, el dulce óvalo de la cara de la cantante se enmarca por sus dorados cabellos, con ceñidor y diadema de gruesa piedra roja, todo ello perfectamente descrito en sus calidades al igual que los ricos collares de perlas que adornan su cuello y pecho. Viste un vestido blanco, de moda Imperio, que completa con lo que parece ser un mantón de Manila de color rojo. La figura se destaca sobre un fondo recubierto con pinturas pompeyanas.

Esta obra pone de manifiesto la calidad de la pincelada de Borrell, que produce un suave modelado a la vez que crea delicadas formas de gran belleza.

Bibliografía

GARRUT, José María: *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Ibérico Europea de Ediciones, S.A., Madrid, 1974, p. 77.

RAFOLS, J. F. (Dir.): *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Ediciones Catalanas, S.A y La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1980, T. I, p. 161.

Wifredo Rincón García

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

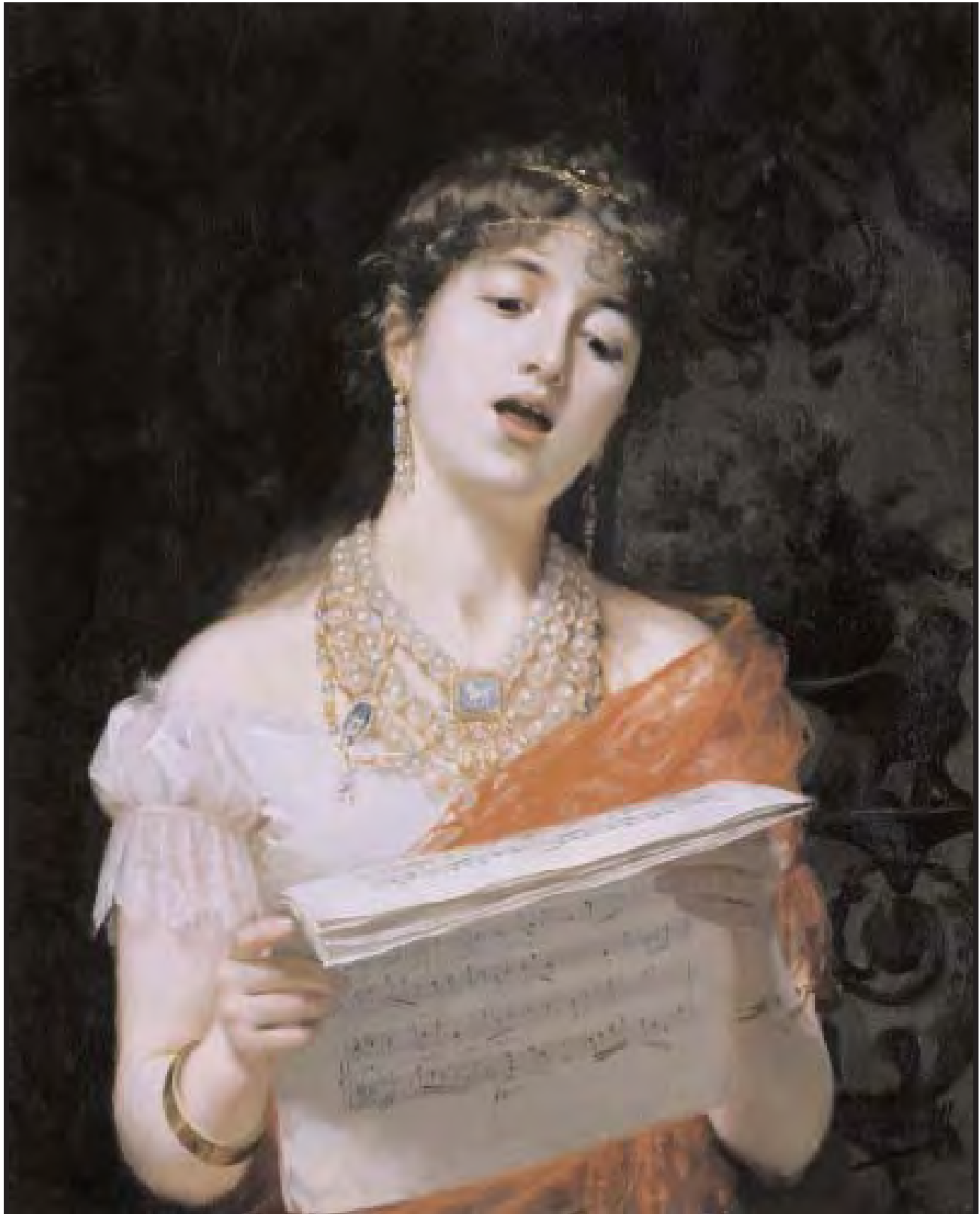
Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

> «Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»



«Cantante», Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»

Estado previo y tratamiento

El soporte presentaba un desgarró importante y varias lesiones puntuales de menor repercusión. Para enmascarar estas lesiones, en una intervención anterior, se había realizado un consolidado mediante forración con tejido de lino y adhesivo y se habían aplicado repintes puntuales y reintegraciones. Estos repintes y reintegraciones antiguos, debido al envejecimiento natural de los materiales, habían virado su color. Por la misma causa, la capa de protección se encontraba muy oscurecida.

