

Conservación preventiva en lugares de culto

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

Actas de las jornadas celebradas
en el Instituto del Patrimonio Cultural de España



Iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo). Fotografía de Fernando Suárez.
Fototeca del Patrimonio Histórico, IPCE.

Conservación preventiva en lugares de culto

Actas de las jornadas celebradas
en el Instituto del Patrimonio Cultural de España

25, 26 y 27 de marzo de 2009

Catálogo de publicaciones del Ministerio: educacion.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
y de Archivos y Bibliotecas

Subdirección General del Instituto del Patrimonio
Cultural de España

Coordinación técnica:
Guillermo Enríquez
Juan Antonio Herráez

Dirección y coordinación editorial
Óscar Cendón Franco
Celia Diego Generoso
María Domingo Fominaya
Antonio J. Sánchez Luengo



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones
© De los textos y las fotografías: sus autores

NIPO: 030-12-091-3
Depósito legal: M-11814-2012

Una parte importante del Patrimonio histórico español está relacionada con los rituales religiosos habitualmente vinculados a la Iglesia católica.

Los bienes culturales de este patrimonio se encuentran depositados en lugares de culto como iglesias, ermitas, monasterios, catedrales, etc., y junto a su gran valor histórico-artístico es destacable, en relación con su conservación, dos aspectos de gran relevancia: muchos de estos bienes están sujetos a cierto uso, en función de los actos religiosos, y, por otro lado, estos bienes se encuentran depositados en instituciones que generalmente no tienen una estructura museística, por lo que carecen de la organización adecuada para su conservación.

Este encuentro tiene como objetivo la aportación de criterios y experiencias en conservación preventiva para intentar fijar los requerimientos de conservación, siempre dando cabida al debate entre ponentes y asis-

tes, favoreciendo así, el avance y la implantación de estrategias de conservación preventiva.

Las jornadas se han organizado en tres sesiones. En la primera los ponentes expondrán aspectos generales de conservación preventiva aplicables a los lugares de culto. La segunda abordará aspectos particulares de la conservación preventiva en determinados bienes habituales en los lugares de culto, como es la conservación del inmueble, los retablos, la pintura, la escultura policromada y un largo etcétera. En la última jornada se presentarán casos concretos, experiencias particulares y métodos de trabajo en conservación aplicados a lugares de culto.

Se trata, en definitiva, de un encuentro de carácter técnico enfocado al personal de gestión así como al personal técnico relacionado con la conservación del patrimonio, además del personal que custodia estos bienes.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción a la conservación preventiva	9
Juan A. Herráez	
Medidas de conservación preventiva aplicadas históricamente en la ejecución y mantenimiento de obras de arte en lugares de culto	11
Olga Cantos Martínez	
La seguridad en los lugares de culto	15
Jaime Gómez	
Plan Nacional de Catedrales: la conservación de los bienes inmuebles	17
Carlos Jiménez Cuenca	
Los planes de protección de colecciones aplicados a los lugares de culto	27
Marina Martínez de Marañón Yanguas	
Sobre la iluminación de un retablo mayor	37
Miguel Ángel Rodríguez Lorite	
Seguimiento y control de las condiciones microclimáticas en lugares de culto	45
Guillermo Enríquez de Salamanca, María Teresa Gil Muñoz	
El tratamiento y consideración del patrimonio inmaterial en los lugares de culto	55
María Pía Timón Tiemblo	
Conservación preventiva en lugares de culto. Pintura de caballete	61
Rocío Bruquetas Galán	
La conservación preventiva de los retablos: propuestas de actuación	65
Ana Carrassón López de Letona	
Conservación preventiva de objetos metálicos en lugares de culto. Usar y conservar: sí es posible conjugar	73
José Luis Alonso Benito	
Conservación preventiva de fondos documentales. El monasterio de las Huelgas	93
Teresa Martín	
Conservación preventiva de textiles en lugares de culto	99
Mónica Enamorado Martínez	
La conservación preventiva de mobiliario	105
Cristina Villar Fernández	
Conservación preventiva de órganos	113
Carmen Díaz Baruque	
Conservación preventiva en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid	179
Ana García Sanz	
Aplicación de medidas de conservación preventiva en los pasos procesionales del Museo Nacional de Escultura	185
José Ignacio Hernández Redondo	
La conservación preventiva de los monumentos dedicados al culto en Castilla y León	195
Marco Antonio Garcés	
Preservación y conservación del patrimonio eclesiástico	213
José Félix de Vicente y Rodríguez	
Conclusiones	221

Introducción a la conservación preventiva

Aunque en el ámbito de los museos, los archivos y las bibliotecas poco a poco se va imponiendo la estrategia de conservación preventiva, al menos como planteamiento teórico asumido por la mayoría de los profesionales de la conservación de los bienes culturales, existe una parte muy importante de nuestro patrimonio cultural que se encuentra depositada en iglesias, ermitas, monasterios, etc., con una serie de particularidades que dificulta la implantación de métodos de trabajo que permitan la prevención del deterioro.

Generalmente se trata de instituciones que no tienen una estructura técnica y administrativa permanente para la conservación de los bienes inmuebles y muebles que atesoran a pesar de gozar, en la mayoría de los casos, de cierta protección como bienes inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o formar parte del Inventario General de Bienes Muebles. Requisitos que establece la legislación estatal, en algunos casos complementada con normativa de las comunidades autónomas.

Además de esta carencia de medios técnicos es preciso considerar, en cualquier esquema de trabajo, otra particularidad que determina de forma importante la implantación de criterios de conservación preventiva, que es su carácter de patrimonio en uso. Un uso vinculado a ritos y tradiciones de amplio seguimiento popular en el que se entrelazan, además, elementos del patrimonio inmaterial que requieren asimismo una aproximación especial en cuanto a los requerimientos de conservación.

Desde el punto de vista técnico, en cuanto a la información y datos de partida que requiere el método de trabajo de la conservación preventiva, resulta imprescindible un esfuerzo inicial por conocer, de la forma más precisa posible, las características, historia material y estado de conservación de los

bienes inmuebles y muebles que lo componen para poder evaluar y planificar un trabajo sistemático que permita un seguimiento y control de los riesgos de deterioro.

De cómo se articule y se desarrolle este esquema de trabajo, para lograr implantar la conservación preventiva como estrategia frente a la inercia de intervenciones de restauración de urgencia ante procesos de deterioro incontrolados, depende la preservación de una parte importante de nuestro patrimonio. Ello exige la participación y colaboración de diferentes personas e instituciones implicadas, desde la propiedad de dichos bienes, a técnicos y gestores del patrimonio cultural de las instituciones locales, autonómicas y estatales, y cómo no a los usuarios y público visitante de estos lugares.

La conservación preventiva no se puede entender como un trabajo reservado a técnicos que desarrollan su trabajo de forma aislada, o dependiente de grandes inversiones, sino que debe comenzar por introducir esquemas de actuación en los que todas las personas e instituciones mencionadas anteriormente, tienen un papel y una aportación para tratar de mejorar las condiciones de conservación de este valioso patrimonio, desarrollando tareas y rutinas sistemáticas de seguimiento y control de importantes riesgos de deterioro relacionados con la manipulación de los objetos, las condiciones de seguridad frente a los riesgos catastróficos y las conductas antisociales, los factores ambientales adversos, los organismos vivos causantes de biodeterioro, y la generalización de prácticas adecuadas de mantenimiento de los inmuebles e instalaciones.

JUAN A. HERRÁEZ

*Sección de Conservación Preventiva,
Área de Laboratorios, IPCE.*

Medidas de conservación preventiva aplicadas históricamente en la ejecución y mantenimiento de obras de arte en lugares de culto

Olga Cantos Martínez

Restauradora del IPCE

Actualmente, elaborar un estudio sociocultural de los bienes ubicados en lugares de culto –caso de los retablos– permite analizar los valores de uso litúrgico y su incidencia sobre aquellos a lo largo del tiempo; cualidades que, por otra parte, han marcado el futuro material de las obras de carácter sagrado, desde el momento inicial de su ejecución y ornamentación hasta la actualidad, adaptándose en cada época a nuevos contenidos religiosos, muchos de ellos de gran trascendencia –en particular durante los actos que se llevan a cabo en fechas señaladas, como en Semana Santa y fiestas patronales– o ante la celebración de determinados sacramentos dentro de la liturgia católica.

De forma conjunta, la conservación de los bienes muebles ubicados en lugares de culto requiere, hoy día, la necesidad de planificar todo un conjunto de intervenciones que garanticen la estabilidad y estanqueidad de las fábricas, como actuación previa ante cualquier intervención programada sobre las obras que alberga, o simplemente para conservarlas en las mejores condiciones posibles, protegiendo su integridad física y conceptual.

Si bien la conservación preventiva se ha ido configurando como una disciplina muy en boga actualmente en el campo de la Restauración, es posible

indagar los antecedentes históricos de esta práctica, abordando el tema desde una perspectiva histórico-documental, inédita hasta la fecha¹.

Las fuentes documentales, y en particular los contratos suscritos notarialmente para la ejecución de una serie de manifestaciones artísticas –de naturaleza religiosa– y obras de edificación relacionadas con lugares de culto, contienen datos muy interesantes acerca del entorno laboral en que fueron ejecutadas. La confrontación de esta información con la realidad material de nuestro patrimonio religioso arroja datos muy precisos sobre los distintos aspectos técnicos relativos al proceso constructivo, relacionados con el deseo de preservación de las obras a lo largo del tiempo. En la práctica, este aspecto marcaría, desde el origen de su producción, una estrategia de actuación específica entorno a su construcción, así como un programa de mantenimiento, ligado siempre al carácter litúrgico inherente a este tipo de bienes.

¹ Un exhaustivo análisis histórico-documental sobre el sentido de la conservación durante los siglos XVI y XVII, en Cantos Martínez, O., y Criado Mainar, J. (2008): *Conservación preventiva*. Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico y Fundación Tarazona Monumental, Tarazona.

Por orden de importancia, la conservación de los edificios religiosos se convirtió en un fin prioritario, recayendo en la figura del canónigo fabriquero la programación y el impulso de todas aquellas obras de reparación que se debían acometer para el debido mantenimiento de las fábricas.

Entre los factores de degradación, el agua se convirtió en uno de los principales agentes de deterioro, siendo abundantes los contratos relacionados con la reparación de tejados como consecuencia de la filtración del agua de lluvia en determinados puntos críticos. El estudio de estos textos muestra con detalle el modo de proceder en la construcción de las cubiertas. Así pues, se indican las especies de madera más adecuadas para la confección de las vigas –aconsejando el pino, en función de su resistencia frente al biodeterioro, o el olmo para las vigas de mayor longitud–, el modo de fijación de las tejas –con barro–, o el sistema de evacuación de agua desde los tejados –hacia el exterior de los claustros, calles y patios–, cuyo objetivo final se basaba en lograr la estanqueidad del edificio².

Otro grave problema ligado a la presencia de humedad en los edificios deriva de la absorción de este elemento por ascensión capilar, incidiendo de forma muy negativa en la conservación de la piedra en las zonas bajas de los muros. Al menos en los grandes templos catedralicios se acometieron obras de infraestructura destinadas a paliar estos problemas, como corresponde a la construcción de las atarjeas históricas de las catedrales de Sigüenza (Guadalajara) y Tarazona (Zaragoza).

En el caso de Sigüenza, este colector –cuya construcción se inicia a principios del siglo XVII– fue descubierto durante el desarrollo de unas obras de emergencia promovidas por el IPCE entre los años 1997-1998, cuya finalidad permitía la recogida y evacuación del agua embalsada en la zona sur de la catedral, procedente del subsuelo y las cubiertas³.

² En los contratos para la construcción de las capillas de la Concepción y de San Miguel en la iglesia parroquial de Santa María de Maluenda, en 1630 y 1631, respectivamente, se recoge interesante información referente a la construcción de cubiertas y materiales de edificación. Rubio Semper, A. (1980): *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, doc. n.º 92: 187-190, y doc. n.º 100: 196-201.

³ Los datos arqueológicos de la excavación de 1997-1998 se recogen en: Juste Ballesta, J. (1999): «Los hallazgos arqueológicos aparecidos en el sector sur de la Catedral de Sigüenza», *Anales Seguntinos*, 15, Sigüenza: 109-134.

Otro aspecto a considerar en materia de conservación preventiva vinculado a los lugares de culto se centra en los bienes muebles que albergan, fundamentalmente en lo concerniente a los retablos. El criterio conservacionista ligado a su realización pasa obligatoriamente por garantizar el trabajo ejecutado desde un punto de vista material y relacionado con la mano de obra, máxime teniendo en cuenta el esfuerzo económico que su erección suponía para los comitentes.

Para satisfacer estas necesidades era prioritario planificar y controlar de forma conveniente el desarrollo del proyecto, desde la construcción del mueble en blanco, como a lo largo del proceso polícromo. Ello requería el acopio de materiales de calidad; ensamblar y asentar el mueble firmemente adosado al edificio, y por último, preparar convenientemente las superficies de madera para asegurar la correcta adhesión del revestimiento pictórico y su preservación en el tiempo.

En la práctica, los artistas poseían un conocimiento empírico acerca de los procesos de alteración que sufren los distintos materiales que empleaban en la realización de sus obras, en especial de aquellas lesiones ocasionadas como consecuencia de la humedad –debido al efecto de disolución que provoca sobre las superficies doradas y los movimientos que genera en el soporte de madera–, por la acumulación del polvo o ante el ataque de insectos xilófagos.

La presencia de humedad en aquellos edificios considerados históricos es a menudo un serio problema para la conservación de las obras de madera. Al tratarse de un material orgánico e higroscópico, es sensible a las variaciones higrométricas del entorno, de modo que reiterados cambios de volumen –hinchamiento y contracción– pueden provocar la aparición de fisuras, las cuales repercuten negativamente sobre las capas de recubrimiento pictórico, llegando a comprometer en casos extremos la estabilidad de la obra.

Para prevenir inesperados contratiempos sobre las superficies policromadas, las técnicas pictóricas se diversifican, adecuando su disposición a los distintos puntos de la obra. Los contratos indican la conveniencia de realizar los sotabancos en plata corlada en lugar de oro fino, por su mejor resistencia a las labores rutinarias de limpieza con agua –con relativa frecuencia se baldeaban cubos de agua para la limpieza de los pavimentos– y el roce producido al barrer frente al retablo. Por idénticas razones la técnica pictórica más

utilizada en las zonas bajas –sobre todo en las puertas laterales de los retablos– corresponde al óleo.

Además, unos valores elevados de vapor de agua en el aire también favorecen la aparición de agentes de deterioro de tipo biótico. En este sentido, se establecieron determinadas acciones encaminadas a la conservación preventiva. Así por ejemplo, se constata en algún ejemplo la aplicación de productos paliativos para evitar la biodegradación sobre lienzo –como el *arçenicbe* para prevenir la polilla– y madera⁴.

En el caso específico de los retablos, surge la necesidad de reflejar en la documentación contractual todos los procedimientos concernientes a los trabajos de preparación de la madera y las labores de ornamentación pictórica, incluyendo las operaciones preliminares de aparejado y embolado, el dorado y pintura de las superficies e incluso el barnizado final.

Por otra parte y en relación con el envejecimiento al que se encuentran sometidos los materiales a lo largo del tiempo, aunque los artífices no identificaban el amarilleamiento de sus barnices con la oxidación de las resinas, eran conscientes de cómo en pocos años

éstos adquirirían esta tonalidad ocre y así lo hicieron constar en algún contrato.

El polvo también destaca por su importancia como agente de deterioro. No sólo desvirtúa la apreciación estética de las obras, sino que al ser altamente higroscópico retiene la humedad ambiental sobre las obras de arte, propiciando su degradación. Para evitar o minimizar la formación de depósitos de suciedad, muchos acuerdos señalan la necesidad de instalar una serie de barreras físicas de protección, e incluso de proceder a la limpieza de estos depósitos nocivos –suscribiéndose contratos de mantenimiento o limpieza con cierta periodicidad–.

Varios fueron los sistemas empleados para estos fines, desde la instalación de grandes marcos alrededor de los retablos –denominados guardapolvos o polseras–, hasta la colocación de elevadas puertas y cortinas que los protegían por el frente. Mientras, por el trasdós de los muebles podía levantarse una serie de accesos mediante escaleras, tablas y viguetillas que favorecían las labores rutinarias relacionadas con el culto y mantenimiento de la obra.

Por último, con objeto de preservar materialmente las obras, y en especial el sentido litúrgico de éstas, se rubricaron pactos para la conservación, reparación estructural y repintado. En concreto, los monumentos eucarísticos y obras destinadas a ser procesionadas requerían ser intervenidos con relativa frecuencia, de modo que algunos acuerdos tuvieron un carácter temporal e incluso, en algunos casos, vitalicio. Se trata en todo caso de actuaciones intervencionistas con una clara finalidad práctica, destinada a alargar la «vida útil» de las obras.

⁴ Este producto figura en el acuerdo rubricado en 1599 entre el prior del monasterio del Aula Dei en Zaragoza y los pintores Jerónimo de Mora y Antón Galcerán, para los trabajos de policromía del retablo, capilla y zaguán del sagrario de su iglesia. La transcripción íntegra del contrato en: Ángel San Vicente Pino (1991): *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, doc. n.º 472: 482-484 y Morte García, C. (1988): "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xxx-xxxi, Zaragoza, doc. n.º 431: 391-392.

La seguridad en los lugares de culto

Jaime Gómez

Director de Seguridad, Museo de América
jaime.gomez@mcu.es

- Introducción: importancia del contexto.
- Esquema de la seguridad: conceptos básicos.
- La seguridad preventiva en el ámbito civil: modelo legislado.
- Los responsables de la seguridad en los lugares de culto. Perfiles. Seguimiento, actualización, mantenimiento, planificación.

Debería existir un puesto de trabajo de supervisor de la seguridad de lugares de culto de la Iglesia católica para un determinado ámbito territorial. El candidato debería haber realizado el Curso Superior Universitario en Gestión, Planificación y Dirección de Seguridad, el Curso Superior de Seguridad contra Incendios y ser técnico en prevención de riesgos laborales.

En cada lugar de culto debe haber alguien nombrado responsable de seguridad.

Con una mínima estructura se podrían identificar y presupuestar los riesgos más graves. Con ello se facilitaría la solicitud de ayudas a los poderes públicos civiles.

- Las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado: seguridad represiva y más.
- Las leyes de la seguridad en España: compleji-

dad. Ya existe en Cataluña una Ley sobre los centros de culto o de reunión con fines religiosos. Es previsible que en breve exista una Ley de ámbito estatal.

- Lo primero: catalogación de las obras de arte y objetos valiosos con fotografías digitales. Revisión periódica. Dulcinea (base de datos informatizada internacional y constantemente actualizada de las Brigadas de Patrimonio Histórico de España).

La seguridad en el ámbito de la Prevención de Riesgos Laborales

- Internet: <http://www.mtas.es/insht/>
- Lo primero: el Plan de Emergencia. ¿Es obligatorio? ¿Qué es? ¿Quién lo puede hacer? Ley 31/1995, de 8 de noviembre, de Prevención de Riesgos Laborales (BOE N.º 269, de 10 de noviembre).
- Para aforos de más de 2.000 personas: Real Decreto 393/2007, de 23 de marzo, por el que se aprueba la Norma Básica de Autoprotección.
- Analizar los posibles riesgos: techos, suelos..., instalación eléctrica (Reglamento Electrotécnico

- de Baja Tensión e Instrucciones Técnicas Complementarias, Decreto 2413, de 20/9/73). Solicitar ITE a la Comunidad Autónoma.
- Luminarias de emergencia: obligatorias a partir de un aforo de 100 personas.
- Señalización de emergencia: Real Decreto 485/1997, de 14 de abril, sobre Señalización.
- Normativa de accesibilidad.
- Análisis de las salidas (Código Técnico de la Edificación, Real Decreto 314/2006, de 17 de marzo).
- Ejemplo de accidente.
- La importancia de conocer el protocolo 2005 de RCP (Reanimación Cardiopulmonar).

La seguridad en el ámbito de la Protección Contra Incendios (PCI)

- Internet: <http://www.mviv.es/es/pdf/cte/Consultas%20DB%20SI%20DB%20SU%20feb08.pdf>
- Eliminación de las velas convencionales.
- Analizar el estado de nuestra PCI: método Gre-tener.
- Revisión/actualización de la instalación eléctrica.
- Responsable de cierre: ronda de revisión. ¿Desconexión de la corriente eléctrica?
- Los edificios de nueva creación y las zonas que se vayan a reformar deben cumplir la legislación vigente: seguimiento (proyecto, ejecución, uso y mantenimiento).

- Extintores portátiles: ¿cuáles? (21A/113B), ¿cuántos? (15 m), ¿cada cuánto tiempo? (5 años). Prácticas.
- Detección automática con conexión a central receptora de alarma/bomberos si es posible.

La seguridad contra actos antisociales

- Internet: <http://www.sisonline.com/empresa.asp?id=20684>
- ¿Cuánta seguridad queremos/podemos?
- Análisis de riesgos por técnico facultado por el Ministerio del Interior (Ley 23/1992, de 30 de julio, de Seguridad Privada) (BOE N.º 66, de 4 de agosto).
- Abierto al público. Cerrado al público. Ubicación.
- Seguridad física: rejas y cerraduras exteriores antitaladro y antipalanca. Vallado metálico del perímetro con posibilidad de perros entrenados.
- Detección de intrusión: tipos de detectores.
- Conexión a fuerzas y cuerpos de seguridad del estado/central receptora de alarmas.
- Responsable de cierre del edificio: ronda y conexiones-desconexiones.
- Sirena exterior autoalimentada.
- ¿Circuito cerrado de televisión?
- Fijación de los marcos de las pinturas.
- Estudiar la protección de tallas valiosas.
- Plan de seguridad mínimo: esquema.

16

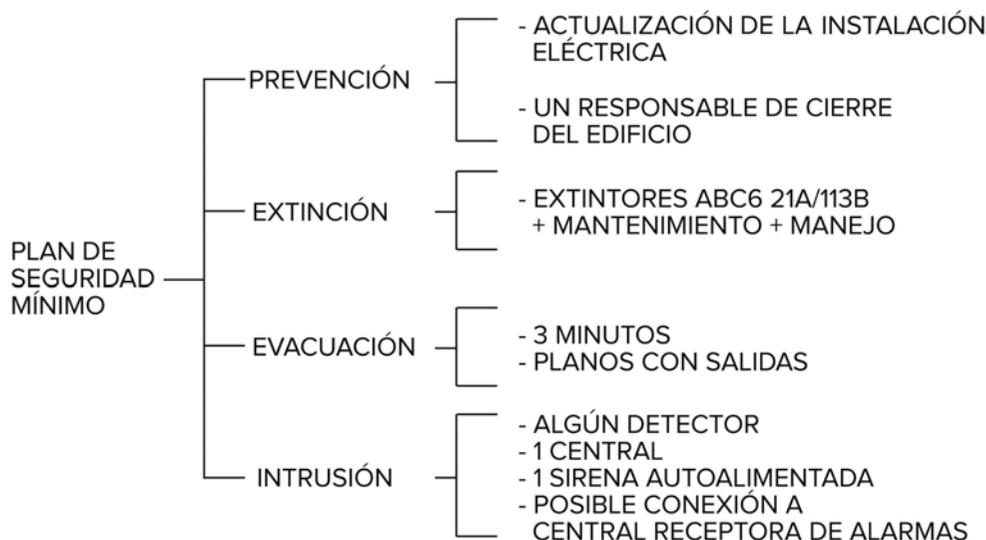


Figura 1. Esquema de seguridad mínima para lugares de culto.

Plan Nacional de Catedrales: la conservación de los bienes inmuebles

Carlos Jiménez Cuenca

Jefe de Área de Intervenciones en Bienes Culturales, Arquitecto, IPCE

Resumen

Las catedrales son unos conjuntos monumentales complejos en los que su funcionalidad original como lugar destacado de culto se ve trascendida por el hecho de su especial relevancia arquitectónica, artística, histórica y cultural, que les ha conducido, en la mayoría de los casos, a estar sometidas a una fuerte presión ajena al propio hecho cultural.

La conservación de este conjunto específico del patrimonio histórico español, conjugando su uso primigenio con las nuevas demandas de la sociedad actual y con las dificultades metodológicas y presupuestarias inherentes a estos grandes inmuebles, contenedores también de extenso patrimonio mueble e inmaterial, es una tarea compleja que requirió la habilitación de un plan específico para abordarlo con el rigor necesario. Así, tras un período de reflexión y de implementación teórica y administrativa, nace en 1990 el Plan Nacional de Catedrales, cuyo desarrollo comienza a ser efectivo a partir de 1996 y continúa en la actualidad.

En esta ponencia se resume la gestación de dicho Plan, su implantación y desarrollo desde la perspectiva de la Administración del Estado y su estado ac-

tual en relación con la conservación (singularmente a la conservación preventiva).

Puntos de partida del Plan Nacional de Catedrales

Del estado en que se encontraban las catedrales a finales de los años ochenta del pasado siglo destacamos tres aspectos relevantes:

- Mostraban una situación precaria y desigual, con diferencias en cuanto a su conocimiento y en cuanto a su estado de conservación, así como en la disponibilidad de recursos para su conservación y mantenimiento.
- Existía una falta de estudio e investigación suficiente para su elevado grado de complejidad.
- Un grupo importante de ellas se encontraba sometido a un fuerte impacto turístico y de agresión medioambiental.

Ante esta situación y con la creciente conciencia colectiva que se venía configurando en torno a las

catedrales, se produjo un aumento de los recursos económicos dedicados a su restauración y conservación. Por ello, se hacía necesario racionalizar dichos recursos y establecer un orden de prioridades en la atención continuada a cada catedral. Además, se consideró fundamental proceder a la creación de programas anuales de mantenimiento como complemento de las obras más importantes de restauración.

El conjunto de necesidades que dan origen al nacimiento del Plan Nacional de Catedrales lo podemos resumir en las siguientes:

- Establecimiento de una base común para su tratamiento desde el punto de vista de su investigación, conservación y proyección sociocultural.
- Aplicación de los nuevos criterios y técnicas existentes.
- Necesidad de racionalizar las actuaciones.
- Planteamiento de continuidad y organización en el tiempo.

La coyuntura administrativa y legal necesaria para la génesis del Plan se resume en los siguientes hitos significativos que posibilitan su nacimiento:

1985. Transferencia de competencias a las comunidades autónomas.

1985. Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español. Artículo 35:

1. Para la protección de los bienes íntegramente del Patrimonio Histórico Español y al objeto de facilitar el acceso de los ciudadanos a los mismos, fomentar la comunicación entre los diferentes servicios y promover la información necesaria para el desarrollo de la investigación científica y técnica, se formularán periódicamente Planes Nacionales de Información sobre el Patrimonio Histórico Español.
2. El Consejo del Patrimonio Histórico Español elaborará y aprobará los Planes Nacionales de Información referidos en el apartado anterior.
3. Los diferentes servicios públicos y los titulares de bienes del Patrimonio Histórico Español deberán prestar su colaboración en la ejecución de los Planes Nacionales de Información.

1986. Real Decreto 111/1986, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985. Artículo 3:

En particular, son funciones del Consejo del Patrimonio Histórico:

- Conocer los programas de actuación, tanto estatales como regionales, relativos al Patrimonio Histórico Español, así como los resultados de los mismos.
- Elaborar y aprobar los planes nacionales de información sobre el Patrimonio Histórico Español a que se refiere el artículo 35.1 de la Ley 16/1985.

Esta coyuntura, unida a la ostensible mejora de las estructuras técnicas y administrativas dedicadas al patrimonio histórico (acceso de nuevos profesionales, especialmente en las autonomías), a la ampliación del concepto de patrimonio y a una demanda social del patrimonio histórico como recurso socioeconómico, constituye la base necesaria para la creación del plan.

Así las cosas, sólo falta una entidad especializada que coordine su creación, estableciendo sus bases metodológicas sobre el sustrato arriba descrito. En 1985 (a la par que la nueva Ley de Patrimonio Histórico), el Estado crea el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (luego IPHE, hoy IPCE), dentro de la histórica Dirección General de Bellas Artes, atribuyéndole específicamente una serie de funciones entre las que destacamos:

- La elaboración y ejecución de planes para la conservación y restauración de los bienes muebles e inmuebles constitutivos del patrimonio histórico español.
- El establecimiento de las líneas prioritarias de investigación en criterios, métodos y técnicas de conservación y restauración de dicho patrimonio.

Hemos descrito el complejo entramado que sirve de base para su creación, pero en definitiva ¿qué es un plan nacional?

Un plan nacional es una herramienta de gestión de la conservación sobre un conjunto diferenciado de bienes culturales dotados de especial significación. Esta herramienta sirve para plantear una estrategia de conocimiento así como de coordinación de las in-

tervenciones de conservación y restauración sobre dicho conjunto, con la concurrencia de las iniciativas públicas y privadas de todos los responsables de su protección y conservación.

Implementación del Plan Nacional de Catedrales

Presentamos a continuación una relación cronológica de los hitos más destacados en el proceso de implementación del Plan:

- 10 de marzo de 1989. El Departamento de Monumentos y Arqueología del IPCE (entonces ICRBC) elabora y presenta ante el Consejo del Patrimonio una primera propuesta de Plan Nacional de Catedrales.
- Se constituye una Comisión delegada del citado Consejo para elaborar el Plan.
- La Comisión se reúne cinco veces a lo largo de 1989 y 1990.
- Del 21 al 24 de noviembre de 1990, el Ministerio de Cultura celebra un coloquio internacional titulado «La conservación de patrimonio catedralicio: orientaciones nacionales y europeas».
- 19 de diciembre de 1990. El Consejo del Patrimonio aprueba el documento final del Plan.
- El Plan, por diversas circunstancias, no comienza a ponerse en marcha hasta 1996, cuando se inician los contactos para la firma de acuerdos entre las administraciones y la Iglesia, haciéndose efectiva la voluntad de dotar a cada catedral de un plan director.

Documento final del Plan Nacional de Catedrales

Del documento final aprobado para la puesta en marcha del Plan nos interesa destacar, como aportación fundamental, el establecimiento de una metodología de trabajo a la hora de abordar la conservación de este conjunto patrimonial que podemos sintetizar en los siguientes pasos de actuación concatenada en el tiempo:

1. Elaboración de una ficha de datos base que comprende un primer análisis sobre la situación actual existente en cada catedral (aportan modelo de ficha).

2. Redacción de un plan director para cada catedral, a fin de poder establecer los programas adecuados en orden a la racionalización de las inversiones, a la creación de sistemas optimizados de mantenimiento, a mejorar las posibilidades de los servicios de la catedral y a mejorar su estudio, conocimiento y difusión (aportan un pliego de prescripciones técnicas general para la elaboración de estos planes directores).
3. Ejecución de intervenciones coordinadas de estudio, conservación y restauración, siempre en función de las programaciones establecidas en los planes directores, que se constituyen en las herramientas de coordinación de cualquier tipo de actuación a realizar por parte de cualquier entidad privada o pública en la catedral.
4. Difusión mediante la publicación del Plan o parte del mismo, así como la exposición permanente de su parte más significativa en la propia catedral.

Destacamos también cómo en el documento final se observa la necesidad de proceder a la creación de programas anuales de mantenimiento como complemento de las obras más importantes de restauración y como mecánica de actuación a la que hay que tender progresivamente. En este sentido, se hace necesario apoyar, por parte de los poderes públicos, a los cabildos catedralicios en su tarea de conservación del monumento, recabando de ellos un compromiso recíproco.

Metodología de trabajo a seguir

Una vez desarrollados los puntos de partida, la gestación y las directrices emanadas del Plan Nacional, pasamos a enunciar muy brevemente cuál es la metodología de trabajo que hemos establecido para desarrollar el Plan, en sus vertientes técnica y administrativa, intentando conjugar los criterios científicos que deben animar el proceso con las obligadas estructuras de gestión que deben aplicarse en el trabajo realizado desde una Administración Pública, estatal en nuestro caso.

Planificación técnica

De forma muy sintética (insistimos), enunciamos los pasos principales que consideramos indispensables en

un proceso de carácter cíclico y continuamente retroalimentado entre todos sus apartados:

1. Identificación. Inventariar, catalogar, en definitiva identificar con precisión los objetos inmuebles, muebles e inmateriales sobre los que se va a trabajar.
2. Protección. Otorgar los niveles legales necesarios en cada caso para asegurar la protección de los bienes.
3. Fase de estudio y estrategias previas. Adquisición del mayor conocimiento posible sobre los bienes y su entorno, desde todas las disciplinas aplicables al caso, con el empleo de medios científicos y técnicos avanzados y con aplicación preferente de técnicas no destructivas.
4. Evaluación de toda la información y establecimiento de pautas para la conservación y puesta en valor.
5. a) Intervención. Entendida también como una nueva fase de ampliación de información con el consiguiente posible replanteamiento de las soluciones previstas en función de la nueva información.

- b) Documentación. Inicio + proceso + fin.
6. Difusión.
- 1-6. Continuo: mantenimiento y conservación preventiva.

Planificación administrativa

El trabajo desde una administración pública requiere el sometimiento a una serie de estructuras legales, de procedimiento y de gestión para el desarrollo de los procesos. Así, se hacía necesario arbitrar un marco para hacer viable el Plan Nacional. Dicho marco se establece con la inclusión en la Ley de Presupuestos Generales del Estado de un apartado específico para el Plan Nacional de Catedrales al que vincular las inversiones económicas previstas, año a año, previa aprobación en sede parlamentaria.

En el anexo de Inversiones de dichos Presupuestos se relacionan, catedral a catedral (de aquellas en las que se van a realizar intervenciones), la inversión económica para la anualidad de que se trate y la previsión hasta de las tres anualidades posteriores (en el caso de obras de largo período de ejecución).

20

LA PUESTA EN PRÁCTICA

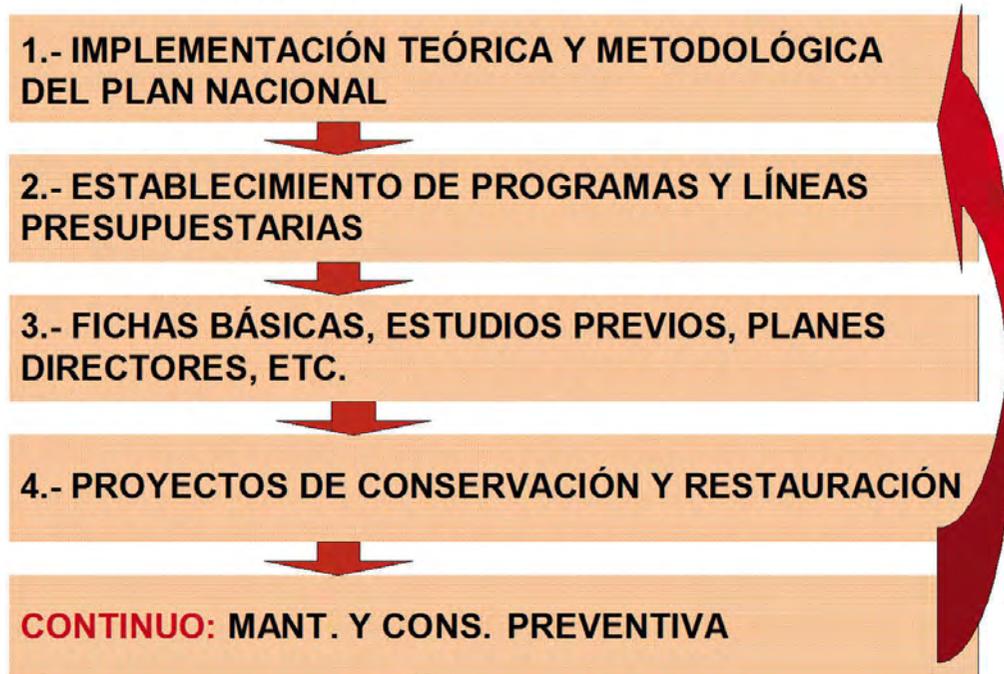


Figura 1. Principales pasos de la puesta en marcha de un Plan Nacional.

En el caso de las catedrales, dado que la titularidad de las mismas corresponde a la Iglesia católica, además de los instrumentos hasta ahora citados, debe alcanzarse un consenso con la propiedad que posibilite la disposición de los inmuebles para los estudios e intervenciones, a la vez que puntualice las lógicas corresponsabilidades en la conservación de los bienes. Este consenso viene materializándose en forma de convenio: Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Conferencia Episcopal Española para el desarrollo del Plan Nacional de Catedrales. En el texto de estos convenios, que son renovados cíclicamente, se explicitan cuestiones relevantes, como la necesidad de sujeción a los planes directores:

«Las intervenciones se realizarán en aquellas catedrales priorizadas que dispongan de plan director. Los proyectos a ejecutar deberán contemplar acciones contenidas en el plan director y deberán contar con la preceptiva aprobación de la comunidad autónoma correspondiente».

La puesta en práctica

Como resumen de todo el proceso hasta ahora descrito, a continuación se presenta un esquema de los pasos seguidos para la puesta en marcha del Plan Nacional.

Nos interesa, en este punto, detenernos brevemente para acotar la figura crucial del plan director de la catedral, pues como hemos visto es una de las piedras angulares del proceso.

¿Qué es un plan director?

Es un documento elaborado de forma multidisciplinar para alcanzar el mayor y mejor conocimiento posible de los bienes, desde todas las ópticas posibles, en orden a fundamentar y organizar adecuadamente las acciones de estudio, conservación y restauración, que se plantearán de forma priorizada en etapas correlativas y cuantificadas económicamente.

En estos trabajos se debe plantear, y realizar si es posible, la aplicación de técnicas no destructivas para

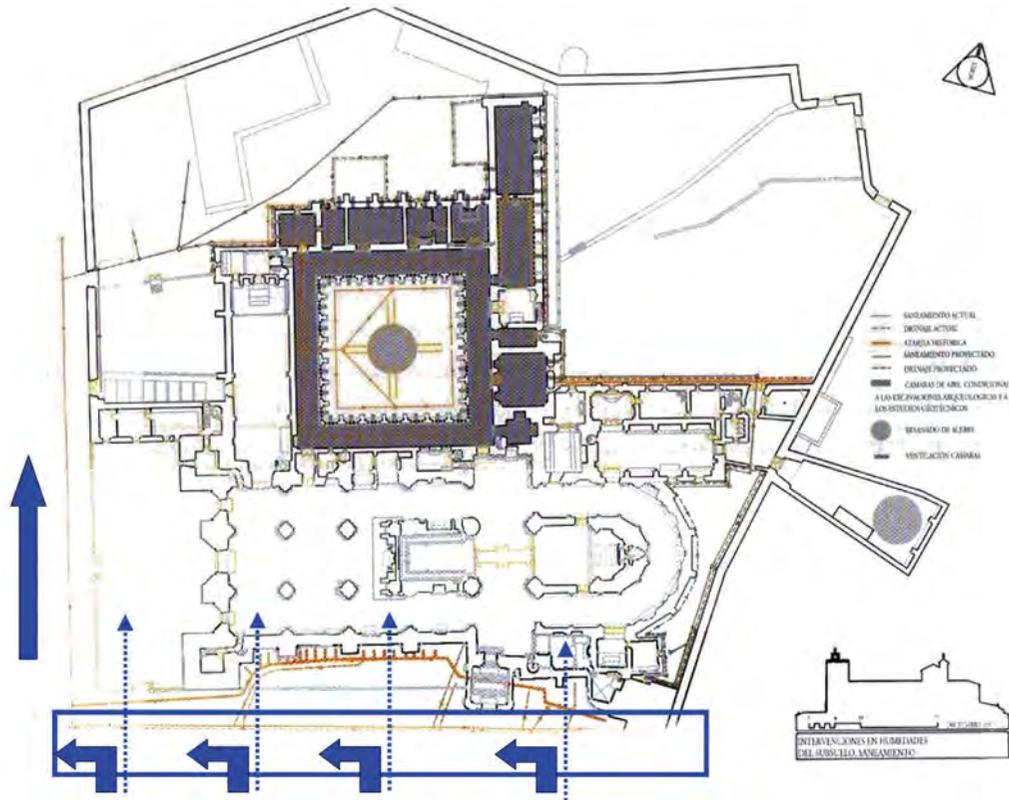


Figura 2. Conservación frente a agentes externos: el problema de la humedad.

la obtención de datos en base a los que sustentar las propuestas (documentación histórica, técnicas de georradar, tomografía geoeléctrica, «lectura de paramentos», etc.).

Así, el objetivo de un plan director será alcanzar el mayor grado de conocimiento posible sobre los bienes inmuebles, muebles e inmateriales que constituyen la catedral y, con base en ello, planificar las estrategias de conservación, estudios e intervenciones a realizar en un plan de etapas cronológicamente enlazadas y económicamente evaluadas.

Como ejemplo ilustrativo, se aportan en la presente ponencia un conjunto de diapositivas relativas al Plan Director de la Catedral de Sigüenza (Guadalajara), elaborado en coordinación entre el Estado (IPCE), la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha y el Cabildo de la Catedral (E. Barceló, J. Juste y equipo), así como de los diversos estudios e intervenciones realizados hasta la fecha, todos ellos promovidos y financiados por el IPCE, en un proceso que continúa con las diversas actuaciones que en este momento tenemos en fase de proyecto y adjudicación.

Para el presente resumen escrito de la ponencia pasaremos por alto las imágenes relativas al contenido del Plan Director y de otros estudios realizados y sólo aportaremos algunas imágenes más directamente relacionadas con actuaciones vinculadas a la conservación preventiva muy brevemente.

Uno de los principales agentes de deterioro de los conjuntos catedralicios es la humedad, ya sea proveniente de las cubiertas o del subsuelo por capilaridad. En el caso de Sigüenza, su ubicación a media ladera con pendiente descendente en el sentido sur-norte y la presencia de un estrato de agua natural en el subsuelo, provocaba incluso la afloración de agua en charcos en la nave sur de la Iglesia. Este problema, histórico, venía deteriorando las fábricas pétreas e incidiendo negativamente en la conservación del conjunto desde su construcción. De cara a una conservación correcta del bien hacia el futuro se hacía imprescindible eliminar esta presencia de humedad (y las sales y otros elementos aportados por el agua). Para ello se han ejecutado diversas acciones reflejadas esquemáticamente en las imágenes siguientes: construcción de una atarjea de

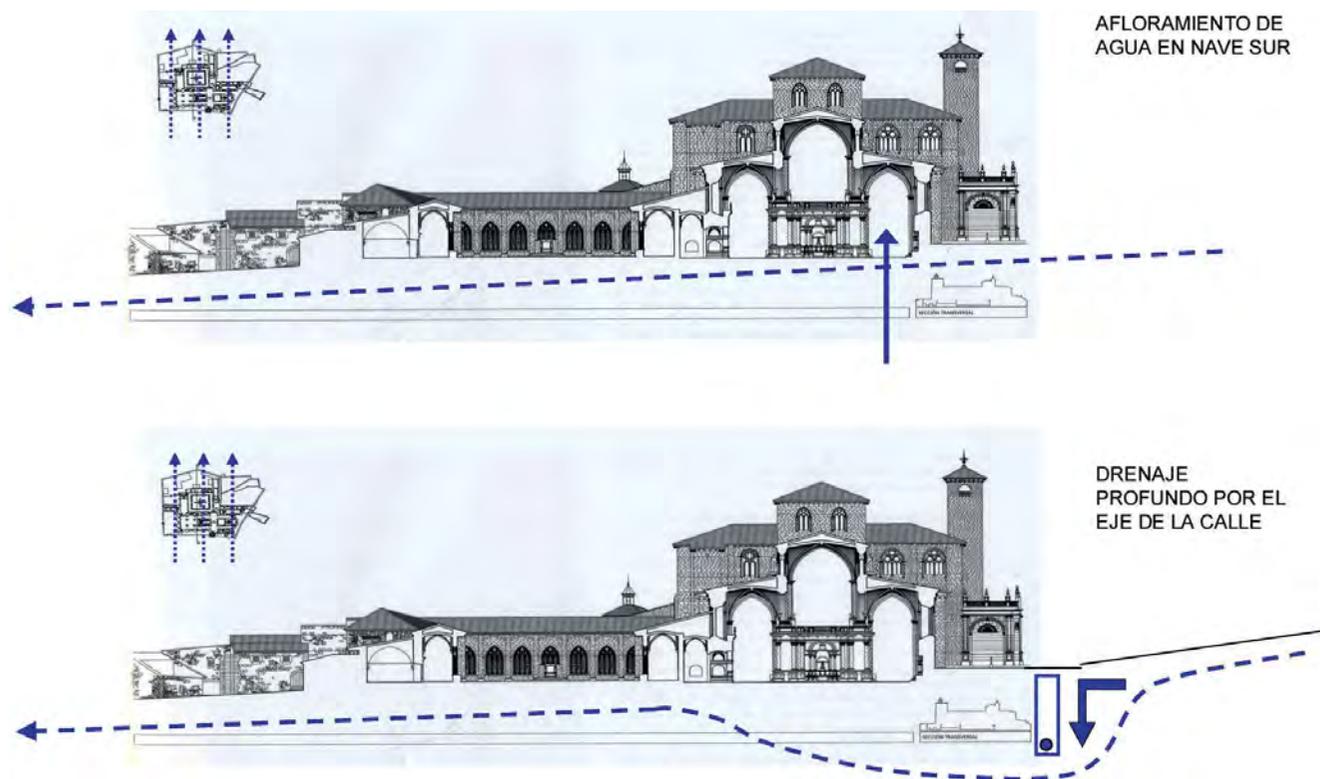
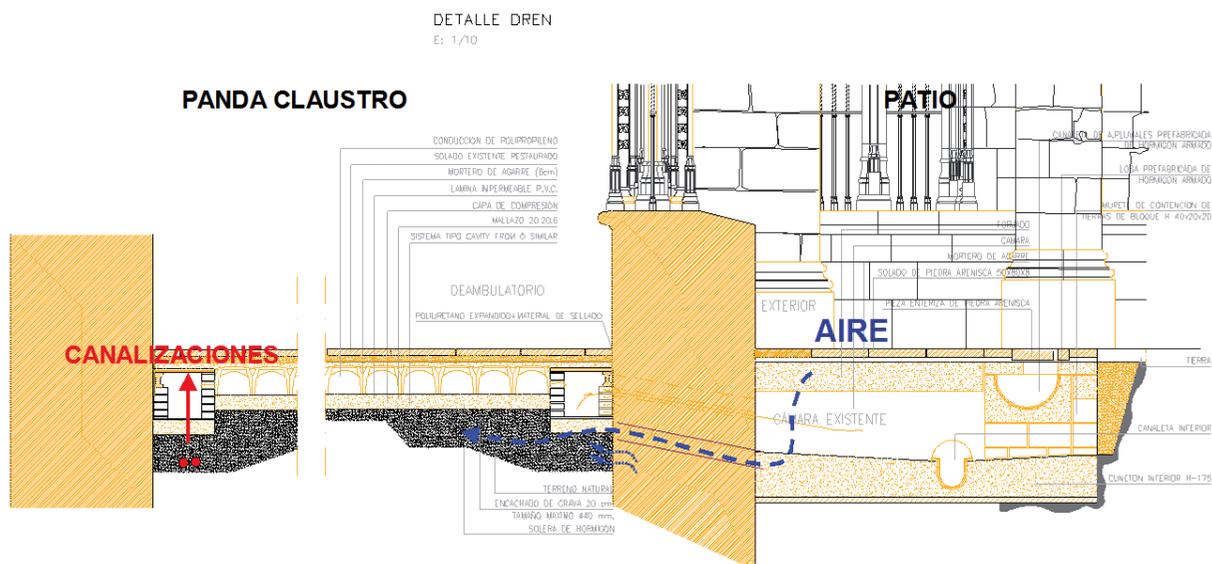


Figura 3. Conservación frente a agentes externos: el problema de la humedad.