El tratamiento comenzó con el desmontaje del lienzo del marco para su limpieza y para la reposición de las cuñas del bastidor corrigiendo con ello la pérdida de tensión. Posteriormente se actuó contra las protecciones envejecidas y repintes, mediante solución alcohólica, eliminando los emplastecidos anteriores.

Tras estas tareas previas, se procedió a nivelar la película pictórica en aquellas áreas de pérdida material, consiguiendo el aporte de saturación adecuada a la técnica pictórica (óleo sobre lienzo) mediante impregnación de solución de resina acrílica. La reintegración cromática se realizó siguiendo los principios de discernibilidad, estabilidad y reversibilidad, mediante el método de *trama*, empleando pigmentos aglutinados al barniz.

Finalmente, se aplicó una protección superficial mediante nebulización de solución de resina acrílica. Se instaló un protector del reverso de cartón pluma y se reinstaló el marco mediante flejes metálicos.

Texto tomado de la memoria de restauración

“CANTANTE”

RESTAURACIÓN
ARTECO CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN S.L.

SUPERVISIÓN Y SEGUIMIENTO DE LA ACTUACIÓN

Área de inventarios y Documentación del Patrimonio Histórico
Pilar Merino Muñoz
Guillermo Fernández García

REALIZACIÓN

Año 2004

INVERSIÓN TOTAL

2.475,82 €

La colección de instrumentos musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

La importancia de los instrumentos de cuerda en la historia de la música

Violín de Antonio Stradivari, conocido como «El Boissier»

La restauración de instrumentos musicales

Guitarras e instrumentos afines (Guitarra popular, guitarra romántica, guitarra tiple y bandurria)

La colección de instrumentos chinos (P'ip'a, Yueh kin y San Hsien)

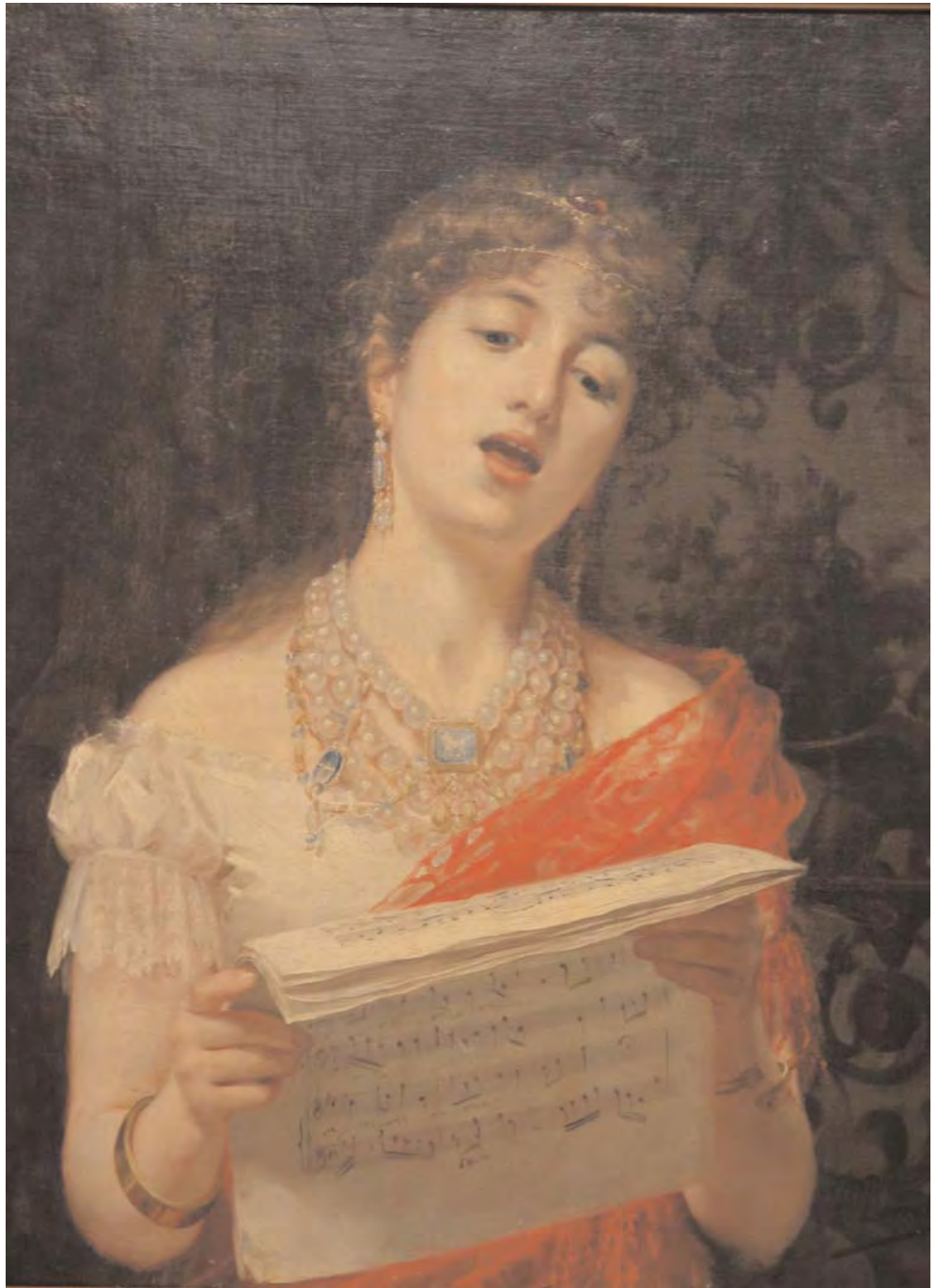
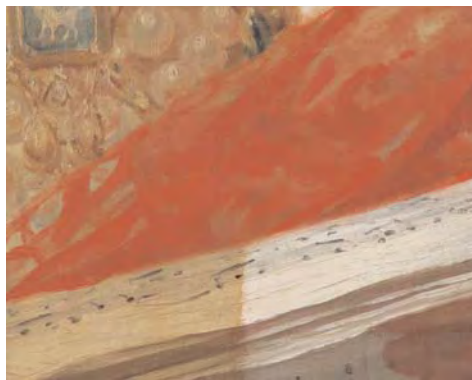
Vázquez Díaz y su colección de cuadros sobre hombres ilustres

«Retrato de Manuel de Falla» de Vázquez Díaz

Restauración del cuadro «Retrato de Manuel de Falla»

> «Cantante» de Pedro Borrell

Restauración del cuadro «Cantante»



Detalles de la restauración

**RELACIÓN DE ACTUACIONES
DE LA DIRECCIÓN GENERAL
DE PATRIMONIO HISTÓRICO**

AÑOS 2003 A 2005

Restauración de Bienes Muebles

| MUNICIPIO | EDIFICIO | DENOMINACIÓN | RESTAURACIÓN |
|-------------------|---|---|--|
| Arganda del Rey | I. P. San Juan Bautista | «Virgen con el Niño» | Ángela Flores |
| La Acebeda | I. P. San Sebastián | Altar portátil | Gabinete de Conservación y Restauración, S. L. |
| | | «Virgen de los Reyes» | |
| Ciempozuelos | I. P. Santa M. ^a Magdalena | Retablo Mayor | Antonio Sánchez Barriga |
| Colmenar Viejo | I. P. La Asunción | Órgano | Felipe López Pérez |
| Cubas de la Sagra | I. P. San Andrés Apóstol | Retablo «Madre del Amor Hermoso» | EVO, S. L. Restauración y Conservación de Obras de Arte |
| | | Retablo «San Antón» | |
| | | Retablo «San Diego de Alcalá» | |
| Daganzo | I. P. La Asunción | «Santísimo Cristo de la Luz» | Ángela Flores |
| Griñón | Convento de las Clarisas de la Anunciación | Tornavoz de la iglesia | Alberto Guerrero Gil |
| Horcajo | I. P. San Pedro in Cáthedra | Piezas antiguo retablo | Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales |
| Madrid | Convento de las MM. Jerónimas del Corpus Christi vulgo Carboneras | Lienzo «El Descendimiento» | Fundación Nuestra Señora de la Almudena |
| | | Lienzo «El Bautismo de Cristo» | Estudio-Taller de Restauración de la Diócesis de Madrid |
| | | Lienzo «La Buena Samaritana» | |
| | | Lienzo «La Adoración de los Reyes» | |
| | | Lienzo «Noli me tangere» | |
| | | Lienzo «Jesús ante los doctores» | |
| | | Lienzo «La Oración en el Huerto» | |
| Madrid | I. San Ginés | Retablo relicario | Laura Riesco Sánchez |
| | | Retablo de la Soledad | |
| | | Órgano | Felipe López Pérez |
| | | Retablo capilla del Amor Hermoso | Laura Riesco Sánchez |
| | | Escultura «Jesucristo Resucitado» | Fundación Nuestra Señora de la Almudena |
| | | Boceto «Martirio de San Ginés» de Francisco Ricci | Fundación Nuestra Señora de la Almudena |
| | | Retablo «Nuestra Señora de las Angustias» | Pilar Sendra Pons |
| | | Marco «Martirio de San Ginés» | Restauración Artesanía, S. A. |
| Madrid | I. Santiago y San Juan | «Santiago Matamoros» | Francisco J. del Hoyo |
| | | Lienzo mural «Tránsito de San Julián» | Pilar Sendra Pons |