ELIMINACIÓN DE HUMEDADES, CÁMARAS DE VENTILACIÓN Y SUELOS VENTILADOS

Figura 4. Conservación frente a agentes externos: el problema de la humedad.

gran profundidad en la calle más al sur para «cortar» el flujo de agua del subsuelo y reconducirlo hacia el perímetro exterior del inmueble, construcción de una cámara de aireación (hoy día convertida en necrópolis visitable por la aparición de restos arqueológicos) al pie de la fachada sur, construcción de recogidas de agua del patio del claustro para su evacuación al exterior (incluyendo el saneado del aljibe) y construcción de cámaras de aireación bajo el solado de las pandas del claustro.

De esta manera, se consigue «rebajar» el nivel freático previamente existente, de forma que no afecte a las fábricas del monumento y procurar un sistema de ventilación y secado natural de las mismas, de forma progresiva.

La construcción de recogidas de agua del patio, en conjunto con la creación de cámaras de aireación de las bases de los muros conectadas entre sí y con ventilación al exterior, es una operación complicada y costosa, apenas perceptible visualmente, que, en conjunto con las atarjeas exteriores, aseguran de cara al futuro una adecuada conservación de las fábricas hasta ahora continuamente afectadas. El no abordar el problema de la humedad, en este caso, hubiera llevado a graves problemas de conservación, con el de-

terioro irreversible de gran cantidad del material pétreo (como ya empezaba a ocurrir). Esta es una actuación indirecta, preventiva de mayores deterioros en la conservación del bien a medio plazo.

Sin duda, otro apartado significativo es la necesidad de una adecuada conservación de cubiertas, canalones, «arrimos» (encuentros entre cuerpos de edificación), sistemas de evacuación de aguas, etc., de cara a prevenir filtraciones y los consiguientes daños.

El mantenimiento y la conservación preventiva deben ser entendidos como labores ineludibles para la protección de los bienes. Se trata de acciones cuya ausencia inevitablemente conducirá al progresivo deterioro, pudiendo incluso llegar a ser necesaria la reposición de elementos debido a los efectos de la «no conservación preventiva» y del «no mantenimiento», como en el caso que se muestra a continuación.

La falta de conservación de los sistemas de evacuación de aguas provocó la incidencia directa del agua de lluvia en uno de los ventanales del claustro, provocando el deterioro progresivo del material pétreo hasta hacer inviable su recuperación y obligar a su sustitución (ver imágenes siguientes).

En determinadas ocasiones, las decisiones restauratorias encuentran su limitación en el punto necesi-

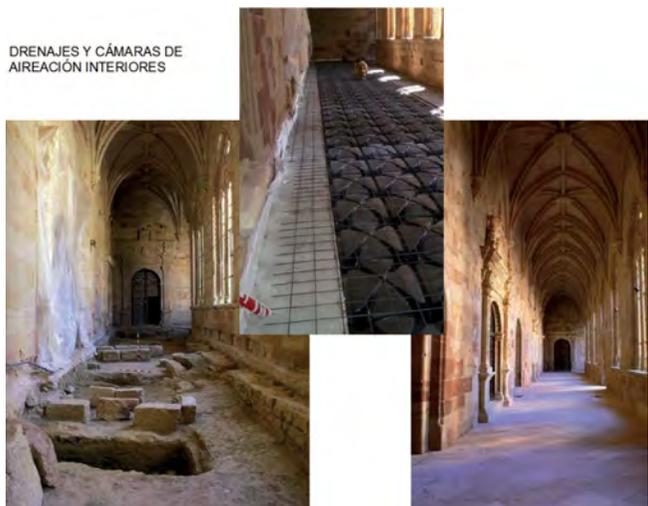
rio para permitir la correcta conservación en el tiempo. En el caso de las basas de la imagen siguiente, la reconstrucción de las molduraciones perdidas no es necesaria para su conservación, pero sí lo es la recuperación de su volumen principal para asegurar tanto la correcta transmisión de la cargas del parteluz al alféizar, como una adecuada salida del agua directa de lluvia sin socavar el apoyo.

Sólo hemos recogido algunos ejemplos de los mostrados en la ponencia, en la que también se trataron aspectos como los sistemas eléctricos y de iluminación, la adecuación de espacios para la correcta conservación del patrimonio mueble contenido o a exponer, la intervención sobre bienes muebles, la



DRENAJES Y CÁMARAS DE AIREACIÓN EXTERIORES

DRENAJES Y CÁMARAS DE AIREACIÓN INTERIORES



24



CONSERVACIÓN VERSUS REPOSICIÓN (EFECTOS DE LA NO CONSERVACIÓN)



RESTAURACIÓN SÓLO HASTA LO NECESARIO PARA LA CORRECTA CONSERVACIÓN



ESTADO PREVIO

RECONSTRUCCIÓN EXCESIVA E INNECESARIA

RESTAURACIÓN PARA CORRECTA TRANSMISIÓN DE CARGAS Y EVACUACIÓN DE AGUAS

accesibilidad y la seguridad para las labores de conservación, la conservación durante las intervenciones de restauración, aves, etc.

Propuestas relativas a conservación preventiva y labores de mantenimiento

Quizá uno de los mayores problemas a la hora de la puesta en marcha de este tipo de trabajos es la falta de conciencia por parte de los titulares de los inmuebles y de los gestores de la conservación en la imprescindible necesidad de su aplicación.

Una medida conveniente para cambiar este estado de cosas es, sin duda, el reflejo de esta actividad en los soportes legales de la conservación y la restauración. Es por ello que, en el seno de la Comisión para la elaboración de la nueva Ley de Patrimonio, se está trabajando en un borrador de texto en el que se plantean dos importantes novedades respecto a la ley actualmente vigente: por un lado, se definen los conceptos de conservación preventiva y de labores de mantenimiento (no definidos en la vigente Ley) y, por otro, se establece una prelación en el orden de las intervenciones a aplicar en las intervenciones en el patrimonio cultural de España, siendo dichas labores las que ocupan el primer lugar antes que la restauración y la rehabilitación. (Dado que se trata de un documento de trabajo, aún no aprobado, no se aporta aquí su contenido literal.)

Asimismo, en el caso concreto que nos ocupa, las catedrales, es oportuno reflejar la importancia de estas actuaciones y las corresponsabilidades en su ejecución. Así, en el borrador del texto del Convenio para el desarrollo del Plan Nacional de Catedrales en el próximo bienio (documento de trabajo aún no aprobado), se propone que los titulares de los bienes contribuirán a las labores de conservación y restauración en la medida de lo posible, solicitando incluso ayudas y/o subvenciones donde proceda, y se señala especialmente que dichos titulares prestarán especial

atención a las labores de mantenimiento de los inmuebles en general y, de forma especial, en relación a las obras de conservación y restauración que se financien mediante el Convenio. Las labores de mantenimiento posterior y continuado de las obras de restauración ejecutadas con fondos públicos son fundamentales para asegurar su prolongación en el tiempo. Si no se ejecutan dichas labores, en breve plazo la inversión pública realizada podría haber resultado inútil y los deterioros podrían reproducirse muy rápidamente.

Por otra parte, la importancia de estos conceptos debe quedar patente en los planes directores y, especialmente, en los proyectos de restauración y/o en un proyecto específico, donde se contemplen tanto las acciones necesarias para el buen funcionamiento y eficacia como para un seguimiento del resultado de la restauración (seguimiento del comportamiento de los materiales y soluciones adoptadas). Este planteamiento (plan de mantenimiento y conservación preventiva) debe ir asociado a la figura de un equipo técnico conservador de los bienes.

El hecho cierto, no obstante, en la situación actual, es que los propietarios de los bienes y los agentes públicos y privados responsables de la conservación de los bienes no destinan suficientes recursos a esta finalidad. Observamos cómo se invierten grandes cantidades económicas en actuaciones de restauración, pero no se aplican pequeñas inversiones, continuas en el tiempo, para la conservación preventiva y las labores de mantenimiento, por lo que, a medio plazo, esas grandes restauraciones se deterioran y hacen necesaria una nueva intervención. Sin duda, las nuevas aportaciones en los marcos legales y la cada vez más extendida toma de conciencia entre los profesionales dedicados a la conservación, aportarán un positivo cambio de rumbo.

Los planes de protección de colecciones aplicados a los lugares de culto

Marina Martínez de Marañón Yanguas

Técnico superior de Museos

(Departamento de Conservación del Museo del Traje-CIPE)

Presentación

Los planes de protección de colecciones ante emergencias son un capítulo de la conservación preventiva que cobra cada vez más importancia en las instituciones que custodian bienes de interés cultural. En esa línea, en el año 2002 un grupo de profesionales dedicados a la conservación en diferentes centros vinculados al Ministerio de Cultura comenzó a reunirse para reflexionar sobre la importancia de este tipo de planes y sobre la forma en la que se podía trabajar para mejorar la protección de las colecciones ante situaciones de emergencia. Poco a poco se fueron definiendo los objetivos de ese trabajo, y recientemente una sección de aquel grupo ha redactado una *Guía para la elaboración de un plan de protección de colecciones ante emergencias, orientada al diseño de planes para museos*¹.

¹ Esta guía se formula como un intento de adaptar los diferentes modelos que han sido publicados por instituciones culturales, tanto de nuestro entorno como de otros países, a los museos en los que trabajamos los distintos autores que participamos en su redacción. Vid. B. Culubret; M. Hernández; E. Hidalgo; M. Martínez de Marañón; C. Rallo (2009): *Guía para un plan de protección de colecciones ante emergencias*, Ministerio de Cultura, Madrid.

Las instituciones religiosas, en tanto que depositarias y custodios de un rico patrimonio artístico y cultural, no son ajenas a esta tendencia, si bien los trabajos específicos sobre este tipo de patrimonio, y en particular el de los lugares dedicados al culto, no han alcanzado aún el desarrollo teórico y práctico de los destinados en general a museos, bibliotecas y archivos. El propósito de las siguientes consideraciones es precisamente contribuir a colmar esa laguna haciendo una primerísima aproximación a los criterios básicos de un posible modelo específico de plan de emergencia de las colecciones ubicadas en lo que se entiende como ámbitos abiertos al culto². Para ello, y partiendo de la doctrina vigente sobre planes de emergencia en general y sobre los específicamente diseñados para instituciones con bienes culturales en particular, se propone una reflexión sobre las características específicas de los

² Sin perjuicio de lo que luego se dirá a propósito de la noción y tipología de los lugares de culto, quedan *a priori* fuera de estas observaciones la protección de las colecciones albergadas en museos dependientes de entidades religiosas, como por ejemplo los museos diocesanos. Para los mismos, y sin perjuicio de su declarada función pastoral, son aplicables de forma directa las directrices técnicas formuladas en general para cualquier tipo de institución museística.

lugares de culto para, a la vista de las mismas, formular unas líneas maestras adaptadas a sus peculiaridades.

El concepto de seguridad y los planes de emergencia

1. La filosofía de los planes de protección de colecciones ante situaciones de emergencia se enmarca en el proceso por el que, superada una tradicional y casi fatídica indiferencia al riesgo, se ha implantado en nuestra sociedad una clara aversión a cualquier tipo de azar hasta llegar a una cultura casi obsesiva de la seguridad. En efecto, hasta la segunda mitad del siglo pasado, los desastres tanto de origen natural como antrópico se consideraban como acontecimientos impredecibles y, por ello, las consecuencias para bienes y personas de, por ejemplo, una guerra o una inundación se asumían resignadamente como inevitables. Frente a ello, hoy se trabaja en la formulación hipotética de los más diversos escenarios catastróficos en orden a desarrollar las herramientas que hagan posible minimizar las consecuencias de cualquier desastre a través de la anticipación de respuestas a los mismos.

El origen de este nuevo paradigma de la seguridad se debe buscar en la noción de defensa civil que aparece en el ámbito de la sociedad estadounidense durante los años de la Guerra Fría. En esa realidad sociopolítica tan concreta se empieza a reflexionar sobre la responsabilidad de las diferentes instituciones en la protección de la sociedad civil, personas y bienes, ante la amenaza potencial de un conflicto bélico, anticipando los distintos escenarios que plantearía y la mejor forma de reducir los eventuales daños. Estas herramientas metodológicas no tardaron en trascender la circunstancia de que traían su causa inmediata para trasladarse a cualesquiera tipos de amenazas, desde los desordenes sociales a los desastres naturales³. Así, de la idea históricamente delimitada de defensa civil se pasa progresivamente a una ac-

titud más ambiciosa que buscaba ya la gestión de las emergencias.

2. Por gestión de una emergencia hay que entender aquella serie de actuaciones que, para proteger vidas y haciendas, se adopta a lo largo de las diversas fases en que se puede descomponer el ciclo vital de un desastre, sea de origen natural o humano. En efecto, en toda situación catastrófica es posible identificar una serie de etapas o fases que se repiten en todas ellas, de modo que la gestión propone anticipadamente las mejores acciones a adoptar en cada una de ellas.
 - a) *Ex ante*. Las fases previas a la materialización de una amenaza son esencialmente dos, la preparación ante la emergencia y la mitigación de los riesgos. El objetivo de estas fases, que son las más dilatadas en el tiempo, es prevenir sobre el papel que una amenaza llegue a convertirse en un desastre y, en su caso, reducir sus consecuencias. Para ello se recurre a la anticipación de todos los posibles escenarios y a la elaboración de planes de respuesta concretos para cada una de las situaciones previstas.
 - b) La siguiente fase es la de actuación, que se desarrolla de forma simultánea al desastre y durante la que se aplicarán los planes y actuaciones diseñados con antelación. Esta es una fase eminentemente ejecutiva, donde los distintos agentes deben actuar con la mayor eficacia e incluso, si se nos permite, el mayor automatismo, reduciendo al máximo el margen de duda o el tiempo de respuesta.
 - c) La cuarta y última de las etapas de este ciclo es la de recuperación y transcurre *ex post*, desde que cesa la amenaza hasta que se recupera la situación anterior a ella. Esta etapa, que es la que más puede dilatarse en el tiempo y que implica desde la evaluación de los daños a la restauración de los bienes, es la que permite mayor flexibilidad a la hora de su implementación.

Esta forma de entender la seguridad frente a una amenaza, intenta implicar a los diferentes agentes sociales, desde el propio individuo, pasando por la comunidad, hasta llegar a las instituciones del Gobierno en una secuencia que integra o superpone los diferentes niveles. Los

³ Eso no significa que la sensibilidad y la responsabilidad histórica no hayan hecho que, por ejemplo, durante nuestra última Guerra Civil la protección de nuestro patrimonio fuera una prioridad. Lo que queremos significar es que ese magnífico esfuerzo no obedeció a un plan previamente trazado, sino a medidas excepcionales adoptadas *ad hoc*. Vid., al respecto, el volumen *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2003.

planes de autoprotección de edificios, sobre los que se volverá más adelante, son desde mediados de los años ochenta del siglo pasado el paradigma de esta tendencia en nuestro país.

3. Estas herramientas de seguridad en el ámbito de los desastres se limitaban y por tanto se diseñaron inicialmente para la protección de personas y bienes, salvando vidas y patrimonios. Pero pronto las instituciones culturales entendieron que esos planes no eran suficientes ni idóneos para la protección del patrimonio que custodiaban y que no entraba en ninguna de estas categorías. En efecto, los bienes que integran esas colecciones no podían ser protegidos con los mismos criterios y herramientas que la vida humana, pero, sin embargo, tampoco podían ser considerados simplemente como un bien material más. Esos objetos, que materialmente pueden revestir las formas y materiales más variados, se caracterizan por trascender su condición de cosas para devenir testigos insustituibles de una época, de un autor o de un momento de la creación humana. Se trata, y esa es la clave, de bienes de carácter «insustituible», y no en vano en la protección de estos últimos es precisamente el valor de sustitución el parámetro de referencia que se emplea a la hora de diseñar los planes. Por este motivo, y nuevamente desde el ámbito estadounidense, se comienzan a diseñar en la planificación museística modelos de planes de protección de las colecciones siguiendo el ejemplo de otros tipos de instituciones como las bibliotecas, que habían tomado la iniciativa en este empeño⁴.
4. Pues bien, en el campo de las instituciones religiosas se ha producido un proceso de sensibilización similar, tanto en relación a la seguridad de las personas que acuden a los lugares de culto⁵ como en lo tocante a las, en ocasiones, va-

liosísimas colecciones que albergan. En ese sentido es posible localizar diferentes planes publicados por centros de distintas confesiones para la protección de su patrimonio destinado al culto, generalmente también desde el ámbito estadounidense.

Este mismo proceso de trabajo es el que vamos a seguir aquí para, tomando como referencia la guía mencionada, adaptar las partes que lo precisen al patrimonio cultural en lugares de culto. Para ello debemos comenzar por delimitar los rasgos que particularizan a estos bienes respecto al patrimonio custodiado en museos, y a partir de aquí hacer las oportunas adaptaciones.

El patrimonio cultural en lugares de culto

Aunque no existe una definición precisa de lugar de culto, éste se puede definir, a los efectos que nos interesan en el presente trabajo, como los edificios o locales que estén destinados de forma permanente y exclusiva a las funciones de culto, oración, formación o asistencia religiosa, incluyendo los cementerios⁶. El patrimonio cultural vinculado a estos lugares se ha ido conformando a través de su creación o donación a instituciones religiosas muy diversas, encargadas de la custodia y cuidado de esos lugares y que son las que se han encargado de conservar los bienes afectos a los mismos a lo largo del tiempo. Frente al resto de colecciones, no obstante, el principal rasgo definidor de ese patrimonio cultural, como el del propio edificio o local que los alberga, es el de su funcionalidad específica, cifrada en la liturgia, la devoción y la evangelización. Como se ha podido decir compendiosamente, «es un patrimonio con una finalidad litúrgica y pastoral, al servicio de la fe y abierto

⁴ Vid., por ejemplo, el ambicioso *Building an Emergency Plan. A Guide for Museums and Other Cultural Institutions Compiled by Valerie Dorge and Sharon L. Jones*, en http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/emergency_plan.pdf, así como los enlaces en la página web del Grupo Español del IIC, en http://ge.iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=75

⁵ Vid., por ejemplo, *The United Church of Canada Emergency Plan*, de mayo de 2009, en relación a la protección de personas en relación con la gripe A, en <http://www.united-church.ca/files/handbooks/emergplan.pdf>, o el de evacuación de emergencia de la *Evangelical Free Church*, en <http://www.efcb.org/churchnews/forms/EmergencyPlanCompleteJan09.pdf>

⁶ Así se desprende de los distintos acuerdos firmados entre el Estado español y las distintas federaciones y comisiones religiosas (vid. art. 2 de las siguientes normas: Ley 24/1992, de 10 de noviembre, por la que se aprueba el Acuerdo de Cooperación del Estado Español con la Federación de Entidades Religiosas Evangélicas de España; Ley 25/1992, de 10 de noviembre, por la que se aprueba el Acuerdo de Cooperación del Estado Español con la Federación de Comunidades Israelitas de España; Ley 26/1992, de 10 de noviembre, por el que se aprueba el Acuerdo de Cooperación del Estado Español con la Comisión Islámica de España). Por su parte, el Código de Derecho Canónico prefiere hablar de *lugares sagrados* en sus cánones 1205 y siguientes, incluyendo iglesias, oratorios, capillas y santuarios, entre otros.

⁷ Pasaje extraído de la Carta del Obispo de Segorbe-Castellón de 11 de enero de 2009 a propósito del «Patrimonio cultural de la Iglesia».

a la contemplación de todos»⁷. Es decir, que más allá del mérito artístico intrínseco de los bienes concretos que forman el patrimonio de un santuario o de una catedral, estos cumplen ante todo una función útil para la enseñanza y la práctica de la fe, función que, en diversa medida, supone y exige su exposición y acceso público⁸.

De ahí también que los criterios de exposición y protección de los bienes, las condiciones de admisión y control del público visitante y, en fin, la selección del personal de la propia institución, no sean los propios de una institución museal sino los que se corresponden y están necesariamente limitados y condicionados por esa triple función de liturgia, devoción y evangelización.

Esta particularidad es la que definirá las tres características que hemos considerado como más definitivas a la hora de diseñar un plan de protección de colecciones adaptado a esos ámbitos. En primer lugar su valor y uso (a), en segundo lugar, su titularidad y las responsabilidades que de ella se derivan (b) y, por último, la gran variedad tipológica que presentan los distintos lugares de culto (c).

a) El valor y el uso:

Los valores del patrimonio cultural en lugares de culto son específicos y pueden ser muy diferentes de los valores que tendrían estos mismos bienes si se encontraran en un museo sea cual sea su titularidad. Si hemos definido este patrimonio como un conjunto de bienes destinado a unos fines, muy específicos, es indudable que en la medida en que estos bienes sirven al cumplimiento de estos fines va a intervenir de forma determinante en la valoración objetiva de los mismos. Es evidente que un relicario de escaso valor artístico pero que la tradición vincule directamente a la figura del santo del lugar, puede justificadamente merecer ocupar un lugar preferente a la hora de fijar un orden de salvamento de bienes ante una catástrofe natural.

Por este motivo, en la elaboración de un plan de emergencia para este patrimonio se debería tener en cuenta la dificultad de valorarlo con los mismos criterios que se pueden emplear a la hora de estudiar los

bienes culturales adscritos a un museo, siendo necesaria una reflexión detenida a la hora de establecer la prelación de los diferentes valores. En consecuencia, creemos que es preferible referirnos a estos bienes con la denominación de bienes culturales de interés religioso al ser éste un término que permite englobar y contemplar esta diversidad de valores⁹.

b) Titularidad y responsabilidad:

Las distintas instituciones religiosas, que como tales no se integran en la estructura jurídico-pública del Estado, son las titulares de este patrimonio y, por lo tanto, las responsables de su custodia y conservación. Sin embargo, tal y como se establece en la Constitución Española en su artículo 46, los poderes públicos tienen la responsabilidad de garantizar la conservación y promover el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad¹⁰. En consecuencia, los titulares dominicales directos, las administraciones públicas y las entidades privadas trabajan conjuntamente en la custodia de este patrimonio a través de las diferentes normativas y los acuerdos y convenios que han ido suscribiendo o puedan hacer en el futuro.

En la propuesta de un plan de protección de colecciones ante emergencias para museos, habíamos

⁸ Así, por ejemplo, el Canon 1214 del vigente Código de Derecho Canónico define la iglesia como aquel «edificio sagrado destinado al culto divino, al que los fieles tienen derecho a entrar para la celebración, sobre todo pública, del culto divino». En ese sentido, aunque por ejemplo se plantee el cobro de entrada en una catedral, nunca lo será cuando sea para el culto.

⁹ Se ha preferido con esa noción dar relieve al carácter de bien cultural, concibiendo su aspecto religioso como un correctivo del anterior; así, es común usar esa denominación, vid., p. ej., R. Tejón Sánchez, «Los bienes culturales de interés religioso en la Ley de Patrimonio Cultural de Castilla y León», en *Patrimonio cultural y Derecho*, n.º 9 (2005), pp. 167 y siguientes, y más recientemente en *Confesiones religiosas y patrimonio cultural*, Dykinson, Madrid, 2008, passim. No obstante, no faltan las aproximaciones desde un punto de vista diferente que prefieren hablar de bienes religiosos de interés cultural, aunque en realidad se trata más de una mera variedad terminológica que de un diferente planteamiento científico; vid., p. ej., J. Goñi Ordeñana, «Patrimonio religioso de interés cultural», en <http://www.parroquiadellaran.es/org/juangotipatrimonioreligioso.pdf>.

¹⁰ No en vano el art. 15 del Acuerdo entre el Estado español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales, firmado en la Ciudad del Vaticano el 3 de enero de 1979 (BOE, de 15 de diciembre) indica cómo La Iglesia reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio histórico, artístico y documental y concertará con el Estado las bases para hacer efectivos el interés común y la colaboración de ambas partes, con el fin de preservar, dar a conocer y catalogar este patrimonio cultural en posesión de la Iglesia, de facilitar su contemplación y estudio, de lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas en el marco del artículo 46 de la Constitución (la cursiva es nuestra).

partido de la realidad uniforme de un grupo de museos de titularidad pública en los que es posible establecer de forma categórica la distribución de las tareas en unas estructuras de trabajo muy similares. Al adaptar este esquema a los lugares de culto, debemos entender que, más allá de las obligaciones definidas por la normativa para la protección de las personas en los lugares de reunión o de residencia, la elaboración de los planes para la protección de las colecciones puede ser asumida desde diferentes iniciativas en cada uno de los casos específicos.

c) Tipología de los lugares de culto:

La tercera de las características que debemos reseñar antes de intentar adaptar el plan de protección de colecciones a los lugares de culto es la tremenda variedad tipológica no sólo de los bienes a proteger –arquitectura, pintura, rejería, artes menores, etc.–, sino sobre todo de los lugares para los que estamos buscando una herramienta común. Las variables arquitectónicas y de uso son inmensas no sólo entre los edificios de diferentes confesiones (mezquitas, sinagogas, iglesias, etc.), sino también entre los diferentes lugares de culto de una misma confesión (ermita rural, iglesia parroquial, convento, monasterio, catedral, etc.).

Frente a lo anterior, una institución museal puede tener un tamaño muy diverso, y sin embargo su estructura de funcionamiento será siempre muy similar variando su escala. La distribución interna, esquema de funcionamiento, ubicación, etc., son tan variados que es imprescindible trabajar de forma individualizada cada uno de los casos.

Propuesta para un plan de protección de colecciones en lugares de culto

El objetivo de este trabajo será, por lo tanto, llegar a elaborar un documento que plasme por escrito los pasos a seguir para prevenir, anticipar y, en el caso de ser necesario, responder ante una situación de emergencia en el lugar objeto de nuestro trabajo. Las ventajas de contar con un documento de este tipo son múltiples, pero se pueden sintetizar en tres: en primer lugar va a permitir ir previendo y conociendo las situaciones potencialmente peligrosas para el monumento que queremos proteger; en segundo lugar delatará las deficiencias y elementos que se pueden revisar y me-

jorar, permitiendo la anticipación de numerosas situaciones de riesgo, y por último y desde luego no en último lugar, ese documento va a ir creando una conciencia de la seguridad y de la necesidad de implicación entre las personas vinculadas al monumento en particular, en ocasiones legas en cuestiones de conservación.

En la elaboración de esta propuesta podemos seguir las fases comunes del ciclo de gestión de una emergencia que ya hemos anticipado en epígrafes anteriores y que básicamente son cuatro:

- **Fase de mitigación**, durante la que se evalúan los riesgos y se identifican los recursos con los que se cuenta para hacerles frente.
- **Fase de preparación**, durante la que se aplican las medidas de protección que permitirán reducir la probabilidad de que se materialice una emergencia y su impacto en el supuesto de que no haya sido posible evitarla.
- **Fase de respuesta**, que será la que se desarrolle durante el tiempo que dure la situación de emergencia y en el documento del plan se plasma como un procedimiento operativo detallado.
- **Fase de recuperación**, durante la que se trabajará en subsanar los daños que la planificación previa no haya podido evitar y en recuperar la situación anterior a la emergencia.

Por lo tanto, el Plan de protección de bienes culturales de interés religioso en lugares de culto puede ser un documento estructurado en cuatro grandes epígrafes que corresponden a cada uno de los momentos de la gestión de la emergencia.

Primera fase: mitigación

El momento o fase de mitigación supone individualizar los bienes a proteger, evaluar los riesgos que potencialmente les acechan e identificar los recursos con los que se cuenta para hacerles frente. En efecto, para controlar una posible situación de emergencia es imprescindible conocer el bien que queremos proteger, los riesgos que le acechan y los recursos con los que contamos para hacer frente a estas amenazas. Por lo tanto, este primer epígrafe del plan de emergencia se debe componer de dos capítulos fundamentales: la evaluación de los riesgos y la identificación de los recursos.

Evaluación de riesgos:

La evaluación de riesgos es el estudio que tiene como objetivo conocer, de forma lo más pormenorizada posible, el edificio y los bienes que se desean proteger, así como los riesgos y amenazas que les acechan para poder articular las medidas de protección que los reduzcan de forma más idónea.

1. El conocimiento del edificio comienza con *el estudio de las características arquitectónicas del mismo y los sistemas de protección general* con los que cuenta. En esta labor no se parte de cero, ya que se cuenta con el plan de autoprotección del edificio que se habrá elaborado para la protección de la integridad física de las personas y los bienes vinculados al mismo¹¹.
2. También es importante revisar el edificio desde una nueva perspectiva, que será la de los *valores de los espacios y los bienes* en ellos custodiados. Este estudio permite delimitar el objetivo del plan, conociendo con precisión cuáles son los bienes culturales de interés religioso contenidos en el edificio. Esta es una labor muy ardua, si bien en muchos casos gran parte de ese camino está ya andado gracias a los inventarios de los bienes de la Iglesia, tanto los históricos como los que actualmente se están elaborando gracias a diferentes iniciativas institucionales y privadas¹².
3. La tercera parte de esta etapa será la *elaboración de un catálogo exhaustivo* de los riesgos que acechan al monumento en cuestión. Se deberán ir definiendo todos los posibles riesgos

presentes y potenciales de origen tanto interno como externo. Para ello se cuenta con tres herramientas de gran utilidad: la primera será la identificación de las deficiencias encontradas en el edificio gracias a las etapas anteriores del trabajo en materia de autoprotección ante emergencias; en segundo lugar puede ser útil recurrir a la propia historia del monumento para conocer episodios de emergencia recurrentes por su estructura o ubicación; por último, será preciso estudiar también el entorno del edificio para localizar otros posibles riesgos derivados de su localización geográfica, de su aislamiento o distancia respecto a los núcleos habitados, etc. En ese sentido, los lugares de culto deben contar especialmente, además de los riesgos comunes a otros ámbitos, con los antrópicos derivados de actos de expolio favorecidos por el acceso masivo de público o por su lejanía de lugares poblados, riesgos derivados de violencia de índole ideológica o incluso de fanatismo o descontrol de los propios fieles.

Identificación de recursos:

Esta parte del trabajo está destinada a conocer de antemano con qué recursos tanto humanos como materiales cuenta la institución en cuestión para hacer frente a esa eventual emergencia. No se trata de reflexionar sobre una situación ideal, sino de realizar un análisis objetivo y realista de la situación, tanto en lo tocante a recursos humanos como materiales.

1. *Identificación de los recursos humanos.* La gran variabilidad de usos y tipologías que tienen los lugares de culto, como hemos visto, hace muy difícil diseñar un esquema útil para todos ellos. Por lo tanto, debemos trabajar de forma individualizada en cada caso pero teniendo en cuenta en todos ellos que es necesario analizar todas las posibles circunstancias de uso que se pueden dar en el edificio –celebración del culto, peregrinación, clausura del lugar, etc.–. Del mismo modo se deben identificar las personas que estén en cada momento en el edificio o que puedan ser responsables del mismo, así como su grado de preparación. Baste pensar en ese sentido en los llamados «mayordomos» de cofradías y ermitas, simples vecinos que en los cada vez más des poblados pueblos de la Castilla rural se encargan de

¹¹ Conforme al Real Decreto 393/2007, de 23 de marzo, por el que se aprueba la Norma Básica de Autoprotección de los centros, establecimientos y dependencias dedicados a actividades que puedan dar origen a situaciones de emergencia, el Plan de Autoprotección es el «*documento que establece el marco orgánico y funcional previsto para un centro, establecimiento, espacio, instalación o dependencia, con el objeto de prevenir y controlar los riesgos sobre las personas y los bienes y dar respuesta adecuada a las posibles situaciones de emergencia, en la zona bajo responsabilidad del titular de la actividad, garantizando la integración de estas actuaciones con el sistema público de protección civil*».

¹² Vid. Canon 1283.2 del Código de Derecho Canónico y, p. ej., la Carta circular de 8 de diciembre de 1999 sobre «La necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes de la Iglesia», de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia, en <http://www.mercaba.org/OBSERVATORE/2000-04-21/07.htm>. En España este trabajo se lleva a cabo mediante la colaboración de las correspondientes instituciones eclesiales, las Comunidades Autónomas y el propio Estado.

la limpieza de los templos y son los encargados de la custodia de sus llaves, generalmente cerrados al público salvo para la celebración semanal del culto. Por otro lado, en fin, es importante conocer también todas las personas externas que pueden estar vinculadas al edificio y con las que se puede contar para elaborar el plan, así como los servicios externos localizables más cercanos –bomberos, cuerpos y fuerzas de seguridad, protección civil, etc.–, con los que también será preciso consultar para la elaboración del plan.

2. *Identificación de recursos materiales.* Esta parte del trabajo está destinada a conocer cuáles son los espacios físicos disponibles tanto dentro como fuera del edificio para una posible evacuación de los bienes en el caso de que se materialice la amenaza, así como los medios físicos, propios o ajenos, con que se puede contar para realizar esta evacuación (medios de transporte y otros elementos auxiliares).

Segunda fase: preparación

Supuesto que se han identificado los bienes a proteger y los riesgos potenciales a que están sujetos, la siguiente fase de trabajo es la que se ha calificado de preparación. Ésta es posiblemente la parte más laboriosa del plan y se destina a la articulación de todas las medidas de protección que sean posibles para anticipar la respuesta a la situación de emergencia potencial. Para ello se debe trabajar en tres frentes fundamentales: la elaboración de medidas de protección de bienes, la gestión de los recursos humanos y de la gestión de los recursos materiales disponibles.

1. Elaboración de medidas de protección referidas a los bienes.

Las medidas de protección de los bienes exige una doble tarea: de un lado, la jerarquización de los bienes identificados en el documento anterior según los valores históricos, culturales y religiosos que en cada caso se consideren preeminentes; de otro lado, exige la minimización de los riesgos previamente identificados en función de una categorización previamente establecida al efecto.

- *La jerarquización de los bienes* pasa por la necesaria cuantificación numérica de los di-

ferentes valores identificados (documental, económico, artístico, litúrgico, catequético, etc.). Con este estudio se podrá conocer qué piezas son prioritarias de cara a su evacuación o, en el caso de que esta evacuación no sea posible por tratarse de bienes inmuebles o por sus dimensiones, se podrán intensificar las medidas de protección *in situ* de los mismos. De esta manera se llega a identificar cuáles son las piezas más importantes del monumento en orden a diseñar medidas de protección y recuperación específicas para ellas. Piénsese por ejemplo en el especial valor artístico o devocional de determinada parte de un retablo, de una pieza de orfebrería o de una concreta reliquia. No en vano, esta es la fase más delicada a la hora de elaborar el plan ya que supone la confrontación de valores como el religioso y el artístico que no siempre se implican recíprocamente: piénsese en la tensión entre la conveniencia, a juicio de un experto, de reemplazar una valiosa imagen por una réplica y la imposibilidad de hacerlo debido a la necesidad devocional de que los fieles puedan acceder al original.

- De la misma manera que para los bienes, se ha de reconocer que no todos los riesgos recogidos en el catálogo del documento anterior serán igual de probables ni la magnitud de sus consecuencias sobre los bienes a proteger será la misma. Por ese motivo es importante realizar un *estudio de jerarquización de los riesgos* identificados en función de dos variables: su probabilidad y su impacto. Si se valoran numéricamente las dos variables se puede llegar a clasificar los riesgos en una serie de categorías que irán desde la categoría 1, conformada por los riesgos de alta probabilidad y cuyas consecuencias se anticipan graves, a la última categoría integrada por los riesgos que son muy poco probables y cuyas consecuencias son leves. Lógicamente, esta categorización permitirá centrar los esfuerzos en minimizar o paliar la amenaza de aquellos riesgos que hemos considerado de categoría 1 para ir trabajando a continuación sobre las siguientes categorías. En ese sentido, determinados lugares de culto deben priorizar riesgos es-

pecíficos, como la eventualidad de expolios o actos de violencia ideológica como los que conoció Europa en los años treinta del siglo pasado.

2. Elaboración de medidas de protección referidas a los recursos humanos.

Una vez que se conocen las personas disponibles en cada posible circunstancia en la que se puede dar una situación de emergencia, es importante realizar una distribución lo más clara y precisa posible de responsabilidades de actuación de cada una de ellas para responder de una forma eficaz y temprana.

Lógicamente, esta distribución de trabajo y responsabilidades será tanto más difícil de llevar a cabo de forma eficaz cuanto más modesta sea una institución y menos personas con menos preparación técnica estén vinculadas específicamente y de forma exclusiva a su mantenimiento y conservación. Más allá de poner de manifiesto la necesidad de mayores medios o dotaciones de personal, lo fundamental en este punto será, por tanto, que esté claramente identificada en cada posible situación de emergencia «la persona responsable» de adoptar las medidas previstas para reducir al mínimo las posibles consecuencias de la misma. Esta persona debe ser consciente en todo momento de su responsabilidad, por lo que es muy importante que el plan se revise de forma periódica para confirmar la disponibilidad de estos responsables y que se complemente con una importantísima rutina de formación y simulacros que son las herramientas indispensables para garantizar su utilidad y permanencia en el tiempo. Como ya se ha indicado, eso implica algo tan simple como prever que si el mayordomo que se encarga de la limpieza, el acceso y la mínima gestión necesaria de una ermita rural toma unos días de vacaciones fuera del pueblo, se tenga la precaución de indicar y prever en el plan la persona a cargo de esa función en su ausencia.

3. Elaboración de medidas de protección referidas a los recursos materiales.

En la fase de preparación se deben cuidar igualmente los medios materiales para estar preparados a la hora de actuar ante una even-

tual emergencia. Para ello es importante el disponer de una serie de almacenes y/o botiquines en los que albergar los materiales de primera necesidad para hacer frente a una situación sobrevenida. Por almacenes de emergencia se entienden una serie de espacios estables con material y equipos, frente a los así llamados botiquines, que se trataría de contenedores móviles en la cercanía de los bienes a proteger. La cantidad de cada uno de ellos y su contenido variará en función de las características de las instituciones, los recursos con los que cuente para equiparlos y sobre todo de los riesgos definidos como más probables. En todo caso, el contenido básico de almacenes y botiquines de emergencia se compondrá de materiales de protección para bienes (plásticos, sacos de arena, cuerda, etc.), materiales de protección personal, de limpieza, de embalaje, de manipulación y de recuperación de colecciones.

También existe la posibilidad de compartir estos almacenes con instituciones próximas de características similares.

Tercera fase: procedimiento operativo

El tercer documento del plan será el que recoja la cadena de acciones a emprender durante la fase de respuesta. Se trata de una fase breve pero fundamental en la que se debe actuar con determinación y rapidez aplicando las medidas preparadas con anterioridad, y cuya duración se extiende desde el momento en que se materializa la emergencia hasta que ésta ha cesado.

A esta cadena de actuaciones es a lo que se denomina «procedimiento operativo» y en él se detallarán todos los pasos a seguir mientras la situación de emergencia esté activa. En la práctica, y salvo que la situación o las características del bien lo impidan, implicará por norma general la evacuación de colecciones a lugares seguros dentro del propio edificio o colindantes previamente definidos en el plan.

La extensión y complejidad de este documento dependerá, obviamente, de las características de la institución. Sin embargo, es fundamental que exista un documento de estas características, por breve que sea, para poder actuar con el mayor automatismo y eficacia en los momentos de la emergencia.

Cuarta fase: recuperación

Una vez que se pueda considerar que la amenaza ha finalizado comienza la fase de recuperación. Durante ella corresponde actuar para lograr volver lo antes posible a la situación anterior a la emergencia.

En el plan se habrá de dedicar un documento a anticipar las actuaciones y recursos necesarios durante esta etapa, así como, sobre todo, los profesionales localizables para una primera evaluación de los posibles daños a las colecciones y de las primeras medidas a adoptar de forma preliminar para evitar un deterioro ulterior e innecesario de los bienes siniestrados y rescatados.

La duración de esta etapa puede ser muy larga y hasta que no finalice, esto es, hasta que no se haya regresado a la situación anterior a que se declarara la emergencia, no podemos considerarla concluida. En función de la magnitud del siniestro esta recuperación puede ser muy larga y muy costosa, por lo que también es muy importante realizar aquí una labor de priorización de actuaciones por parte de profesionales que conozcan las colecciones y el plan para rentabilizar al máximo los recursos disponibles.

Conclusión

La conservación preventiva de los bienes culturales de interés religioso situados en lugares de culto exige, como el tutelado en instituciones museísticas, la elaboración de un plan de protección ante emergencias de los mismos. Para ello es imprescindible adaptar los criterios ya formulados a propósito de museos, archivos y bibliotecas a la compleja realidad que plantea la función pastoral de esos bienes y a la muy variada fenomenología en forma, tamaño, personal y visitantes de los lugares abiertos al culto que los albergan. Desde luego, esa labor de adaptación no es siempre una tarea fácil y deberá ser abordada por cada institución atendiendo de forma realista y en contemplación de las peculiaridades que impone la finalidad pastoral y de culto a la identificación de riesgos, priorización de bienes para su salvamento y evacuación, formación del personal disponible y medidas de recuperación del patrimonio dañado. Disponer de un plan de esas características, por simple que sea, no sólo contribuirá a la protección de los bienes, sino igualmente a tomar conciencia por parte de personas e instituciones de la importancia de la conservación preventiva de estos bienes.

Sobre la iluminación de un retablo mayor

Miguel Ángel Rodríguez Lorite

Licenciado en Ciencias Físicas, especialista en iluminación. Interventor

En la mayor parte de las ocasiones el retablo mayor es la pieza (mueble-inmueble) de mayor relevancia dentro de los edificios religiosos; con frecuencia tiene bastante relación con los orígenes de la propia edificación y su valor histórico y arquitectónico. El cuidado en la conservación e iluminación del mismo nos dará una idea del interés de los agentes sociales del entorno por su patrimonio.

La intención de este artículo es eminentemente práctica¹ sin pretender –por supuesto– que los consejos y precauciones que contiene puedan servir

para todas las ocasiones. De la misma forma que podemos decir en términos generales que para iluminar un lienzo hay que asegurar una perfecta reproducción cromática, garantizar la máxima uniformidad para no alterar las luces propias de la obra, evitar reflejos de velo y mantener a raya determinados parámetros de modo que el disfrute visual de la obra sea a costa de un mínimo daño, también en el caso de los retablos podemos hacer recomendaciones que nos sirvan en todas las ocasiones.

Ahora bien, cuando se trata ya de iluminar un lienzo en un contexto, esto es, en un espacio dado, tendremos que tener presentes un montón de condicionantes que en ocasiones van a impedir una perfecta iluminación de éste. Lo mismo pasa con el retablo mayor ubicado en una iglesia con sus características morfológicas específicas.

Es aquí donde desempeñan un rol importante el conocimiento tecnológico, los medios y las habilidades profesionales del diseñador de iluminación. Y aun así, a veces el resultado puede no ser el deseado.

La iluminación artificial, especialmente en el caso de las obras muebles o inmuebles de carácter histórico, es una acción hermenéutica (explicar/traducir/interpretar) que debemos realizar con unas herra-

¹ Al recibir el encargo por parte del equipo organizador de las Jornadas de Conservación Preventiva en lugares de culto para escribir sobre la iluminación de retablos me acordé de una antigua publicación de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de BBCC (el número 9 de la revista *Pátina*) dedicada en exclusiva a la iluminación y la conservación, para la que había escrito un artículo bastante extenso acerca de la cuestión. Como dicha publicación vio la luz hace ahora diez años, la primera intención fue darlo por olvidado y empezar de cero. No obstante, por curiosidad lo releí con intención crítica, pensando que estaría desfasado, mal orientado y hasta mal escrito, porque lo que sí recordaba nítidamente fue la premura –como siempre– con la que fue redactado. Bueno, pues resulta que no estaba tan mal, y que sería suficiente refrescarlo con algunos avances tecnológicos y añadir de paso algunas experiencias que he podido acumular a lo largo de esta última década.



Figura 1. Retablo de Forment, basílica del Pilar, Zaragoza. Imagen anterior a la intervención.

38



Figura 2. Retablo de Forment, basílica del Pilar, Zaragoza. Después de la intervención. El alabastro absorbe una gran cantidad de luz. La iluminación combina una focalización desde la cúpula con un baño frontal.

mientas nuevas que, dependiendo del modo en que sean empleadas, pueden subvertir la intención primordial.