| MUNICIPIO | EDIFICIO | DENOMINACIÓN | RESTAURACIÓN | |
|-----------|---------------------------------------|--|--|---------------------------|
| Madrid | Convento Trinitarias | Retablo «San Felipe Neri» | Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales | |
| | | Retablo «San Agustín» | | |
| | | Retablo «Santa Cecilia» | | |
| Madrid | I. Santos Justo y Pastor | Marco «Martirio de San Sebastián» | Restauración Artesanía, S. A. Laura Riesco Sánchez | |
| | | Lienzo «Martirio de San Sebastián», atribuido a Juan Carreño | | |
| | | Lienzo «Niño de las Calaveras» de Antonio Pereda | | |
| Madrid | Sede del Arzobispado de Madrid | Lienzo «Estigmas de San Francisco» | Fundación Nuestra Señora de la Almudena (Norberto Rodero Ramírez) | |
| Madrid | Seminario Conciliar | «Predicación San Francisco en soledad» | Adela Mungui | |
| Madrid | I. San Pedro el Viejo | Jesús Nazareno (El Pobre) | Fundación Nuestra Señora de la Almudena | |
| Madrid | Hospital del Niño Jesús | Cinco pinturas de caballete | Leticia Pérez Camino | |
| Madrid | Real Conservatorio Superior de Música | Estudio conservación instrumentos | Cristina Bordas | |
| Madrid | Real Conservatorio Superior de Música | Piano | Rafael Marijuán Adrián | |
| | | Lienzo «Manuel de Falla» | M.ª José García Molina | |
| | | «Fernando VII» | Marta Iriondo Silván | |
| | | «Doña María Cristina» | | |
| | | «Isabel II» | | |
| | | «Amadeo I» | | |
| | | Cinco lienzos | María Porras Isa | |
| Madrid | Escuela Superior de Canto | Pinturas mural Salón de Actos | Guadalupe Mendoza | |
| Madrid | Torre de la CAM | Estudio de los Relojes | Guadalupe Mendoza | |
| Madrid | Gran Residencia de personas mayores | «Escenas de la Conquista América» | Mercedes del Pino Peño Sonia Castro | |
| | | «Rapto de las Sabinas» | | |
| | | «Inmaculada» | | |
| | | «Jesús camino del Calvario» | | |
| | | «Martirio de S. Judas» | | |
| | | «Paisaje de Ochoa» | | Juan Antonio Sáenz Degano |
| | | «Marina y florero» | | |
| Madrid | Real Conservatorio Superior de Música | Colección Cuadros | Arteco Carlos González Marcos Rafael Marijuán Adrián | |
| | | Trece instrumentos cuerda pulsada | | |
| | | Armonio de un teclado | | |
| Madrid | Hospital del Niño Jesús | Armonio de dos teclados | Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Alcoarte | |
| | | «El Milagro de Santa Leocadia» | | |
| | | Armonio y otras piezas | | |

| MUNICIPIO | EDIFICIO | DENOMINACIÓN | RESTAURACIÓN |
|--------------------|---------------------------------------|--|--|
| Madrid | I. San José | Escultura «San José» de Salvador Carmona | Fundación Nuestra Señora de la Almudena |
| Madrid | I. de Santa Bárbara | «San Carmelo» | |
| Madrid | Convento Calatravas | Limpieza del púlpito y restauración de dos puertas | Conservación Tekne |
| Madrid | Junta Municipal Vicálvaro | Escudo de Piedra | Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales |
| Madrid | Escuela Superior de Canto | Lienzo «Retrato de José Martínez de Roda» | Teresa Valle |
| Madrid | Hospital del Niño Jesús | Instalación lengüetas y barnizado de un armonio | Rafael Marijuán Adrián |
| Madrid | I. Perpetuo Socorro | Desmantelamiento órgano | Ingeniera en Madera Navarra |
| | | Mueble órgano | Rescón Conservación y Restauración |
| Madrid | Real Conservatorio Superior de Música | Galería de retratos | Arteco |
| Madrid | I. La Concepción Real de Calatrava | Retablo capilla Virgen de Montserrat | Marta Amblés Cayón |
| | | Reja capilla Virgen de Montserrat | Kermes, S. L. |
| | | Lámpara capilla Virgen de Montserrat | Cleaner Lamp |
| Madrid | Ayuntamiento | Custodia y andas | Aurigem |
| Madrid | I. La Buena Dicha | Retablo hornacina | IBERSADE |
| | | Pareja de retablos hornacina sin mesa de altar | |
| | | Retablo neogótico sin escultura | REYMA |
| | | Retablo «San Antonio» | |
| | | Tres confesionarios estilo historicista | Grupo CLAR |
| | | Retablo con relieve del calvario | Lago-Vello |
| | | Dos sitaliaes y dos lámparas | |
| Manzanares el Real | Castillo | Tapiz «Claudio amante de Pompilia» | Real Fábrica de Tapices |
| Manzanares el Real | Castillo | Tapiz «César sentado a la mesa en Egipto» | Real Fábrica de Tapices |
| Meco | I. P. La Asunción de Nuestra Señora | Escritorio y pareja de consolas | Rescón Conservación y Restauración |
| Meco | I. P. La Asunción | Retablo Mayor (estudio y documentación) | Afelio 64, S. L. |
| | | Retablo Mayor, 1.ª fase | Ágora, S. L. Restauración de Arte |
| | | Retablo Mayor, 2.ª fase | |
| Móstoles | Ermita Nuestra Señora de los Santos | Expositor portátil | Conservación 3A Restauración |
| Móstoles | Ermita Nuestra Señora de los Santos | Escultura madera policromada | Susana Lescurre Ezcurra |
| | | Rocalle y elementos decorativos | Pía Rodríguez Fernández |
| Pinto | I. P. Santo Domingo de Silos | Retablo Mayor 2.ª fase, destensado de lienzos superiores | Ágora, S. L. Restauración de Arte |
| Rascafría | Ermita San Sebastián | Retablo | |
| Rascafría | Monasterio del Paular | Retablos | ECRA |

| MUNICIPIO | EDIFICIO | DENOMINACIÓN | RESTAURACIÓN |
|---------------------------|---------------------------------------|---|-----------------------------------|
| Santa María de la Alameda | I. P. Santa María | Retablo «Santa María de la Alameda» | |
| Santorcaz | I. P. San Torcuato | «Virgen del Pópulo» «Cristo de Burgos» | Ángela Flores |
| Torrelaguna | I. P. Santa M. ^a Magdalena | «Anunciación de la Virgen» | Arteco |
| Valdeavero | I. P. La Asunción | Retablo «Virgen del Rosario» | M. ^a Luz Vaíllo García |
| Valdemoro | I. P. La Asunción de Nuestra Señora | Órgano | Accitores |
| | | Colocación lienzo retablo «San José» | Conservación 3A Restauración |
| | | Restauración cuatro tablas de la sacristía | Conservación 3A Restauración |
| | | Restauración reja de la capilla | Ágora, S. L. |
| | | «San Sebastián» | Ars Nova, Rest. BC, CB |
| | | «San Antón Abad» | Cristiane Sánchez Acevedo |
| | | «San José con el Niño» | Carlos Álvarez |
| | | Retablos «Purísima Concepción» y «Virgen del Rosario» | Conservación 3A Restauración |
| | | Lienzos «Santa Inés» y «San Francisco» | Alberto Guerrero Gil |
| Valdemoro | Convento Clarisas | Lienzo «Aparición de la Virgen a San Antonio» | CB Restauración |
| | | Lienzo «Cristo» del coro del convento | Conservación 3A Restauración |
| | | Lienzo «San Francisco» | Alberto Guerrero Gil |
| | | Lienzo «Alzamiento de la Cruz» | |
| | | Lienzo «Oración de Jesús en el Huerto» | |
| Valdepiélagos | I. P. La Asunción | «Virgen con el Niño» | Marta Amblés Cayón |
| | | Hornacina Retablo Mayor | |
| | | Hornacina retablo «San Isidro» | |
| Villamantilla | I. P. San Miguel | «Dios Padre» | Ángela Flores |
| | | «Arcángel San Miguel» | |

Restauración de Bienes Inmuebles

| MUNICIPIO | EDIFICIO | OBRAS | ARQUITECTOS | ARQUITECTOS TCOS. | EMPRESA |
|--------------------------|--|---|-------------------------------------|------------------------|---------------------|
| Alcalá de Henares | I. P. Santa María | Capilla Santas Formas | Juan de D. de la Hoz | | GEOCISA |
| Alcalá de Henares | Catedral Magistral | Restauración | José Luis González | | GEOCISA |
| Ajalvir | I. P. Purísima Concepción | Cubiertas | José Luis González | | CYM YAÑEZ, S. A. |
| Algete | I. P. Nuestra Señora de la Asunción | Cubiertas, naves | Antonio Lopera | Carmen Quintana | CYM YAÑEZ, S. A. |
| Aranjuez | I. P. Alpañés | Restauración y conservación de fachadas | Carlos Olivé | Vicente García Nuño | J. QUIJANO, S. A. |
| Brea de Tajo | I. Nuestra Señora de la Asunción | Restauración integral | Juan de D. de la Hoz | TEC NARTEC, L&L, S. L. | J. QUIJANO, S. A. |
| Buitrago de Lozoya | Murallas | Sector noroeste | Andrés Brea Rivero | Aurelio Pérez Borlán | SOPSA, S. A. |
| Buitrago de Lozoya | Murallas | Palacio-Fortaleza | Andrés Brea Rivero | Aurelio Pérez Borlán | SOPSA, S. A. |
| Cadalso de los Vidrios | I. P. Nuestra Señora de la Asunción | I Fase | Francisco Landínez | José A. Hernández | CLAR Rehabilitación |
| Cadalso de los Vidrios | I. P. Nuestra Señora de la Asunción | II Fase | Francisco Landínez | | |
| Camarma de Esteruelas | I. P. San Pedro Apóstol | Restauración | José Luis de Quintana | | CYM YAÑEZ, S. A. |
| Chinchón | Plaza Mayor | Datos y levantamiento de planos | Manuel Glez. Burdiel Manuel Pina | | |
| Chinchón | Plaza Mayor | Plan actuaciones | Mercedes Álvarez | | |
| Cobeña | I. P. San Cipriano | Restauración | Juan de D. de la Hoz | | CYM YAÑEZ, S. A. |
| Colmenar Viejo | I. P. Nuestra Señora de la Asunción | Torre y fachadas | J. A. Hernández / J. Guaberto | | CLAR Rehabilitación |
| Cubas de la Sagra | I. P. San Andrés | Obras restauración N.º 5 | Ignacio de las Casas | Antonio Laíz Llamas | ARTEMON |
| San Lorenzo del Escorial | I. San Bernabé | II Fase | Consuelo Martorell | Manuel Verdú | PECSA |
| Estremera | I. P. Nuestra Señora de los Remedios | Fachadas | Alicia González | Elena Franco | ARTEMON |
| Estremera | I. Nuestra Señora de la Asunción | Barbacana | José Luis Glez. | Elena Franco | ARTEMON |
| Fresno de Torote | Ermita de la Soledad | Consolidación emergencia | Eduardo Marsal | Santiago Hernán | CYM YAÑEZ, S. A. |
| Fuente el Saz Jarama | I. P. San Pedro Apóstol | Solado y calefacción | Juan de D. de la Hoz | | GEOCISA |
| Getafe | Catedral Santa M.ª Magdalena | Restauración | José Ramón Duralde | | CLAR Rehabilitación |
| Griñón | Convento de Clarisas de la Encarnación | Restauración parcial | Concepción Alcalde | Marta Alegre | KALAM, S. A. |
| Loeches | Monasterio Madres Dominicas | Cubiertas cripta panteón | Pedro Ponce de León | Carlos Ayuso | ELINHUR |