La cuestión de la conservación

En el artículo al que se hace referencia se trata en detalle la cuestión. La conservación no representa un problema siempre que se emplee la lámpara adecuada. Es decir, si la fuente de luz elegida emite poco en el rango del ultravioleta y permite la regulación del flujo luminoso, entonces adecuarse a los valores recomendados para la conservación es sencillo. Por tanto, las lámparas que no podrán ser empleadas en general son aquellas que incumplen alguna de esas dos condiciones (vapor de mercurio, vapor de sodio y variantes de ambas)². La carga térmica disipada por las lámparas no suele representar un problema si se tiene en cuenta la habitual desproporción entre la magnitud de ésta y el volumen en que es emitida.

Fuentes de luz aplicables

Los parámetros de las fuentes que delimitan su posible uso en esta aplicación son dos: el índice de reproducción cromático y la posibilidad de regulación. Como consecuencia de ello encontramos que la fluorescencia de tercera generación (IRC > 95 y balasto electrónico) y las variantes de incandescencia serían las fuentes tradicionales que van a servir a nuestro objetivo. Por la naturaleza y funcionamiento de éstas, la fluorescencia nos puede servir para la iluminación general del espacio (capilla mayor) y la incandescencia para la focalización global y parcial sobre el retablo.

En cuanto a las fuentes no tradicionales, en cuya descripción nos vamos a detener un poco más, conviene no perder de vista el empleo de led. Decimos no tradicional, no tanto por la novedad (existen desde la década de los sesenta del pasado siglo), sino por la vertiginosa transformación tecnológica de los últimos años que ya permite su empleo para la ilumi-

nación de manera eficaz. Cuando estos nuevos recursos se ponen de moda, suelen ser revestidos de tales cualidades que a ojos de los no expertos parecen la panacea, algo que, como es natural, no es cierto. De entre las ventajas cabe destacar, aparte de la posibilidad de regulación de flujo, las siguientes.

Tamaño

Una fuente casi puntual es algo de gran utilidad en luminotecnia porque genera posibilidades para el diseño de ópticas y, por tanto, para la modulación y reparto de la luz. Asimismo, nos permite disponer de luminarias lineales o proyectores para focalización sin ningún problema. A excepción de la luminaria asimétrica, simplemente por suma de puntos, distribución



Figura 3. Iglesia del Monasterio de Yuste. La diferencia de alturas entre la nave y el presbiterio facilita mucho la iluminación. En este caso hay dos bandas laterales con fluorescencia y focalizaciones al lienzo. Se respetan las luminarias antiguas.

² En algunas ocasiones es posible el empleo de alguna variante de vapor de sodio (sodio blanco) o de lámparas de vapor de mercurio color corregido en potencia de hasta 70 W, como luz de relleno o indirecta en la capilla mayor, o en el caso de retablos con soporte inorgánico sin policromía. Pero siempre que no haya un condicionante de conservación o reproducción cromática.

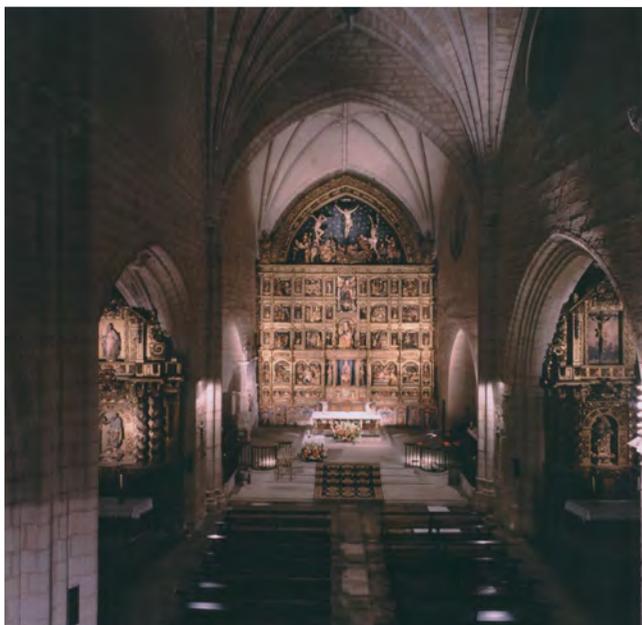


Figura 4. Retablo mayor atribuido a Gaspar de Tordesillas en la iglesia Ntra. Sra. de la Asunción en la Puebla de Arganzón. La iluminación del retablo se realiza con un baño general y focalizaciones a cada elemento iconográfico.



Figura 5. Retablo mayor de la catedral de Ávila. Puede apreciarse un ligero velo en las tablas de la calle central. En ocasiones no es posible encontrar la posición adecuada. La tabla del piso alto se ve perfectamente, pero no así la del inferior.

40

o lentes de cobertura en distintos ángulos de emisión, obtenemos la mayor parte de las gamas existentes con otras fuentes, disminuyendo el tamaño de las luminarias en todos los casos.

Vida útil

Incluso las versiones más eficaces tendrán seguramente una vida útil que supera con mucho a la de las fuentes tradicionales aplicables. En el caso de edificios históricos, para la realización de iluminaciones indirectas desde cornisas u otros elementos de apoyo a alturas no practicables, es ideal por cuanto que no vamos a necesitar realizar ninguna reposición a lo largo de la vida de la instalación en su conjunto. Hay que tener en cuenta que la vida media puede alcanzar las cincuenta mil horas, esto es, unos veinte años de uso, que se equipara a la duración de una instalación.

Eficacia

Hace cinco años se hablaba de una eficacia algo inferior a la incandescencia y hoy se cuenta entre los sistemas más eficaces. Ahora bien, seguramente eso es en parte a cuenta de la disminución de la vida útil de



Figura 6. Retablo de la iglesia de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Carbonero el Mayor de Segovia. La iluminación indirecta no es suficiente dada la altura de la capilla mayor. Habría mejorado con una iluminación de relleno desde los laterales con bandas de fluorescencia.



Figura 7. Retablo de la iglesia de San Lorenzo en Villafuera, Burgos. Imposible un realce de las tablas por la posición de las columnas. Iluminación realizada con fluorescencia en vertical desde los laterales de la capilla.



Figura 8. Capilla mayor de la Basílica San Francisco El Grande, Madrid. Las ventanas de los oratorios denuncian el origen del conjunto de la iluminación. Las pinturas murales están realizadas con equipos con lentes fresnel.

la fuente. De todas formas, es la fuente que presenta la mejor relación entre eficacia y vida útil de las existentes.

Ultravioleta

Desde el punto de vista de la conservación, la ausencia de ultravioleta en la emisión es una ventaja incuestionable.

Pero no todo van a ser ventajas. El principal inconveniente radica en la reproducción cromática. La emisión de la fuente es «relativamente monocromática», por lo que un led no va a emitir en todas las radiaciones visibles del espectro y, por tanto, no va a reproducir correctamente todos los colores. Hay fabricantes que afirman disponer de ledes con IRC > 90 que la experiencia nos permite poner a simple vista en entre-

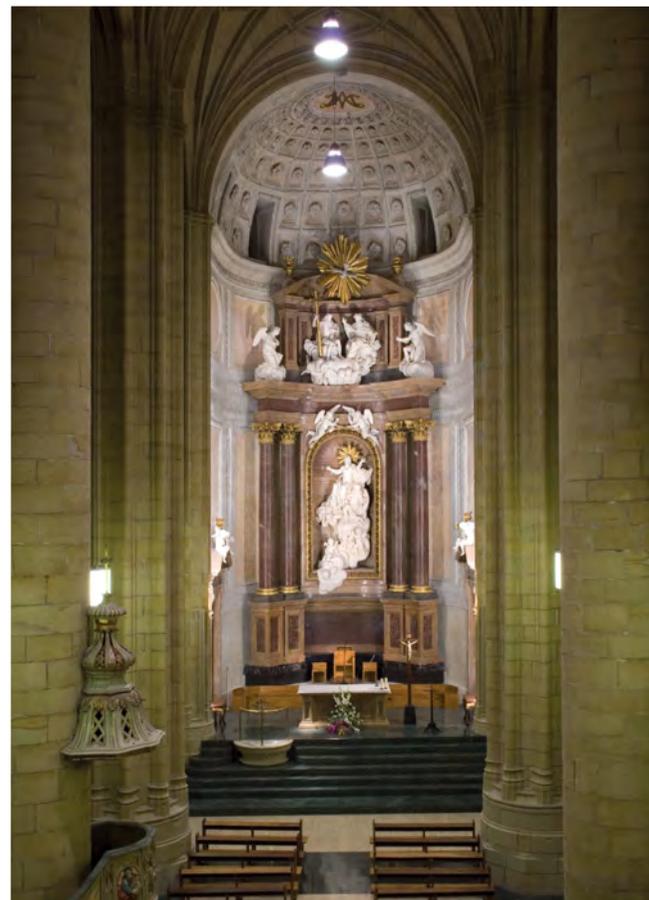


Figura 9. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, en Errentería, Gipuzkoa. Conjunto escultórico de Ventura Rodríguez. La iluminación de la iglesia está jerarquizada, de modo que la capilla mayor es el elemento más atractivo a la vista.



Figura 10. Retablo de Nufro Ortega y Juan Bautista Vázquez en la iglesia prioral de Sta. María de Carmona. Se combina una iluminación indirecta de la capilla con focalizaciones individuales sobre cada motivo del retablo. En esta ocasión la iluminación indirecta ya se realiza con ledes.



Figura 11. Retablo mayor de la iglesia de San Esteban de los Balbases, de José Carcedo. La iluminación se realiza desde dos baterías ubicadas en los laterales de la capilla, combinando un baño general con realces de los motivos iconográficos.

dicho, y también es cierto que, el informe técnico de la CIE 177/2007, sobre el rendimiento de colores de fuentes de luz blancas de led, se cuestiona la validez del método CIE 1995 para la evaluación del CRI en este tipo de fuentes.

El método que se viene empleando para la mejora de la respuesta cromática, también a costa de la eficacia de la fuente, es similar al utilizado para la fluorescencia de tercera generación. Creemos que en un futuro próximo vamos a contar con ledes capaces de reproducir con suficiente fiabilidad los colores como para iluminar con ellos objetos policromados, pero de momento no es el caso. Hemos realizado ya alguna experiencia en la que se utiliza esta fuente para la iluminación general de la capilla mayor e incluso el retablo, pero añadiendo una suave focalización con incandescencia sobre los motivos iconográficos.

Consejos prácticos para la iluminación

Lo ideal es que la iluminación de la capilla mayor y el retablo se integren en la iluminación de la iglesia. Aunque sea la escena más relevante del conjunto, adonde se dirigen al final todas las miradas, el que haya un orden visual en el espacio ayuda a realzar aún más la iluminación del retablo.

En el caso de que esto no sea posible, la iluminación parcial sí debe atender al conjunto de la capilla mayor. Básicamente hay que resolver simultáneamente y sin interferencias los siguientes aspectos:

- Iluminación del espacio y la arquitectura.
- Iluminación y realce del retablo.
- Iluminación funcional en la capilla mayor (litúrgica y eventos).

En muchas ocasiones los gestores del espacio están interesados esencialmente por la cuestión funcional, por lo que tenerlo presente puede ahorrar numerosos problemas. Desde un punto de vista de conservación global, el que el espacio mantenga el uso es garantía de pervivencia del mismo y los BBCC que alberga, por lo que atender ampliamente las necesidades de iluminación para solemnidades y otras celebraciones debe concebirse no como una exigencia del guión, sino como uno de los objetivos de la intervención.

Hay que decir que mientras que la iluminación espacial y del retablo tienen una componente visual esencialmente vertical, la luz para la liturgia se otorga principalmente sobre el plano horizontal, por lo que no interfieren.

Cuando estamos en un espacio histórico, no concebido para la inclusión de las servidumbres que la iluminación artificial moderna implica, la conservación visual exige –en la medida de lo posible– que los dispositivos y equipamientos queden fuera del campo de visión principal. Habitualmente los pilares de encuentro entre el crucero y la capilla mayor proporcionan el espacio necesario. En el caso de que esto no sea posible, conviene ubicar la iluminación considerándola como un mobiliario más, guardando las distancias necesarias con los pilares y otros elementos arquitectónicos, de modo que la evidencia se compense con la limpieza de la intervención.

Otra cuestión crucial tiene que ver con la relación superficial entre la arquitectura del retablo y los motivos iconográficos del mismo, así como el normal desequilibrio de luminancias entre la primera y los segundos, y cómo ésta influye en la lectura de la obra. Si iluminamos del mismo modo y en la misma cantidad la pintura sobre tabla y la arquitectura dorada de la armadura del retablo, parece claro que la arquitectura (secundaria) gana peso visual frente a la tabla (primaria). Es decir, que privilegiamos la visión de lo accesorio frente a la de lo principal. En general, el re-

tablo debe iluminarse de modo uniforme muy suavemente, para añadir posteriormente focalizaciones (también muy suaves) sobre los objetos iconográficos de modo que se restablezca el orden visual.

Otra cuestión muy importante tiene que ver con los reflejos de velo, que es un fenómeno habitual cuando se trata de pintura sobre tabla o lienzo debidamente protegidos. Si además el retablo no tiene una estructura plana y no está suficientemente elevado respecto a la nave central, entonces puede llegar a ser muy difícil resolver correctamente la iluminación. Conviene que la iluminación focalizada esté ligeramente orientada hacia arriba, de modo que los posibles reflejos se envíen a puntos desde donde no se observa el retablo (la altura del coro marca el umbral del ángulo de inclinación necesario).

Por supuesto que hay que evitar en todo caso sombras arrojadas de la arquitectura o los marcos sobre las pinturas o esculturas. Si estamos ante el caso de un retablo barroco donde las columnas entre calles impiden una focalización limpia sobre los motivos, entonces hay que obviar la iluminación focalizada y conformarse con la iluminación general del espacio.

En fin, la iluminación del retablo debe ser considerada como el último proceso en un tratamiento de conservación, pero no por ello el menos importante. Nos provee de la herramienta para que la comunicación entre el objeto y el observador sea posible. No se puede contemplar una obra y los resultados de una restauración sin una iluminación adecuada. Del mismo modo que el desarrollo de nuestra cultura y protocolos en el terreno de la conservación evita las tropelías de otra época y exige proyectos y perfiles profesionales adecuados, con la iluminación pasa exactamente lo mismo. Los centros oficiales no deben olvidar que el proyecto de iluminación es parte del proyecto de conservación y puesta en valor de la obra y han de dejar de tratarlo como una «mejora» en el concurso de adjudicación. Vayamos avanzando.

Seguimiento y control de las condiciones microclimáticas en lugares de culto

Guillermo Enríquez de Salamanca

María Teresa Gil Muñoz

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Uno de los problemas a los que se enfrenta la conservación preventiva como disciplina contemporánea guarda relación con su definición y su perspectiva de futuro, y dentro del desarrollo de la conservación preventiva, tras la evaluación de riesgos, la aplicación de control y el seguimiento de las condiciones ambientales, es un elemento vital dentro del engranaje de lo metodológico de esta disciplina.

La actualidad del concepto «prevención» (pensemos en medicina preventiva, prisión preventiva, prevención de riesgos laborales, diplomacia preventiva, conducción preventiva y los tan detestados ataque preventivo y guerra preventiva) se ha desarrollado para dar solución al problema de la destrucción: para intentar paliar el fin, se acerca e intenta resolver el problema del final. La sociedad contemporánea, como todas las anteriores, intenta buscar herramientas que le permitan retrasar la extinción, la muerte. Curiosamente, este problema central e inmaterial de la filosofía ha encontrado un procedimiento metodológico de tipo científico que, si bien no da solución al innegable problema de la finalidad de las cosas, intenta de algún modo retrasar la historia. Así como la filosofía ha tratado no ya de solucionar el problema del fin debido a su imposibilidad y ha mantenido posturas de pensamiento moral para intentar conse-

guir un contexto de libertad y, por ende, felicidad, la «prevención» está tratando todo lo contrario, que es la creación de un espacio de seguridad absoluta, intensificando la interpretación del concepto de prevención llegando incluso, como diría Gaël de Guichen, a propósito de la conservación preventiva, a la radicalidad absoluta, al extremismo, a la conservación talibán.

Metodología en conservación preventiva

Uno de los puntos fundamentales para el acercamiento general a la disciplina de la conservación preventiva pasa por la revisión histórica. La disciplina como tal nace dentro del marco del siglo pasado, pero en su inicio, en su definición, se encuentra a lo largo de la historia como una nota al pie. Así, cabría recordar todas las recomendaciones que ya desde el mismo Vitruvio se daban acerca de orientaciones geográficas o tipos de paramento para conseguir una buena conservación del edificio y de lo que éste integra. Habría pues que revisar los libros de construcción, los contratos, las políticas de mantenimiento, etc., a lo largo de la historia de la construcción del inmueble. Son todas éstas una serie de indicaciones que permanecen dentro de la idea de

perdurabilidad y que intentan mantener cualquier creación de tipo histórico-artístico.

Esta visión histórica de la disciplina puede hacernos entender muchas de las decisiones acerca del modo de creación o construcción de los bienes culturales, ayudándonos, por tanto, en la toma de decisiones. En el caso de los lugares de culto es, como se ve en el trabajo de Olga Cantos, un factor a tener en cuenta a la hora de tomar decisiones sobre conservación.

Dentro de esta dinámica de documentación histórica, el concepto de currículum del bien cultural como información histórica de los bienes culturales es también absolutamente necesario para la buena toma de decisiones. El origen, el uso, el conocimiento exhaustivo del objeto, y en este caso de los factores ambientales, es fundamental para entender los posibles procesos de deterioro o para evitarlos en un futuro. El seguimiento y control de estos factores son indiscutiblemente neces-

rios en el *a priori* y en un *a posteriori* del que está hablando la conservación preventiva.

La conservación preventiva, como hemos repetido, es un procedimiento, es una metodología de trabajo, y así se muestra en la definición que se da en la primera reunión internacional de París en 1992, donde se ponen de manifiesto los problemas a la hora de definir la conservación preventiva, que se caracteriza más por un método de trabajo que por unos contenidos específicos (Guillermard, 1992).

Como método, como herramienta, necesita de un plan con unos puntos de apoyo que se muevan en parámetros de espacio y de tiempo. Básicamente, ya que no es el cometido de la presente ponencia, comentar que éste está formado por la ya en parte analizada fase de documentación e informes previos, la idea de currículum del bien cultural, que daría paso a una fase de evaluación de riesgos de conservación



Figura 1. Biodeterioro aparecido dentro de una iglesia debido a la falta de seguimiento y control de las condiciones ambientales.

aplicados al bien cultural (donde entraría el análisis de los riesgos catastróficos como incendios, inundaciones o seísmos, los riesgos relacionados con la seguridad ante conductas antisociales como el robo y el vandalismo, los riesgos de daños físicos relacionados con la manipulación y disposición de objetos y colecciones en exhibición, almacenamiento o transporte, riesgos ocasionados por condiciones ambientales inadecuadas relacionados con diferentes parámetros del microclima, la iluminación o la contaminación, y riesgos de biodeterioro relacionado con el desarrollo de plagas).

Tras el desarrollo de las fases anteriores se estaría en disposición de planificar una actuación o proyecto de conservación preventiva, que puede tener muy diversos objetivos, para lograr anular o minimizar los problemas detectados y estabilizar la situación para permitir desarrollar posteriormente un trabajo sistemático de seguimiento y control eficaz del riesgo de deterioro.

La cuestión fundamental es siempre la utilización de medios y recursos con la proporción adecuada a la probabilidad de la incidencia de dicho riesgo. Estas ac-

tuaciones se basan generalmente, de forma aislada o complementaria, en el diseño e implantación de instalaciones y en la programación de procedimientos de seguimiento y control, pero también en la propuesta de modificación de uso del objeto, colección o inmueble, y evidentemente en la aplicación de tratamientos directos de estabilización de materiales y objetos, siempre que sea necesario y en intervenciones puntuales y complementarias más cercanas a los tratamientos de restauración.

La elaboración, planificación y aplicación de un plan de conservación preventiva consistiría en diseñar e implantar una serie de medidas sistemáticas que permitieran desarrollar la estrategia de conservación preventiva y que debieran tomarse como cuerpo legal de aplicación. La última fase trataría del seguimiento del proyecto y comprobación de la eficacia, implantación de mejoras, corrección de pautas inadecuadas y acciones de cambio, además de la difusión y comunicación del trabajo realizado.

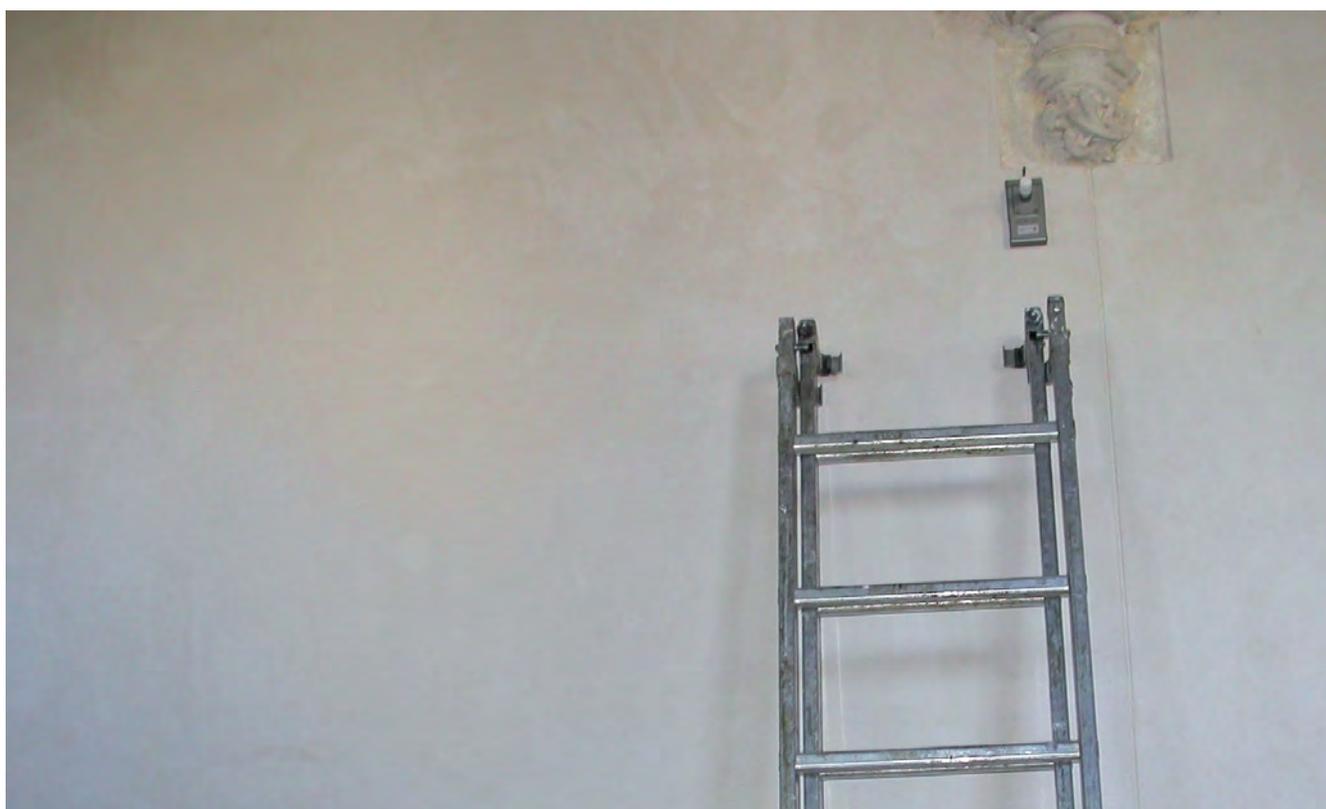
En cualquier adaptación de un sistema de trabajo para y por la conservación preventiva el criterio es un



Figura 2. Presencia de condensación interior en vidrio de ventana en iglesia.



48



Figuras 3 y 4. Instalación de sensores de humedad relativa y temperatura de tipo *data logger*.

elemento determinante; así, habría que mantener como obligaciones para obtener un criterio de actuación las siguientes premisas: por una parte, se debe tener un enfoque integral del conjunto que forman los bienes culturales, del edificio que constituye su porte y protección, de las distintas actividades de exhibición, estudio, etc., que el hombre desarrolla y de las condiciones ambientales que los bienes culturales soportan; por otra parte, se deberá tener un enfoque multidisciplinar en el análisis de los datos.

Su adaptación a los lugares de culto. Problemas de uso

Una vez visto el sistema o método de trabajo, es interesante centrarnos en el ámbito de los lugares de culto y así ver que es necesario reflexionar, un poco más, sobre este tipo de bienes culturales tan característicos y poder entender y especializar las fases del esquema de trabajo realizado de la siguiente manera:



Figura 5. Detalle de capilla donde se ven los efectos de un tipo de control, inadecuado y bastante común, por medio de bomba de calor.

- Primera fase: recopilación sistemática de datos sobre los distintos factores que influyen en la conservación: referencias a las técnicas de los bienes culturales, a su currículum, al edificio y a sus instalaciones. Aspectos de utilización de los bienes culturales.
- Segunda fase: análisis de las condiciones ambientales que soportan los bienes culturales con observaciones durante periodos prolongados.
- Tercera fase: determinación de las condiciones óptimas de conservación y diseño de los métodos de control medioambiental más adecuados.
- Cuarta fase: elaboración de unas normas para el personal encargado en las que se detallen de forma adecuada la programación de los distintos aspectos de la conservación preventiva.

Aun teniendo en cuenta todos los factores que hemos tratado a la hora de implantar un plan de conservación preventiva, deberíamos ir más allá en una de las fases de este esquema de trabajo que es la que ocupa esta ponencia, es decir, sobre la problemática específica del control de las condiciones ambientales en los lugares de culto.

El primero de los grandes problemas se deriva de la idea de uso del bien cultural, tanto en su condición de bien mueble o bien inmueble –e incluso inmaterial–, y en su uso, tanto por el público general o especializado como por el personal que custodia estos bienes.

Del uso para el culto o para la visita pública surgen problemas que afectarán a los bienes y que se deberán tener en cuenta en el análisis y control de las condiciones ambientales, como son:

1. Tareas de limpieza periódica por parte del personal al cargo (frecuencia, aperturas de ventanas, etc.).
2. Modos de utilización de los bienes en su uso litúrgico.
3. Accesos y tránsitos.
4. Visitantes. Horarios:
 - a) Grupos:
 - Tiempo de permanencia.
 - Intervalos entre grupos.
 - Accesos y recorridos.
 - Número medio anual de visitantes.
 - Periodos de máxima afluencia.
 - Número de media semanal.
 - b) Visitantes esporádicos:
 - Estimación de media mensual.

- c) Otras visitas:
 - Estimación de media mensual.

El otro gran problema se deriva del mantenimiento, y guarda relación con la falta de dotación de personal, de sistemas y de estrategias; en definitiva, de un plan de conservación preventiva y muchas veces incluso de la noción de acerca de lo que significa la conservación preventiva.

Sería necesario en este sentido la instalación de un programa de mantenimiento continuo, la adecuación de espacios para su correcto uso, la limpieza –tanto interior como exterior–, la creación de rutinas de limpieza estudiadas previamente bajo supervisión de técnicos en conservación de bienes culturales, y por último, la resolución de los problemas derivados de la falta de mantenimiento en bajantes, humedades y biodeterioro (microorganismos, insectos, vertebrados, etc.).

Una vez vistos el método de trabajo y las posibles problemáticas generalistas que se pueden dar en un lugar de culto, vamos a centrarnos en la fase de seguimiento y control de las condiciones microclimáticas y, en concreto, en el seguimiento y evaluación de los datos.

Seguimiento de las condiciones microclimáticas

¿Para qué nos van a servir los datos microclimáticos? Nos van a servir para saber si el ambiente es adecuado para determinados materiales, para comprobar si la climatización del edificio es adecuada, como apoyo al control de climatización, para detectar problemas en los humidistatos de los equipos, para tener datos en futuros movimientos y exigencias microclimáticas, para la toma de decisiones en cuestiones referidas a embalajes y vitrinas, etc.

Las principales preguntas en torno al seguimiento de las condiciones ambientales suelen estar referidas al del tiempo en la toma de datos. ¿Durante cuánto tiempo y con qué frecuencia? Van a estar referidos a la elección de espacios susceptibles para la toma de datos, a las características climáticas del espacio, al análisis de los medios humanos, técnicos y económicos y la prolongación en el tiempo de la toma de datos.

Para atender a problemas más específicos en cuanto a la inspección visual del espacio donde se van a instalar los sensores de seguimiento de humedad relativa y temperatura, se deberán tener en cuenta tanto la localización del espacio como su situación dentro del edificio,



Figura 6. Ejemplo de un mal mantenimiento del edificio. Un mal cerramiento puede alterar las condiciones ambientales.

el tipo de cerramientos (características del muro, de las ventanas, etc.), las dimensiones del suelo y de las aperturas (ventanas, puertas, etc.), la utilización de control pasivo (dobles ventanas, filtros UV, etc.), así como la localización de áreas húmedas; factores todos estos que pueden ser una orientación para las cuestiones referidas a la elección de espacios susceptibles para el control de las condiciones ambientales.

Para el seguimiento de las condiciones microclimáticas se pueden utilizar diferentes tecnologías, desde las más sencillas y clásicas como termómetros, psicrómetros, termohigrógrafos, o bien sensores con capacidad de almacenamiento en continuo, como *data-loggers* autónomos o *radio-loggers*.

Los *data-loggers* o *radio-loggers* son tipos de tecnologías aplicadas al estudio microclimático que provienen de otros ámbitos. Por ello la gama es muy variada y hay que saber elegir el tipo de sensor que utilizan estos equipos y tender hacia la mejor precisión, sin obsesionarse demasiado, y buscar siempre un término medio con el mantenimiento, fiabilidad y buena calibración, robustez, facilidad de instalación, manejo y factores económicos. Aun así, con pocos medios y con un plan de toma de datos y cierta constancia y disciplina se podría obtener un número de datos que per-

mitirían analizar lo que está ocurriendo microclimáticamente y desarrollar un proceso de toma de decisiones.

Entrar en el conjunto de marcas y tipos sería tarea imposible, por lo que parece más apropiado el contacto con casas especializadas para este tipo de acciones, como pueden ser Hanwell, Testo, Vaisala, etc.

Sí que es función técnica básica (y es necesario resaltar) la necesidad de tener en cuenta la elección del espacio de colocación de los sensores, o del punto de medida si utilizamos cualquier otro tipo de instrumentos. Éstos deberán basarse en criterios de proximidad y representatividad, evitando microclimas, y deberán tener en cuenta la accesibilidad del personal técnico y la seguridad, tanto en el interior como en el exterior.

La frecuencia en la toma de datos puede variar, sobre todo si tenemos instrumentos manuales en los que la frecuencia será mucha más larga, pero la literatura recomienda desde un minuto hasta una hora, siendo esta última una medida estándar en una situación normal.

En cuanto a los tiempos de medida en los ciclos climáticos, es recomendable ciclos anuales para tener datos en todas las estaciones. De no ser así, siempre se recomienda la inclusión de las estaciones de invierno y verano, por su valor extremo, y primavera, cuando se



Figura 7. La falta de mantenimiento puede anegar los sistemas de recogida de agua y generar un frente de humedad el muro que no sólo puede ser perjudicial al exterior, sino que puede llegar a alterar las condiciones microclimáticas en el interior.

trata de edificios de culto por cuestiones referidas a posibles condensaciones.

Si hemos decidido utilizar *data-loggers*, que es probablemente la mejor opción (tanto a la hora de evaluar correctamente un microclima y también económicamente), es importante que exista personal que descargue los datos, ya que la memoria de estos sensores es limitada, así como su limpieza y calibración (que suele hacerse en las casas de las que provienen).

El siguiente paso, que podría llevarnos otro artículo, es el de proceso y análisis estadístico de los datos para conseguir un análisis global de lo que está ocurriendo microclimáticamente y poder tomar decisiones acertadas para evitar posibles riesgos derivados (se deberían tener en cuenta medias, máximas, mínimas, oscilaciones, etc.).

El control de las condiciones ambientales

El control de las condiciones ambientales solo se hará previo análisis. Concretamente, el seguimiento de las condiciones microclimáticas es fundamental, no solo como técnica de análisis para la elección de un buen

sistema, sino también para el seguimiento de su funcionamiento.

Específicamente, en cuanto al control de las condiciones microclimáticas en los lugares de culto, habría que ser muy cauteloso y no tomar nunca decisiones sin que esté implicado un técnico especializado, ya que una mala elección puede suponer un deterioro irreversible. Por este motivo el análisis que se hace en este artículo de los sistemas de control es orientativo y quizá poco específico, ya que se trata de un tema muy complejo y que suele tener una solución adaptada a cada caso. Aquí solo apuntaremos algunos de los principales modos de control de las condiciones microclimáticas y sus principales problemas.

La climatización suele ser un sistema agresivo para el edificio, ya que este normalmente mantiene la categoría de bien de interés cultural. Su instalación es tremendamente compleja y escapa a la sensibilidad y al conocimiento que sobre la conservación de los bienes culturales tienen muchos especialistas en climatización. A esto tenemos que añadir el problema del mantenimiento constante del volumen de aire cuando está abierto al culto y que guarda relación con los tipos de cerramientos y el volumen de espacio a climatizar. El



Figura 8. La utilización de vitrinas dentro de las iglesias puede ser una medida de control de las condiciones ambientales específicas para determinados bienes culturales.

factor económico es importante, ya que suelen ser equipos bastante caros, lo que, unido a la necesidad de mantenimiento, eficiencia energética y al desconocimiento de los sistemas apropiados –no solo vale con el control de temperatura, sino que también hace falta un control de la humedad relativa–, hace que la climatización de los lugares de culto sea, cuando menos, un tema muy delicado.

Otro método de control es la ventilación natural o forzada, que suele estar presente en el propio edificio. Es un sistema menos agresivo, más barato y con un mantenimiento menos complejo.

En cuanto a la humidificación o deshumidificación, suelen utilizarse sin criterio y, como en la climatización, a menudo se desconoce el tipo de equipo necesario. Tiene un mantenimiento especializado y se suele instalar sin tener en cuenta la raíz del problema. Además, este tipo de sistemas necesitan de un acondicionamiento del espacio para no perder volumen de aire humectado o pueden agravar el problema, en el caso de la deshumidificación, si no se ha eliminado el foco de humedad.

La calefacción¹, como sistema de control microclimático, está muy presente en los lugares de culto. Se suele utilizar sistemas muy simples con una problemática pareja bastante extensa derivada de su uso público y que muchas veces no tiene en cuenta los bienes culturales. Siempre hay que intentar buscar un equilibrio entre el uso y los bienes culturales.

Bibliografía

ASHRAE (1999, 2003, 2007): «Museums, Galleries, Archives, and Libraries», en *Ashrae Handbook-HVAC Applications*, American Society of Heating, Refrigeration and Air Conditioning Engineers.

CAMUFFO, D.; FASSINA, V., y HAVERMANS, J. (2010): *Basic Environmental Mechanisms*, Cost Action D42, Nardini Editore.

CARRIER INTERNATIONAL LIMITED (2009): *Manual de aire acondicionado*, Marcombo, Barcelona.

CASSAR, M., y HUTCHINGS, J. (2000): *Relative Humidity and Temperature Pattern Book. A guide to un-*

derstanding and using data on the museum environment, The British Library, London.

FEILDIN, B. M. (2003): *Conservation of historic buildings*, Architectural Press, Boston.

GARCÍA VIERNA, V.: *Manual de prevención de incendios en recintos religiosos*, CONACULTA-INAH, México.

GUICHEN, G., y TAPOL, B. (1998): *Climate control in museums*, ICCROM, Rome.

GUILLERMARD, D. (ed.) (1992): «La Conservation Préventive». 3e colloque international de ÁRAAFU. Paris, 8-10 octubre.

HERRÁEZ, J. A., y RODRÍGUEZ, M. A. (1989): *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en museos*, Madrid, Ministerio de Cultura.

HERRÁEZ, J. A. (2009): *Estudio microclimático del Claustro de Santo Domingo de Silos*, Ministerio de Cultura, Madrid.

MICHALSKI, S. (2000): «Guidelines for Humidity and Temperature for Canadian Archives», *CCI Technical Bulletin*, 23, Canadian Conservation Institute, Ottawa.
— (2006): *Cómo administrar un museo: Manual Práctico. Preservación de las colecciones*, ICOM, París.

MORALES, M.: *Manual de prevención de robos en recintos religiosos*, CONACULTA-INAH, México.

MORALES, M., y CRUZ, S.: *Manual de conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos*, Conaculta-INAH, México.

PALACIOS, V. M.: *Manual de iluminación e instalaciones eléctricas en recintos religiosos*, Conaculta-INAH, México.

THOMSON, G. (1998): *El museo y su entorno*. 2.^a ed., trad. Isabel Balsinde, Akal, Madrid.

Normativa de referencia

CEN/TC 346-prEN 15759:2008-Conservation of cultural property. Specification and control of indoor environment-Heating of churches.

¹ En este ámbito cabe destacar los trabajos de Dario Camuffo.

El tratamiento y consideración del patrimonio inmaterial en los lugares de culto

María Pía Timón Tiemblo

Etnógrafa, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Introducción

En primer lugar definiremos lo que se entiende por patrimonio inmaterial. Éste se corresponde con la forma de vida, prácticas sociales, los conocimientos, técnicas y los sistemas ideológicos de los diversos individuos y grupos que son o han sido expresión relevante de nuestra cultura.

Tiene una serie de características, pues partimos de que la cultura es una forma de acción social, y como tal el patrimonio inmaterial responde a prácticas sociales que, por estar vivas, en continuo cambio y protagonizadas por diferentes individuos y grupos, no se pueden guardar ni encerrar, conforme se hace con el patrimonio material. El inmaterial no resulta conservable ni reproducible en sí mismo, más que por sus propios protagonistas, que son sus titulares. Con respecto a esto hay que resaltar la importancia que dentro de la Convención, para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003) se le da a los protagonistas. Por otra parte, este tipo de patrimonio interacciona con el entorno infundiéndolo un sentimiento de identidad colectiva.

En conclusión, consideramos que la cultura viva e inmaterial, cualquiera que sea su nivel de vigencia, es

dinámica y procesual y no se puede encerrar en disposiciones legales, porque a la larga estos intentos suelen resultar inútiles y, sobre todo, porque el efecto «conservador» genera consecuencias contrarias a las buscadas. Declarar bien de interés cultural (BIC) a un bien inmaterial es poner límites a su desarrollo natural y, por tanto, contrario a la propia dinámica de la cultura. Son los protagonistas los que deben decidir el cambio o la permanencia de sus manifestaciones. Por ello nos inclinamos, más que por hablar de conservación, por utilizar los conceptos de consideración y tratamiento de los bienes inmateriales en los lugares de culto.

Lugares de culto en los que se desarrollan estos bienes

En cuanto a inmuebles y construcciones más significativas, podemos incluir:

- Catedrales.
- Iglesias.
- Ermitas y santuarios.
- Capillas.
- Monasterios.

- Conventos.
- Cementerios.
- Hitos religiosos, como vía crucis, petos de ánimas, cruceiros, etc.

En estos inmuebles no solamente hay que tener en cuenta su interior, donde se acumula el mayor número de espacios ritualizados, sino los alrededores e itinerarios por donde discurren muchas de estas prácticas inmateriales. Por tanto, a la hora de tener en consideración los espacios de culto debemos incluir, además de los que se desarrollan dentro de los edificios, los espacios sacralizados del exterior.

Se deben tener muy presentes los espacios circundantes de todos estos inmuebles; en muchos de ellos se llevan a cabo determinadas prácticas rituales como procesiones, bendiciones, etc., pero también, fundamentalmente en ermitas y santuarios, se emplean para prácticas comerciales donde se venden objetos de culto y otros. En cuanto a los itinerarios, destacan los recorridos de las procesiones dentro de los núcleos urbanos, y los de mayor recorrido, los que exceden el ámbito urbano, como por ejemplo los caminos por donde discurren las romerías.

56

Los espacios arquitectónicos como respuesta al patrimonio inmaterial

Se ha tomado como referencia para documentar este apartado los conventos y monasterios, puesto que los distintos espacios responden a las necesidades de la «vida reglar», según el carisma de las órdenes (iglesia, capítulo, coro, refectorio, dormitorio). También en consonancia con la vida laboral cotidiana (cilla, cocina, scriptorium, etc.).

Si analizamos el carisma de las distintas órdenes monásticas y mendicantes comprobaremos que los ámbitos arquitectónicos se adaptan plenamente a las características de éstas. Por ejemplo, la austeridad impuesta por la orden del Císter en sus reglas contribuye, al margen de la escasa decoración de los edificios, a que se desarrollen nuevos espacios, como es el largo pasillo para que los conversos no fueran vistos desde sus celdas hasta la iglesia, así como las divisiones arquitectónicas dentro de la misma para separar a los padres de los legos. De la misma manera, el carisma y las reglas de los cartujos determinan los espacios arquitectónicos del complejo monacal. En

torno a los tres claustros se articulaban las distintas dependencias de la orden:

- Claustriillo. De aquí parten las dependencias cenobíticas, como la iglesia y el capítulo, con divisiones para monjes, conversos y novicios, en consonancia con el carisma de los cartujos. La importancia que profesa esta orden hacia la eucaristía está puesta de manifiesto en las distintas cartujas con la presencia de grandes sagrarios en las iglesias, como en la del Paular o en la de Granada.
- Claustro de obediencia. En torno a éste se articulan los talleres de los artesanos y se desarrollan distintas prácticas rituales, como, por ejemplo, las procesiones.
- Gran claustro. En torno a éste se sitúa el cementerio y las celdas de los cartujos, respondiendo su arquitectura al austero y aislado modo de vida de la orden. Cada celda comprende el taller y un huertecito, la antecámara o Ave María y el cubículo para dormir y rezar.

Qué duda cabe de que el carisma de una orden monástica dista bastante con las mendicantes. Éstas nacen con fines sociales, de ayuda y evangelización en las ciudades y con la preconización de la igualdad entre los religiosos. Por ello se prescinde de las divisiones y barreras arquitectónicas de las órdenes monásticas que separaban a los monjes, según las clases, en la iglesia, capítulo y refectorio de los monasterios. Se crean ahora, para las órdenes mendicantes, iglesias de una sola nave donde la igualdad y la acústica, así como la palabra de los predicadores, cobra protagonismo a través del púlpito. Mencionamos a modo de ejemplo a los conventos dominicos y franciscanos.

Naturaleza de los bienes inmateriales en los lugares de culto

Se relaciona a continuación la diversidad de registros de éstos:

- Conjunto de vivencias espirituales, litúrgicas y devocionales que se manifiestan por medio de una serie de prácticas rituales (súplica, devoción, fiestas, etc.).
- Sonoros: música, canto, sonidos y lenguajes sonoros (campanas, carracas, matracas, etc.).
- Olfativos (inciensos, romero, velas, etc.).

- Orales (oraciones, novenas, triduos, letanías, poesía religiosa, versos, etc.).
- Espaciales.

La naturaleza de este tipo de bienes es sumamente variada, y como podemos comprobar, todo ello difícil y complica los sistemas de documentación.

Clasificación de los bienes inmateriales en los lugares de culto

Consideramos que en los planes directores que se establecen para las intervenciones sobre patrimonio en los diversos lugares de culto debería estar incluido, en la fase relativa a la documentación, el inventario de las manifestaciones inmateriales que se desarrollan en dichos inmuebles. En nuestra opinión, habría que documentar y analizar éstos en función de la clasificación que a continuación se establece:

1. Prácticas rituales sujetas a ciclos:
 - Ciclo anual festivo.
 - Ciclos diarios, semanales y mensuales.
 - Ciclo vital.
2. Prácticas rituales individuales o colectivas no sujetas a ciclos.
3. Normas de conducta que se desarrollan dentro de estos lugares.
4. Conocimientos y técnicas relativas a las actividades que se desarrollan dentro (generalmente este apartado es más específico en monasterios y conventos).

En cuanto al primer epígrafe, es decir, el ciclo anual festivo, se hace necesario analizar todas las prácticas rituales, tanto litúrgicas como no, que se desarrollan en torno a los lugares de culto, siguiendo el ciclo de año. La documentación debe recoger todo tipo de registro: orales, musicales, olfativos, espaciales, etc. Dentro de éste se debe seguir el ciclo litúrgico, que se divide en:

- Adviento.
- Pascua de Navidad.
- Cuaresma.
- Domingo de Pasión.
- Semana Santa.
- Pascua de Resurrección.
- Pentecostés.

Siguiendo el santoral en cada uno de estos bloques, hay que tener en cuenta que muchas de estas manifestaciones festivas y rituales no responden por igual en todos los sitios. Es decir, ni se llevan a cabo las mismas prácticas rituales ni se emplean los mismos espacios. Incluso, tal y como lo establece la liturgia se desarrollan de manera diferente. Por ejemplo, en la fiesta de san Blas, santo protector de las enfermedades de la garganta, en algunos lugares se reparten en el atrio de la iglesia cordones bendecidos para llevarlos atados al cuello durante el año; sin embargo, en otros, esta misma finalidad protectora se resuelve con la ingestión de alimentos benditos. En san Antón, en muchas iglesias se bendicen a los animales, en otras se desarrollan caballadas en procesión, etc.

Esta documentación e inventario de prácticas rituales debe aplicarse no solo a las iglesias, catedrales, ermitas y santuarios, sino también a los conventos y monasterios, puesto que siguen, a veces incluso a través del claustro, el ciclo festivo.

Documentado el ciclo festivo del año que se desarrolla puntualmente en estos lugares de culto, se procederá de la misma manera a estudiar y documentar los ciclos diarios, triduos, semanales y mensuales que se articulan en estos lugares. En cualquiera de los lugares mencionados se desarrollan misas, rosarios, novenas, etc., que también deben ser documentados. Por otro lado, distintas advocaciones, como por ejemplo la de Jesús de Medinaceli en Madrid, además de su fiesta anual, tiene un día de la semana de devoción especial, en este caso el viernes. Lo mismo para san Judas Tadeo, los miércoles. E incluso estas prácticas se intensifican con el primer viernes de mes o último miércoles, respectivamente. En este bloque entrarían de la misma manera los ciclos diarios en conventos y monasterios, como por ejemplo la liturgia de las Horas (maitines, laudes, tercia, sexta, nona, vísperas y completas).