| MUNICIPIO | EDIFICIO | OBRAS | ARQUITECTOS | ARQUITECTOS TCOS. | EMPRESA |
|-----------------------------|--|-------------------------------|------------------------|-------------------------|----------------------|
| Loeches | Convento Madres Carmelitas Descalzas | Sacristía | José Luis de Quintana | | J. QUIJANO, S. A. |
| Madrid | Ateneo Científico y Literario | Acondicionamiento | Santiago González | | Ortiz Construcciones |
| Madrid | Catedral Nuestra Señora de la Almudena | Cripta | | | CABBSA |
| Madrid | Cementerio de San Isidro | Patios claustrales | Adela y Pepa Casinello | PRODICOA, S. L. | Fdez. Molina |
| Madrid | Colegiata de San Isidro | Restauración | Horacio Fdez. Castillo | | CLAR Rehabilitación |
| Madrid | Convento de las Comendadoras de Santiago | Emergencia cubiertas | Emanuela Gambini | J. Carlos Fdez. Casal | CABBSA |
| Madrid | Convento de las Comendadoras de Santiago | Sacristía de los Caballeros | | | |
| Madrid | Convento de las Góngoras | | Juan Tejela Gómez | Santiago Bustos | EJUCA, S. A. |
| Madrid | I. Concepción Calatrava | Redacción proyecto | José M. Rueda | | |
| Madrid | I. Concepción Calatrava | Emergencia cúpula | José M. Rueda | Santiago Hernán | CONDISA |
| Madrid | I. La Buena Dicha | III Fase | Fabriciano Posada | José M.ª Álvarez | CLAR Rehabilitación |
| Madrid | Conjunto Monumental San Andrés | Cubiertas | Javier Vellés | José A. Alonso | KALAM, S. A. |
| Madrid | I. Santa Bárbara | Cúpula y torres | Milla, Mira y Navarro | Gregorio Sánchez | SERRAZAR, S. L. |
| Madrid | I. La Santa Cruz | II Fase | Antonio Riviere | José M.ª Álvarez | CLAR Rehabilitación |
| Madrid | Instituto Homeopático | Consolidación puerta oeste | Ignacio de las Casas | Antonio Laíz Llamas | CLAR Rehabilitación |
| Madrid | I. San Pedro Advíncula | Cubiertas y muros exteriores | José M. Ávila | | CLAR Rehabilitación |
| Meco | I. P. Asunción de Nuestra Señora | Solados y calefacción | José Luis de Quintana | Luis de la Hoz Martínez | YAÑEZ |
| Nuevo Baztán | Palacio | Restauración | Justo Benito Batanero | David Gil Crespo | ARCION, S. A. |
| Robregordo | I. P. de Santa Catalina | Restauración | Patric Castelli | | ALCUBA |
| San Lorenzo del Escorial | Puentes Guatel 1.º y 2.º | Emergencia | José Juste | Arturo Galindo | CORESA |
| San Martín de la Vega | I. P. La Natividad de Nuestra Señora | Chapitel y cuerpo de campanas | Enrique Nuere | José A. Alonso | CYM YAÑEZ, S. A. |
| San Martín de Valdeiglesias | Castillo de la Coracera | Emergencia | Ignacio Barceló | Lorena Tejedor | CLAR Rehabilitación |
| Santos de la Humosa | I. de San Pedro Apóstol | Redacción proyecto | Ágora Arquitectos | | |
| Torrelaguna | Ermita de Nuestra Señora de la Soledad | Restauración | Juan Carlos Gimeno | Domingo García | CABBSA |
| Torres de la Alameda | I. P. Asunción de Nuestra Señora | Capilla del Rosario | Ágora | | CYM YAÑEZ, S. A. |
| Villalvilla | I. P. Asunción de Nuestra Señora | Proyecto de restauración | José Félix Hernandez | Francisco Gutiérrez | |