El siguiente apartado sería el del ciclo vital, es decir, se trata de documentar todas las manifestaciones litúrgicas, religiosas y demás prácticas que se desarrollan en ese lugar de culto en función de las etapas relacionadas con la vida de la comunidad y los sacramentos:

- Nacimiento.
- Bautismo.
- Comunión.
- Confirmación.
- Matrimonio.
- Extremaunción.
- Muerte, etc.

A su vez, en estos lugares se lleva a cabo una serie de prácticas religiosas individuales y colectivas no sujetas a ciclos, como pueden ser las devociones particulares o aquellas prácticas rituales en las que se establece un trato coactivo con la divinidad, como por ejemplo promesas, rezos, ofrendas, súplicas y exvotos.

El tercer punto, relativo a las normas de conducta, incluiría la documentación relativa a aquellas consideraciones y normas que se desarrollan en el lugar de culto por la comunidad de feligreses, como por ejemplo la división por sexo y edad en los asientos.

Sólo conociendo los espacios donde se desarrollan estas prácticas en función del inmueble y el conocimiento y documentación de las mismas, tendremos la información necesaria para actuar en ese bien y no alterar el desarrollo de este patrimonio inmaterial con el que la comunidad a la que representa se identifica, puesto que es su protagonista. Si por razones diversas se suprimen o alteran los espacios donde se depositan, por ejemplo, los exvotos, difícilmente se desarrollarían las promesas con ofrecimiento de los mismos.

¿Cómo debe entenderse la protección?

58

Considero, por tanto, que la protección preventiva del patrimonio inmaterial en los lugares de culto debe ser entendida con las mismas estrategias de salvaguarda que se establecen en la Convención de la UNESCO para el Patrimonio Inmaterial: identificación, documentación, investigación, promoción, valorización y respeto.

Documentando regularmente

La documentación conserva y posibilita el conocimiento pero también ha de ser conservada y darse a conocer, sobre todo entre los protagonistas. Dado el carácter dinámico y procesual de este tipo de manifestaciones, se recomienda documentarlo periódicamente, es decir, cada cierto tiempo.

Propiciando el respeto

Esto debe realizarse desde las administraciones, para que los soportes espaciales y materiales a través de los que se desarrollan estas manifestaciones inmateriales no desaparezcan. Es decir:

- Respeto a los espacios y lugares donde se desarrollan las manifestaciones populares. Por ejemplo una modificación de espacios conlleva, a veces, alteraciones acústicas importantes. También hay que respetar aquellos ámbitos donde se colocan, depositan y ofrecen bienes muebles. Ejemplo importante son los depósitos de exvotos.
- Respeto a los itinerarios rituales tradicionales del lugar del culto, o que parten del mismo o confluyen en él.
- Respeto a los objetos como soportes rituales, sujetos de culto y a sus elementos, pues todo ello forma parte inseparable de la devoción popular. Importancia de los cabellos, los colores, la indumentaria. A la hora de la intervención es necesario sopesar los aspectos devocionales.
- Respeto a quienes realizan los elementos sustanciales de cada manifestación con los conocimientos y las técnicas artesanales.
- Respeto a cualquier vestigio material de un rito (cera, exvoto, ofrendas) que vaya en detrimento de la conservación de los bienes muebles e inmuebles; deberá informarse también a la comunidad titular de dicha manifestación o devoción, antes de proceder a su modificación.

Desarrollo de estrategias

Hemos de desarrollar, además, estrategias que conduzcan a revalorizar y respetar estas prácticas como referentes de las diversas formas culturales.

El Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos

Surge este Plan por la vulnerabilidad que presentan los conjuntos monásticos y conventuales en estos momentos en España:

- Contamos con casi 600 BIC. Costoso.
- Escasez de vocaciones para la vida consagrada.
- Elevada edad de los religiosos.
- Desarrollo de procesos de aculturación (urgencia en la documentación).
- Cambios litúrgicos.
- Proceso de cierre de inmuebles/agrupaciones.
- Desaparición de determinadas órdenes religiosas.

Sensibles a esta situación, el Ministerio de Cultura y la Iglesia católica deciden elaborar un Plan que disponga de los medios instrumentales necesarios para proteger y revalorizar este patrimonio tan importante, pero a la vez tan desconocido para la sociedad actual:

- Se firma en el mes de marzo de 2004, dentro del marco constitucional de los artículos 16 y 46 y del XV aniversario del Acuerdo Internacional entre el Estado Español y la Santa Sede.
- Cooperación con la Iglesia católica y las demás confesiones.
- Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad.
- La Iglesia reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio histórico, artístico y documental.
- En el texto se resalta la función primordial de culto y vida comunitaria de estos inmuebles, respetándose para cualquier acción la vida religiosa claustral.
- Se establecen 10 cláusulas, entre las que resalto los siguientes contenidos:

- Las actuaciones se someterán al reparto competencial (es necesario el acuerdo entre el MCU, la comunidad autónoma, la diócesis y el correspondiente representante de la abadía, el monasterio, etc.).
- Elaboración previa de Planes Directores o Planes de Actuación que serán aprobados por una Comisión Técnica de Seguimiento con representantes del Ministerio de Cultura, Comunidades Autónomas e Iglesia. Deben quedar reflejadas la relación de los posibles usos compatibles con la vida claustral y la singularidad del lugar.
- BIC o figura asimilada, con la excepción en obras de emergencia o inaplazable.
- Conjuntos integrales de altos valores arquitectónicos, artísticos, devocionales y sociales. Se tendrá en cuenta la fragilidad. Se valora positivamente la existencia de comunidad religiosa viva.
- En la cláusula quinta, donde se habla de los inventarios de bienes, se incluye, además del inventario de bienes muebles, el del patrimonio inmaterial.

Como premisa importante se pone de manifiesto el acercamiento de estos conjuntos a la sociedad, pero sin menoscabo de los valores artísticos, litúrgicos y etnológicos.

Conservación preventiva en lugares de culto. Pintura de caballete

Rocío Bruquetas Galán

Restauradora del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Los objetos culturales de los lugares de culto –y no solo ellos, sino todos los que se conservan en su contexto de origen– tienen la particularidad, respecto a los que se hallan en los museos, de que en muchos casos mantienen sus cualidades funcionales originales y una relación viva con determinadas actividades humanas, en este caso pastorales, litúrgicas y devocionales. Estas actividades los vinculan con unos valores inmateriales de imprescindible consideración a la hora de su conservación.

Por otro lado, las condiciones de conservación material de este tipo de bienes no pueden ser controladas con la misma eficacia que en un museo debido a diferentes factores muy comunes. Entre ellos se encuentran los de carácter humano y social (la falta de formación sobre conservación de sus custodios más inmediatos, o la dificultad que implica para su conservación el uso derivado de la función del objeto) y los de carácter económico (falta de recursos para proporcionar unas condiciones adecuadas).

En especial esta segunda característica no se da por igual en todo tipo de centros religiosos, sean conventos, monasterios, iglesias o catedrales, pues no todos tienen las mismas capacidades ni los mismos recursos. En términos muy generales, las catedrales suelen con-

tar con personal cualificado, mantienen contactos de asesoría técnica con organismos públicos y acuden a los profesionales, mientras que las iglesias pequeñas y los conventos no suelen tener recursos, razón por la que raramente acuden a especialistas, y solo son objeto de interés por parte de los organismos públicos cuando hay que restaurar determinadas obras de valor artístico. Por lo general, no son sometidas a acciones integrales y continuadas de mantenimiento profesionalizado o de prevención, acciones que deberían ser prioritarias si se tiene en cuenta el extremado celo que suelen tener los propietarios por su cuidado y limpieza. Este es, por otro lado, otra característica de este tipo de centros, positivo en lo que supone de mantenimiento constante, pero también negativo en cuanto a la frecuencia de intervenciones de restauración poco adecuadas.

Tanto unos como otros tienen en común que son lugares con una alta concentración de pintura de caballete, especialmente los conventos, en los que se han conservado más por las devociones particulares que inspiraban a la comunidad religiosa que por su valor artístico. El tipo de pintura que se encuentra en los lugares de culto suele formar parte de retablos o altares, o bien se trata de pintura independiente con su marco,

pero en la mayor parte de los casos cumple una doble función: por un lado, la pastoral, litúrgica y devocional, y por otro la puramente artística y decorativa. En este sentido hay que tener en cuenta el significado que tiene el patrimonio artístico religioso para la propia Iglesia católica, para la cual estos bienes tienen un fin pastoral por encima de todo ya que constituyen un instrumento de evangelización cristiana. La Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, instituida por Juan Pablo II en 1988¹, emitió diversos documentos con el fin de salvaguardar el patrimonio histórico-artístico de la Iglesia en los parámetros de su acción pastoral. Estos documentos consideran que todos los bienes, muebles e inmuebles de los lugares de culto, incluso los que ya han dejado de tener su función como tal y pasan a museos eclesiales, no pierden su implicación directa en el ejercicio del culto y expresan la liturgia de la Iglesia en las formas diversas en que se ha ido revistiendo a lo largo de la historia. Es un patrimonio, pues, que no obedece a una lógica museística genérica, sino que ha sido constituido para expresar el culto y la catequesis. Son, por lo general, bienes «vivos» que pertenecen al acervo religioso y cultural de una comunidad, con valores incorporados de carácter religioso y antropológico.

62

La pervivencia de esta doble función en los bienes de la Iglesia condiciona significativamente las acciones de conservación preventiva que haya que emprender con ellos.

Alteraciones más comunes en la pintura de caballete de los lugares de culto

Para establecer cualquier acción de conservación preventiva es necesario, como primera medida, identificar las alteraciones más comunes en este tipo de bienes, en especial aquellas asociadas directamente a los riesgos particulares a los que suelen estar sometidos. En este sentido, y en términos muy generales, se pueden distinguir:

- La degradación derivada de su función para el culto.

¹ Carta pastoral sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos, Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia, Ciudad del Vaticano, de 15 de agosto de 2001. http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html. Consulta: 23/09/2008.

En este caso se pueden incluir los daños producidos por las velas (humo, quemaduras, etc.), los desgastes ocasionados por la necesidad de tocar la pintura, o los daños producidos como consecuencia de las procesiones y otros usos litúrgicos (manipulación, movimientos, impactos, vibraciones, cambios bruscos de humedad y temperatura, exposición al sol y la lluvia, etc.).

- Daños derivados de la falta de mantenimiento.

Este tipo de daños hay que considerarlos siempre en combinación con los producidos por los factores naturales, pues suelen darse como consecuencia de la falta de recursos y/o información para conservar las pinturas en las condiciones necesarias y aplicarles los tratamientos de conservación adecuados. Como ejemplo, las pronunciadas deformaciones de los soportes de tela de muchas pinturas, ocasionadas por una falta de tensados periódicos; los desprendimientos y pérdidas de capa pictórica por no haber recibido una fijación a tiempo; la decoloración de pigmentos y barnices a causa de la incidencia directa de luz desde una ventana; o todos los problemas que sobrevienen con el exceso de humedad y temperatura (hongos, insectos, etc.).

Un caso de particular importancia, y de muy difícil tratamiento, es el de la pintura de los claustros en conventos y monasterios. Son obras que se hallan a la intemperie, cuando técnicamente –suelen ser simples pinturas al óleo sobre lienzo o madera– no se han hecho para soportar condiciones tan adversas. La tradición de poner pinturas en los claustros, muy extendida durante siglos, está relacionada con las advocaciones de los conventos y monasterios (por ejemplo, la costumbre de pintar ciclos narrativos de vidas de santos) y con determinados actos del calendario litúrgico (los retablos estacionales, los vía crucis...). Este tipo de pinturas, muy abundante en los claustros de conventos y monasterios españoles, sufren de manera notoria los problemas ocasionados por murciélagos, excrementos de aves y otros animales, el sol, la lluvia, las temperaturas extremas, etc. Si se descartan actuaciones radicales, como son el cerramiento del claustro o el traslado de las obras a lugares más apropiados desde el punto de vista de su conservación, quedarían otras soluciones intermedias que traten de minimizar los efectos dañinos de algunos

de estos problemas, como por ejemplo la utilización de cortinas o estores, la separación de los cuadros de la pared, limpiezas de polvo y tensados periódicos, etc.

- Daños derivados de cuidados y manipulaciones por personas no preparadas.

El celo en el cuidado constante que suele ser característico de los conventos y monasterios puede tener un aspecto negativo en el sentido de que las obras se vean sometidas a operaciones de mantenimiento perjudiciales como, por ejemplo, las de limpieza de polvo con instrumentos inapropiados, o un modo incorrecto de almacenar y manipular las obras.

- Daños derivados de intervenciones no adecuadas.

Con el deseo de mantener las pinturas en el mejor estado posible, no es infrecuente que se recurra a personas sin preparación para realizar intervenciones de reparación, de limpieza o de retoque. Así, es muy común encontrar parches aplicados para reparar rotos de las telas, cuadros forrados, limpiezas de barnices o reintegraciones de pérdidas que muestran los resultados de una evidente falta de conocimientos por quien lo realizó. Estas reparaciones pueden ser causa a su vez de deterioros de mayor gravedad, como son las limpiezas excesivas que resultan cuando se hacen sin un control de los productos utilizados, o forraciones realizadas sin una verdadera necesidad. Hay que reconocer, sin embargo, que la causa de estos problemas no es tanto la falta de recursos y de información que puedan tener estos centros, sino la falta de asistencia técnica institucional, que dirige normalmente su atención a las obras artísticamente más significativas.

Propuesta de estrategias

Desde los años ochenta, y en concreto desde la publicación de la carta del Instituto Italiano del Restauo (Carta para la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura, 1987), se admite la necesidad de considerar el contexto ambiental a la hora de adoptar medidas para la conservación y salvaguardia de los objetos culturales, mientras que se afianza la idea de que los proyectos de restauración no pueden prescindir

de un adecuado programa de salvaguarda, mantenimiento y prevención.

Si estos postulados teóricos se aceptan sin cuestionamiento por parte de la comunidad profesional de la conservación y restauración, no sucede lo mismo en los ámbitos institucionales con competencia en conservación de patrimonio cultural, en los que sigue primando la ejecución de proyectos de intervención aislados en lugar de programas generales de «salvaguarda, mantenimiento y prevención».

Como propuestas estratégicas para el tratamiento de la pintura de caballete en los lugares de culto se pueden considerar acciones con tres niveles de competencia:

1. Un primer nivel que involucra a la propia comunidad de propietarios, titulares o usuarios.
2. Un segundo, en el que las acciones parten de las administraciones públicas locales o autonómicas.
3. Y un tercer nivel de ámbito nacional, que se articularía a través de los planes nacionales.

En el primer nivel se debe prestar atención a las personas que de forma más inmediata están en relación con los objetos y son responsables de su cuidado y mantenimiento cotidiano. La buena práctica de estas personas es una medida preventiva que puede resultar de gran eficacia para evitar problemas de conservación futuros. Para lograrlo es necesario emprender acciones encaminadas a la información y la formación de tales personas. Por ejemplo, programas de formación básica que contemplen los factores de degradación relacionados con las condiciones en que se hallan las obras y el uso que se les da, y consejos técnicos muy básicos sobre limpieza periódica, sistemas adecuados para enmarcar, colgar o almacenar, medidas prácticas de prevención de condiciones ambientales adversas (separación de muros, ventilación, cortinas para el sol, cerramientos de puertas, etc.), así como otras recomendaciones sobre el modo de conciliar la función del objeto con las necesidades de conservación (uso de velas, flores, manipulación en procesiones, etc.). La formación se puede ofrecer mediante la organización de cursos o mediante la elaboración de guías impresas o digitales.

Las instituciones autonómicas, ante la responsabilidad asumida por la transferencia de competencias desde la administración central, son las que, en coordinación con los titulares o propietarios, pueden esta-

blecer políticas de conservación preventiva de medio y largo alcance sobre este tipo de objetos. Tales políticas se deberían materializar en planes y programas que integren:

- Investigación, identificación y localización de los principales riesgos que amenazan a su conservación.
- Oferta de asistencias técnicas y asesorías científicas.
- Programación de operaciones de vigilancia y mantenimiento periódicas.
- Intervenciones puntuales.
- Acciones formativas de diversa índole.

Uno de los objetivos que deberían marcarse estas instituciones es la elaboración de «mapas de riesgos», un trabajo basado en la investigación, análisis de datos y su sistematización con el fin de identificar en orden cuantitativo y cualitativo las amenazas más importantes para el patrimonio cultural en general, y el expuesto en lugares de culto en particular. Este tipo de estudios proporcionaría una información esencial para definir los objetivos y marcar las prioridades en los planes de acción que hayan de trazar. Aunque los estudios de riesgos serían lógica competencia de las instituciones autonómicas responsables, la necesidad de avales científicos para desarrollar la investigación a diferentes niveles implica la cooperación con otros organismos de carácter técnico-científico de ámbito nacional, autonómico o local.

En el caso de la pintura de caballete sería de gran utilidad actualizar y complementar las labores de inventario con datos sobre el estado de conservación. Ello permitiría obtener una información global y comparativa sobre la situación de las obras, reconocer los factores de riesgo y establecer los niveles de incidencia para, a partir de ahí, ampliar hacia estudios más amplios sobre el origen de los riesgos.

La posibilidad de que los centros religiosos pudiesen contar con asesorías profesionales, brindadas por las instituciones, sobre los problemas que surgen en sus colecciones sería también una forma de evitar intervenciones no adecuadas, muchas veces propiciadas por la falta de información. Dentro de la misma estructura de asesorías institucionales se podrían ofrecer planes de vigilancia y mantenimiento periódicos. La necesidad de asignar presupuestos propios a estas operaciones de mantenimiento, ya que, por lo general, es necesario acudir a recursos humanos y materia-

les externos a la institución, hace que no sea una medida muy atractiva políticamente. Sin embargo, se debería ir admitiendo que la inversión en prevención y mantenimiento es más eficaz que la inversión en restauraciones puntuales, cuyos costes pueden llegar a ser, en no pocas ocasiones, insostenibles para las economías. Hay que tener en cuenta que este tipo de intervenciones, en las que siguen prevaleciendo los objetivos de recuperación «cosmética», tiene fecha de caducidad y no muy larga.

Así, en el caso de la pintura, por ejemplo, sería mucho más efectivo realizar campañas de sustitución de bastidores, tensados de telas, limpieza de polvo, estabilización de soportes (parches, injertos, a veces forraciones, para evitar que lo hagan ellos mismos), tratamientos fungicidas y desinsectaciones, aplicación de diversas medidas preventivas, como separación de zonas húmedas o excesivamente iluminadas, colocación de cortinas, protectores para el almacenamiento, etc. La planificación de todas estas acciones se optimizaría con la información proporcionada por los estudios de riesgos y alteraciones mencionados arriba.

Por último, desde el ámbito y competencia nacionales, el marco apropiado para integrar y articular todos estos programas con unos criterios comunes y mediante una colaboración productiva entre instituciones son los Planes Nacionales. De éstos se deben destacar el Plan Nacional de Catedrales, en marcha desde el año 1997, y el Plan de Conventos y Monasterios, todavía en proyecto². Una de las funciones más relevantes que podría desarrollar el IPCE es, precisamente por su papel de promotor de planes nacionales, la de integrar en ellos programas sectoriales de conservación preventiva de los bienes muebles y asociados a inmuebles que éstos contengan. Por otra parte, también podría potenciar la capacitación de responsables de otras instituciones en criterios y medidas de conservación preventiva, como de hecho ya viene haciendo desde hace mucho tiempo, así como la investigación científica sobre los factores de alteración de los bienes culturales.

² El presente artículo fue escrito en 2009, razón por la cual no se cita la revisión de 2010 del Plan Nacional de Catedrales y los nuevos Planes de Conventos, Abadías y Monasterios, Patrimonio Inmaterial y Conservación Preventiva, aprobados recientemente.

La conservación preventiva de los retablos: propuestas de actuación

Ana Carrassón López de Letona

Restauradora especialista en retablos

Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE)

El objetivo de los planes de conservación preventiva es establecer una serie de medidas, cuya implantación permitiría prevenir el deterioro de los bienes patrimoniales a largo plazo. En el caso de los bienes patrimoniales en lugares de culto, el reto consiste en que estas medidas tengan en cuenta las características específicas de los bienes de culto, por lo menos respecto a cuatro aspectos esenciales: el objeto material como tal, su significado, cuál es su uso y la relación existente con el emplazamiento que ocupa. En lo tocante a los retablos, no siempre son atendidos estos cuatro puntos conjuntamente.

La elaboración e implantación de planes y medidas de preservación reduciría los constantes requerimientos de actuaciones restauradoras, ya sea por razones de culto, para reparación de los deterioros o bien por ambas razones a la vez. La mayoría de las veces, la idea de la preservación está contemplada sólo a nivel teórico, pues faltan estrategias y medidas de mantenimiento que se adapten a la singularidad de los recintos religiosos, en los que el edificio, los espacios que sirven de marco a los bienes y los propios bienes componen un conjunto que invita a proyectos globales e integra-dores, de participación interdisciplinar, que no acaban de producirse en este campo.

La experiencia acumulada en los últimos veinte años de trabajo en el IPCE con retablos y artesonados de madera, policromados, de grandes dimensiones y emplazados en su ubicación original, me ha hecho percibir las carencias que arrastra este patrimonio, al no contar con programas de conservación y mantenimiento específicos para tales recintos. Ello me ha llevado a integrar en las intervenciones una serie de pautas, orientadas a evitar que estas actuaciones queden abocadas inexorablemente a su repetición en pocos años. Es cierto que conseguir una prevención completa por estos medios es imposible, pero en ausencia de planes generales en los lugares de culto estas medidas tratan de minimizar la necesidad de la intervención¹,

¹ Estas consideraciones sobre la conservación preventiva de los retablos fue el resultado de uno de los trabajos realizados en febrero de 2008 para el I Máster en Bienes Culturales: Conservación, Restauración y Exposición, de la Universidad Complutense de Madrid. Se trataba de resaltar una serie de medidas que vienen siendo aplicadas en las mismas intervenciones de restauración, especialmente en retablos y bienes que se mantienen en su ubicación de origen, y que por lo general no suponen grandes gastos económicos. Estas medidas también forman parte de la conservación preventiva más allá del significativo papel que ésta va tomando en las colecciones de museos y en las exposiciones. Por un lado, haciendo prevalecer la conservación a la restauración; por otro, profundizando en el conocimiento del retablo y de su emplazamiento, para potenciar su respectiva capacidad de conservación pasiva que poseen.

utilizando ésta a su vez como vehículo de concienciación de la comunidad.

Un planteamiento general, tanto de la conservación preventiva como de cualquier medida práctica dirigida a estos recintos, requiere de partida un enfoque distinto al que se sigue en el caso de las instituciones museísticas, y también en cuanto a la tradicional costumbre de aplicar criterios centrados casi exclusivamente en el valor de culto en estos bienes. Si bien el culto es un factor determinante a tener en cuenta, éste no es el único, pues la conservación de los retablos está condicionada por múltiples situaciones y factores ligados al templo, siendo el templo el lugar de culto al que el bien está unido de forma material e inmaterial. Así, la utilización del recinto –actos religiosos, visitas, limpieza, etc.–, o las circunstancias propias del emplazamiento del retablo en el inmueble –muros, bancos o zócalos, ventanas, cubiertas...– suponen importantes limitaciones para llevar a la práctica medidas de conservación al uso en este tipo de recintos.

En el IPCE existe amplia experiencia en la conservación de los bienes en este tipo de lugares. La casuística, el tipo de obras, su estado de conservación, las situaciones que impone el uso litúrgico, las costumbres de su cuidado, las condiciones de su emplazamiento y un sinfín de cosas más, requieren enfrentarse a un medio complejo y ajeno, donde a veces no existen soluciones únicas ni definitivas, y por lo general se ven implicados otros bienes. A menudo, la solución pasa por llegar a acuerdos de mínimos con los responsables del templo y con las necesidades de los fieles respecto a ciertos ritos y prácticas, de manera que la propia labor de conservación solo es una parte más del trabajo que realizamos. Esta es una cuestión fundamental a la hora de diseñar e implantar no solo un plan de conservación preventiva, sino cualquier acción dirigida a la conservación del patrimonio relacionado con el culto, ya sean retablos u otro tipo de bienes muebles o inmuebles.

Si la primera regla para abordar cualquier intervención o tratamiento es el conocimiento de los bienes sobre los que se van a tomar decisiones, resulta paradójico hablar de planes de conservación preventiva en España cuando todavía está por completar el inventario de bienes muebles de la Iglesia. Falta voluntad política, pero también técnica: personas convencidas de su necesidad o, mejor todavía, de su utilidad. A pesar de los innegables avances científicos y de concienciación sobre nuestro patrimonio, se sigue interviniendo mucho, y a veces demasiado rápido, apenas se actúa de

acuerdo a una planificación general sobre las prioridades de un templo o una comunidad, se restaura lo que tiene más renombre o cuando salta la alarma por un repentino deterioro... A fecha de hoy, y por increíble que parezca, todavía queda un patrimonio retablístico ignorado, del que no se conoce su estado de conservación y no digamos ya los posibles riesgos a los que está expuesta cada obra.

Esta comunicación trata sobre los aspectos de conservación preventiva relacionados con los retablos, resaltando métodos de trabajo y fórmulas organizativas que favorezcan su preservación en el tiempo. En ella se exponen tres vías de implantación de la conservación preventiva, atendiendo a las limitaciones que normalmente supone diseñar un plan; esto es, lo que debería hacerse y lo que efectivamente puede hacerse en estos recintos. En el primer punto se proponen algunas líneas y los requisitos previos para desarrollar un plan general de conservación preventiva. En segundo lugar, se exponen las medidas con posibilidad de implantación inmediata, a poco que se acopie una cierta dosis de voluntad. Finalmente, se explican criterios y estrategias que favorecen decididamente la preservación del patrimonio durante y después de las intervenciones de conservación y restauración, que hoy por hoy constituyen el momento de mayor efectividad en la implantación de estas estrategias.

Aunque una propuesta de conservación preventiva se ha de dirigir al conjunto de los bienes que integran los recintos religiosos, en esta ocasión abordamos los retablos en exclusividad para ceñirnos al asunto tratado en el curso, si bien los planteamientos pueden ser extrapolados a aquellos bienes de la misma naturaleza.

Plan general de conservación preventiva

Inventario general de retablos

Conocer lo que tenemos debería ser el punto de partida. Sin embargo, esta tarea está todavía sin resolver, ya que aún carecemos de un inventario de retablos completo y, en general, de los bienes de la Iglesia católica, a nivel nacional. No obstante, es ya un hecho la transferencia de estas competencias a las Comunidades Autónomas, a quienes ahora corresponde completar, en su caso, dichos inventarios.

La Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, desarrollada y modificada en los Reales

Decretos 111/86 y 64/1994, impulsa su gestión eficaz al proponer, ya desde su «Preámbulo», que

«se complemente la acción vigilante con el estímulo educativo, técnico y financiero, en el convencimiento de que el Patrimonio Histórico se acrecienta y se defiende mejor cuanto más lo estiman las personas que conviven con él, pero también cuantas más ayudas se establecen para atenderlo, con las lógicas contraprestaciones hacia la sociedad».

El artículo primero dispone como objeto de la Ley «el acrecentamiento y trasmisión a las generaciones futuras del Patrimonio, así como que los bienes más relevantes del Patrimonio deberán ser inventariados o declarados de interés cultural». Por otro lado, el artículo segundo dispone que

«sin perjuicio de las competencias que corresponden a los demás poderes públicos, son deberes y atribuciones esenciales de la Administración del Estado (...) garantizar la conservación del Patrimonio Histórico Español, así como su enriquecimiento y fomentar y tutelar el acceso de todos los ciudadanos a los bienes comprendidos en él».

El retablo es la aportación española más genuina a la Historia del Arte. Por tanto, conocer el número, tipología y estado en el que se encuentra este singular y rico patrimonio es no sólo un asunto prioritario, sino una tarea inexcusable con los medios de que disponemos en pleno siglo XXI.

Las primeras medidas para establecer un plan de conservación preventiva se dirigen a completar y revisar, en su caso, el inventario y catalogación de estos bienes. A través de los Planes Nacionales sobre Patrimonio Cultural previstos en la Ley de Patrimonio Histórico, se ha de impulsar la continuación y culminación del levantamiento de datos para el inventario de los bienes muebles, incluyendo todos los retablos existentes en los recintos religiosos, con los que una parte importante de las Comunidades Autónomas ya cuentan.

En todo caso, priorizar el inventario específico de los retablos es factible y deseable. Un decidido impulso a su realización podría llevarse a cabo en un periodo no demasiado largo, dados los medios tecnológicos actuales y la accesibilidad de la mayoría de edificios, así como a los acuerdos de colaboración entre las distintas

instituciones. Lo apremiante de esta tarea radica en que sin el inventario no se puede pasar a conocer el estado del patrimonio que debe protegerse y, por tanto, continuarán prevaleciendo políticas perentorias en la dinámica de restauración frente a posturas más ortodoxas de la disciplina conservadora.

Este inventario es fundamental para abordar el siguiente paso, la clasificación de los retablos según su estado de conservación, necesario para poder evaluar la situación actual de este rico patrimonio y promover medidas que posibiliten una conservación constante y eficaz en el tiempo.

En tal sentido, cabe reseñar que los inventarios de los bienes muebles realizados en los últimos años² incluyen un apartado de estado de conservación limitado al objeto mismo, sin relación con el espacio que ocupa, en el que se recogen los deterioros, faltas y restauraciones realizadas, así como un apunte sobre el tipo de restauración recomendada³. Sin embargo, al no estar incluidos todos los retablos en estos inventarios de bienes muebles, la atención se vuelca en los de mayor renombre.

Por ello, nuestra propuesta contempla el conjunto total de retablos y la clasificación del estado de conservación, incluyendo aspectos integrales de los bienes en los recintos.

Clasificación de los retablos según el estado de conservación

Concluido el inventario y catalogación de retablos, el siguiente paso es su clasificación de acuerdo al estado de conservación, tarea que abarca al cien por cien de los retablos de los lugares de culto⁴.

Ello supone una revisión de los inventarios realizados con anterioridad y dotarles de ciertos datos necesarios, comunes y homogéneos para toda la muestra,

² Escalera Pérez, R. *et al.* (1998): «El inventario de Bienes muebles de la Iglesia Católica de Málaga y su provincia, problemática y propuesta de soluciones», en *Cuadernos Historia del Arte y Bienes Culturales*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: 25. Gil Reina, R. M. (2006): *Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en la Región de Murcia*, XVII Jornadas de Patrimonio Histórico, Cartagena: 366.

³ Pese a que en la elaboración de estos informes no participan especialistas restauradores.

⁴ En este sentido, quedarían al margen de esta clasificación los retablos que se encuentran en museos y colecciones, perdida ya su función de culto, para los que ya rigen las normas de prevención de la institución que los protege.

antes de poner en marcha la clasificación de los retablos por el estado de conservación. En este sentido, será necesario contar con los plazos, partida económica y los mecanismos organizativos para realizar la fotografía de referencia de cada retablo si esta no existe o es de baja calidad. No hay que olvidar la dificultad que supone realizar la fotografía general de estos bienes en los recintos religiosos, por lo que será efectuada siempre por fotógrafos profesionales con experiencia en patrimonio.

El objetivo de esta fase de clasificación se centra en establecer un esquema de los factores derivados de su emplazamiento que afectan al retablo, además de los lógicos daños existentes que se pueden observar en la estructura y en la policromía. El deterioro de los retablos está directamente relacionado con el edificio y fundamentalmente con las filtraciones de agua, principal riesgo y del que derivan la mayoría de los problemas de conservación. Otros factores comunes que afectan a los retablos son la manipulación inadecuada, sea ésta por desconocimiento, por utilización indebida o bien por prácticas rutinarias contraproducentes –limpieza inadecuada, desmontaje para exposiciones, ornato para celebraciones, obras en el inmueble, etc.–.

68

Abordar esta tarea requiere contar con un plan de organización, un desarrollo sistemático y con un equipo de restauradores especialistas a partir de la verificación de las conclusiones obtenidas en el inventario de retablos.

La preparación de fichas al uso será uno de los puntos clave para un buen funcionamiento de la recogida y del eficaz tratamiento de datos. En la preparación de las fichas para este cometido se velará para que su extensión sea equilibrada entre las necesidades y la variabilidad de situaciones que se presentan en este tipo de bienes.

En este sentido, la ficha constará de cuatro apartados. El primero ha de tener copia de los datos del inventario, con su correspondiente fotografía. El segundo se centrará en el edificio y en el emplazamiento del retablo, mientras un punto inferior recogerá las costumbres y ritos asociados en su caso. El apartado tercero contiene los datos del retablo, con su descripción y características de construcción y materiales, de forma sucinta pero suficiente. El cuarto bloque se dedica al estado de conservación general del retablo, estructura y policromías. No se trata de registrar el detalle de estado de conservación al uso, sino de los problemas que suponen algún tipo de riesgo. Se consignará también

aquella información de las memorias e informes de las restauraciones que se hayan realizado, en su caso.

Desarrollo e implantación de planes básicos de conservación preventiva

A día de hoy es difícil implantar de forma general la conservación preventiva en los retablos, y en general en este tipo de bienes en uso, al no contar como hemos visto con una evaluación general de la situación. Exceptuando algunas Comunidades Autónomas que han llevado a cabo estudios e iniciativas en este campo, la realidad es que no se han llegado a poner los medios que establezcan normas mínimas de preservación, cuando existen experiencias ya implantadas en otros países. Este es el caso de México, que ha puesto en marcha, cuando menos, la distribución de manuales donde se aconseja sobre la manipulación y atención de los bienes en las iglesias⁵.

En España, un plan de prevención basado en medidas de esta índole –de sencilla aplicación en la mayor parte de los templos– es una línea viable para llevar a cabo el cometido exigido por ley, responsabilidad de las instituciones públicas. Con ello es factible reducir las intervenciones en los retablos, que ahora se repiten cada 20 ó 30 años, racionalizando así las inversiones. Concentrar los esfuerzos en preservar de daños futuros equivale a poner en práctica el mismo principio que rige la medicina, o el que se aplica a la conservación de la naturaleza, de prevenir antes que curar. Su implantación ahorraría grandes esfuerzos, a menudo baldíos, e importantes inversiones para el erario público. No olvidemos que las intervenciones en patrimonio son esencialmente caras.

Un plan básico de conservación preventiva no es otra cosa que un protocolo de medidas elementales, que llevarían a cabo esencialmente las mismas personas que cuidan el templo –en la mayoría de los casos, sin una formación en patrimonio y tampoco en su conservación–, y que aun sin ser definitivas ni de carácter integral comportarían importantes ventajas en el control de un cierto número de riesgos muy habi-

⁵ VV. AA. (2000): *Manual para la conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos; Manual de prevención de robos en recintos religiosos; Manual de prevención de incendios en recintos religiosos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México D.F.

tuales en estos recintos. Es una fórmula de alcance más limitado, pero factible y complementaria con otro tipo de planes mientras se ponen en marcha.

Como en la propuesta del plan general de conservación preventiva del capítulo precedente, y en paralelo al mismo, se trataría de elaborar y poner en marcha un plan básico de conservación preventiva de retablos a escala nacional, que impulse la redacción, ejecución y seguimiento de sendos planes básicos de carácter autónomo, que a su vez articularían los planes diseñados con carácter individual para cada recinto. Por tanto, estaríamos hablando de creación de equipos de profesionales, dotación de presupuestos y establecimiento de plazos.

Estos planes básicos por los que decididamente abogamos, al alcance de la mayoría de las personas una vez aleccionadas, son consejos y recomendaciones de índole general, la mayor parte de las veces de sentido común, que tratan de reorganizar algunas prácticas –suprimiendo las erróneas, y recuperando las buenas prácticas abandonadas– en las rutinas del cuidado diario de los templos. Estos planes de alcance más limitado se inspiran en las estrategias fundamentales de preservación que recoge Michalski para las colecciones⁶. En el caso de los retablos, algunas de estas medidas han sido recientemente publicadas en un artículo, que puede consultarse en la serie digital del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE)⁷.

En resumen, la implantación de esta metodología requiere de dos líneas de trabajo convergentes. Por un lado, la edición de manuales dirigidos al personal de los templos, y por otro complementar la información con cursos y conferencias especialmente diseñados para la formación de las personas que cuidan de estos recintos.

Como siempre ocurre cuando se trata de acciones sostenidas en el tiempo, el éxito de esta empresa radicará fundamentalmente en la concienciación y responsabilidad de los equipos de profesionales que asuman el impulso y seguimiento de estos planes básicos, y de su continuidad al frente de esta tarea.

Planes de conservación preventiva a partir de las intervenciones

Todavía hoy, la conservación de los retablos se realiza en gran parte a demanda de los propietarios o de instituciones interesadas por distintos motivos –daños recientes, suciedad, emergencias, puesta en valor, estudios, exposiciones, etc.–, por lo que actualmente constituye la vía más accesible y efectiva para implantar los planes de preservación a largo plazo, complementarios en este caso de las propias intervenciones.

Las innumerables situaciones con las que nos encontramos a la hora de proceder a la conservación y preservación de los retablos suponen, también, acciones directas en el emplazamiento y en los bienes relacionados con el mismo. Todo ello entendido según las tendencias que promueven una conservación integrada del conjunto monumental, que marca la metodología a seguir en el retablo, considerando aspectos tales como: que se trata de un bien *in situ*; en cuanto a su conservación, debe leerse como bien inmueble; es un conjunto de elementos indivisible; está relacionado con el edificio, del cual depende, y con otros bienes como pinturas murales, rejas, claves, yeserías, etc., de los que no debería en principio ser separado, pues no es un objeto de exposición ni hablamos de un elemento de colección. Mientras se establecen y ponen en marcha planes de conservación preventiva específicos para estos lugares de culto, se impone seguir aplicando medidas de preservación sobre la marcha. No obstante, las intervenciones de conservación y restauración de los bienes *in situ* no son actuaciones improvisadas, puesto que contemplan una visión global e integradora del retablo en su espacio y contexto, el estudio del bien, del edificio y su entorno, etc.

En este sentido, no estaría de más plantear de entrada algunas cuestiones previas a la elaboración de un proyecto de actuación en retablos, como son: si la inversión y los resultados tienen una correspondencia lógica, si la intervención es completamente necesaria, si es sostenible en el tiempo, si se ha considerado el emplazamiento y entorno del retablo, etc. Las acciones de preservación rara vez pueden aplicarse sólo al retablo. Los problemas más habituales tienen su origen en el recinto, lo que requiere una aproximación interdisciplinar concertada para su estudio. El reto de la preservación del retablo, y de los bienes en general, está en el equilibrio adecuado entre la implantación de medidas especiales o la mejora y potenciación de sus mecanismos pasivos de defensa; mecanismos

⁶ Michalski, S. (2006): *Preservación de las colecciones. Cómo administrar un museo: Manual práctico*. International Council of Museums (ICOM), París: 58.

⁷ Carrassón, A. (2009): «Algunas consideraciones sobre la conservación preventiva de los retablos». *Informes y Trabajos*, n.º 2, Serie digital del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura, Madrid.

de defensa resultado de los materiales y las técnicas utilizadas en su construcción, o incluso como consecuencia de la estabilidad alcanzada por la obra a lo largo del tiempo en una ubicación concreta.

Como tercera vía de implantación de estos mecanismos de preservación de los retablos –aunque, como decimos, la única que se utiliza en la práctica a fecha de hoy, en ausencia de un plan general o unos planes básicos de conservación preventiva–, en ella se incluye también la aplicación de criterios de mínima intervención, su estudio y documentación, inclusión del plan específico de preservación como una fase consustancial con la misma intervención y, finalmente, la difusión de los resultados de las actuaciones.

Estudio previo

Entendido como parte integrante de cualquier proyecto de intervención, la fase de estudio se propone obtener un conocimiento individualizado del retablo y su entorno, clave para conocer la realidad del bien y decidir las opciones más eficaces en el plazo inmediato de la intervención, así como analizar los factores que tendrán o no consecuencias en el futuro, identificando los riesgos para su posterior control. Desde la revisión del recinto, estado de las cubiertas, bajantes, vanos, condiciones de las instalaciones, afluencia de fieles y público, actos, usos, régimen de alumbrado, limpieza, espacios abandonados o de almacenamiento, etc., todos estos factores estarán incluidos en el estudio.

El estudio asegura la conservación a través de su conocimiento en dos direcciones: en cuanto a cómo pueden afectar las condiciones de su emplazamiento y, en su caso, se impone determinar así mismo cuáles son las claves que han favorecido su correcta conservación en el tiempo⁸.

Mínima intervención

Aunque en la teoría se admiten métodos de restauración basados en el concepto de mínima intervención, en la práctica cotidiana apenas se lleva a cabo.

⁸ Las investigaciones tienen que encaminarse también a comprender las razones por las que un retablo no se ha visto afectado por termitas, por ejemplo, cuando las carpinterías y otras obras del templo sí lo están. ¿Es la madera, su emplazamiento u otra la causa?

En mi trayectoria profesional en el IPCE, la comprobación –o la duda planteada– de los efectos y consecuencias del uso de productos y tratamientos que continúan basados en ensayos empíricos⁹ me ha conducido a enfocar las distintas fases de las actuaciones en retablos desde la perspectiva de minimizar en la medida de lo posible su aplicación sobre las obras, reduciendo en la medida de lo posible la introducción de materiales.

Así, se trata de evitar aquello que no es imprescindible. De convertir la tendencia intervencionista en este campo en un método de trabajo con tratamientos y actuaciones en el límite de lo indispensable. En pretender, casi exclusivamente, la estabilidad perdida de la obra. Así, por ejemplo, verificar la correcta ventilación de la madera, retirar la acumulación de objetos en sus traseras, eliminar la incorporación de materiales de obra que sellan los laterales, compactan la base de las estructuras, etc., son medidas indispensables para recuperar las medidas de conservación preventiva con las que ya contaba el retablo desde su construcción.

Asegurada la estabilidad estructural, constructiva y de las policromías, garantizada la permanencia de los materiales originales y atendidos los factores causantes de los daños, la pauta de la mínima intervención nos lleva a frenar la aplicación de productos, así como a reducir la eliminación de materiales o repintes, siempre que éstos no sean nocivos, ya que ello puede reclamar una nueva incorporación por nuestra parte. Por tanto, se trata de reducir en lo posible la manipulación del bien. Al fin y al cabo, toda intervención supone siempre un riesgo y debe contemplarse como algo excepcional. Y cuando se tenga que intervenir, se llevará a cabo con los medios y garantías necesarios, al tiempo que se desarrollan protocolos específicos de preservación que reduzcan la necesidad de acometer futuras intervenciones directas en los retablos.

Documentación

Un registro sistemático y exhaustivo de la documentación, resultado de las actuaciones, es otra medida que constituye un elemento crucial para profundizar en el conocimiento y en la evolución del comportamiento de los retablos. Esta ha sido, sin duda, una fase del trabajo

⁹ Principalmente en el campo de la imaginería, retablos, etc.

de las restauraciones a la que apenas se daba carta de naturaleza en este campo de la retablística. Pero hoy ya no hay excusa posible para no dejar cumplida constancia de lo estudiado y de lo actuado. Nuestra memoria detallada de las intervenciones realizadas se convertirá en un imprescindible documento de referencia en la comprobación de los resultados a corto y largo plazo, y en valiosa fuente de datos para el control y seguimiento de la obra.

Plan de conservación preventiva en las intervenciones

Realizados los estudios de seguimiento de los factores desencadenantes de los daños, y con los datos de la actuación en el retablo, se diseñará un plan de seguimiento y de control del recinto de forma individualizada, que será entregado y explicado a los responsables o encargados del templo.

En las intervenciones *in situ* es de gran ayuda la consulta y observación de los hábitos y prácticas del personal que atiende el recinto. Una valoración de la conveniencia de sus hábitos y prácticas de mantenimiento en cada caso facilita adecuarlos o introducir cambios, con el fin de ganar en eficacia o que resulten simplemente menos lesivos para los bienes¹⁰.

La convivencia durante las actuaciones en estos recintos proporciona información sobre las rutinas diarias y costumbres, así como de las necesidades que arrastran los templos. Ello ha servido, en unas ocasiones, para reorientar algunas actitudes de la profesión, y en otras para incidir de forma más tajante en posturas que no se llevaban a cabo suficientemente. La entrega personal de recomendaciones sobre los cuidados, acompañada de su explicación una vez que a lo largo de nuestro trabajo se les ha hecho partícipes de los objetivos y la importancia de los cometidos que abordamos, es una medida muy eficaz que, como mínimo, crea confianza y concienciación sobre el significado de la conservación de sus propios bienes.

Una propuesta de seguimiento y mantenimiento de un retablo, obtenida del estudio y a partir de la actuación de conservación y restauración, consiste en líneas generales en el siguiente programa:

A la vista de lo experimentado hasta ahora, se impone la limpieza periódica de polvo y la realización de una revisión del retablo cada tres o cuatro años, según los casos y los riesgos observados¹¹. En primer lugar, la inspección debe examinar el retablo, comprobando los cambios en las fichas de estado y las del tratamiento cumplimentadas durante la actuación. A continuación, la revisión se extiende al espacio donde se ubica el retablo –capilla, altar mayor, sacristía...–, al mobiliario, carpinterías, etc., y luego al recinto, exterior e interior. Se anotan los cambios observados: posibles manchas de humedad nuevas, desprendimientos de enlucidos en zona posterior del retablo, estado de las ventanas, limpieza detrás del banco del retablo, utilización de ornato litúrgico, acumulaciones de polvo, presencia de plagas de cualquier tipo, etc., siguiendo la habitual rutina de revisión completa del estado de conservación. La revisión directa se completa con las mediciones correspondientes de iluminación, condiciones ambientales, contaminantes, aforo de fieles, mantenimiento de las normas recomendadas, etc.

Es aconsejable que la limpieza y la revisión las realicen la misma empresa o personas que llevaron a cabo la intervención, pues su mayor experiencia sobre el bien agiliza el seguimiento. La aparición de cualquier cambio en el estado del retablo –levantamientos, desprendimientos, manchas, etc.– puede ser subsanado siguiendo el mismo criterio utilizado. El resto de cambios o problemas en el edificio requerirá de la consulta con los encargados o responsables, así como la incorporación de los técnicos o especialistas en cada caso. Este tipo de revisiones demandan entre dos o tres restauradores para un retablo de tamaño medio, aproximadamente de 10 × 8 m; un andamio o bien módulos de andamio que den cobertura al retablo, así como los medios habituales de la práctica del restaurador. El tiempo estimado se encuentra entre una o dos semanas, de acuerdo al tamaño y al tipo de retablo.

Las observaciones de la revisión quedarán registradas en un informe y éste será remitido a la institución correspondiente, donde se examina y se hace un seguimiento de la evolución del retablo y del comportamiento de los tratamientos aplicados. Los informes se

¹⁰ Se trata de adecuar las necesidades de conservación al uso de los bienes y no de aislarlos, trasladarlos a los museos, etc., soluciones que siempre estarán al alcance en casos extremos, pero no para todos los bienes de recintos religiosos.

¹¹ Es difícil establecer pautas demasiado generales, ya que no siempre se pueden tener en cuenta todos los factores. Se trata de mantener siempre abiertas todas las posibilidades. Unas obras de mejora y acondicionamiento del templo se producen a menudo y pueden ser causa de suciedad por polvo, golpes o de salpicados de pintura...

archivan con la documentación anterior. La información generará con el tiempo registros de referencia, de los que actualmente apenas disponemos de datos, que servirán para diseñar medidas específicas de preservación.

Estas revisiones pueden y deben ser incluidas, como intervenciones de seguimiento y control de los bienes, en las partidas presupuestarias de las instituciones responsables mediante contratos de servicio, por ejemplo. En este sentido, sería un avance alentador en la concienciación de la sociedad que estas partidas fueran asumidas, por lo menos en algunos casos, por la Iglesia, o bien por organismos colaboradores o afines. Con todo, lo más decisivo e importante es que se lleven a cabo de forma regular para que sean efectivas.

Difusión

La difusión de las actuaciones cumple con otro de los mandatos de la Ley. No sólo es una manera más de poner en valor los bienes, si no que se hacen llegar a la comunidad los objetivos y principios metodológicos que atañen a la conservación. Se dan a conocer también las medidas de mantenimiento para su preservación futura, que en definitiva –aunque a distinto nivel– son responsabilidad de todos.

En tal sentido, nuestra experiencia ha sido alentadora cuando se han organizado –durante y después de una actuación en los retablos– conferencias, visitas o seminarios, destinados a los monjes en los monasterios o a los fieles y ciudadanos en general en las parroquias¹². Estas actividades de explicación directa fomentan la toma de conciencia sobre la importancia de sus retablos, más allá del punto de vista devocional o de las tradiciones, lo que acaba repercutiendo en el respeto a estos y otros bienes, y a mirarlos como algo que debe permanecer. Curiosamente, el beneficio de las conferencias es recíproco, pues en no pocas ocasiones los particulares nos han facilitado información gráfica y oral de gran valor a la hora de tomar algunas decisiones, y a menudo el personal del templo nos ha orientado sobre las causas desencadenantes de problemas presentes en el edificio y su evolución –filtraciones de agua, plagas, etc.–, así como en sus consecuencias y las limitaciones con las que se han encontrado.

¹² Carrassón, A. (2006): «El retablo de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid, España», en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico / The Getty Conservation Institute, Sevilla: 123.

Es una buena ocasión para transmitir los consejos de mantenimiento, de explicar los riesgos de ciertas prácticas y, en fin, de transformar innumerables situaciones y actitudes que pueden ser reconducidas. Esto es sólo una labor a pequeña escala, pero con resultados positivos. La idea es actuar para reducir o eliminar los riesgos y, consecuentemente, el daño en los bienes. Concienciar e implicar en esta tarea al mayor número de personas que tengan contacto con los retablos es, siempre, una excelente inversión.

Bibliografía

- CARRASSÓN, A. (2006): «El retablo de la Asunción de Nuestra Señora, Colmenar Viejo, Madrid, España», en *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y The Getty Conservation Institute, Sevilla.
- (2009): «Algunas consideraciones sobre la conservación preventiva de los retablos», en *Informes y Trabajos 2*, IPCE, Ministerio de Cultura.
- ESCALERA PÉREZ, R. *et al.* (1998): «El inventario de bienes muebles de la Iglesia Católica de Málaga y su provincia, problemática y propuesta de soluciones», en *Cuadernos Historia del Arte y Bienes Culturales*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Granada.
- GIL REINA, R. M. (2006): *Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en la Región de Murcia*, XVII Jornadas de Patrimonio Histórico, Cartagena, 2006.
- MARCHISANO, F. *et al.*: «El inventario-catalogación: instituciones encargadas y agentes», en www.mercaba.org/OBSERVATORE/2000-04-21/12.htm. [consulta: 6 de julio de 2009]
- Ministerio de Cultura: Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- VV. AA. (2000): *Manual para la conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos; Manual de prevención de robos en recintos religiosos; Manual de prevención de incendios en recintos religiosos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D. F.

Conservación preventiva de objetos metálicos en lugares de culto.

Usar y conservar: sí es posible conjugar

José Luis Alonso Benito

Restaurador de materiales inorgánicos

Dentro de los diferentes lugares de culto (catedrales, iglesias, ermitas, conventos, monasterios, etc.), en mayor o menor medida, encontramos multitud de objetos metálicos asociados a diferentes ceremonias litúrgicas. En esta ocasión, centramos nuestra mirada en los ajuares litúrgicos de orfebrería religiosa. Aun así, encontramos una amplia variedad de objetos (de mayor o menor tamaño) donde predominan los soportes de plata en su color y plata sobredorada. También encontramos otros materiales: bronce, bronce sobredorado, oro, latón, etc. Y de forma minoritaria, aplicaciones de otros materiales que enriquecen estas obras: marfiles, pedrería, perlas, corales, etc. La mayoría de estos objetos fueron creados para su uso cotidiano, o incluso diario. Si partimos del siglo *xvi* (época en la que se multiplican estos objetos, en gran medida por las riquezas venidas de América), encontramos un elevado índice de población religiosa. Al mismo tiempo, en esa época más de cien días del año son solemnidades. Debido a ese constante uso, las «reparaciones» de estos objetos eran necesarias y frecuentes. En el caso de las catedrales (por ser las poseedoras de los ajuares más ricos y numerosos), se instituyó la figura del maestro platero catedralicio, encargado de la limpieza y blanqueo de las piezas, al mismo tiempo que reparaba las deterioradas.

Esto suponía un contrato para mantener y conservar en perfecto estado el tesoro catedralicio para su disposición y uso. En el caso de iglesias u otros centros menores, las piezas también necesitaban de «reparaciones» y del mismo modo se recurría a especialistas del gremio. Con el paso de los siglos, disminuyen e incluso desaparecen las organizaciones gremiales de plateros. Esto se

73



Figura 1. Procesión del Corpus de Sevilla. Siglo *xviii*. Desfilan veinticinco cruces parroquiales.



Reverso del cuadrón central de una cruz. Aplicación procesional.



Aplicación de una chapa de cobre para sujetar el cuadrón central al brazo inferior de la cruz.

Figura 2. Corrosiones producidas por una «reparación» inapropiada. Este factor extrínseco deriva en la interacción de factores intrínsecos (corrosión por par galvánico).

traduce (ya en el siglo XIX) en «reparaciones» desafortunadas y en muchos casos perjudiciales, realizadas por manos inexpertas. A día de hoy, estas «reparaciones» inapropiadas son el principal factor de preocupación para su futura conservación. De este modo, la identificación de los factores de riesgo en la orfebrería religiosa se centra en factores extrínsecos como los principales motivos que amenazan este tipo de obras.

En el caso de los factores intrínsecos (características de los metales, sus propiedades, tipos de aleaciones, etc., y con base en ellos, los consecuentes procesos de corrosión, por ejemplo), su incidencia, aun siendo importante la relación de la materia constitutiva con el entorno que la acoge, representa un riesgo mucho menor en comparación con los factores extrínsecos.

No obstante, podemos hacer una valoración de ambos (intrínsecos-extrínsecos), puesto que en algunos casos interactúan ambos. Tendremos presentes: factores climáticos (temperatura y humedad relativa); contaminación atmosférica; fuegos, inundaciones, etc.; catástrofes naturales; ataques biológicos, y negligencias humanas (en el uso, cuidado y custodia de estos bienes).

Por otro lado, se deberá tener en cuenta la incidencia de estos agentes según su frecuencia (constante, esporádica, rara) y según su gravedad (catastrófica, grave, gradual), del mismo modo que se deberá tener presente la combinación de estos factores. Así, por ejemplo, si la frecuencia es constante y la incidencia es gradual, los resultados son muy perjudiciales puesto que la acción es acumula-



Cáliz. Estado inicial.

Estado final.



Figura 3. Desprendimientos de la Peñas Grajeras (7 de abril de 2005) sobre dependencias del Santuario de la Virgen de la Fuencisla. Además de los daños ocasionados en el edificio, afectó de forma catastrófica a piezas custodiadas en este lugar. Ejemplo: cáliz de la Iglesia de Encinillas. Segovia.



Figura 4. Ejemplos de pseudomuseos instalados en sacristías de iglesias parroquiales.

tiva. Este suele ser el caso más habitual de los objetos litúrgicos.

También debemos mencionar las fuerzas esporádicas, ya que sus consecuencias son rápidas y catastróficas (terremotos, guerras o fenómenos sociales violentos).

Este tipo de patrimonio fue el más esquilmo en la incursión napoleónica en todo el territorio nacional; obras que en la mayoría de los casos fueron fundidas para obtener el metal noble para su reutilización. Por ello no se debe olvidar el valor crematístico de este tipo de obras por tratarse principalmente de materiales ricos. Y sin tratarse de expolios u otras fuerzas humanas (intencionadas/no intencionadas), la costumbre de refundir piezas antiguas y deterioradas para elaborar otras de nueva factura y más acordes a la moda y estilo del momento era frecuente en tiempos pasados.

Todos estos factores de deterioro, así como la procedencia de las obras, dificultarán en gran me-

da la implantación de unas condiciones óptimas para su conservación. Si en el caso de un museo, entendido como tal, se contemplan elementos como el



Figura 5. Cruz procesional retirada para ser usada en su parroquia de procedencia.



Figura 6. Paloma eucarística. Primer cuarto de siglo XIII. Catedral de El Burgo de Osma. Soria.



Figura 8. Hostiario. Iglesia parroquial de Cuéllar. Segovia.



Figura 7. Portapaz. Museo Catedral de Astorga. León.



Figura 9. Píxide. Siglo XIII. Museo Diocesano de Palencia.

análisis del entorno físico y social del museo; estudios estadísticos del grado de conservación de los objetos (expuestos o no); importancia de las piezas; estimación del valor de las mismas; análisis del estado de conservación de cada uno de los objetos; establecimiento de prioridades (intervenciones de conservación-restauración); control de las condiciones ambientales, etc., en los centros de culto ni que decir tiene que en la amplia mayoría de los casos no se pueden llevar a cabo casi ninguna de estas medidas.

La situación actual y real de los diferentes lugares de culto está también condicionada por su importancia. Esto es, en el caso de las catedrales, acostumbran a ser centros importantes, donde encontramos museos o espacios expositivos más o menos organizados. También encontramos otros espacios expositivos más o menos organizados ubicados en los florecientes

78



Figura 10. Lignum Crucis procesionado en Semana Santa. Medina del Campo. Valladolid.



Figura 11. Lignum Crucis. Catedral de Astorga. León. Se usa en los ceremoniales de nombramiento de un nuevo obispo.



Figura 12. Custodia. Santa María del Campo. Burgos.

«Museos Comarcales de Arte Sacro»: iglesias fuera de culto reutilizadas como museos. Y lo que podríamos denominar «pseudomuseos», espacios expositivos improvisados en las sacristías de iglesias parroquiales que no reúnen las mínimas condiciones (ni de conservación ni de seguridad).

No obstante, que localicemos estos espacios expositivos no implica que las piezas expuestas procedan de estos mismos centros. Encontramos piezas en su lugar de procedencia (expuestas y no expuestas), piezas procedentes de múltiples parroquias y localidades, normalmente próximas en distancia kilométrica, depositadas en los mencionados Museos Comarcales de Arte Sacro. Algunas de estas piezas (principalmente cruces procesionales) se retiran eventualmente de exposición por motivos de culto en su lugar de procedencia (operación que se puede repetir varias veces al año). Y la forma más generalizada corresponde a los bienes procedentes de iglesias parroquiales de pequeños núcleos urbanos, que ante la inseguridad que suscitan sus templos, se ocultan y custodian en las casas privadas de los parroquianos. Aunque muchas de estas piezas se han conservado a lo largo de los siglos de esta manera, a día de hoy el despoblamiento hace que piezas importantes desaparezcan al caer en el olvido sus depositarios. El mismo caso ocurre con bienes procedentes de capillas confiadas al cuidado de familias y que dicho cargo se ha instaurado como hereditario.

Atendiendo a la situación actual de todas estas piezas, ya sin tener en cuenta su ubicación, se puede hacer una serie de puntualizaciones que facilitan o dificultan una mejor conservación de éstas:

- Piezas fuera de uso por cambios en la liturgia (portapaces, póxides, palomas eucarísticas, etc.). Ello colabora a una mejor conservación. Además, muchas de estas piezas pertenecen a época románica, lo que supone que el soporte constitutivo sea cobre decorado con esmaltes, mucho más sensibles a las manipulaciones.
- Piezas fuera de uso por actualización del ajuar litúrgico.
- Piezas usadas en fechas señaladas anualmente: principalmente cruces procesionales, custodias de mano y custodias de asiento, etc.
- Piezas usadas esporádicamente: romerías (agrupación de pueblos cada determinado número de años), nombramiento de un nuevo obispo, etc.
- Piezas usadas excepcionalmente por una visita papal.



Figura 13. Santo Grial de la catedral de Valencia.

- Piezas usadas esporádicamente pero sujetas a un estrés considerable: sobre todo obras de orfebrería asociadas celebraciones y procesiones de Semana Santa.
- Piezas usadas esporádicamente con menos riesgos, por no tratarse de piezas complejas en cuanto a su constitución (cáliz, patenas, etc.).
- Piezas usadas esporádicamente con más riesgos: piezas constituidas por varios módulos acoplables y desmontables (pies intercambiables de custodias y cáliz; modelos custodia-cáliz, etc.).
- Piezas con un uso extremo, lo que comporta un riesgo extremo. Un claro ejemplo de ello sería el



Figura 14. Cáliz. 1500. Iglesia Parroquial San Pedro. Alaejos. Valladolid.



Figura 15. Botafumeiro de la catedral de Santiago de Compostela detenido por el tiraboleiro mayor.



Figura 16. Patena. Siglo xv. Catedral de Segovia.



Figura 17. Custodia-cáliz. Hacia 1600. Ciudad Rodrigo. Salamanca. Museo Diocesano Catedralicio.



Figura 18. Imagen de Santa María la Mayor. Retablo mayor de la catedral de Burgos.

botafumeiro de Santiago de Compostela, con un peso de 50 kg y que alcanza los 70 km/h, sin olvidar el ritual de frenado por el «tiraboleiro».

- Piezas ubicadas en lugares de difícil acceso o inaccesibles: elementos de orfebrería ubicados en hornacinas de retablos a grandes alturas que impiden su acceso y control de conservación.
- Piezas que se han ido aportando de forma progresiva: evidente es el caso de las vírgenes patronales, donde las donaciones son muy frecuentes.

Virgen de la Concha:

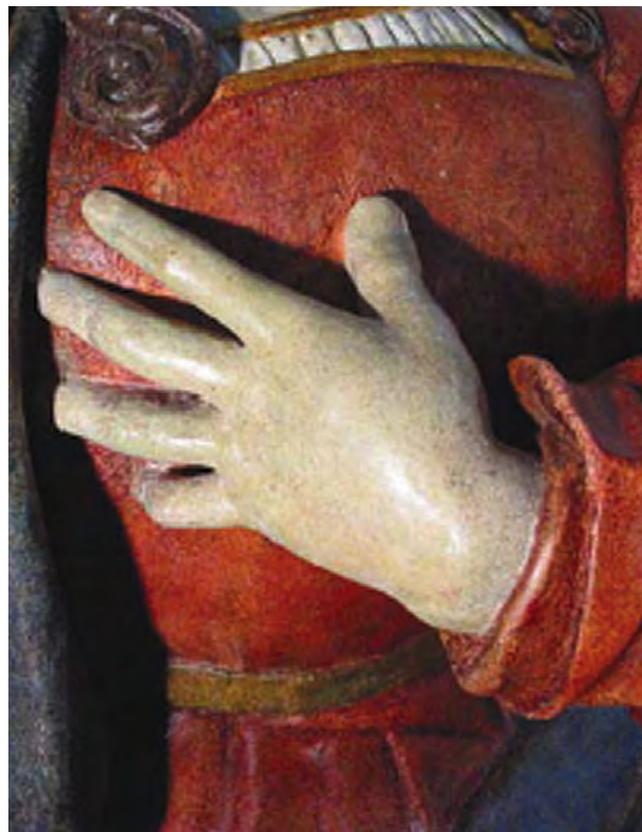
- Manos sustituidas: siglo xx.
- Bandera de plata: 1757.
- Concha de plata: 1894.
- Corona de plata: 1982 y 1992.
- Damasco: siglo xx.
- Bordados en oro: siglo xix.

El Niño:

- Concha de plata: 1821.
- Cadena, zapatos y bola de plata: siglo xix.
- Traje: siglo xx.



Figura 19. Virgen de la Concha y el Niño.



82

Figura 20. La Quinta Angustia, Palencia. Antes y después de haber retirado los puñales de su pecho.

- Piezas de orfebrería que se acomodan sobre tablas de madera policromada, causando daños a estas últimas: coronas, potencias, etc.
- Y un largo etcétera de ejemplos de diversa índole que influyen de modos muy diversos.

Atendiendo a todas estas observaciones, así como a los diversos factores que inciden en este tipo de obras –con la particularidad destacada de tratarse de piezas que están en uso litúrgico–, podríamos hacer hincapié en una incidencia clara, mayúscula y rotunda en relación a la forma de intervenir en estas obras. Se sigue pensando que el especialista que debe intervenir estos bienes es el orfebre. Tal vez el peso de la costumbre y los siglos siga vigente, pero sin lugar a dudas una de las mayores equivocaciones la constituye el optar por esta vía a la hora de «restaurar» una obra de orfebrería. Un orfebre puede ser un excepcional profesional y conocedor de su oficio

(muchos de los procesos siguen invariables a lo largo de los siglos), pero dicho orfebre actúa según su oficio.

Se interviene en exceso: reposiciones excesivas e innecesarias, recocidos, soldaduras también innecesarias, procesos de blanqueo (baños en ácidos), dorados, replataados, eliminación y reposición de almás de madera, a lo que hay que añadir que no se documentan en profundidad los procesos. Este intervencionismo excesivo deriva en un mayor coste económico de la intervención. Sin hacer mención a que de la pieza original posiblemente poco perviva tras una intervención de estas características. Y este tipo de intervenciones sobre soportes metálicos son irreversibles.

A pesar del panorama actual, se está empezando a comprender que debe ser la figura del restaurador la que intervenga en este tipo de obras. Un restaurador aporta un criterio de intervención. Y sin lugar



Figuras 21 y 22. Cruz procesional de Valdesimonte (1516). Segovia. Intervención llevada a cabo por un orfebre. En la imagen de la izquierda, estado inicial antes de la intervención. A la derecha, estado final.



Figura 23. Detalle de la manzana. Estado inicial.



Figura 24. Estado final.



Figura 25. Cruz procesional. Iglesia San Pedro y San Ildefonso. Zamora, 1527. Ejemplo de limpieza excesiva.

a dudas, prima la mínima intervención: se repone lo necesario, se conservan las almas de madera y se solucionan los problemas estructurales (factor fundamental para aportar a la pieza una resistencia estructural necesaria en su manipulación y uso en actos litúrgicos). En consecuencia, el coste de la intervención suele ser menor. Y, por encima de todo, pervive la integridad, la originalidad de la pieza. Y al mismo tiempo, se documentan los procesos de intervención y, también, se documenta la pieza. Algo fundamental, puesto que este tipo de obras suele ocultar en su interior multitud de datos que pueden arrojar luz sobre su procedencia, autoría, etc. Por otro lado, la colaboración de un orfebre suele ser necesaria, pero es imprescindible que sea pautada por un restaurador.



Figura 26. Cruz procesional. Quintanilla de Arriba. Valladolid. Ejemplo de pérdida del bruido original por intervención inapropiada.

EJEMPLOS DE INTERVENCIONES DE UN RESTAURADOR



Figura 27. Cruz procesional de Encinas de Esgueva. Valladolid. Intervención de restaurador en una cruz procesional. Aportación de soportes metálicos desaparecidos mediante superposición de los mismos y sin necesidad de aplicar soldaduras fuertes sobre los soportes originales.



Figura 28. Brazo inferior de la cruz antes de la intervención.

Figura 29. Después de la intervención. Aportación de elementos desaparecidos mediante reproducción de los mismos (extracción de molde de elementos seriados) en fundición de plata.



Figuras 30 y 31. A la izquierda, aspecto inicial del brazo superior de la cruz. Colocación del INRI en este espacio con la intención de disimular la laguna existente (al desaparecer múltiples elementos originales). A la derecha, aspecto final después de la intervención. Reproducción y recolocación de elementos seriados desaparecidos. La placa del INRI se ha recolocado en su emplazamiento original y al quedar a la vista este espacio (oculto en origen por el medallón correspondiente a uno de los evangelistas desaparecido), se pueden apreciar los marcas de orfebre y contraste, así como las marcas de colocación).



Figura 32. Ejemplo contrastado de limpieza, manteniendo parte de la sulfuración.



Figura 34. Macolla de la cruz procesional de Encinas de Esgueva. Valladolid. Estado inicial.



Figura 33. Ejemplo contrastado de limpieza.



Figura 35. Estado final después de la intervención. Reposición de elementos seriados.



Figuras 36 y 37. A la izquierda, estado inicial de la base de la macolla. Importante disminución de la resistencia estructural debido a la pérdida de elementos (columnillas principalmente) que posibilitan la trabazón del conjunto. A la derecha, estado final. Reposición de los elementos seriados desaparecidos, lo que garantiza la recuperación de la resistencia estructural.



Figuras 38 y 39. Aspecto inicial de la macolla (izquierda) y aspecto final después de la intervención. La reposición de los elementos desaparecidos posibilita la correcta manipulación de la pieza en los actos litúrgicos.

Construcción de embalajes adecuados a las características de la pieza



Figura 40. Aspecto de los embalajes que presentaba la cruz procesional y macolla de Muñoveros. Segovia.



Figura 41. Aspecto del nuevo embalaje de la cruz. Posición horizontal de la pieza. Abierto y cerrado.



Figura 42. Aspecto del nuevo embalaje de la macolla. Posición vertical de la pieza y acomodada a unos anclajes que la inmovilizan una vez cerrada la tapa.

Recuperación de los varaes



Figura 43. Aspecto de la macolla de la cruz de Ali. Vitoria. Tramo del varal que se inserta en la empuñadura de la macolla.



Figura 44. Una vez insertado el varal.



Figura 45. El varal original se adapta al espacio expositivo para lograr un mejor acomodo y reposo de la obra.

Pies de cruz



Figura 46. Los pies de cruz posibilitan depositar correctamente las cruces procesionales durante los actos litúrgicos (en el caso de no conservarse estos elementos, las cruces se suelen apoyar sobre la pared, lo que origina daños sobre el soporte metálico). Las mangas de cruz son elementos que también han tendido a desaparecer (ejemplo, imagen derecha).



Figura 47. Manga de cruz. Primera mitad del siglo XVII. Cilindro: 70 x 176 cm. Cono: 50 x 42 cm. Iglesia de Santiago Apóstol. Ituro. Segovia.

Elementos textiles asociados a piezas de orfebrería



Figura 48. Bolsa (abierta y cerrada) para guardar «caja de administrar la comunión» a los enfermos. Cuéllar. Segovia.



Figura 49. Bolsa (anverso y reverso) para guardar «caja de administrar la comunión» a los enfermos. Cuéllar. Segovia.



Figura 50. «Paño cubre hombros» para abrazar la custodia en la procesión del Corpus. Peñaranda de Duero. Burgos.

Muchos de estos elementos textiles asociados a piezas de orfebrería están desapareciendo al dejarse de practicar ciertos rituales litúrgicos. En otros casos, la intención de mostrarlos en vitrina también deriva en daños en la pieza por su mala exposición (acomodo inadecuado, exceso de luz, etc.).

Acomodo de coronas sobre otras obras

Ejemplo de correcto acomodo de una corona sobre una talla policromada

Tenemos que plantear ciertas preguntas: ¿quién toma la decisión de «intervenir» en la pieza?, ¿con qué criterios?, ¿dónde se lleva la pieza para ser intervenida?;

¿se tiene en cuenta el supuesto «inventario» de bienes de la iglesia?, etc. La respuesta a todas estas preguntas se puede resumir en la absoluta libertad que se toman la mayoría de los párrocos para decidir sobre el patrimonio de sus parroquias (y que en realidad es un patrimonio de todos).

También se debería empezar a poner en valor otros elementos que acompañan a este tipo de obras. Así, en el caso de las cruces procesionales se deberían exponer acompañadas de sus varaes (algo nada frecuente), puesto que su correcto acomodo participa de su mejor reposo y, por tanto, mejor conservación. Sin olvidar que las mangas de cruz también forman parte del mismo conjunto (color en función del momento litúrgico). Estas mangas, unidas a otros muchos ejemplos textiles relacionados con la orfebrería,



Figura 51. Virgen de la Vega. 1200 (72 cm). Cabildo de la catedral de Salamanca. Acomodo de metal sobre metal.



Figuras 52 y 53. Virgen lactante, siglo xiv. Museo-Palacio Episcopal. Segovia. Virgen del Buen Suceso, siglo xvi. Ciudad Rodrigo. Salamanca. Acomodo de piezas metálicas sobre marfil y marfil policromado.



Figura 54. Carmona. León. Antes y después de la intervención.



Figura 55. Fabricación de un molde que posibilite el correcto acomodo de la corona sobre la talla de la Virgen.



Figura 56. Aspecto final de la protección y acomodo de la corona.

es un campo que necesita un toque de atención: han pasado a un segundo plano, lo que deriva en un importante deterioro, y en el peor de los casos se han eliminado (quemado, normalmente) al perder su funcionalidad.

Se deben erradicar las limpiezas que constantemente sufren este tipo de piezas por manos inexpertas y con productos inapropiados y perjudiciales. La consecuencia de todo ello se traduce en una progresiva desmetalización del soporte y una constante reactivación de los procesos de corrosión. La correcta aplicación de capas de protección evitaría estos problemas.

Se deben recuperar elementos asociados a estos objetos. Y un caso muy necesario para frenar el deterioro de cruces procesionales es la restitución de los pies de cruz (muchos de estos elementos, eliminados con motivo del Concilio Vaticano II); al no poder mantener exenta y vertical la cruz, se apoya en la

pared con los consecuentes daños por mala manipulación.

Se debería plantear una importante labor de concienciación; de este modo se eliminarían muchos de los daños por mala manipulación y las intervenciones de restauración serían las necesarias y apropiadas a cada pieza (sin olvidar el uso asociado a cada una de ellas). Nos enfrentamos a una falta de criterios, normas y prioridades. Es necesario elaborar una estrategia de actuación, tanto puntual como integral.

Del mismo modo, es necesario documentar el patrimonio inmaterial asociado a este tipo de objetos, y que en muchos casos, al perderse la función litúrgica del objeto, también se pierde el ritual.

Por último, recordar las consecuencias tan negativas que se están dando con el cierre de muchos conventos por falta de vocaciones. Estos bienes culturales se dispersan desde su ubicación, se trasladan a otros conventos, se venden, etc.

Conservación preventiva de fondos documentales. El monasterio de las Huelgas

Teresa Martín

Restauradora, Patrimonio Nacional

El ámbito de la conservación preventiva abarca desde una serie de normas jurídicas de protección sobre el patrimonio histórico, hasta las más simples labores de mantenimiento y actuaciones sobre las colecciones y su entorno.

Aunque parece un campo de actuación recientemente desarrollado, ya en época clásica Vitruvio nos lega instrucciones relacionadas con la prevención de las colecciones en *Los Diez Libros de Arquitectura*, al plantear la construcción de edificios destinados a albergar colecciones o bibliotecas. Estos términos se reflejan cuando indica, entre otras cuestiones, la orientación adecuada que deben tener las galerías de pintura o las bibliotecas para evitar los ataques de hongos e insectos, la importancia de la ventilación o la elección apropiada de los materiales para proteger las obras contra la humedad y el fuego¹.

De nuevo se retoman estas indicaciones en el Renacimiento, cuando surgen las ordenanzas gremiales en 1588, dando las pautas a seguir en la construcción y mantenimiento de bibliotecas, la orientación apropiada de las salas, ventilación periódica, limpieza y

mantenimiento de las encuadernaciones, sustitución de los documentos deteriorados por copias o el uso de maderas duras y olorosas para evitar las plagas.

Por lo tanto, hay un largo recorrido a través de la historia que da claro ejemplo de la preocupación de conservar y sobre todo prevenir posibles alteraciones sobre las obras, tomando una serie de medidas que mitiguen o eviten efectos dañinos en las colecciones, para lograr su perdurabilidad en el tiempo.

A partir de la Edad Media, los monasterios se convierten en lugares de producción de cultura utilizando los libros y documentos como medio, conformando grandes e importantes archivos y bibliotecas cuya construcción ya se realiza en muchos casos, con unos criterios conservacionistas y con el deseo de perdurabilidad de las obras que contienen. Actualmente, estos conjuntos documentales, además de ser registro y soporte de cultura, son tratados como objetos de arte en sí mismos y los edificios originales que los albergan se pueden considerar como auténticos contenedores para su conservación en su emplazamiento original.

Los monasterios son centros de culto religioso, dejando en su desarrollo una rica, variada y voluminosa producción de diferentes manifestaciones artísticas,

¹ Vitruvio: *Los Diez Libros de Arquitectura*. Libro primero. Capítulo tercero.

tanto en su arquitectura, pinturas y esculturas, como en sus bibliotecas y archivos. Estas muestras dan fe de su vida y su historia, un legado que nos ha llegado y que tenemos la obligación de mantener y conservar.

El monasterio de las Huelgas, localizado en Burgos, es un claro ejemplo de lo anteriormente dicho. Fundado en 1187 por Alfonso VIII y su esposa doña Leonor, con motivo de crear una fundación religiosa femenina de la orden cisterciense, ha producido una serie de documentos y libros que dan forma a una biblioteca y un archivo interesante de variada tipología y documentación. Actualmente es una institución viva, vinculada al Patrimonio Nacional, organismo directamente relacionado con la Corona y responsable de su gestión. Fue declarado Monumento Histórico Artístico por Decreto el 3 de junio de 1931.

Encuadrado en un marco arquitectónico magnífico, sirve de contenedor de todos los documentos que su historia y su forma de vida han ido acumulando, destacando el papel y la documentación aportada y, en relación con ellos, los personajes eclesiásticos o civiles que tuvieron alguna correspondencia con los mismos, como papas, obispos, reyes, grandes nobles o miembros de la misma orden pertenecientes a familias nobles e incluso reales. Todo ello, junto con los aspectos económicos referentes a propiedades, sus beneficios y los conflictos que éstos planteaban y que en muchos casos se resolvieron a través de pleitos, hacen que se conserve un archivo con multitud de documentos, reflejo de su apasionante historia y de su compleja e importante vida monacal.

Este importante archivo ofrece muchas perspectivas de análisis y estudio para poder realizar diferentes planteamientos de trabajo. En esta ocasión se van a considerar solo los aspectos del estado de conservación del fondo documental en su conjunto, teniendo en cuenta, en primer lugar, los diferentes materiales que los constituyen: pergamino, papel, textil, cera y metales. En segundo lugar, su estructura, que incluye libros, legajos, documentos sueltos, documentos rodados. Junto con esto, se deben valorar también otros factores como su acondicionamiento ambiental, nivel de consulta o manipulaciones. Todos estos parámetros permitirán determinar el estado de conservación, tipo y grado de alteraciones, para una vez analizados desarrollar y llevar a cabo un proyecto de conservación adecuado a las características de las obras en su entorno.

«Los nuevos enfoques interrelacionan la conservación con otras disciplinas, con la investigación y

el trabajo de colecciones y no de objetos individuales».

Con este enfoque de trabajo, y con el fin de poder realizar un buen acondicionamiento de todo el fondo del archivo, se realizó un estudio previo para conocer de forma general todo el entorno que rodea a la documentación a conservar, los componentes externos que lo envuelven y los elementos constitutivos que lo conforman.

Comenzamos haciendo un estudio de las condiciones del interior del edificio en la zona de ubicación del archivo, para lo cual se realizó un muestreo del fondo para poder hacer una estimación general del estado de conservación. De esta forma pudimos valorar aquellos factores externos y ambientales que inciden sobre la documentación, repercutiendo de una manera beneficiosa sobre ésta o, por el contrario, entrando en conflicto con la misma, provocando efectos dañinos y graves de alteración.

Es complicado mantener las colecciones en unas condiciones óptimas de conservación si no se establece una política de conservación práctica y ajustada al fondo que se quiere aplicar, sobre todo cuando se cuenta con multitud de fondos, presupuestos limitados y recursos humanos bajo mínimos.

En este tipo de proyectos es primordial un estudio profundo de aquellos factores que el propio edificio, la disponibilidad del personal encargado o cualquier otro factor sea factible de ser aprovechado en su beneficio, objetivo fundamental para rentabilizar los recursos existentes y ajustar el presupuesto del proyecto para hacerlo posible.

Con el fin de reformar la zona de clausura del monasterio, se afrontó una serie de actuaciones arquitectónicas en esta parte del interior del edificio, incluyendo la sala que ocupa el archivo, localizado en esta zona del monasterio.

La sala que alberga el archivo tiene una superficie aproximada de 50 m², dimensiones suficientes para el volumen de obras que tiene que alojar, siendo las condiciones ambientales de ventilación, temperatura, humedad e iluminación del entorno que rodea la documentación un factor positivo en este caso concreto a tener en cuenta para su aprovechamiento. El edificio cuenta, una vez realizadas las obras, con un sistema de ventilación natural aceptable, que bien rentabilizado en el momento de acoger el fondo definitivamente, será beneficioso para su conservación. El sistema de ventilación está inducido por una serie de

ventanas de tamaño pequeño, dispuestas en la parte superior de las paredes de la sala. Es posible regular en el momento el grado de apertura a través de un mando a distancia. Las hojas de las ventanas son oscilobatientes, de tal manera que el aire entrante tiene la posibilidad de dirigirse hacia el techo, renovándolo de forma lenta y regular sin crear ningún tipo de corriente que comprometa la estabilidad de la documentación. Todo el aire entrante está, en la medida de lo posible, bastante saneado de impurezas, ya que va filtrado de forma natural al establecerse una serie de corrientes de las ventanas con zonas de paso a los claustros interiores. Los claustros están libres de vegetación y a su vez están cerrados con acristalamientos. Esto crea en el interior del edificio cámaras de estanqueidad de temperatura/humedad y galerías de circulación de aire poco contaminado por partículas nocivas, minimizándose la circulación de microorganismos. A su vez, a las ventanas se les ha dotado de filtros (tamices) que retienen, ya desde la entrada, bastantes elementos nocivos que pudieran posarse en la documentación y generar algún tipo de alteración.

Al estar ubicada la sala de archivo en un edificio histórico con grandes muros y protegida del exterior por varias estancias con sus correspondientes paramentos verticales gruesos, hace que la temperatura y la humedad sean unos factores constantes a lo largo del año en esta zona del monasterio, asumiéndolo como un valor positivo a tener en cuenta para su aprovechamiento. Estos factores están entre los parámetros de 18° C y 55% de humedad relativa, y su oscilación de invierno a verano es de 8° C (más o menos) y 10% de humedad relativa (arriba o abajo), pero como estas oscilaciones se producen de manera lenta y progresiva, durante las estaciones de primavera y otoño la documentación se adapta y aclimata sin grandes dificultades a los nuevos parámetros, no teniéndose que reseñar grandes alteraciones por estos motivos. Al ser tan estable y tan aproximado a las medidas que se consideran «ideales» en la conservación de documento gráfico, no tenemos la necesidad de modificarlos ni adaptar ningún sistema de control ambiental artificial en la zona.

En cuanto a la iluminación, la luz natural esta muy disgregada ya desde el punto de entrada (ventanas), gracias a los tamices y a la lejanía en altura de éstas, al estar a una altura considerable con respecto a la documentación, no teniendo posibilidad de una gran incidencia sobre ella. La iluminación artificial es nueva y su instalación se realizó con un criterio de conservación adecuado a las necesidades de fondos documen-

tales, reuniendo todos los requisitos: luz indirecta sobre las unidades de archivo con intensidad suficiente para compatibilizar la localización de documento. La sala está dotada de un sistema de apagado automático.

Una vez comprobadas las condiciones ambientales y su rentabilidad, se llevó a cabo la identificación de la tipología y el estado de conservación de la documentación a través de un muestreo. Como sabemos, no es necesario revisar cada una de las unidades de archivo de forma exhaustiva para realizar una estimación de todo el fondo, pero sí es necesario decidir cuál es la forma más adecuada y completa de muestreo adaptada a los documentos que queremos valorar, permitiéndonos identificar las alteraciones más acusadas y causas de deterioro principal del fondo. Los resultados del muestreo obtenidos, una vez analizados y estudiados, habrá que transferirlos al fondo general. Tenemos que tener en cuenta, cuando realizamos un muestreo, el punto de equilibrio entre el tamaño de la muestra utilizada, los datos que se recogen y el margen de error que podamos tener.

En este proyecto se consideró que para poder tener una idea aproximada de la variedad de materiales y su estado de conservación, se revisaría detenidamente el contenido del 10% del total de las cajas de documentación (cantidad estándar de valoración del fondo), y de esta manera poder hacer una estimación de la tipología y estado de conservación de todo el fondo en general. Aparte, se abrieron para su visionado otro 10% de unidades de archivo y así poder confirmar el tipo de documentación contenida en cada uno de los contenedores, reforzando la primera estimación.

El resultado obtenido fue que el fondo está constituido por un gran número de documentos rodados, unidos a sellos de plomo (en menor cantidad) y de cera. Algunos de éstos están acomodados en cuna de cera y otros están alojados en cazoleta de madera o metal (menor número). Varios de ellos tienen documentos en papel cosidos al pergamino y en ocasiones son más de un documento en pergamino los cosidos con sus respectivos sellos pendientes, formando cuadernillos.

Hay documentos con varios sellos pendientes en una misma obra no son frecuentes pero sí se ha encontrado algún ejemplar.

Los documentos en soporte celulósico se presentan en documentos sueltos, cosidos, en legajos o encuadernados con tapas de pergamino. En su mayoría

son manuscritos en papel verjurado, aunque han aparecido documentos impresos y documentos realizados en papel continuo.

Los enlaces son en su mayoría textiles, formando cintas o cordones de seda tejidos en varios colores en menor cantidad se han encontrado enlaces realizados con pergamino.

Los sellos son de cera en tono natural y de color rojo, algunos reposan en cuna de cera de color natural o tienen cazoletas de madera o metal, la mayoría son redondos, habiéndolos también ovalados aunque en menor cantidad. También hay numerosos sellos de plomo; en estos casos todos los vistos presentan doble impronta.

En general los sellos están unidos por los enlaces a sus documentos, aunque existe una gran cantidad de sellos tanto de cera como de plomo sueltos, almacenados en una caja aparte.

En una cantidad importante de documentos realizados en soporte celulósico hay sellos de placa con lacre y sellos secos; así mismo se han detectado en algunos de ellos sellos tampón de la institución.

Las cajas que contienen esta documentación tienen unas medidas exteriores de 25 × 36 × 10 cm, son de cartón de color blanco de origen ácido y su almacenaje es vertical en estanterías de madera.

Por lo tanto, podemos decir a grandes rasgos que toda la documentación está almacenada en cajas de archivo de color blanco y agrupado el fondo en una misma zona de la sala, a excepción de varios sellos sueltos, pertenecientes a la documentación analizada, que se encuentran almacenados en cajas de distinto formato y localizados en otra sala de archivo.

Los documentos son de mayor tamaño que los contenedores, presentándose muy doblados para poder adaptarse al tamaño de las cajas. Los sellos están sin protección dentro de los contenedores y los enlaces van forzados, tirando del sello que sujetan.

Los diferentes documentos con soporte celulósico se encuentran presionados unos con otros, produciéndose deformaciones y graves alteraciones tanto en el soporte como en los elementos sustentados.

Evidentemente, los contenedores no reúnen las condiciones óptimas de almacenamiento para este tipo de documentos, tanto por sus dimensiones excesivamente pequeñas como por su formato, inadecuado para la documentación que alberga. El material del que están realizados no contempla los principios básicos de conservación, estando realizados con cartón de naturaleza ácida.

En este fondo es indudable que el almacenaje de las obras no es el más adecuado para el tipo de documentos que alberga, tanto por el volumen de obras a contener en cada unidad de archivo como por el formato de los contenedores, que no están adaptados a la documentación que alojan. Esto da como resultado una serie de alteraciones provocadas por el hacinamiento de la documentación en las cajas, al estar incluidos distintos formatos y distintos materiales. Por otro lado, se añade el problema que genera el momento de introducir o extraer la documentación de las cajas, forzando una manipulación incorrecta, causa principal de alteración en la documentación.

En este archivo, la base de actuación se ha planificado para el acondicionamiento de todo el fondo documental compuesto por 100 unidades de archivo y una caja de aproximadamente 120 sellos sueltos. Cuando se establece ese tipo de actuaciones se plantean desde un punto de vista más conservacionista que intervencionista, aunque por el alto grado de deterioro de algunos documentos concretos y por cuestiones operativas y obvias, de incluir los documentos en los nuevos sistemas de embalaje y almacenamiento, éstos tendrán un nivel de intervención más completo para asegurar la integridad de la obra, aunque siempre manteniendo la línea de trabajo marcada. Terminada la fase de intervención directa sobre las obras, y dado el gran valor documental del archivo, habrá que dotar a cada uno de estos documentos con un montaje adecuado a su formato para su almacenaje definitivo, facilitando su localización en el mobiliario adecuado y evitar manipulaciones innecesarias. Por lo tanto, los montajes deberán tener una doble función: por una parte, la facultad de aislar y proteger de los agentes externos ambientales nocivos la documentación que contenga, y por otra, deberán ser de fácil localización y apertura, no teniendo cierres o ataduras innecesarias, eliminando aquellos elementos que puedan producir futuras alteraciones.

El sistema de almacenaje elegido para este fondo reúne las particularidades esenciales de ofrecer buena rigidez y buena estanqueidad a los agentes externos ambientales. Todos los materiales utilizados para su realización reúnen las características básicas de conservación, son materiales de primera calidad, neutros y adaptados a los documentos que alojan. Las técnicas y sistemas de coberturas elegidos son sencillos y minimizan el aumento de volumen por razones obvias de espacio, aunque en algunos casos se ha tenido que duplicar las unidades de archivo por motivos de capa-

cidad y mejora de las condiciones de la documentación dentro de la caja (evitando hacinamientos y presiones).

Los montajes elegidos se han ceñido a unas medidas estándar para unificar los formatos. Se estudiaron las diferentes posibilidades de almacenaje, en función de los tamaños y variada tipología de la documentación, tanto para su almacenaje en vertical como en horizontal, dependiendo del tipo y características de la documentación alojada, facilitando a su vez la extracción de los documentos incluidos en los contenedores para su consulta.

Para la realización de los montajes se llevó a cabo una serie de maquetas de posibles contenedores para cada tipo de documento, y se estudió y perfeccionó el sistema más adecuado a cada uno de ellos, rectificando los posibles inconvenientes que pudieran surgir, hasta conseguir el más práctico, operativo y fácil de almacenar en este fondo en concreto.

Con respecto al mobiliario, se reutilizaron parte de los contenedores existentes, completándose con la adquisición de los planeros necesarios para almacenar la documentación en horizontal; por lo tanto, el mobiliario se adapta perfectamente a la normativa para el almacenaje de este tipo de obras y se adecua a cada sistema de almacenamiento, correspondiendo los planeros a las obras en montajes horizontales, documentos rodados básicamente, y el almacenaje en posición vertical en los armarios para los legajos y libros.

En la actualidad el fondo se está catalogando, a la vez que se acometen los trabajos de conservación. Este fondo, por sus características de pertenecer a una orden religiosa y su localización en la zona de clausura, está muy restringido a la consulta de los investigadores, teniéndose prevista su digitalización una vez catalogado y la documentación estabilizada; por lo tanto, el nivel de consulta y manipulación se verá reducido considerablemente.

Una vez finalizado el proyecto se dejará en el archivo, en zona visible, una serie de normas básicas para la correcta manipulación de la documentación, tanto para su consulta como para el traslado de obras

a exposiciones. Además se especificarán los factores ambientales aceptables que se deberán mantener para conseguir un buen nivel de conservación y mantenimiento en los depósitos, así como los sistemas de limpieza y ventilación que se deberán adoptar como rutinas en la sala del archivo. Estas medidas deberán ser respaldadas y asumidas por las personas encargadas en la parte que le corresponda a cada una.

Ante la gran cantidad de documentos de diferente tipología y características, así como el número de profesionales implicados, surgió la necesidad de planificar una infraestructura de trabajo que respondiese a las necesidades del proyecto. Para ello, en el mismo monasterio se ha habilitado una zona contigua a la sala para su desarrollo, de tal forma que no haya interferencia entre el equipo de catalogación y restauración, que la Madre bibliotecaria sepa donde está la documentación en cada momento y que la documentación siempre esté en las mismas condiciones ambientales.