Actuaciones arqueológicas

| MUNICIPIO | INTERVENCIÓN | EMPRESA ADJUDICATARIA | ARQUEÓLOGOS |
|-----------------|--|---|--|
| Alcalá Henares | «Casa de los Estucos» (Complutum) | ARGEA, S. L. | Ana Lucía Sánchez Montes |
| | Limpieza y mantenimiento del yacimiento de Complutum | Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá ARCA, S. A., Serv. | Sebastián Rascón |
| | Sondeos localización en la muralla de Complutum | SAR / Arqueotecnia | Daniel Pérez Vicente / Jorge J. Vega |
| | Excavación en el pórtico sur de Complutum | Araudi / SAR | |
| | Actuación arqueológica en yacimiento Complutum | SAR / Serv. Arqueología Ayto. | Sebastián Rascón / Ana L. Sánchez |
| | Protección de la «Casa de los Grifos» (Complutum) | Latorre y Cámara | Pablo Latorre / Leandro Cámara |
| | Cimentación de la cubierta de la «Casa de los Grifos» (Complutum) | Estudios e investigaciones del territorio Punto de Encuentro, S. L. | Ana Lucía Sánchez Montes |
| | Entorno Ctro. interpretación yacimiento visitable Complutum | ARGEA | Jorge J. Vega |
| | Cartelería «Casa Hippolytus» | Kodiak, S. L. | David Flores Mosquera |
| Arganda del Rey | Actuación en el yacimiento arqueológico paleontológico detectado en la unidad geomorfológica de Arganda II, en la explotación de áridos de Valdocarros | El Hombre y el Medio | Alfredo Pérez González |
| | Recuperación de restos arqueopaleontológicos en los sedimentos de la terraza compleja del Jarama | El Hombre y el Medio | Alfredo Pérez / Susana Rubio Joaquín Panera |
| Arroyomolinos | Redacción y dirección excavaciones del torreón | AREA, S. Coop. | Manuel Presas |
| | Excavaciones y adecuación del torreón | AREA, S. Coop. | Manuel Presas |
| | Prospección y sondeos en el acceso al Paular | STRATO, S. L. | Javier Sanz |
| Buitrago | Actuación en la barbacana del recinto | RENO | Juan José Cano Martín |
| | Zona exterior oeste del castillo | RENO | Juan José Cano Martín |
| | Antemuro en la zona exterior oeste del Castillo | RENO | Juan José Cano Martín |
| | Actualización inventario de yacimientos arqueológicos | TAR, S. Coop. Mad. | Elena Serrano / Mar Torra |
| Cadalso | Estudio de viabilidad de «La Mezquita» | FGUAM | Sergio Martínez Lillo / Joaquín Barro |
| | Actuación arqueológica en el yacimiento «La Mezquita» | FGUAM | Sergio Martínez Lillo / Joaquín Barro |
| | Limpieza y delimitación estructuras en entorno «La Mezquita» | FGUAM | Sergio Martínez Lillo / Joaquín Barro |