La importancia de ejecutar estos proyectos radica en la posibilidad de acondicionar todo un fondo documental y tenerlo controlado desde el punto de vista científico, histórico y de conservación, siempre que seamos capaces de rentabilizar las posibilidades que un trabajo de esta envergadura conlleva.

Los responsables de archivos y bibliotecas o las instituciones, con este sistema de organización de los programas de conservación, ven más factible tener sus colecciones en buenas condiciones de mantenimiento y valoran la posibilidad de ir avanzando en la mejora del estado de conservación de sus fondos en general. La posibilidad de rentabilizar los recursos que el propio edificio o sus instalaciones posean, las indicaciones sobre limpieza y ventilación de las salas de archivo, así como las instrucciones de manipulación en el propio traslado de las obras, dan como resultado efectivo evitar el origen de un alto porcentaje de alteraciones, cuestiones que deben animar a archiveros y bibliotecarios a implantar estas políticas de actuación. Hay que tener en cuenta que estamos tratando con un material frágil y continuamente consultado, y por lo tanto expuesto a una permanente degradación.

Conservación preventiva de textiles en lugares de culto

Mónica Enamorado Martínez.

Restauradora de Tejidos

Agradecimiento a Lidya Santalices por la colaboración dada en los trabajos realizados y de la experiencia común en la realización de dichos proyectos

Cuando se realiza un proyecto de conservación y restauración en una obra de arte, ante todo tiene que primar la conservación de la obra y realizar la mínima intervención. Hay que tener en cuenta que toda intervención directa sobre la obra, o indirecta sobre su entorno, va a afectarla. El concepto de un tejido como obra de arte y de la necesidad de conservarlo, es relativamente moderno.

La conservación de tejidos, como en todas las obras, es complicada. Hay que analizar qué materiales la componen para establecer la compatibilidad con otros materiales, sus dimensiones, en el caso de indumentaria almacenarla evitando pliegues, peso excesivo sobre el tejido, tensiones, etc.

Siempre tiene que primar la conservación y naturaleza de la obra. Pero también tenemos que analizar que estas obras, en la mayoría de los casos, son objetos que se siguen usando, son de devoción o están relacionadas con imágenes de culto, y cualquier intervención puede provocar cambios en la visión general que pueden no ser aceptados o entendidos por la gente.

Por ello hay que «educar» o hacer entender el concepto de conservación preventiva y del esfuerzo que es acometer un proyecto de esas características, con



Figura 1. Imagen procesional de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Cartagena).

el gasto económico que puede suponer, para evitar que a largo plazo se tengan que realizar intervenciones que supongan un gasto mayor (esto no quiere decir que no haya que restaurar, si no que dichas intervenciones no se realizarán cuando el objeto se encuentre en estado de deterioro tan importante que corra peligro su lectura y naturaleza y, al mismo tiempo, suponga un gasto económico mayor). Hay que decir que gracias a la labor y dedicación de las personas encargadas de las iglesias, conventos, cofradías o hermandades se han conservado numerosas piezas.

En el caso de la conservación de tejidos en lugares de culto, hay que tener en cuenta que posiblemente no se tendrá ni la infraestructura ni los medios necesarios, por lo que tendremos que emplear e idear soluciones con los medios que tengamos a nuestro alcance, que pueden ser materiales de uso cotidiano y de un coste relativamente bajo, que nos pueden ayudar a mejorar la conservación de los objetos. Ante todo hay que entender que las medidas que se aplican en un museo son difíciles de aplicar en estos lugares por carecer de los medios necesarios.

La conservación preventiva incluye primero un buen sistema de almacenamiento, materiales inertes, realizar un plan y dar las pautas necesarias a las personas encargadas acerca de cómo manipular, almacenar, documentar (en el caso de llevar una catalogación), etc., y un control de los lugares donde se guardan los fondos, que estén limpios y ventilados. Se trata de conocer qué materiales son lo más adecuados para conservar las piezas y su compatibilidad. Conocer las materias que forman los tejidos es importante para seleccionar qué papel, cartón, tejidos, etc., usamos como soporte o material envolvente en su almacenaje, para evitar enganches, electricidad estática, etc.

Como todas las materias de naturaleza orgánica, las fibras son afectadas por la luz, temperatura y humedad. La mayoría proceden del mundo animal o vegetal, por lo que en su composición tienen gran cantidad de carbono, lo que hace que sean susceptibles de arder. Además, son sensibles a la luz, higroscópicos y susceptibles al ataque biológico. Se adaptan al medio buscando un equilibrio, en el ambiente que se encuentran.

100

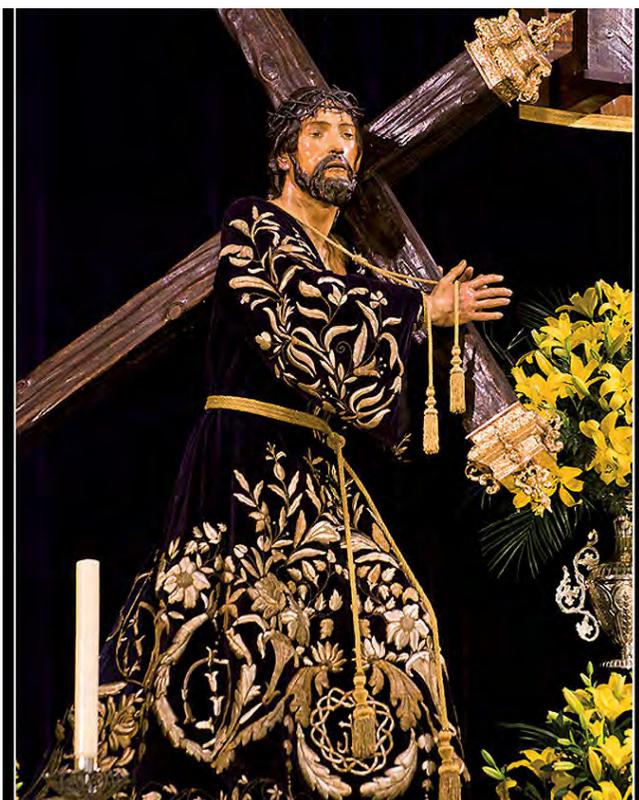


Figura 2. Imagen procesional de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Cartagena).



Figura 3. Indumentaria religiosa.



Figura 4. Mobiliario eclesiástico.

Podemos establecer que todas las fibras son susceptibles a la luz (radiación UV), a temperaturas y humedades relativas extremas, al ataque de microorganismos e insectos y a la contaminación y cambios atmosféricos.

Pero también están los factores de degradación propios de la elaboración y producción de la obra durante los cuales se han añadido aditivos o tintes y se han realizado acabados. La aplicación de hilos metálicos, cuentas de vidrio o perlas provoca que un tejido o una obra degrade antes y complique su conservación debido a la oxidación de dichos hilos o el peso de la decoración.

El sistema ideal para almacenar textiles es siempre en plano, con materiales de almacenamiento con calidad de archivo, en armarios y cajoneras metálicas pintadas con esmalte al horno, interponiendo entre el tejido y el metal una capa amortiguadora y aislante de espuma o tela.

Por problemas de espacio y de dinero, por lo general se tiene que pensar en soluciones que, sin ser las perfectas, no pongan en riesgo la conservación de las piezas.

Los muebles con los que nos encontramos son de madera, bien barnizada o en madera sin tratar. En este último caso suelen ser muebles antiguos donde la madera no emite vapores en el curado ni en el secado y, por lo general, son bastante grandes. El problema sería, por un lado, el mueble, pensando que la madera no produce emanaciones por el curado pero puede ser susceptible de ataque biológico que repercutirá en las piezas que están dentro. Por otro lado está el apilamiento de piezas, que acentuará pliegues y arrugas sobre los tejidos y la posibilidad de enganches entre ellos y con la superficie de la madera.

Hay que tener en cuenta que a estos muebles se les podría considerar históricos y las medidas que se toman para conservar las piezas que se guardan en ellos no tienen que desvirtuar ni alterar su naturaleza. No pudiendo cambiar estos muebles, la solución sería:

- Aislar la madera. Si partimos de que son maderas curadas, posiblemente no sería necesario, pero si no es así, se tendría que poner un material que la aislara. No solamente se tendría que



Figura 5. Almacenamiento de indumentaria en el Museo del Ejército.

102



Figura 6. Almacenamiento de textiles en el Museo del Ejército.

aislar el cajón, sino también todo el mueble por dentro, todo lo que estuviera en contacto con la obra. Se emplearía plástico metalizado de barrera cuyos nombres comerciales son Marvelseal o Claryskin.

- Una vez aislada la superficie, hay que amortiguar o poner en la superficie del cajón una funda de tela de algodón descrudado o una lámina de espuma de polietileno. La finalidad sería evitar el contacto directo de la obra con la superficie del cajón, y en el caso de un cambio brusco de temperatura y humedad, evitar una condensación sobre la superficie.

Los materiales se pueden dividir en tres categorías: malos, buenos e intermedios.

- Malos. No usar nunca PVC, goma vulcanizada, pintura con bases oleosas, cartones ácidos, adhesivos polivinílicos, etc.
- Intermedios. Se pueden usar pero con precaución, generalmente para transportes cortos, pero no para largos periodos de almacenamiento. Se usan según el objeto y lugar donde va a estar, y se tienen que aislar con materiales de barrera y absorbentes.
- Buenos. Son seguros, materiales con calidad de archivo, estables física y químicamente.

Hay que tener en cuenta que ciertos materiales como cartones, telas, papeles, etc., son materiales ab-

sorbentes, por lo que si se acidifican, se ensucian y es necesario cambiarlos y lavarlos.

Se ha de tener en consideración la composición química de los materiales protectores y envolventes, su grado de rugosidad y si éstos van a estar en contacto directo con el objeto o no, su grado de resistencia y, en caso de rotura, que no provoquen bordes. Igualmente, hay que tener en cuenta que no tengan carga electrostática, así como su durabilidad, reutilidad, etc. Siempre se debe mirar las características y propiedades del material empleado, o bien preguntar por ellas.

Cuando se almacena o guarda indumentaria habría que realizar fundas de tela (sin aprestos ni acabados finales), perchas almohadilladas y forradas, rellenos internos (que no provoquen tensiones), y siempre teniendo en cuenta que el sistema de abertura de las fundas, cajas y extracción de rellenos no suponga un daño a la pieza.

En los casos en los que las piezas tengan que exponerse, el maniquí debería ser de material inerte y a medida de cada objeto, y deberá ir protegido, almohadillado y forrado de tejido inerte. Debe ser de fácil manejo y montaje.

Como conclusión se podría decir que es por lo general complicado acometer proyectos de conservación tanto en instituciones oficiales como en colecciones privadas, por la falta de conocimiento en la materia. No es una tarea difícil, tan solo hay que poner por parte de todo el mundo un poco de voluntad y flexibilidad. De esta manera se conseguirá el objetivo común de todos que será la conservación de nuestro patrimonio.

La conservación preventiva de mobiliario

Cristina Villar Fernández

Técnico de museos y restauradora. Museo Nacional de Artes Decorativas

El objetivo principal de estas jornadas es promover o dar a conocer pautas y actuaciones de conservación preventiva en lugares de culto, donde de una forma más o menos importante y cotidiana, se sigue haciendo uso del patrimonio custodiado. Las colecciones de mobiliario quizá sean dentro de este ámbito en las que más paradójica resulte la combinación uso-conservación, ya que si bien en muchos casos tal circunstancia ha podido alterar en mayor o menor grado los muebles, también es cierto que muchos de ellos han pervivido gracias precisamente a su reconocida funcionalidad, lejos como han estado durante mucho tiempo de ser considerados verdaderos objetos artísticos.

En esta ponencia se resume la gestación de dicho Plan, su implantación y desarrollo desde la perspectiva de la Administración del Estado y su estado actual en relación a la conservación (singularmente a la conservación preventiva).

Características de las colecciones

En cuanto a los materiales de ejecución sobresaldrá sobre todos la madera que, no obstante, irá acompañada frecuentemente por otro tipo de materiales or-



Figura 1. ¡Cuidado con las celebraciones!

gánicos (hueso, marfil, etc.) e inorgánicos (vidrio, metal, etc.).

Las tipologías existentes dentro de estas colecciones son enormes, con multitud de ejemplos asimilables al mobiliario civil, pero también con muchos otros propios, tales como confesionarios, mesas de altar, sillerías de coro, etc.

Factores de alteración y efectos

Factores intrínsecos

- Degradación de la materia.
- Incompatibilidad de materiales.
- Degradación de la técnica.

Factores medioambientales

- Temperatura.
 - Condiciona los valores de humedad relativa.

- La variación de temperatura puede provocar fenómenos de dilatación y contracción en metales.
- Humedad relativa.
 - Este factor resulta fundamental para materiales orgánicos, como la madera, pues una de sus propiedades físicas es la higroscopicidad, o facultad de intercambiar humedad con el aire que les rodea. Los principales efectos tanto para materiales orgánicos como para inorgánicos son:
- Humedad relativa baja (especialmente por debajo del 40%):
 - Contracción de materiales orgánicos, que a su vez supondrá: grietas, pérdida de adhesión entre estratos, craquelados, etc.
 - Pérdida de propiedades adhesivas de colas: inestabilidad estructural, pérdida de revestimientos (policromías, dorados, etc.).
 - En el caso de llegarse a perder el agua de constitución de estos materiales, destrucción física de los mismos.

106



Figura 2. Alteraciones por humedad.

- Humedad relativa alta (especialmente por encima del 60%):
 - Aparición de manchas superficiales y pasmos en barnices.
 - Se favorecen los procesos de corrosión de los metales.
 - Se favorece el biodeterioro.

Además de intentar no superar los valores de humedad comentados, ni por arriba ni por abajo, se deben evitar oscilaciones grandes y/o bruscas de los porcentajes.

– Contaminación atmosférica.

Se distinguen dos grupos fundamentales:

- Polvo. Los principales efectos que conlleva su acumulación sobre los muebles, además de los estéticos, son:
 - Aumento de la humedad relativa.
 - Aumento de las posibilidades de sufrir biodeterioro.



Figura 3. Alteraciones por golpes, arañazos...

- Implica manipulación (riesgo de arañazos, levantamientos, etc.).

- Compuestos volátiles:

- Posibilidad de provocar manchas en la madera.
- Catalizadores de procesos de corrosión en metales.

– Luz

Sus efectos dependen del tiempo de exposición, del tipo de radiación y del nivel de iluminación. Las alteraciones pueden producirse tanto en el soporte como en los acabados y se podrían resumir en:

- Alteraciones cromáticas soporte. Algunas maderas oscurecen (tilo), otras se aclaran (encina, cerezo, etc.) y otras se agrisan.
- Decoloraciones de acabados (marqueterías teñidas, por ejemplo).
- Alteraciones químicas de la madera por descomposición lignina.
- Cambios volumétricos por variaciones termohigrométricas.

Biodeterioro

La madera es especialmente sensible a este agente de degradación, siendo importante la actividad de dos grandes grupos de organismos:

- Hongos: Su actividad se ve favorecida por una temperatura y humedad relativa altas, baja iluminación, poca ventilación y polvo. Pueden provocar:
 - Desecaciones (absorben la humedad del soporte).
 - Manchas.
 - Alteraciones químicas al nutrirse de distintos compuestos del soporte.
- Insectos xilófagos. Dentro de este bloque existen dos grupos básicos de actividad: coleópteros (carcoma, hylotrupes, carcoma gigante) e isópteros (termitas). Aunque la capacidad destructora varía de una especie a otra, sí producen en general:
 - Pérdida de resistencia estructural.

- Manchas y pátinas debidas a los excrementos.

Accidentes

- Inundaciones: suponen la proliferación de hongos, cambios volumétricos, pérdidas, etc.
- Incendios: Pérdidas, manchas, acumulaciones de hollín, etc.
- Desastres naturales: roturas, destrucción, etc.

Acción antrópica

- Guerras, terrorismo, etc.: roturas, destrucción, etc.



Figura 4. Tarima como prevención frente a la humedad.

- Vandalismo: grafitis, etc.
- Robo: desaparición de piezas y su alteración.
- Manipulación: arañazos, roturas, pérdidas volumétricas, etc.
- Uso indebido: roturas, deformaciones, arañazos, etc.
- Malas restauraciones: eliminación de elementos originales sin justificación, incompatibilidad de materiales.

Métodos, sistemas y actuaciones de conservación preventiva

Las actuaciones que permiten conservar eficazmente las colecciones, además de implicar remodelación de infraestructuras, supervisión de técnicos, etc., pasan muchas veces también por mejorar la actitud que ante las obras tienen todas las personas relacionadas en mayor o menor medida con ellas.

No obstante, como normas generales podremos señalar:

- No utilizar nunca los muebles para actividades distintas a las de origen.
- Aun en el caso de hacer un uso correcto, limitarlo o impedirlo si fuese necesario.
- No permitir la realización de ningún tratamiento de restauración o reparación sin control y llevado a cabo por personas sin cualificación.
- La limpieza de piezas se realizará sin usar ningún tipo de producto comercial, ni ceras, ni productos acuosos. Únicamente se usará trapo de algodón o plumero sintético dependiendo de la pieza. En casos extremos, microaspirado a realizar por especialistas.

Exposición

- Mantener condiciones termohigrométricas sin fluctuaciones grandes ni bruscas.
- Separar las piezas que se pueda de la pared.
- No colocar bombas de calor o similares demasiado cerca de los muebles. Lo mismo para humidificadores y deshumidificadores.
- Limpieza sistemática para evitar acumulaciones que impliquen después manipulaciones más inseguras.

- Evitar la luz natural, sobre todo la directa: moviendo piezas, colocando estores, persianas, etc., o cubriendo en la medida de lo posible.
- Control sistemático de presencia de biodeterioro: aparición de agujeros, de galerías, de serrín, de ruidos o restos de animales en el caso de los insectos. Para los hongos, especial atención a presencia de manchas o de humedad inusual.
- Siempre que sea posible se utilizarán tarimas para la colocación de muebles, de cara a facilitar la limpieza del suelo y evitar accidentes.
- También cuando sea posible se usarán barreras de respeto (catenarias, cordones, etc.) para evitar accidentes y manipulaciones.
- Uso sistemático de manteles y, si es posible, muletón, para impedir alteraciones por líquidos,

plantas y velas. Especial cuidado sobre este aspecto en ceremonias o fiestas en las que se incrementa la decoración de iglesias y ermitas.

- Precaución con los sistemas usados para la colocación de ciertos adornos y con el peso de los mismos para impedir deformaciones o roturas.
- Para el caso de armarios, sagrarios, etc., intentar no exponer siempre con puertas abiertas para no forzar bisagras y herrajes.

Almacenaje

A grandes rasgos se deberán contemplar las mismas actuaciones que para las piezas en «exposición».



Figura 5. Sistema para disuadir del uso.



Figura 6. Almacenamiento correcto.



Figura 7. Uso de manteles como prevención.

Habrá que hacer mayor hincapié en la limpieza sistemática y en las revisiones periódicas de cara a descubrir focos de humedad, presencia de actividad biológica, etc.

- Con el fin de evitar acumulaciones de suciedad y la acción destructiva de la luz se pueden fabricar fundas en tela de algodón descrudada.
- Se intentarán utilizar los sistemas de almacenaje más adecuados para cada pieza.
- Se tratará de usar dispositivos de almacenaje en materiales compatibles con las obras.
- Evitaremos cargar demasiado los muebles de guardar aún en uso.
- No se apilarán muebles para no provocar deformaciones ni marcas por presión.
- Se intentará no cerrar herméticamente con plás-

tico las piezas durante períodos largos para evitar condensaciones.

- Especial precaución en el uso de materiales de cubrición que resulten abrasivos.

Manipulación

- Usar siempre guantes adecuados (algodón, látex, nitrilo, etc.).
- No arrastrar, sobre todo muebles pesados con patas. Intentar siempre elevar.
- Se pueden usar elementos auxiliares siempre que se protejan y amortigüen debidamente. También se pueden usar mantas y rodillos.
- Observar bien la pieza antes de manipularla y asegurarnos de por dónde asirla.

- En cualquier caso no coger: ni de elementos salientes, ni de los brazos de sillas, ni del tablero en las mesas, ni de las asas de escritorios.
- En el caso de elementos móviles separar éstos si es posible y si no se deforma el mueble (cajones, llaves).
- Inmovilizar elementos que no se puedan sacar (asas, elementos basculantes, puertas).
- Tableros de cristal o piedra, que se separen, manipulación siempre en vertical.
- En caso de utilizar puntualmente el «plástico de burbujas», estas burbujas nunca entrarán en contacto con las piezas.

Conclusiones

Para el caso concreto de las colecciones de mobiliario albergadas en lugares de culto, se hace necesario establecer unos criterios y pautas de actuación sobre las obras que permitan aunar uso, accesibilidad y conservación.

Para conseguirlo habrá que limitar este uso, o incluso impedirlo en algunas ocasiones, pero, sobre

todo, habrá que hacerlo de forma consciente, responsable y con sentido común.

Bibliografía

Curso sobre Mobiliario Antiguo [en CD-Rom] (2004): Grupo Español del IIC, Madrid.

MCGIFFIN, R. F. (1992): *Furniture care and conservation*, Nashville.

ORDÓÑEZ, C. y ORDÓÑEZ, L. (2001): «Reflexiones en torno a la conservación-restauración de los muebles del pasado». *Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico Andaluz*, n.º 37. Sevilla.

— (2002): «Conservación y restauración de muebles: la reparación estructural». *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: Evolución y Nuevas Perspectivas*. Valencia.

— (2007): «Un apunte sobre la conservación-restauración de los muebles del pasado», *Revista de la Asociación para el Estudio del Mueble*. Barcelona.

Conservación preventiva de órganos¹

Carmen Díaz Baruque

Historiadora

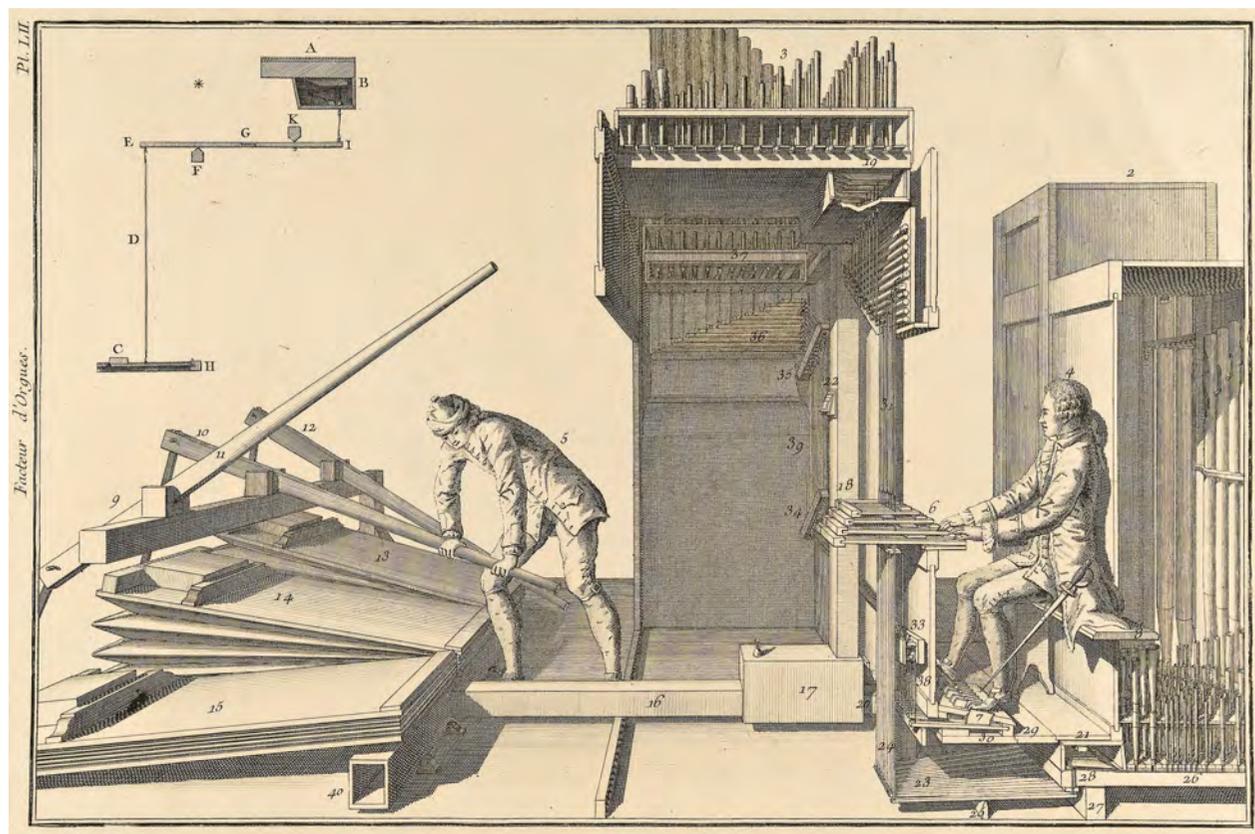
Wachet auf, ruf uns die Stimme de J. S. Bach. Con este magnífico Coral del gran maestro, Bach, *Despertad, la Voz os llama*, y que hemos considerado muy significativo para empezar esta exposición, queremos, en primer lugar, agradecer a los responsables de estas Jornadas el despertar, de nuevo, hacia el mundo del órgano a través de las actividades de este Instituto y la invitación para que, a través de nuestras palabras, se escuche su voz.

En una breve presentación, a través de las imágenes, veremos algunos pasos de la evolución del órgano: desde los orígenes del órgano que se remontan al siglo III a. C. hasta los espléndidos órganos barrocos de nuestro país verificando que este –ya milenario– instrumento, nos ha ido cantando a lo largo de toda nuestra historia.

Su invención se debe al célebre Ctesibius de Alejandría y aunque sus primeros pasos –hasta, aproximadamente, el siglo VIII– los hizo fuera de los templos, como un instrumento profano, la Iglesia se daría muy pronto cuenta de las grandes posibilidades del instrumento. Su nacimiento estaba vinculado a la imitación

del sonido de la voz humana y el órgano iba a ser el fiel compañero en la historia de la música para el hombre occidental. Y si extendemos nuestra visión más allá de las fronteras espacio-temporales, llegaríamos a encontrar su origen conceptual en los orígenes del ser humano: el órgano, como decíamos, imita a la voz humana. Nuestra garganta es un tubo y los armónicos que, en tiempos, antes de articular palabras, sabíamos producir para comunicarnos con los otros seres y la Naturaleza, son los mismos armónicos que reproducirá el organero en la composición de registros. Antes de que la Ciencia de la Armonía haga su aparición en la Historia, el ser humano ya conocía los armónicos de la voz, porque era su lenguaje, el más natural, el más antiguo, y éstos son la esencia del órgano. La ley físico-armónica del sonido establece las distancias exactas entre la nota fundamental y los armónicos que ella contiene y, como decíamos, estos son los que con la técnica del canto de armónicos todos podemos recuperar y ésta es la composición base de los registros del órgano. Escuchemos a un cantor de armónicos realizando una escala ascendente y descendente de armónicos, tras generar y mantener la nota fundamental. Es sólo su voz; si bien algunos sonidos parecen de flauta, son las frecuencias puras

¹ Transcripción literal de la ponencia.



114

Figura 1. Grabado de Dom Bedos de Celles.



Figuras 2 y 3. Mosaico y moneda romana.

de los armónicos desglosados de lo fundamental de su voz, gracias a la diferente posición de la boca para generar los diferentes sonidos.

Así pues, de un órgano portativo para acompañar la voz de un cantor, el instrumento iría creciendo encaramándose a los muros de los templos hasta llegar a ser un grandioso y monumental instrumento: el Rey, como le llamó Mozart.

En esta imagen podemos observar al ángel llevando un pequeño portativo medieval. Es muy posible que la mayoría de ustedes hayan reconocido esta imagen, por lo significativo que es para este Instituto el lugar donde se encuentra: el monasterio de Santa María la Real de Nájera. En la actualidad, como saben, se encuentra en uno de los muros de la iglesia. No es el original como también saben, y esta imagen fue la que tomamos para el tríptico de nuestras primeras jornadas sobre *El arte de la organería: construcción, conservación y restauración de órganos en España* realizadas en Nájera por el IPCE.

El lector puede acompañar la lectura, tal y como hicimos en la conferencia, con la escucha de esta *Sonata en Do Mayor* de Antonio Soler a cargo del organista Modest Moreno i Morera a quien tuvimos ocasión de escuchar en uno de los conciertos celebrados en diferentes órganos de Álava y La Rioja con motivo de dichas jornadas.

Podemos contemplar, en este breve paseo histórico a través de las imágenes, algunos órganos, desde la célebre pintura del órgano que Van Eyck recreó, el órgano de Sión, uno de los órganos más antiguos en



Figura 4. Participantes en las Primeras Jornadas del Arte de la Organería posando junto al retablo de las puertas de cerramiento del desaparecido órgano de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera.



Figura 5. Pintura del retablo de Gante de Van Eyck.

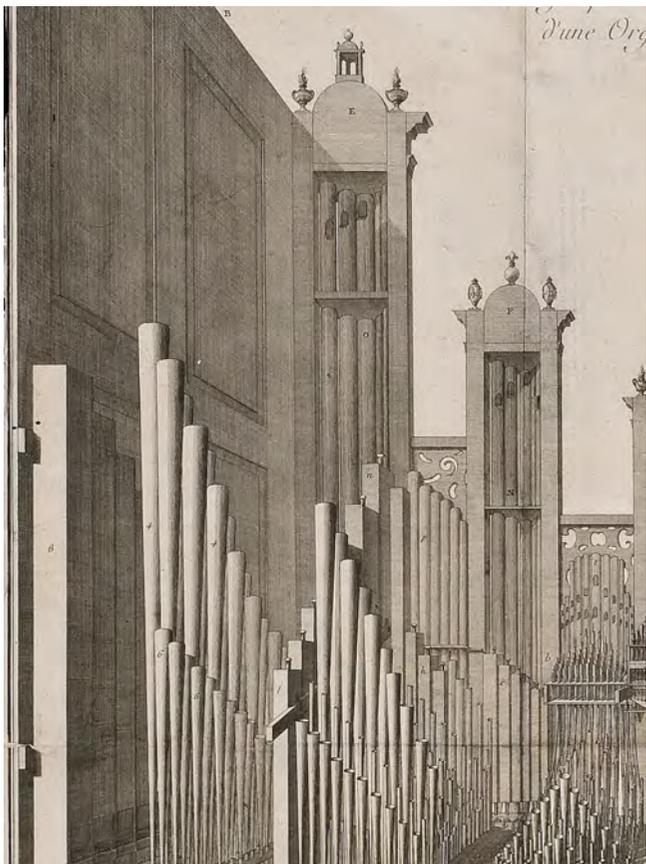


Figura 6. Órgano de Sión (Suiza).



Figura 8. Órgano de la catedral de Tarragona.

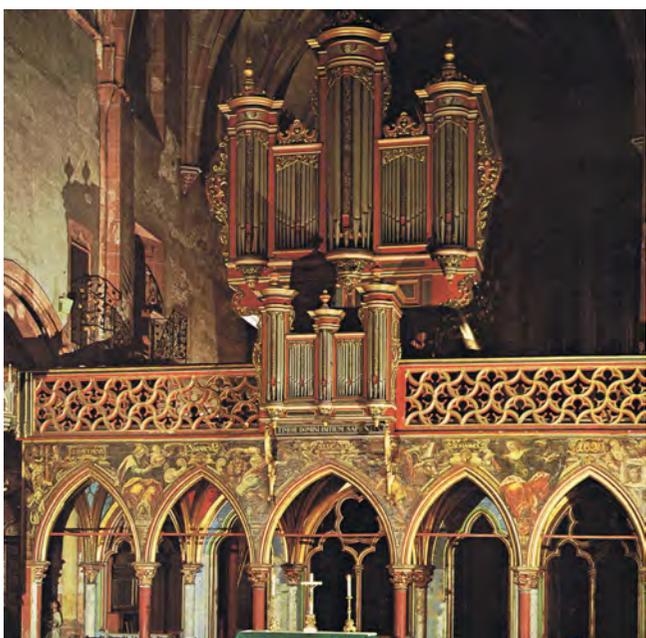


Figura 7. Órgano de la iglesia protestante de Saint-Pierre-Le-Jeune.



Figura 9. Órgano de la catedral de Barcelona.

funcionamiento (siglo xiv con diversas intervenciones en la parte instrumental a lo largo de su historia), hasta el magnífico instrumento construido en 1780 por el gran maestro organero Silbermann. Pero en realidad, con este breve viaje lo que pretendemos es llamar su atención sobre el porqué al rey de los instrumentos, desde hace más de un centenar de años en nuestro país, se le viene «escondiendo» y miren que eso es difícil dadas sus proporciones, pero eso da igual cuando, simplemente, no se le quiere ver. Y miren que es difícil no hacerlo si juzgamos por la grandiosidad y belleza de numerosos ejemplares, como podemos ver aquí en los magníficos órganos de las catedrales de Barcelona y Tarragona.

Nos vamos a permitir una breve referencia personal que consideramos oportuna para iniciar esta reflexión conjunta.

Obtuve la licenciatura en Historia del Arte sin haber estudiado nunca, ni siquiera como un retablo, un órgano –y como yo, miles de estudiantes, aun en la actualidad, me consta– y pasé por el Real Conservatorio sin haber oído mención alguna sobre este magnífico instrumento. Quedaba en «tierra de nadie» en la que aún permanece. Pero esta reflexión personal a la que les estoy invitando quedaría muy incompleta si no les dijera que, afortunadamente, un gran profesor que no había conocido durante mi paso por la Facultad y que también trabajó en esta casa, y la mayoría de ustedes conocen, me abrió los ojos para contemplar estas interesantísimas obras del arte español: Jaime Brihuela. A partir de entonces, mis estudios enfocados hacia la Historia del Arte y la Música se reunieron en la visión especializada sobre estos instrumentos y de esto hace más de veinte años.

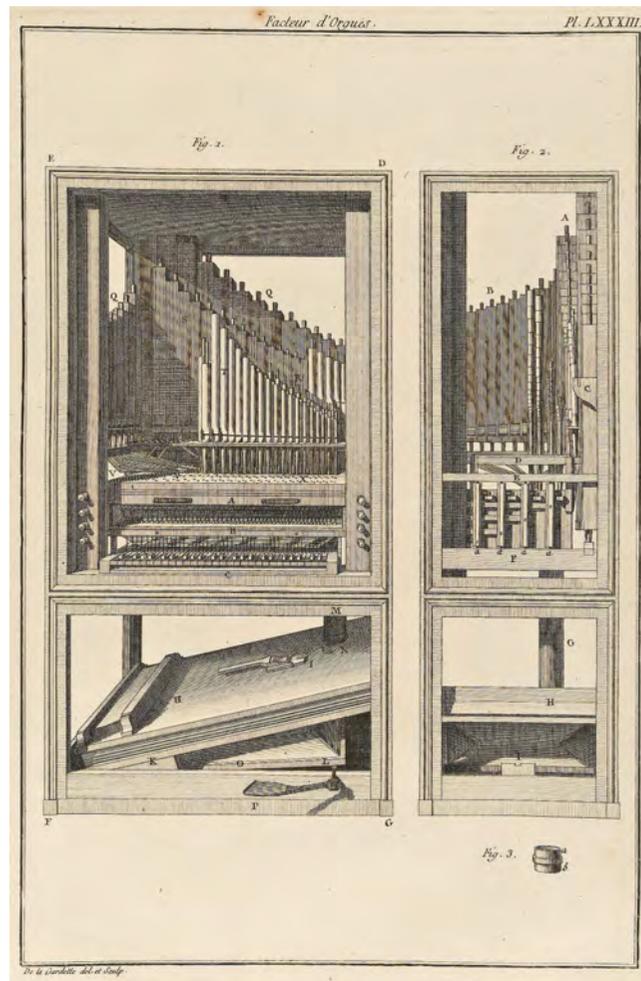
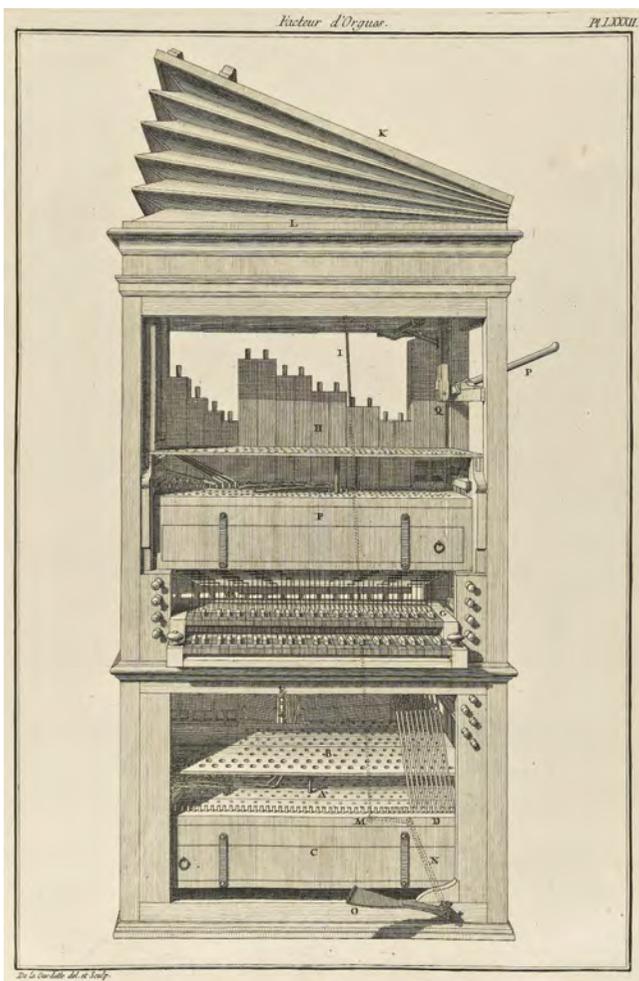
Y ahondando sobre este hecho, me vienen a la cabeza diferentes explicaciones que no justificaciones: el órgano, como decíamos, es un instrumento muy, muy antiguo y, también, muy, muy moderno..., lleva más de veintitrés siglos paseándose por la historia y hay mucho que decir sobre él. El órgano es el instrumento más complejo y, a la vez, el más sencillo y familiar porque es como el «organismo humano», nació como una imitación de la voz y el nombre de casi todas sus piezas tienen que ver con nuestro cuerpo (pie, boca, orejas, dientes, alma...) y, por ello, hemos debido creer que, como nos ocurre frecuentemente con nosotros mismos, podemos dejarlo para después. El órgano, habitualmente, está muy lejos de nuestro alcance, pero a la vez, cuando canta, nos penetra intensamente... Así pues, es difícil de conocer, en ocasiones inaccesible y

tiene muchos años, al órgano le podemos ver, si queremos, como cuando nos miramos en un espejo, pero..., ¿lo conocemos? ¿Queremos conocerlo? ¿Queremos saber qué hay más allá de su fachada? ¿Queremos entrar en sus tripas? Como intuyo que la respuesta es afirmativa... y dado que una imagen vale más que mil palabras, he considerado interesante abordar esta ponencia desde la visualización muy especialmente de algunos ejemplares insignes de nuestra organería que nos ayuden a conocer las entrañas de estos instrumentos. La frecuente inaccesibilidad de estos bienes es una de las causas de su desconocimiento y, en muchos casos, de su abandono.

A través de estas magníficas fotografías que nos han realizado en la Biblioteca Nacional de Madrid, vamos a presentar el órgano. Se trata de los grabados que el célebre monje Dom Bedos de Celles realizó para su libro *L'Art du facteur d'orgue*. Sería muy deseable que en nuestro país encontráramos publicaciones de este tipo, aunque fueran actuales. Esta imagen con la que nos introducimos en la comprensión del instrumento nos ayuda a comprender de una forma



Figura 10. Grabado de Dom Bedos de Celles, de considerables dimensiones, que nos muestra una vista desde la trasera del órgano.



Figuras 11 y 12. Dom Bedos de Celles: dos láminas con diferentes vistas del interior de un órgano portátil.

muy clara y sencilla las tres partes fundamentales del instrumento:

1. El sistema de alimentación de aire.
2. El sistema de transmisiones de la mecánica de registros y notas (el que se ha permitido más cambios a lo largo de la historia).
3. La parte cantante, la tubería o cañutería, término con el que se designaba en España a los caños o tubos.

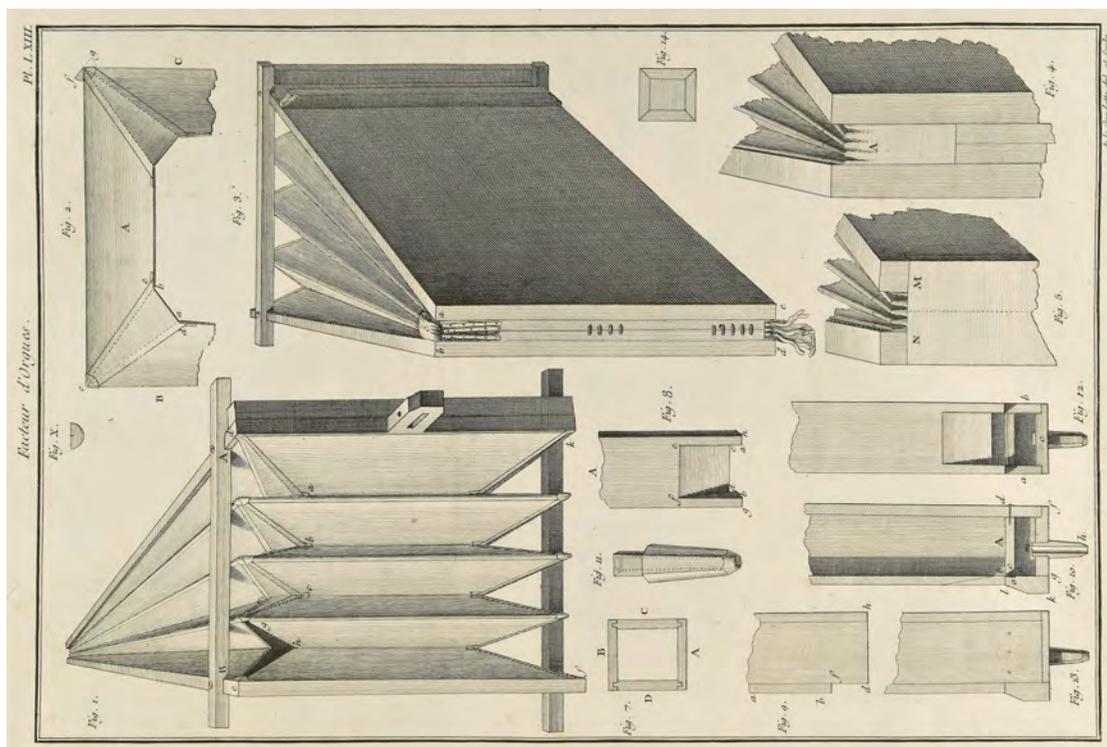
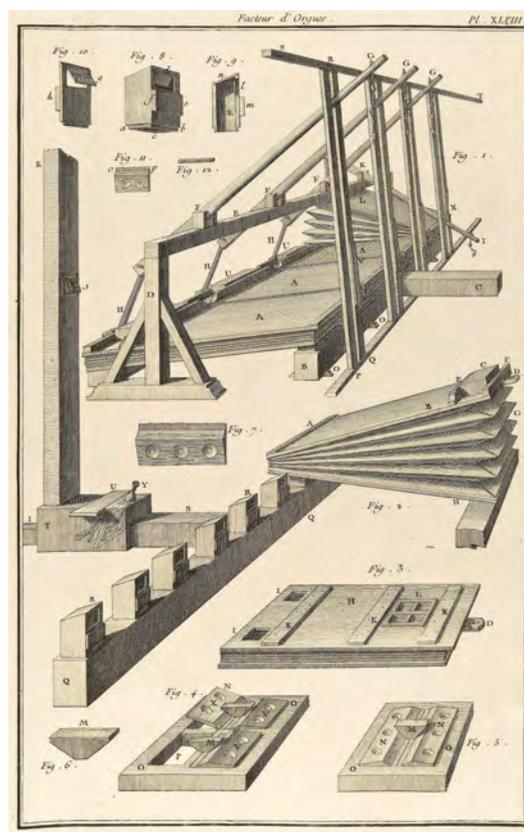
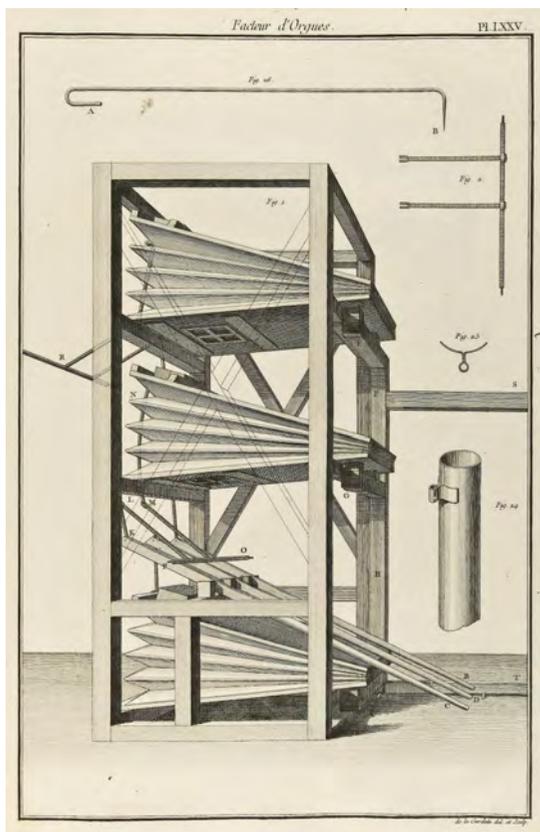
«En resumidas cuentas, el órgano es comparable en su estructura con el cuerpo humano: contiene los aparatos respiratorios, que son los fuelles y reguladores, el ventilador y los conductos. Hay un sistema nervioso que es la tracción, ya sea de varillas en el mecánico, de tubitos en el neumático o

de hilos eléctricos, en el eléctrico. Todos sus extremos llegan a la consola, que es comparable a la cabeza. Por último, también tiene cada órgano un alma, más o menos hermosa, un algo intangible, espiritual, que no se ve, pero se siente: tal es la Armonización» (A. Merklin: *Organología*, 1923).

Y a esta importante cuestión, sobre la «inmaterialidad sonora», nos aproximaremos más adelante.

Si lo desean, junto a este texto, pueden escuchar, también de un célebre francés, François Couperin (1668-1733), el *Gloria de la Messe des Paroisses* en donde podemos apreciar el diálogo entre los registros de corneta y cromorno, así como los de bombard, trompeta y clarón.

Como decíamos anteriormente, la historia del órgano es la vida misma, la vida de nuestra cultura occi-



Figuras 13, 14 y 15. Dom Bedos de Celles: sistema de alimentación de aire.

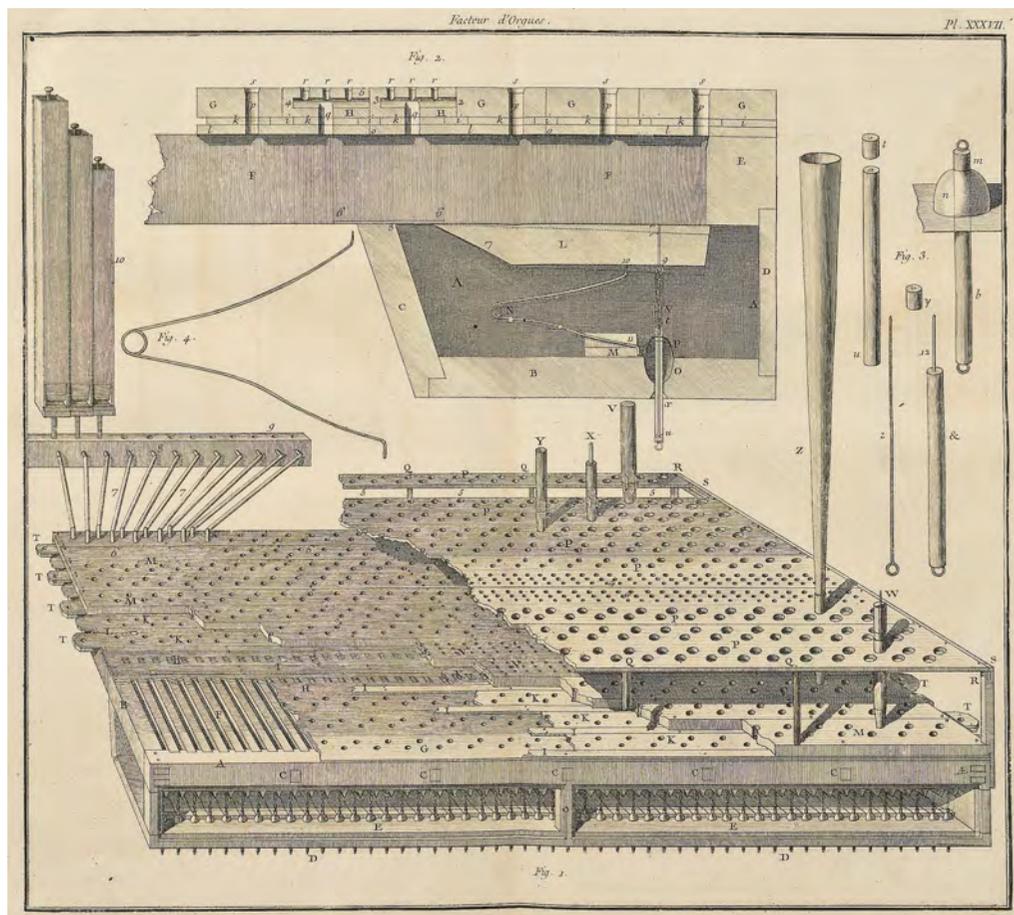


Figura 16. Dom Bedos de Celles. Secreto: correderas, tapas del secreto, arca de viento (normalmente la inscripción del organero), muelles para las ventillas, conductos, etc.

120

dental porque él ha ido recorriéndola desde su origen. Y en realidad, igual que en la vida, queremos conocer más y más sobre ella. Por consiguiente, la respuesta de nuevo a los interrogantes planteados sobre si ahora estamos preparados o no para acercarnos más y más al instrumento vuelve a ser un sí rotundo, aunque para ello haya que ser muy valientes, intrépidos y nos tengamos que poner de polvo hasta el alma.

Y a la vista de estos magníficos grabados que nos van adentrando, a través de su «aire» en «los secretos y entrañas del órgano», y sin pretender hacer de este escrito un «manual de organería», vamos a regresar a la reflexión personal que iniciamos anteriormente.

Así pues, considero que para prevenir algo hay que conocer los resultados nocivos que la falta de prevención produce, y para conservar hay que, previamente,

que tener muy claro lo que significa «prevenir» y, después, aplicar los criterios de conservación adecuados, y más aún, para llegar a tener conciencia de lo que significa prevenir en el caso de los órganos, tengo que llegar a saber cómo es un órgano para saber qué tengo que prevenir y qué tengo que conservar preventivamente. Así, si nos topamos con un instrumento tan grande, con tanta historia, tan complejo y tan alejado... pues me puedo sentir desbordado y, ante la parálisis que me puede producir mejor miro para otro lado y atiendo a otras cosas más controlables por mi entendimiento: los retablos, las pinturas, las esculturas, y de los órganos, como señalaba anteriormente, mejor que se ocupen otros... y así volvemos a dejarlo no ya en la «tierra de nadie», sino casi sin tierra, en el aire... levitando al son de sus cantos. Lo ignoramos. Y como todos sabemos, ese es el peor enemigo de



Figuras 17 y 18. Órgano portativo del Palacio Real de Madrid: secreto y estructura vista en el desmontaje antes de la restauración.



Figuras 19 y 20. Órganos de la Epístola y del Evangelio, respectivamente, de la catedral de Segovia. Inscripciones en uno de los caños de las contras y el secreto cerrado: *Chavarría me fecit año de 1744* (contra) y *A honra de Dios y su bendita Madre, se fabricó este órgano año de 1702 D. Pedro de Li-borná Echevarría me fecit en Segovia* (secreto).

una obra de arte cuando ese ignorarle se traduce en ignorancia. Como decía un célebre organero: «Podemos luchar contra la carcoma, contra las ratas que roen los tubos, pero no podemos luchar contra la ignorancia». Y ahí es donde he querido llegar con mi discurso anterior: al término «ignorancia». A la ignorancia generalizada que hay sobre este instrumento. A la ignorancia con la que yo salí de dos carreras en donde debía haber escuchado, en alguna ocasión, pronunciar su nombre, a la ignorancia de los especialistas que tañen el propio órgano sobre lo que se encierra más allá de los teclados y de su fachada, a la ignorancia de los especialistas organeros, es decir, los constructores y restauradores de órganos, en atender a otras corrientes y tendencias sobre los criterios de conservación y restauración de órganos, en relación con la evolución en otras artes. Podría seguir extendiendo este calificativo a un sector más y más amplio de la población, pero considero que sería un derroche de tiempo y energía que por lo obvio se puede evitar (bueno, no me voy a cortar en señalar de refilón la ignorancia que ha mostrado en los últimos años la Iglesia en general, como propietarios de la mayor parte de estos bienes, aunque, si sigo en estas, el Estado tampoco se queda atrás cuando ha tenido que dar el do de pecho encargando instrumentos de nueva construcción para instituciones públicas...).

Podemos comprender que el organero se sienta impotente (hay mucho «secreto» en estos asuntos) ante tener que «luchar contra la ignorancia, contra el desconocimiento del público en general, hacia lo que es un órgano», pero al fin y al cabo es comprensible. Su tarea no es la de realizar una labor divulgativa, ese objetivo debe ser cubierto en otros foros y por otros especialistas. Y esa labor es fundamental para que podamos abordar en pleno el tema que nos ocupa: la conservación preventiva de órganos.

Así pues, y una vez hecho el examen de conciencia sobre la ignorancia, comenzando conmigo misma, como señalaba anteriormente, voy a seguir compartiendo con ustedes en estas jornadas algo de lo que he ido aprendiendo los últimos veintitrés años sobre el mundo del órgano.

Y lo primero que aprendí es a tener paciencia. Había mucho por hacer, más de lo que nunca pude imaginar. Cuando comencé mis estudios sobre la Restauración del Sonido en Órganos Históricos Españoles, a través de las enseñanzas de los organeros que trabajaban en España (en sus talleres y obras), comprobé la disparidad de criterios de intervención. Es

más, en muchos casos no parecía existir ninguno. Así pues, inicié la elaboración de los Criterios de Intervención en Órganos con el visto bueno de todos ellos, los organeros. Es más, en un célebre congreso sobre el tema y en concreto en una mesa redonda en donde intervenían dos organeros con el tema de Criterios de Restauración, uno de ellos tuvo mis escritos fotocopiados como apuntes de mano, tal y como me hizo saber... aunque, en realidad, el sentido y el criterio relativo a la conservación no me pareció que le hubiera quedado muy claro... Aun así, y pese a ser tan sencillo y obvio, es posible que no me hubiera hecho entender por aquel entonces. Así pues, paciencia, de nuevo. Todo llega.

Recuerdo también la lectura del libro del doctor Elson M. Haas sobre la Medicina *La Salud y las Estaciones*, y la traigo a colación porque en el capítulo relativo a la prevención nos ayuda a comprender, a través de nuestro propio organismo, algo que podemos hacer extensible a nuestros órganos musicales. Hablando de los dos aspectos que considera sobre la prevención trata de la «evitación» en el sentido de no hacer algunas cosas poco saludables (tabaco, drogas...) y también de la «acción positiva» que significa hacer algo ahora, con una base regular para mantener nuestra salud o impedir que se produzca una enfermedad determinada. Incluye todo tipo de ejercicios, desde las formas físicas con sudoración, que ayudan a estimular el sistema cardiorrespiratorio y reconstituyente de la fuerza y la resistencia, a las formas más pasivas y de estiramiento de la respiración, que reducen la tensión física, mental y emocional y estimulan y equilibran el funcionamiento de nuestros órganos internos (también acciones positivas son el desarrollo de una actitud optimista ante la vida, la relajación, el aumento de la conciencia interna y el alivio del sentimiento de tensión, así como el cuidado nutricional...). Y nos dice algo que me ha parecido muy interesante para esta reflexión que hacemos sobre la conservación preventiva de órganos: El modo en que incorporé la prevención a mi práctica de la medicina se lo debo a los doctores chinos tradicionales... En la antigua China, los doctores sólo cobraban por mantener bien a la gente, y cuando enfermaban tenían que cuidar de ellos sin cobrar. ¡Era una especie de póliza de seguros! La prevención implica en realidad el cuidado de uno mismo y la autoeducación, estar en contacto con las necesidades propias. De este modo se entienden los esquemas de uno mismo y se utiliza el conocimiento para conservar la salud.

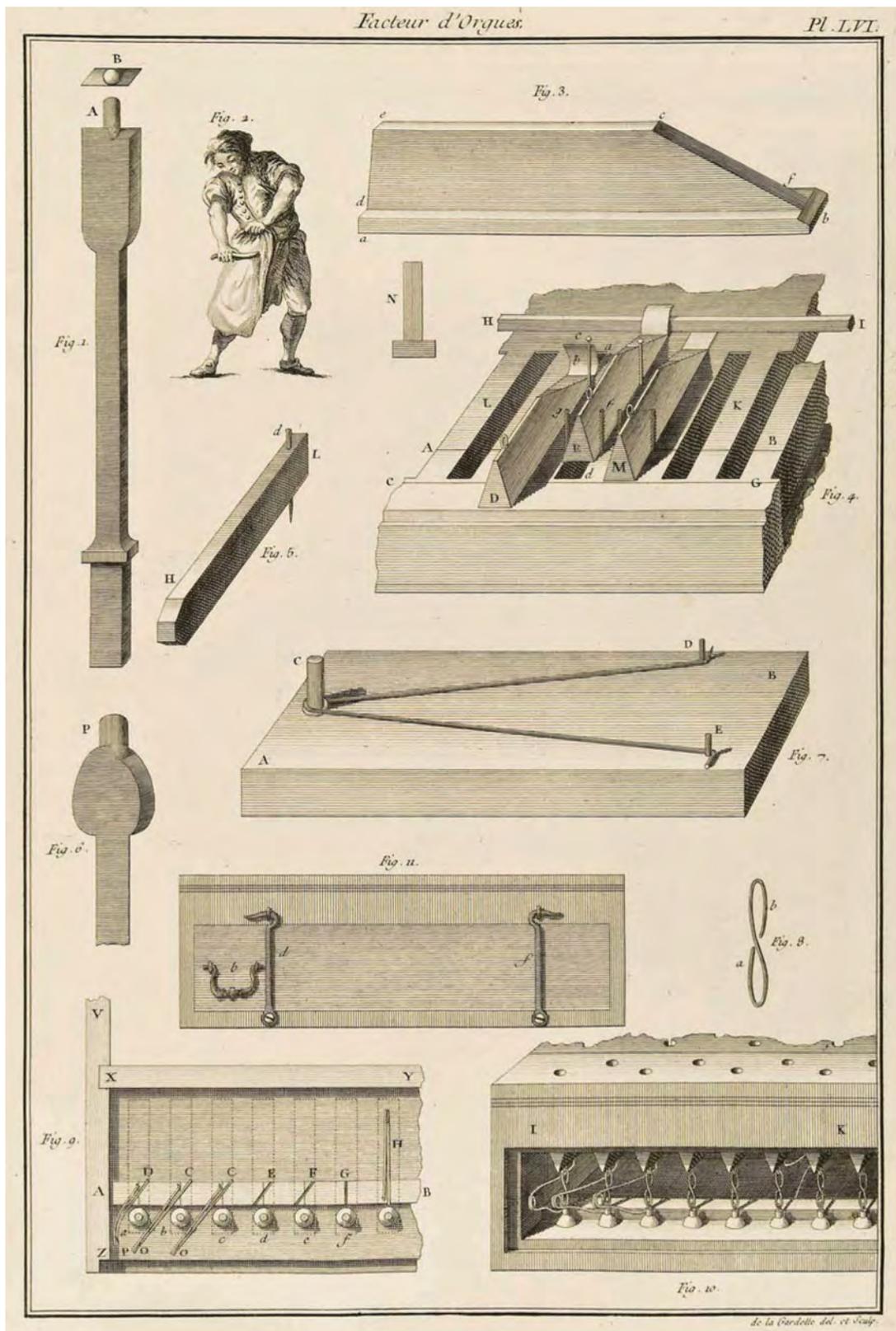
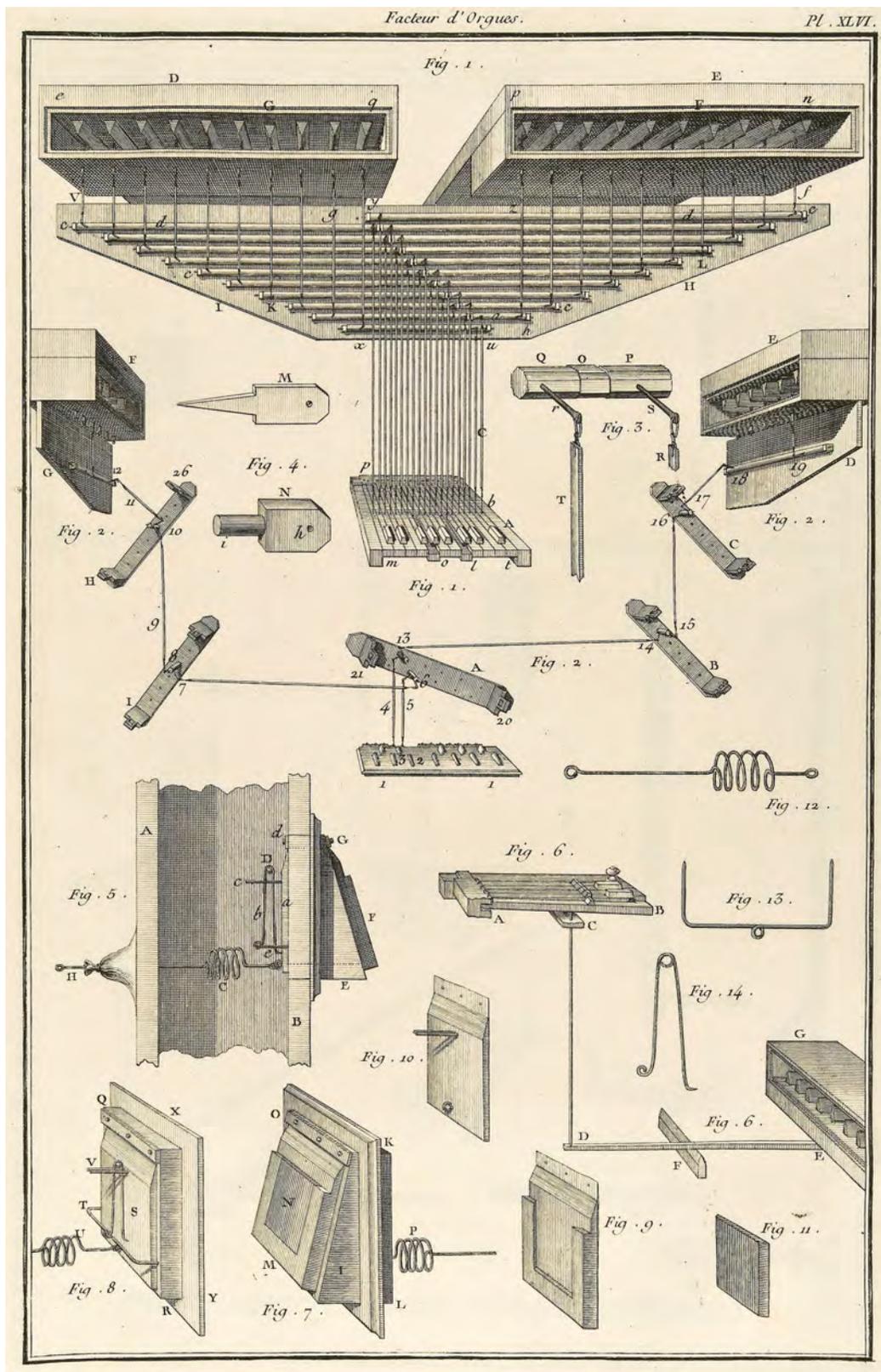


Figura 21. Dom Bedos de Celles. Secreto: ventillas y muelles.



124

Figura 22. Dom Bedos de Celles. Mecánica de notas: reducción.

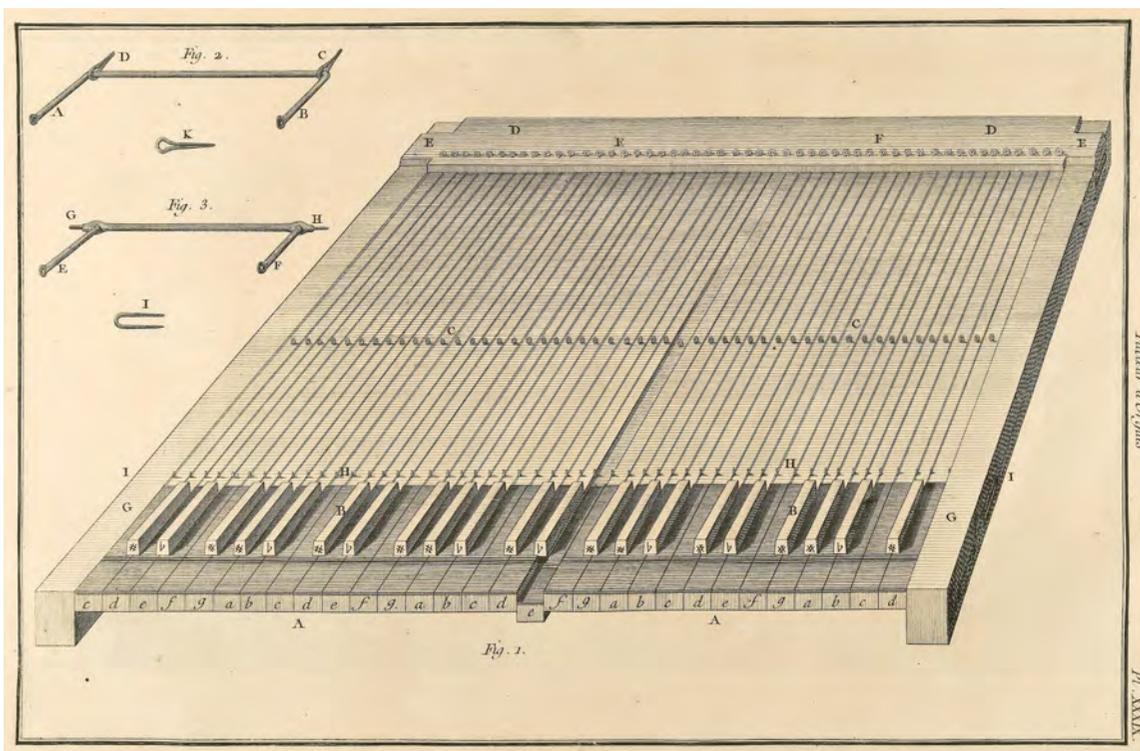


Figura 23. Dom Bedos de Celles. Teclado manual (teclas, colas y guías).

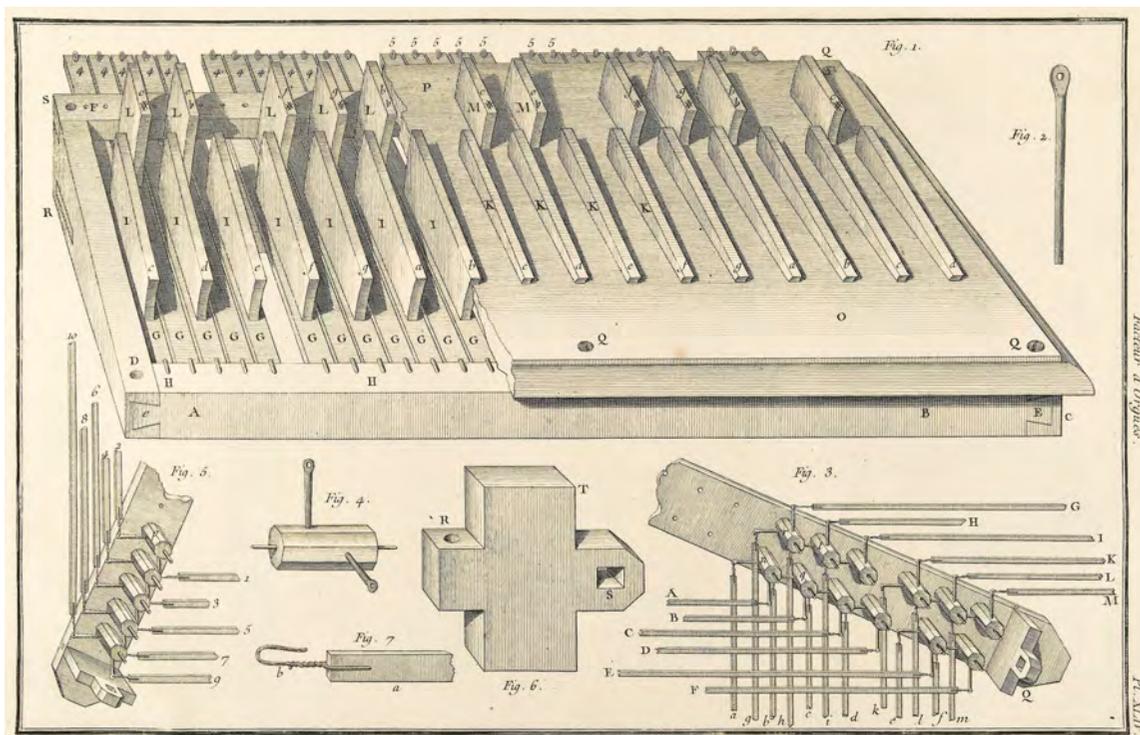


Figura 24. Dom Bedos de Celles. Teclado de pedal.

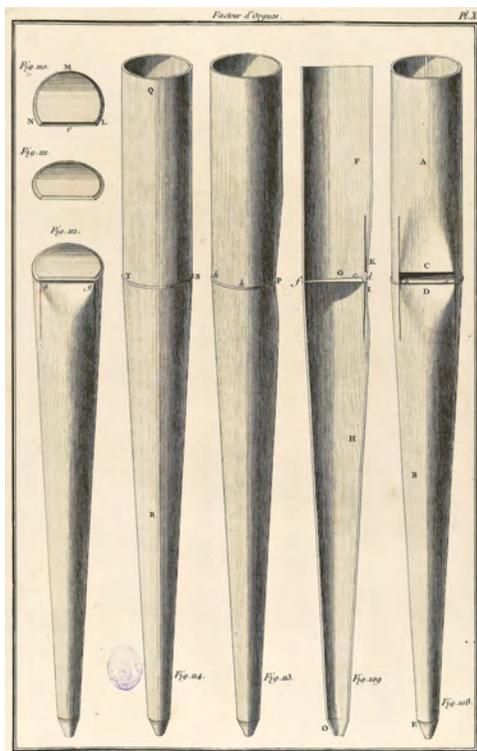


Figura 25. Dom Bedos de Celles. Tubería o cañutería de boca o labial.

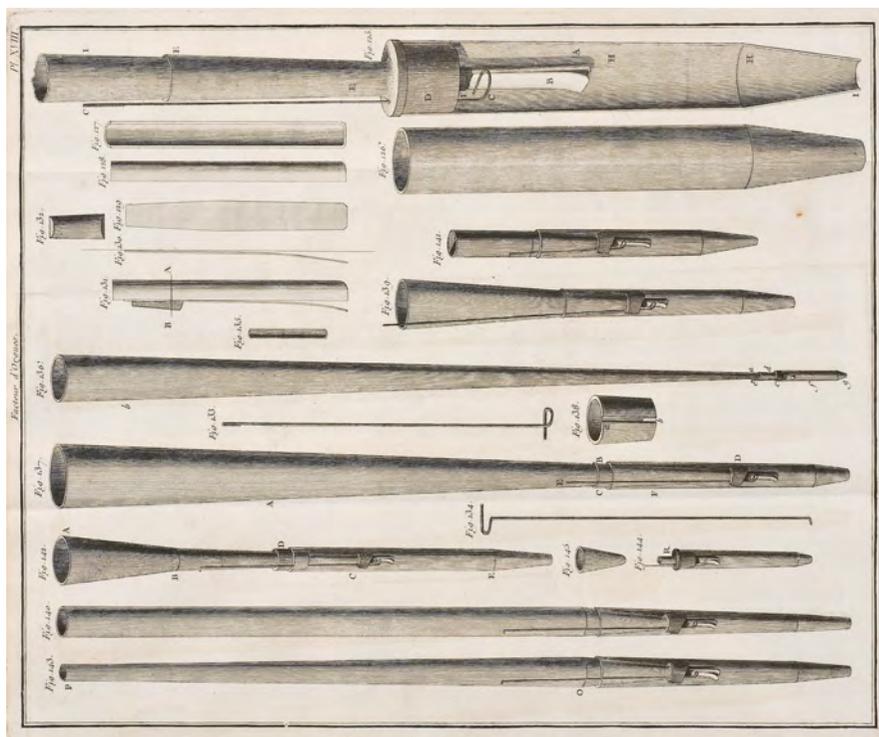


Figura 26. Dom Bedos de Celles. Tubos de lengüeta.

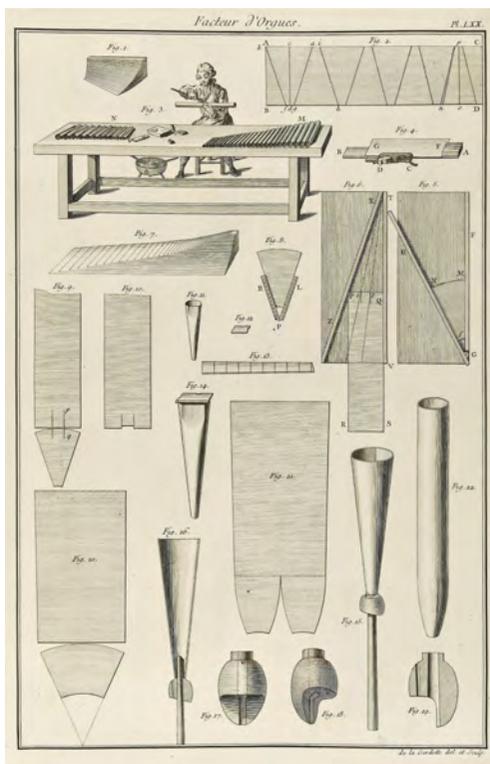


Figura 27. Dom Bedos de Celles. Factura, moldes y plantillas de tubos.

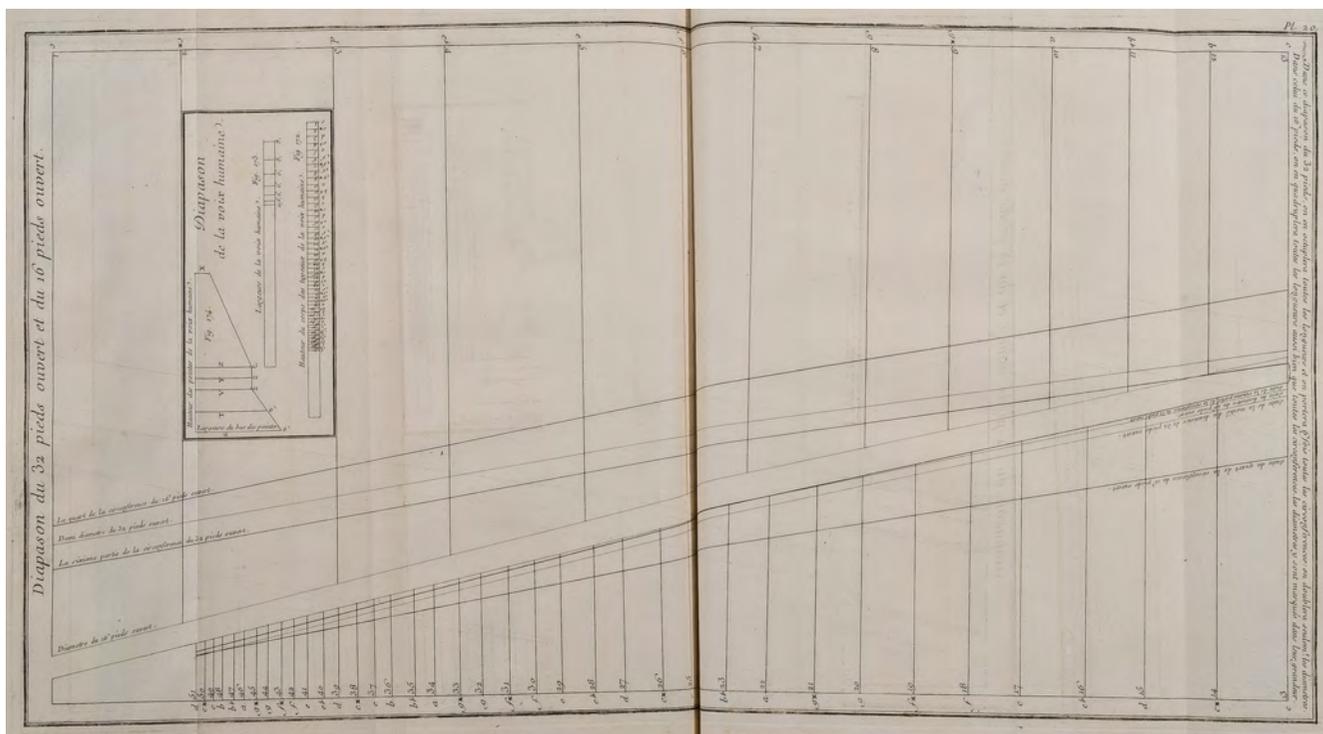


Figura 28. Dom Bedos de Celles. Diapasón de la voz humana 16 pies abierto.

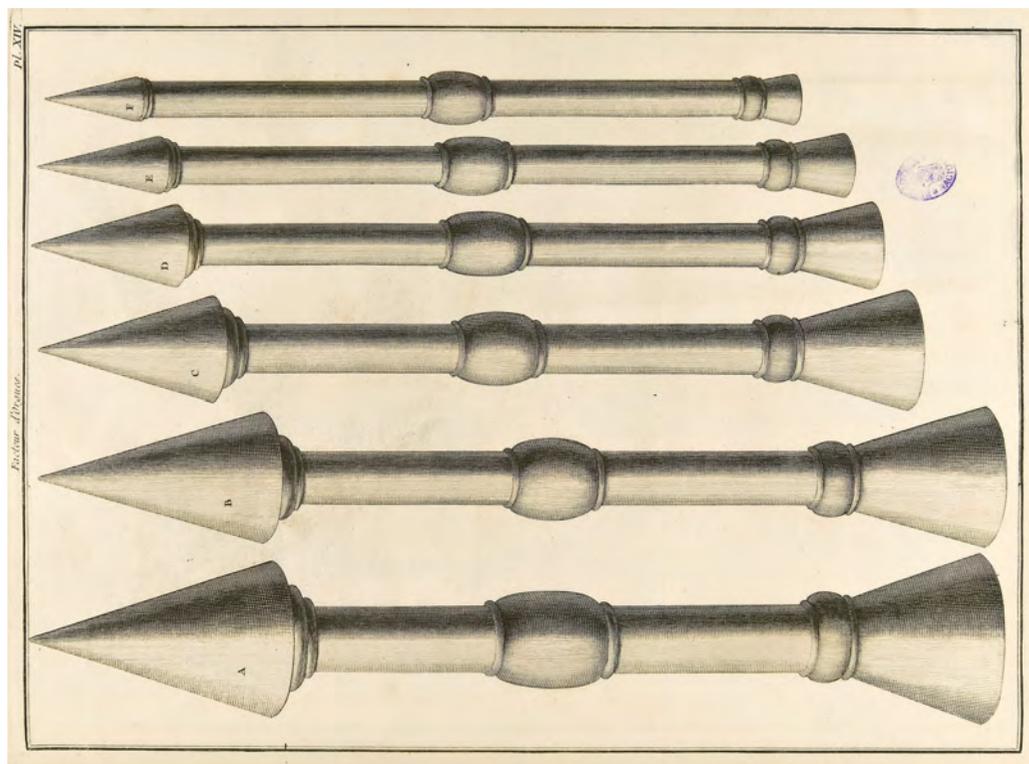


Figura 29. Dom Bedos de Celles. Afinadores.

128

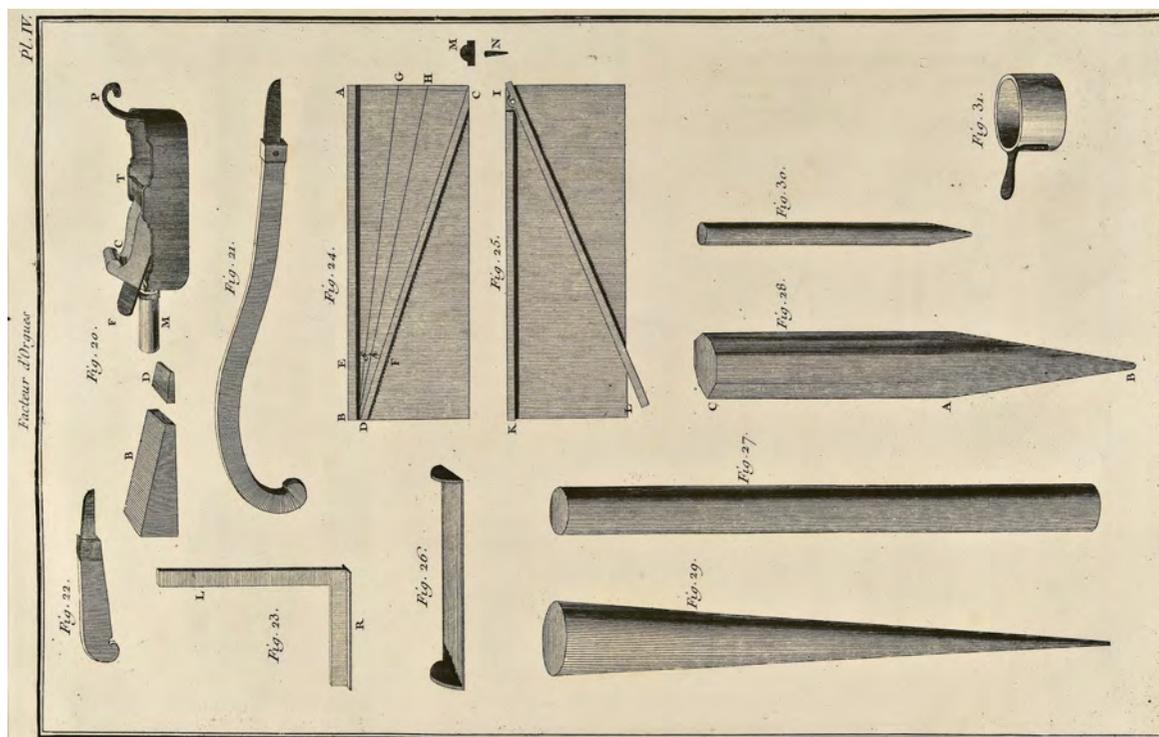
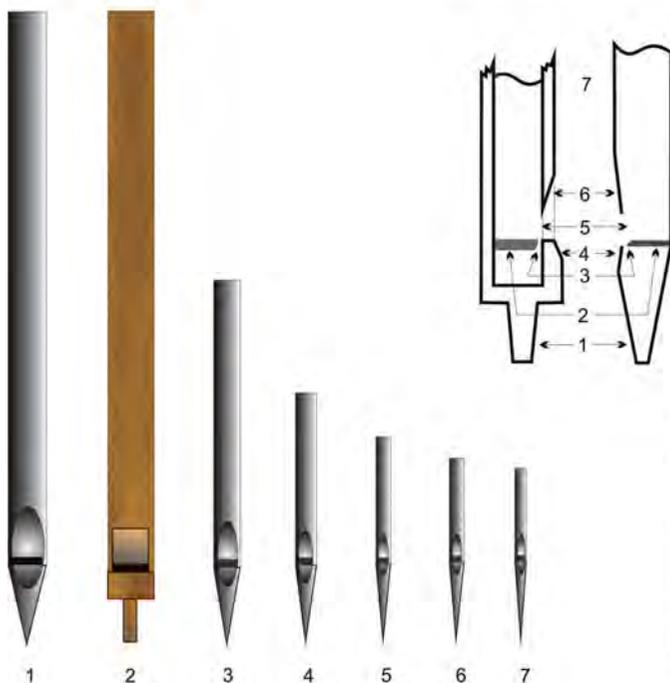


Figura 30. Dom Bedos de Celles. Utensilios y moldes (tubería).

Caños de boca

Esquema (J.A.L.)



Componentes de los caños:

- 1 - Pie
- 2 - Alma
- 3 - Luz
- 4 - Labio inferior
- 5 - Boca
- 6 - Labio superior
- 7 - Cuerpo

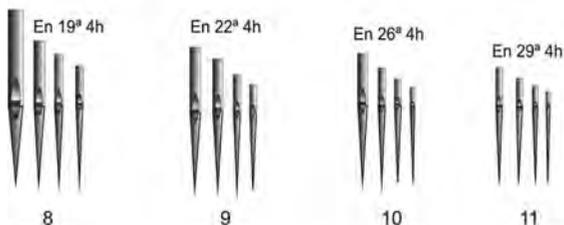
Familia del Flautado

Registros simples:

- 1 - Flautado de 13
- 2 - Flautado de 13, Contras (madera)
- 3 - Octava
- 4 - Docena
- 5 - Quincena
- 6 - Diecisetena
- 7 - Diecinoventa

Registros compuestos:

- 8 - Lleno
- 9 - Lleno / Címbala
- 10 - Címbala / Sobrecímbala
- 11 - Sobrecímbala



Familia de las Flautas y Nasardos

- 1 - Violón de 13 / Flautado Tapado
- 2 - Violón de 13, de madera
- 3 - Tapadillo de Chimenea
- 4 - Tapadillo / Octava Tapada
- 5 - Flauta abierta en 8ª
- 6 - Flauta ahusada en 8ª
- 7 - Nasardo en 12ª / 12ª Nasarda
- 8 - Nasardo ahusado en 12ª
- 9 - Nasardo en 15ª / 15ª Nasarda
- 10 - Nasardo ahusado en 15ª
- 11 - Nasardo en 17ª / 17ª Nasarda / Sesquiáltera
- 12 - Nasardo ahusado en 17ª
- 13 - Nasardo en 19ª / 19ª Nasarda

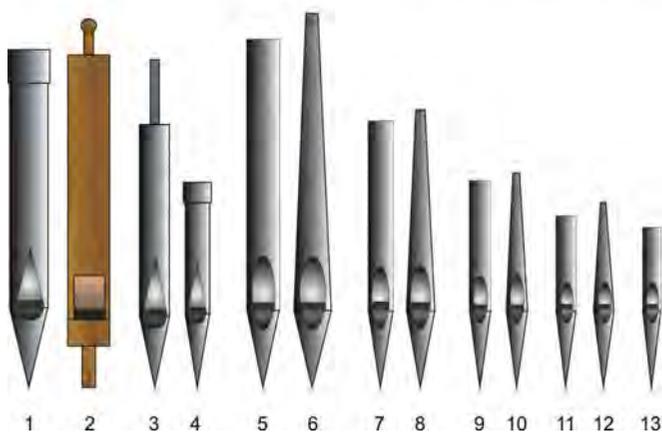
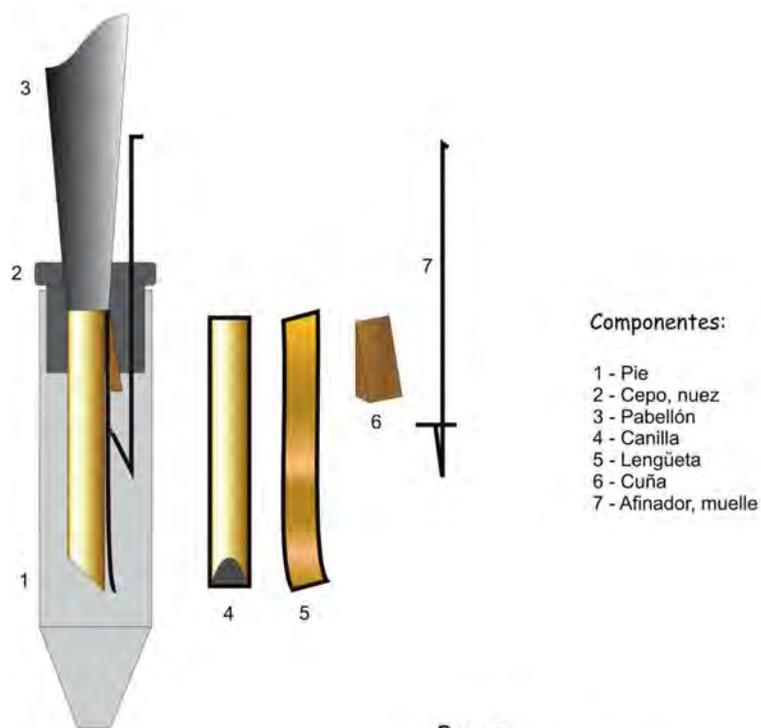


Figura 31. Jesús Ángel de la Lama. Caños de boca.

Caños de lengua:
componentes y formas

Esquema (J.A.L.)



Formas:

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| 1 - Trompeta Real | 10 - Dulzaina de madera |
| 2 - Bajoncillo, Trompeta Magna | 11 - Saboyana, Regalía |
| 3 - Bajoncillo interior | 12 - Clarín con sordina, Bajón |
| 4 - Corno Inglés | 13 - Knopfregal |
| 5 - Oboe | 14 - Viejos, Viejas |
| 6 - Cromorno | 15 - Dulzaina (cerrada) |
| 7 - Chirimía interior | 16 - Violeta |
| 8 - Clarín, Chirimía, Clarín en 15ª | 17 - Dulzaina (abierta) |
| 9 - Voz Humana (francesa) | 18 - Dulzaina aorlada |
| | 19 - Orlos (abiertos, cerrados) |



Figura 32. Jesús Ángel de la Lama. Caños de lengüeta.

Caja y fachada de órgano barroco
Estructura, elementos y léxico
Esquema cumplimentado

Esquema (J.A.L.)