| MUNICIPIO | INTERVENCIÓN | EMPRESA ADJUDICATARIA | ARQUEÓLOGOS |
|----------------|---|----------------------------------|--|
| Ciempozuelos | Salinas Espartinas y su entorno | SEHA | Santiago Valiente Mariano Ayarzagüena |
| | Entorno Salinas Espartinas. Concesión Soledad II | Arqueoestudio, S. Coop. | Vicente M. Sánchez |
| Colmenar Viejo | Cubierta de la necrópolis visigoda | Equipamientos Ambientales, S. L. | Fernando Colmenarejo y Alicia Pérez |
| | Limpieza y mantenimiento Necrópolis de Los Remedios | Equipamientos Ambientales | Fernando Colmenarejo y Alicia Pérez |
| | Topografía de los molinos del Grajal | Dep. Topografía U.P.M. | Cristina Velilla |
| | Estudio de consolidación de los Molinos del Grajal | OTT U.P.M. | José Luis García Grinda |
| | Excavación en el entorno de los Molinos del Grajal | CORYMAR Contrataciones, S. L. | Fernando Colmenarejo |
| | Consolidación de los Molinos del Grajal | SUSTRATAL, S. L. | Julián Arias Ruiz |
| Fresno Torote | Actuación arqueológica en el entorno del castillo | AREA, S. Coop. | Manuel Presas |
| Getafe | Actuaciones arqueológicas en el yacimiento Preresca | El Hombre y el Medio | Alfredo Pérez / Susana Rubio Joaquín Panera |
| Leganés | Yacimiento de la Recomba (parcela E del PAU Arroyo Culebro) | ARTRA, S. L. | Eduardo Penedo Cobo |
| Loeches | Huertas del Convento | Asistencia Técnica | Sergio Martínez Lillo de Patrimonio, S. A. |
| Madrid | Convenio CSIC-Museo Nacional de Ciencias Naturales con el «Estudio del Patrimonio Paleontológico» | CSIC / MNCCNN | Jorge Morales |
| | Convenio con la Univ. Complutense, Facultad de Ciencias Geológicas: «Estudio del Pleistoceno de la Comunidad de Madrid» | UCM / OTTRI | Alfredo Pérez González |
| | Estudio etnográfico del conjunto para declaración BIC | RENO | Juan José Cano Martín |
| | Estudio de Viabilidad del yacimiento «Casa Montero» | TAR, S. Coop. Mad. | Susana Consuegra |
| | Realización de moldes de huellas y toma de muestras en «Casa Montero» | TAR, S. Coop. Mad. | Susana Consuegra |
| | Estudio de poblamiento visigodo | ÁREA, S. Coop. | Alfonso Vigil Escalera |
| Patones | Excavación arqueológica del yacimiento Dehesa de la Oliva | Instituto de Historia CSIC | Ignacio Montero / Juan Gómez |
| | Proyecto consolidación y restauración Dehesa Oliva | | Miguel Ángel López Marcos |
| Pelayos Presa | Yacimientos de Santa María de Valdeiglesias | Instituto de Historia CSIC | Luis Caballero (CSIC) |
| Pinto | Actualización del inventario de «Esparragal-Valdeolivos» | ÁREA, S. Coop. | Rosa Domínguez |

| MUNICIPIO | INTERVENCIÓN | EMPRESA ADJUDICATARIA | ARQUEÓLOGOS |
|---------------------|--|---|---|
| Rascafría | Proyecto Consolidación restos arqueológicos «Las huertas del Paular» | BAB Arquitectos | Eduardo Barceló (Arquitecto) |
| | Actuaciones arqueológicas en El Paular | STRATO, S. L. | Javier Sanz |
| | Panda sur del claustro principal del Paular | STRATO, S. L. | Javier Sanz |
| Redueña | Yacimientos paleolíticos de HAT e informe de los depósitos pleistocenos | El Hombre y el Medio | Joaquín Panera / Susana Rubio |
| Ribatejada | Iglesia de San Pedro Apóstol | AREA, S. Coop. | Manuel Presas |
| Rivas | Levantamiento topográfico de Miralrío | | F. Jesús Hernández Ruiz |
| | Proyecto cubrimiento y Área de Interpretación Miralrío | | Ignacio Loras Menéndez |
| Sieteiglesias | Necrópolis de la iglesia de San Pedro Apóstol | Patrimonio | David Pérez Gil |
| Talamanca | Actualización del inventario | Estudio de Arte Patrimonio Arqueológico y Arqueología | Fernando Vela Cossío |
| Torrejón de Velasco | Estudio viabilidad Cerro Batallones | CSIC / MNCCNN | Jorge Morales |
| Valdetorres | Proyecto musealización | | Luis Caballero / Pablo Latorre Leandro Cámara / Sandra Martín Fernando Sáez / Ángela García Blanco Miguel A. Núñez |
| | Restauración y reproducción materiales arqueológicos | GDC, S. L. | Miguel A. Núñez |
| | Instalación museográfica | | Sandra Martín |
| | Proyecto tratamiento entorno del Centro de Interpretación | | Latorre y Cámara Pablo Latorre / Leandro Cámara |
| | Estudio arqueológico documental | ARQA | Ignacio Murillo Fragero |
| | Estudio 1.ª fase plan yacimientos visitables | TAR, S. Coop. Mad. | Susana Consuegra |
| | Estudio seguridad y salud Proyecto Centro Interpretación | PROSKENE | José Alberto Alonso Campanero |
| | Estudio científico del yacimiento Villa de Valdetorres | | Luis Caballero Zoreda |
| | Estudio comunicación y didáctica Centro Interpretación | | Ángela García Blanco |
| | Estudio seguridad y salud Proyecto Integración Restos | PROSKENE | José Alberto Alonso Campanero |
| | Excavación arqueología previa | Ignacio Murillo C.B. | Ignacio Murillo Fragero |
| | Plan Especial Proyecto Centro Interpretación | Latorre y Cámara | Pablo Latorre / Leandro Cámara |
| Villarejo | «Sondeos» en el yacimiento de Santa María | ÁREA, S. Coop. | Manuel Presas |
| | Estudio documental de Santa María | ÁREA, S. Coop. | Manuel Presas |
| | Conservación y restauración del lienzo de muralla del yacimiento arqueológico de Santa María | | Marta Corrado Solares |
| | Consolidación restos «Ladera Este» Santa María | | Carlos Álvaro |
| Varios | Estudio viabilidad calzada de Cercedilla | FGUAM | Carmen Fernández Ochoa |

* En rojo las actuaciones destinadas al Plan de Yacimientos Visitables.