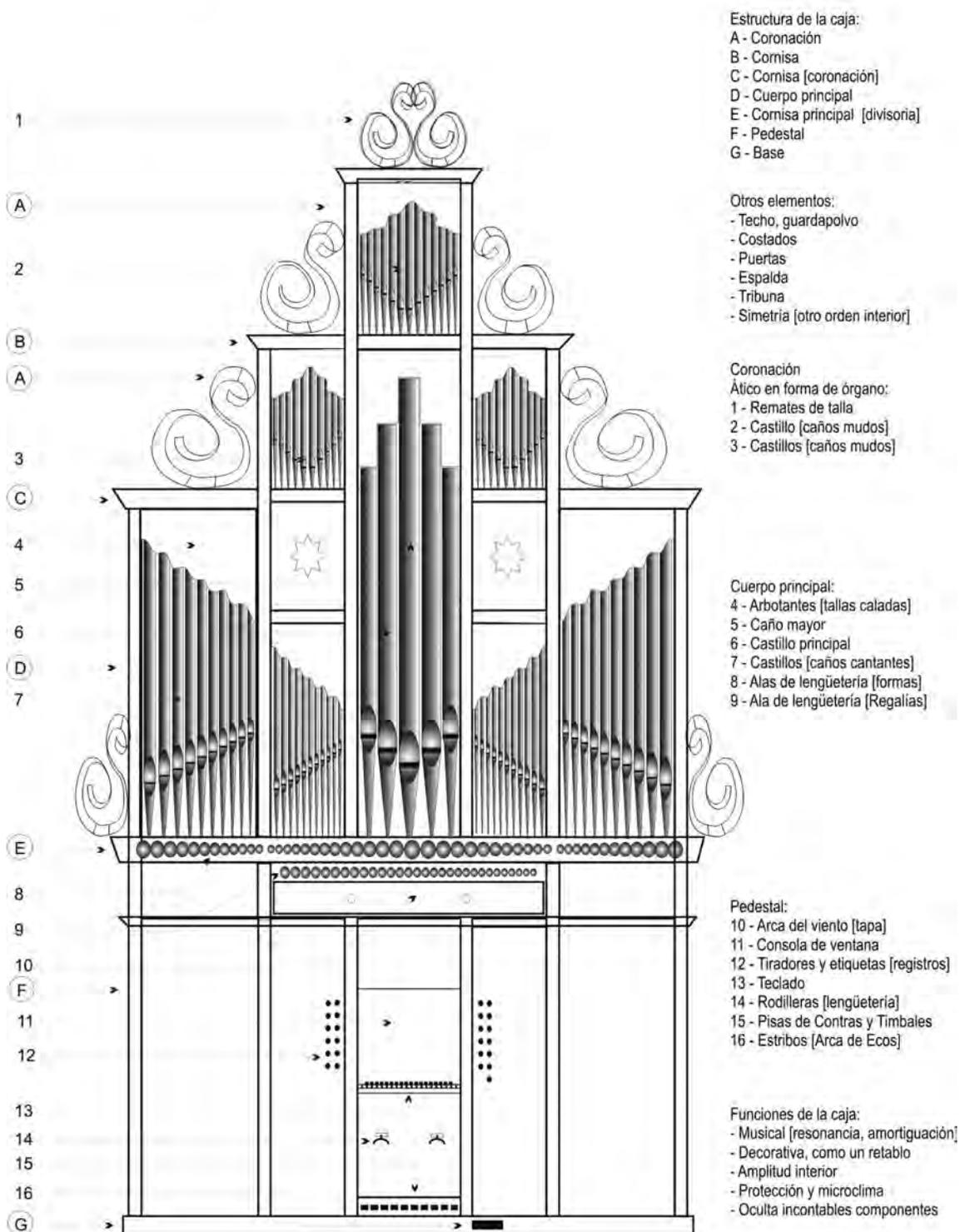


Figura 33. Jesús Ángel de la Lama. Dibujo de la fachada del órgano de Medina de Rioseco.

Léxico: principales componentes del órgano

Registros e hileras de caños:

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| 9 - Llano 4h en 19ª | 1 - Flautado de 13 |
| 10 - Címbala 4h en 22ª | 2 - Octava Real |
| 11 - Trompeta Real | 3 - Corneta Real o Clara 6h |
| 12 - Bajoncillo | 4 - Tapadillo |
| 13 - Clarín | 5 - Docena |
| 14 - Dulzaina | 6 - Quincena |
| 15 - Contras | 7 - Diecisetena |
| 16 - Timbales | 8 - Diecinoventa |

Santa María de Mediavilla

MEDINA DE RIOSECO

Obra de Francisco Ortega, 1732

Esquema del órgano (J.A.L.)

Teclado:

- A - Tecla
- B - Varilla
- C - Molinete
- D - Tablero de reducción
- E - Pisa

Registros y movimientos:

- F - Tirador, con pomo
- G - Brazo
- H - Árbol
- I - Balancín

Secreto principal:

- J - Arca del viento
- K - Ventilla
- L - Canal
- M - Corredera
- N - Secretillo de Corneta
- O - Tablón
- P - Conducto

Otros secretos:

- Q - de Contras
- R - de Timbales

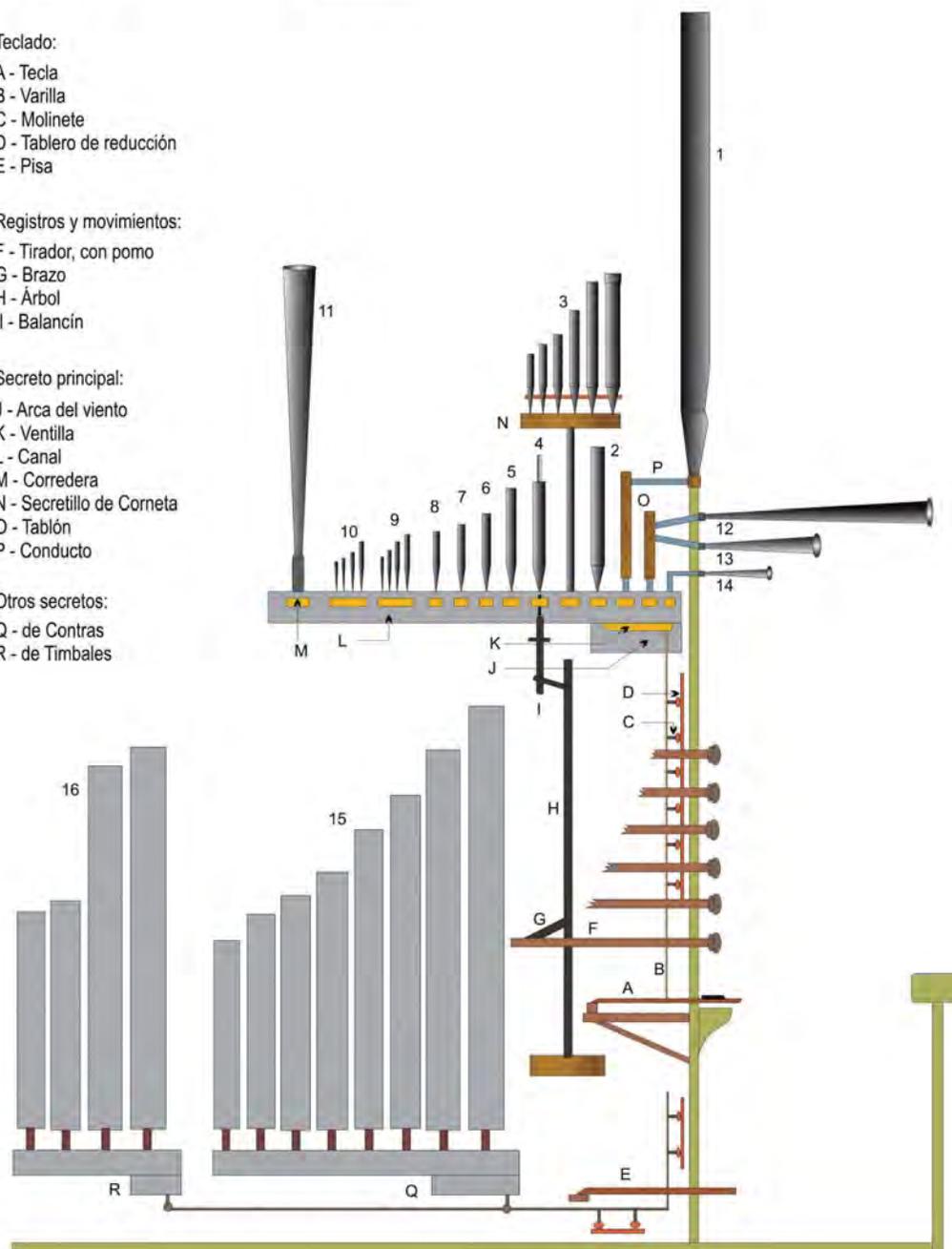


Figura 34. Jesús Ángel de la Lama. Dibujo de la sección del órgano de Medina de Rioseco.

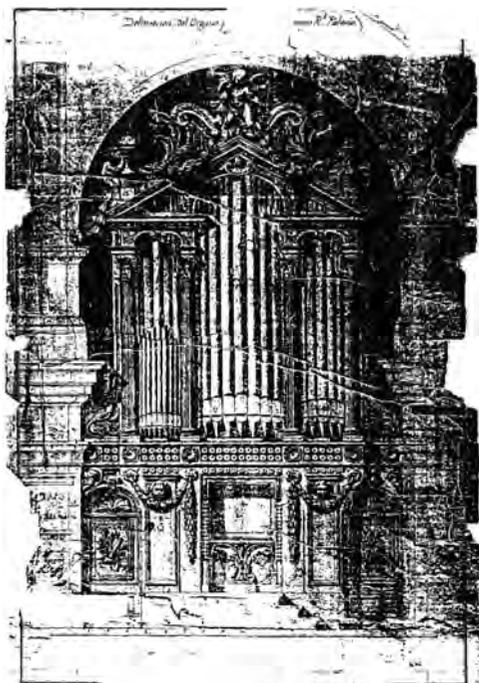


Figura 35. Fachada del órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid. Grabado de Ventura Rodríguez.

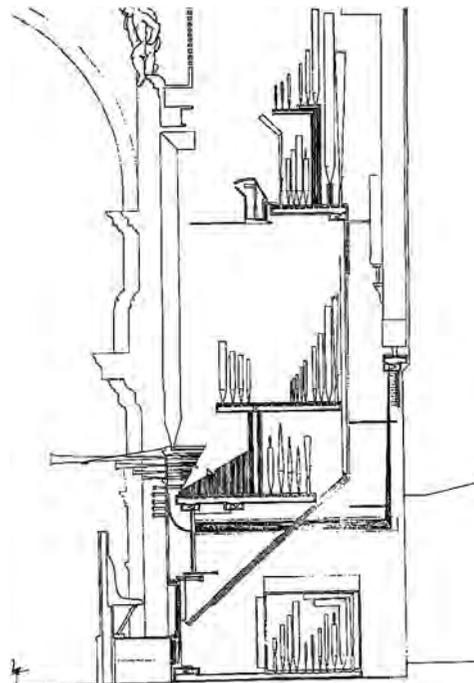


Figura 36. Sección del órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid. Dibujo de J. A. Arroyo Fernández.

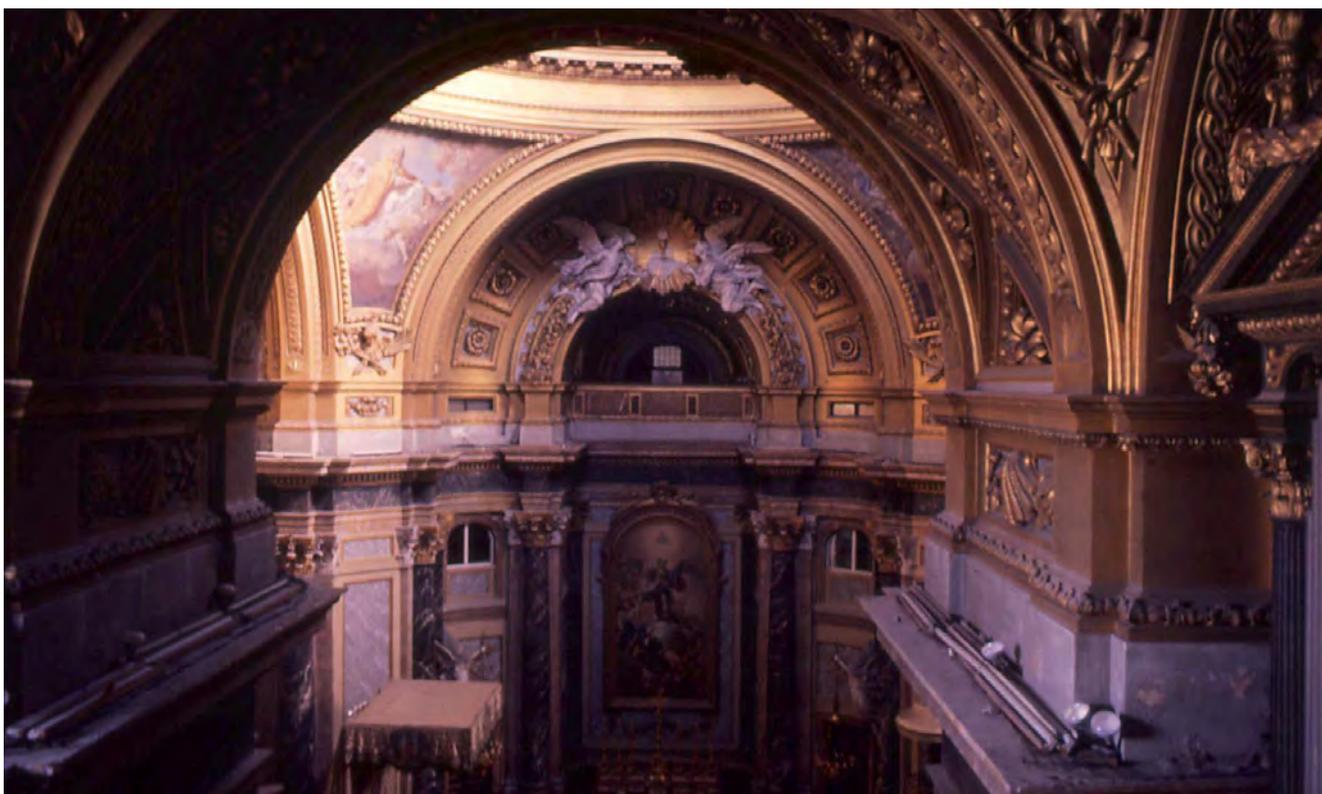


Figura 37. Vista del altar mayor desde el coro de la capilla donde se encuentra ubicado el órgano. CDB.

Qué interesante si lográramos llevar a cabo algo tan sencillo como estas indicaciones, tanto para nuestros «órganos internos» como para estos «externos a nosotros» y qué beneficioso que existieran, en la mayor parte de los órganos, los contratos de mantenimiento y que en la mentalidad de los organeros y encargados de los instrumentos, encontráramos la misma forma de pensamiento del médico chino antiguo. Bueno, por ahora, vamos a seguir conociendo a los órganos externos..., que, como decían, son un buen reflejo de nosotros.

Así pues, tal y como señalamos durante la exposición oral de esta conferencia, continuamos observando la complejidad del arte y artesanía de la organería, a través de la visión de las diferentes piezas que componen el instrumento: vemos las ventillas que permiten el paso del aire desde el arca de viento a los canales del secreto para, desde ahí, llegar a los tubos. Sus muelles, la mecánica de notas con la reducción y teclados manuales y de pedal, diferentes caños de boca y de lengüeta junto con utensilios y plantillas para la construcción de los diferentes registros, así como diferentes secciones (Medina de Rioseco y Palacio Real de Madrid). Hemos de tener en cuenta que, si bien el objetivo principal de esta conferencia no se encuentra en hacer una presentación exhaustiva de todas las piezas y funcionamiento de un órgano, hemos considerado imprescindible –dado el perfil general de los asistentes a estas jornadas–, realizar una breve presentación a través de la imagen y el audio, sobre su estructura y composición general.

Y continuando con nuestra vista panorámica del instrumento y de la mano de mi primer maestro en estas artes, el insigne investigador sobre el órgano en España, el padre Jesús Ángel de la Lama, vemos estos dibujos que él ha realizado para la docencia del órgano y que nos ayudan para su comprensión (figuras 32-35).

A partir de este momento nos despedimos de todos estos magníficos dibujos y grabados para realizar una intrépida excursión a un magnífico ejemplar, sin lugar a dudas uno de los más importantes de nuestro patrimonio: el órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid, construido en el siglo XVIII por el insigne constructor Leonardo Fernández Dávila y terminado, también con gran ingenio, por su discípulo Jorge Bosch. No vamos a entrar en esta ocasión sobre la historia y vicisitudes de este instrumento que conocemos bastante bien, ya que durante cuatro meses de 1987 tuvimos la fortuna de poder realizar un estudio ex-



Figura 38. Fachada del órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid.

haustivo junto con el organero, restaurador del órgano portativo de Palacio, Luis Magaz, acompañados, en todo momento, por el conservador Bernardino Marrero. En la imagen podemos apreciar el grabado que encontramos en los Archivos del Palacio, junto con una sección del instrumento que encargamos realizar al arquitecto A. Arroyo Fernández y que nos ayuda a comprender muy fácilmente la estructura de este órgano que vamos a ver en las siguientes fotografías que realizamos, antes de la última intervención, y con las que esperamos que lleguen a tener, ahora con un instrumento en concreto, una idea más próxima a cómo es un órgano en su interior.

Todas las imágenes que veremos en esta publicación fueron tomadas antes de la última intervención que se realizó en este órgano. Tenemos pendiente

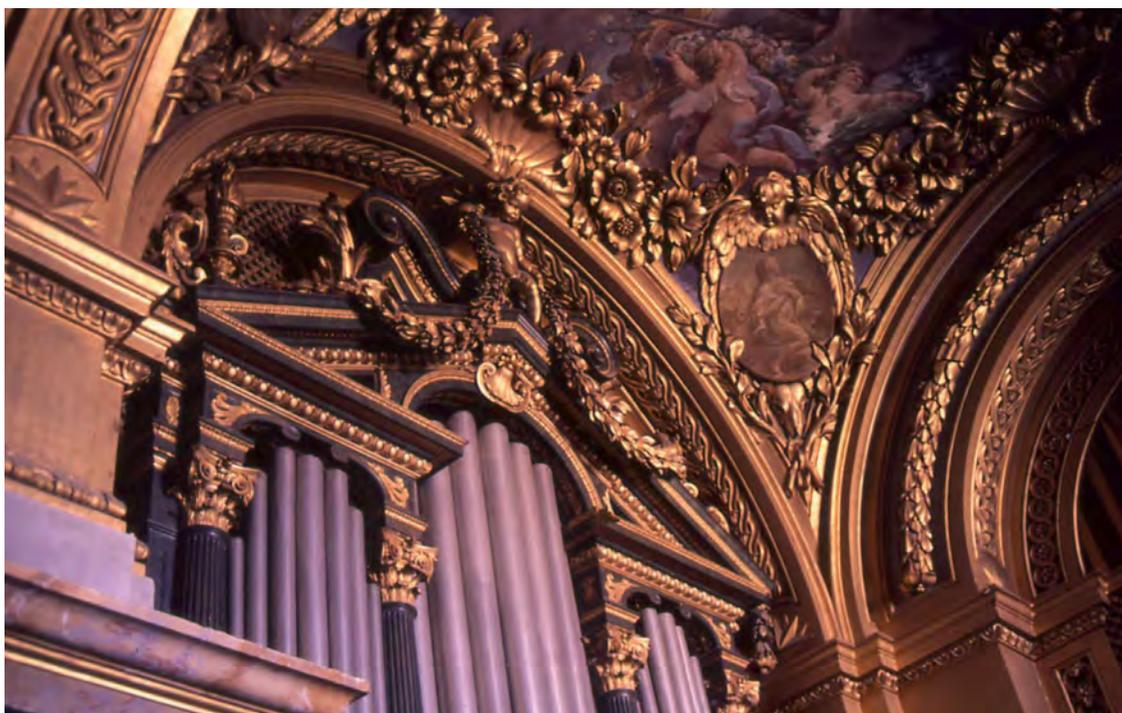


Figura 39. Coronación de la fachada del órgano del Palacio Real.



Figura 40. Consola del órgano de la capilla del Palacio Real.



Figuras 41 y 42. Teclados (arriba) y lengüetería (abajo) de batalla del órgano de la capilla del Palacio Real.



Figura 43. Lengüetería de batalla del órgano de la capilla del Palacio Real (vista superior).



Figura 44. Tiradores de registro de mano izquierda. Órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid (OCPRM).

la realización de un estudio posterior a dicha obra tal y como hicimos, gracias a la colaboración del Ministerio de Cultura, a través de este Instituto, con el Patrimonio Nacional, una investigación previa a la ejecución de dichas obras de restauración del instrumento.

En la figura 37 podemos apreciar al fondo el altar mayor de la capilla, y a la derecha el órgano que presenta una mala ubicación, y, por consiguiente, los espléndidos trabajos de arte, artesanía e ingenio llevados a cabo por los célebres maestros organeros, anteriormente citados, quedan algo desfigurados con la

desafortunada y obligada ubicación de este magnífico instrumento.

Como señalamos en una ponencia que realizamos con motivo de *Las Jornadas Técnicas de Conservadores de Catedrales en Alcalá de Henares* (1987) y en relación a la ubicación del órgano:

«... durante el siglo XVIII aparece una cierta sensibilización por los problemas de acústica y el célebre organero Jorge Bosch, en un comentario al grabado de organería de Dom Bedos de Celles, dice que el monje benedictino trata de la ciencia de la

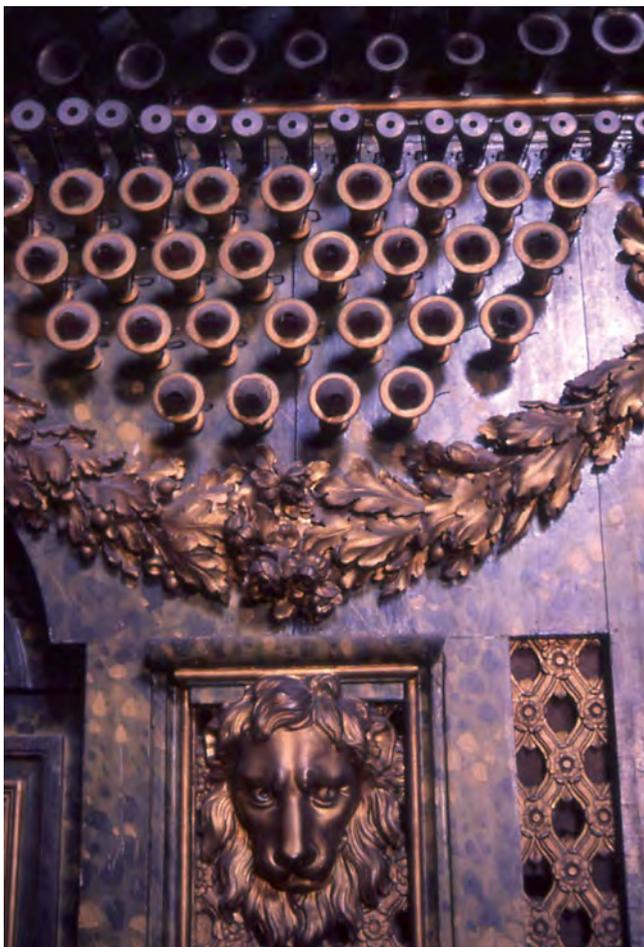


Figura 45. Detalle del registro de viejas (mano derecha) y detalle decorativo de la fachada, cabeza de león del OCPRM.

acústica y de la propagación del sonido en el espacio de una forma vaga e imprecisa, no entrando en la especulación de los distintos métodos de formarse el sonido ni en qué circunstancias, siendo una trompeta buena puesta en el sitio donde debe estar es mala, y, al contrario, siendo defectuosa da mejor voz puesta en su lugar» (cita extraída del estudio del musicólogo Louis Jambou sobre *Evolución del Órgano Español siglo XVI-XVII*, vol. II, página 217, doc. 402).

Como hemos indicado anteriormente en relación a su constructor de origen, Leonardo Fernández Dávila, y al diseño de la fachada a cargo del célebre «teniente de arquitecto mayor» Ventura Rodríguez, de quien mostramos el grabado que encontramos en el Archivo de Palacio en 1987, también en los archivos

encontramos referencias relativas al año del inicio de construcción del órgano. En el año 1755, cuando aún no se habían concluido las obras de decoración, se nombró al *profesor de matemáticas y maquinaria armónica* Dávila como constructor del nuevo órgano de Palacio. Éste gozaba de una gran reputación por su reciente órgano de la catedral de Granada. Por un memorial que el organero dirige al rey Fernando VI se sabe que el órgano se había concluido a finales de 1759 y estaba a la espera de ser montado. Tuvo que ser almacenado hasta que se terminaran las obras de la capilla. En enero de 1771, doce años después, desde Palacio se llamó de nuevo a Dávila para que iniciara el montaje del órgano. Trabajo que se suspendería en abril de ese mismo año, al fallecer el organero. Por deseo expreso del maestro Leonardo Fernández Dávila, su discípulo Jorge Bosch sería nombrado para finalizar las obras. Tras un año, Bosch se hizo cargo de la obra, que finalizó en 1778. El organero recibiría como compensación a su trabajo un nombramiento especial que le encomendaba el cuidado exclusivo del nuevo órgano, sin que el título ya existente de «organero y afinador de la Real Capilla» que desempeñaba José de Echevarría se viera alterado.

Acompañando este escrito sobre la originalidad de los órganos españoles, hemos considerado interesante incluir esta música de la *Batalla Imperial de Cabanilles*, al órgano, Modest Moreno.

Tal y como mostramos en nuestra conferencia, a través de las imágenes, y considerando la importancia de este efecto sonoro, la lengüetería de fachada, queremos señalar aquí algunas de las peculiaridades del órgano ibérico que lo hacen único en el mundo:

- Lengüetería tendida (denominada también: «en forma de tiros», «en artillería», «trompetería de batalla», «chamada», «lengüetería a la española» o, sencillamente, «batalla»). Véanse figuras n.ºs 42, 43, 71 y 74.
- Registros partidos entre el Do y Do# centrales del teclado (entre el Si y Do en Cataluña). Mayor colorido y riqueza tímbrica ahorrando espacio y presupuesto. Véanse figuras n.ºs 44, 45, 50 y 53.
- Riqueza de planos sonoros (dos fachadas cantantes, a la nave central y lateral, en catedrales con coros centrales). Véanse figuras n.ºs 107, 108 y 109.



Figura 46. El organero Luis Magaz con un caño de los más pequeños de fachada, durante el estudio del OCPRM, previo a la última intervención.

Hasta aquí hemos visto las imágenes de la fachada del instrumento. A partir de este momento, iremos viendo sus diferentes partes:

- En primer lugar, la que corresponde a la cañutería interior y secretos (figuras n.ºs 49 a 80).
- A continuación, la mecánica de registros y de notas (figuras n.ºs 81 a 92).
- Y, por último, el sistema de alimentación (figuras n.ºs 93 a 102).

Ahora, visto y escuchado este magnífico ejemplar y de la mano del organero del siglo XVIII titular de la catedral de Jaén, Fernando Antonio de Madrid, además de esta obra, en donde no hemos podido ver los resultados de la última intervención realizada, les voy a ir presentando una serie de obras en las que ya se ha intervenido y otras en las que no, con el objetivo de plantear algunas cuestiones y cuestionar algunas de ellas relativas al tema central de esta ponencia: la conservación preventiva de órganos en España. Estas obras van a ser la ya vista del órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid y el órgano del coro del convento de las Comendadoras de Santiago, también en

138

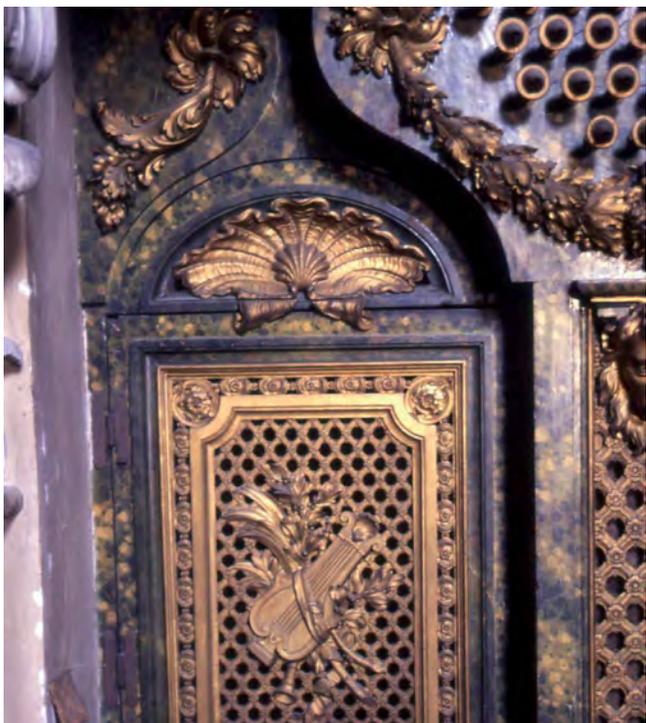


Figura 47. Puerta de acceso al interior del OCPRM.



Figura 48. La investigadora Carmen Díaz Baruque invitándoles al interior del instrumento.

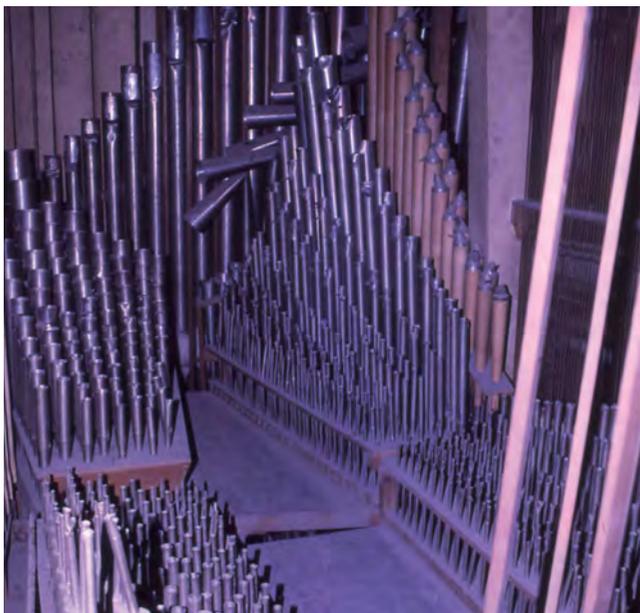


Figura 49. Secreto principal correspondiente al teclado I del OCPRM: se pueden apreciar los cuatro secretillos sobre los que se planta la cañutería. Al fondo a la izquierda: nazardos de 4 h, al fondo derecha: el registro aire de llenos permite que suenen el fagot, la octava, la docena-quincena y el lleno de 5 h. En el primer plano a la izquierda vemos una corneta de 6 h y a la derecha (que veremos mejor en otra diapositiva) la continuación del fagot, etc., de la mano izquierda. Aquí en mano derecha. *Sonido registrado: pleno o lleno.*



Figura 51. Teclado I: vemos de derecha a izquierda: orlos de 26, corneta tolosana de 3 h, y en espiga, tapadillo de chimenea y los conductos de viento a un secreto elevado en madera y forrados de papel. *Sonido registrado: Corneta sola y corneta con flautado de 8'.*

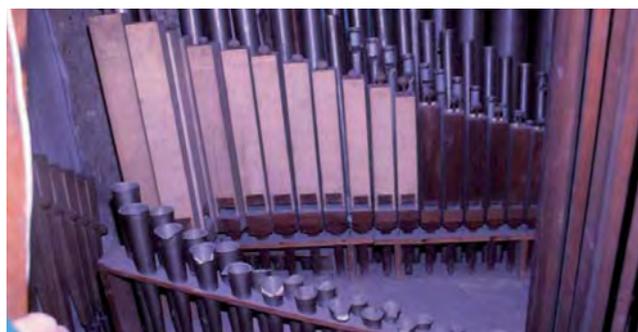


Figura 52. Teclado I: desde el fondo vemos algunos tubos de fachada correspondientes al flautado de 26, de 13 palmos y violón de 26 en madera de C# 3 a C#4 en madera y forrados de papel y cont. de madera sola. En primer plano la trompeta real de m.d.



Figuras 50 y 50 bis. Caños de la fachada vistos desde el interior del OCPRM.



Figura 53. Teclado I: aquí podemos observar, con claridad, la partición de registros de m.d. y m.i.



Figura 54. Teclado I: fagot y demás registros vistos anteriormente.



Figura 56. Teclado I: flauta dulce. En ella se puede apreciar la numeración a la española. En el primer plano, varillaje de la mecánica de notas para el teclado II.

140



Figura 55. Detalle del registro de pajaritos (registro de adorno típico del barroco que consiste en una cazuelita a la que se pone agua y unos pequeños tubitos que cantan, «como pajaritos» cuando les llega el aire) detrás de los nazardos del primer teclado (primer piso).



Figura 57. Teclado II: vista general. Podemos observar el detalle de las cajas de ecos abiertas con la voz humana.



Figura 58. Teclado II: detalle del registro de bajoncillo, acodado (11 tubos).

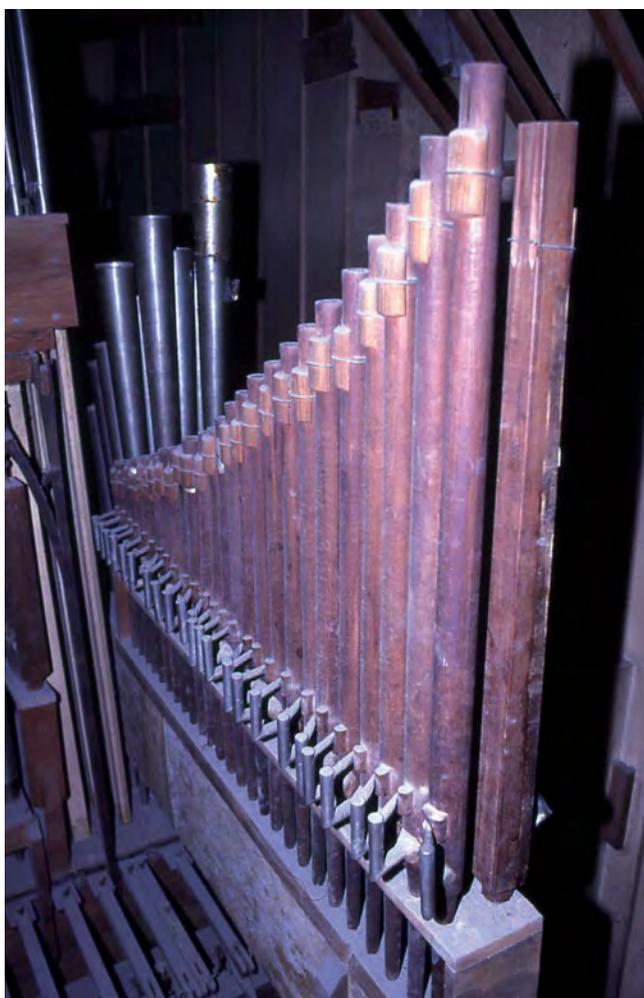


Figura 59. Teclado II: flauta travesera. Uno de los registros más ingeniosos del órgano.



Figura 60. Teclado II: vista frontal de la cañutería citada en la vista general: los conductos que van a la corneta elevada, al fondo, flautado violón, flautado de 13 con sus entallas de afinación, clarín y chirimía alta.

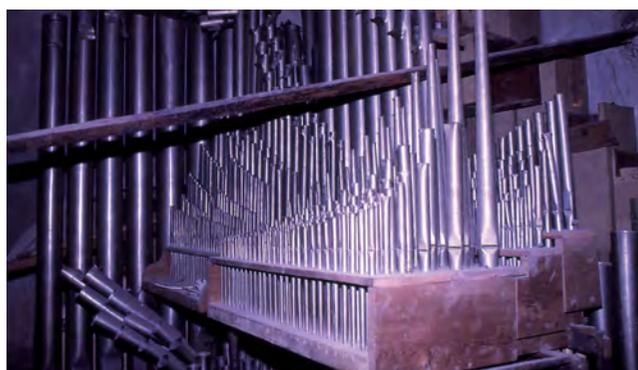


Figura 61. Teclado II: al fondo el flautado de 13 de C1 a F#1. Pegados a la pared los cuerpos de las contras de pedal que veremos después y los dos secretillos elevados de m.i. y m.d. al fondo y delante, respectivamente.

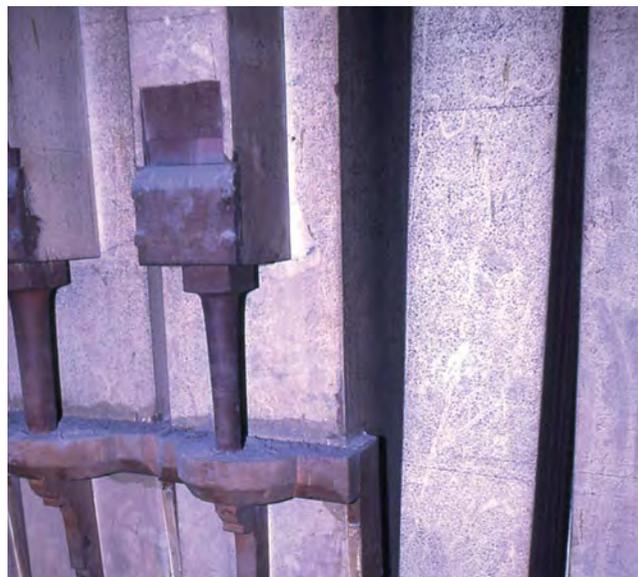


Figura 62. Contras de pedal: ingeniosa forma de colocar un caño acoplado sobre las contras abiertas de 26 palmos de forma que al sumarse con estos caños de madera de $10 \frac{2}{3}$ (medida en pies) da una longitud como resultante acústica de 54 palmos, es decir, mucho más grave.



Figura 63. Teclado III: en ecos.



Figura 66. Lengüetería de fachada del OCPRM.
Sonido registrado de Lengüetería.

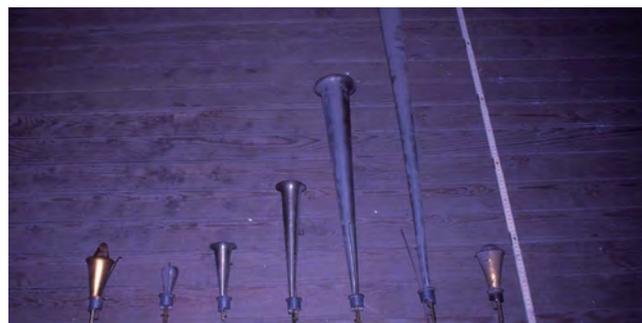


Figura 67. Detalle de algunos de los caños (Do 3) de lengüeta de fachada que se encuentran en batalla.

142



Figura 64. Detalle de los ecos del teclado II: podemos ver, desde atrás hacia delante, la chirimía alta y la voz humana.



Figura 65. Detalle de los ecos del teclado III: podemos ver, al fondo, la voz humana a la francesa (que veremos la diferencia más adelante), la tiorva con la curiosa cazuela en su parte superior, lleno de 3 h, quincena, corneta de 4 h. Octava de corneta, tapadillo, violón y trompeta real en primer plano.



Figura 68. Nazardos de 4 h. (Do 3) del teclado I (con la siguiente composición: docena, quincena, decisetena, decinovená.



Figura 69. Teclado I, y sobre un secretillo elevado sobre el principal, la corneta (Do 3) de 6 hileras. Va sobre un secretillo, a continuación del aire de llenos y separada de éste por un pasillo de afinación. La composición es la siguiente: 1.ª hilera de a trece palmos y con chimenea, la 2.ª hilera en octava, 6 palmos, con chimenea, la 3.ª hilera, flauta en docena abierta, la 4.ª flauta en quincena abierta, 5.ª h., flauta en diecisetena abierta y 6.ª h. flauta en decinovena abierta. La primera hilera es de factura Dávila con numeración a la española; las trazas de la boca, a diferencia de las de Bosch, están menos delimitadas y son más altas. La afinación de esta hilera se hace por medio de orejuelas, como es habitual en los registros de chimenea. La 2.ª hilera, aunque de idénticos parámetros a los utilizados por Dávila, parece ser factura de Bosch, tanto por la numeración como por las trazas y manera de abrir las bocas. Las siguientes cuatro hileras son factura de este último.



Figura 70. Detalle del oboe (Do3). Realizado en madera exótica. En la documentación hallada en el Archivo de Patrimonio identificamos que en la memoria de Leonardo Fernández Dávila éste deja un oboe realizado pero parece que Jorge Bosch hace uno de nueva factura que es el que tenemos ahora. El muelle de latón es excepcionalmente largo.



Figura 71. Detalle de la lengüetería de fachada de mano derecha. La chirimía de la fachada está colocada en la cuarta hilera desde arriba.



Figura 72. Detalle de la chirimía (Do 3).



Figura 74. Detalle de registros de lengüeta de pabellón corto de la fachada.

144

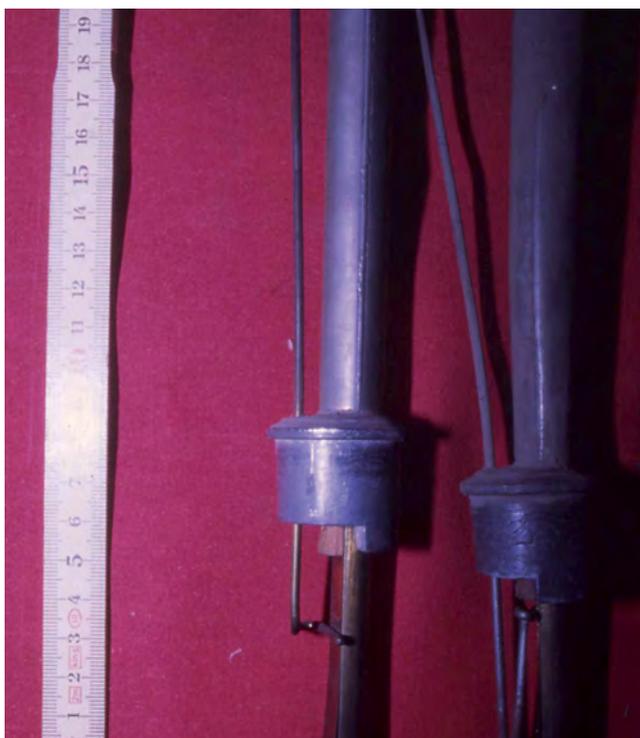


Figura 73. Detalle de dos caños de lengüeta en los que podemos observar la diferencia de un muelle a la francesa (izquierda) y a la española (derecha).



Figura 75. Detalle de un caño del registro de orlos de la fachada (C3).



Figura 76. Detalle de algunos caños del registro de viejos (m.i.) en la fachada.



Figura 77. Detalle de algunos caños del registro de viejas (m.d.) en la fachada.



Figura 78. Detalle de la flauta travesera. Entallas.



Figura 79. Flauta travesera (Do 3); en la imagen se observan dos caños correspondientes a la doble hilera, uno de sección cuadrada y otro circular. Es un registro de muy extraña factura puesto que se adelanta a las típicas flautas ondulantes del período romántico. A pesar de ser factura de Jorge Bosch, parece que la ingeniosa idea correspondió a su maestro, Leonardo Fernández Dávila, ya que en la documentación que tenemos aparece que él prevé este registro, y también tenemos noticias del carácter ingenioso y de inventor del maestro, pues frecuentemente aparecen datos en los que se encuentra dedicado a realizar numerosos artilugios para el Palacio en donde instaló una sala dedicada a estos menesteres: el gabinete Armónico. Esta flauta es alimentada mediante un conducto de plomo acodado y fijado al pie con estopa.

145

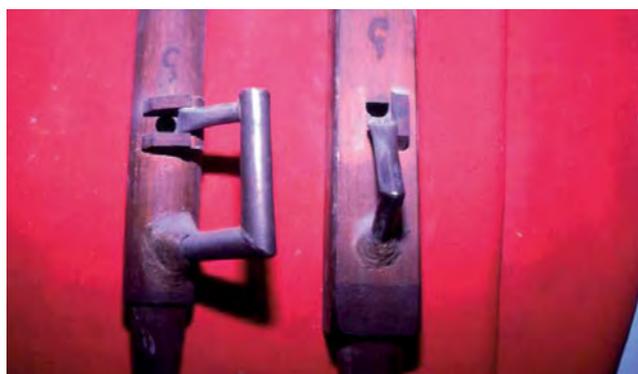


Figura 80. Detalle de la flauta travesera. Vemos los detalles del ataque del aire al interior del cuerpo del caño tratando de reproducir el funcionamiento de una flauta travesera tocada por un flautista y se han practicado dos formas distintas de hacer este ataque según la sección del caño.



Figura 81. Dentro de la mecánica de registros: tiradores de registro de mano derecha.

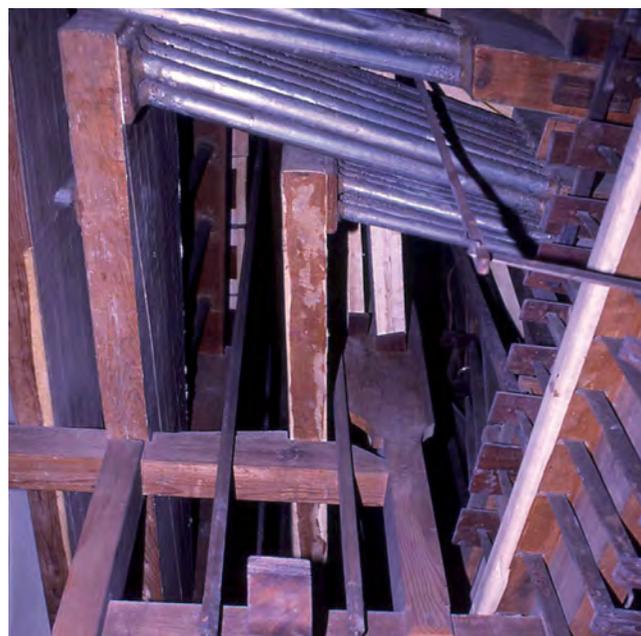


Figura 83. Detalle de la mecánica de registros de m.i.: detalles de los reenvíos del teclado II y las correderas del secreto principal. Aquí también podemos ver cuatro tableros de conducto de aire (sistema de alimentación), perpendiculares a la fachada, que de izquierda a derecha son los que alimentan: el 1.º, los ocho primeros caños del violón de 26 en fachada; el 2.º, desde el C1 al G1 del flautado de 26 palmos; el 3.º, un flautado violón; 4.º, flautado de 13 (primeros 20 caños). Los tableros 5.º y 6.º alimentan la trompeta real.

146



Figura 82. Mecánica de registros: detalle de las tracciones dobles de reenvío (parte superior) al teclado II.



Figura 84. Mecánica de registros: detalle de los árboles de hierro de la mecánica de registros.



Figura 85. Mecánica de registros: correderas del secreto (a la derecha de la imagen, tableros de conductos que reparten el viento a distintos caños del interior y fachada).



Figura 86. Mecánica de notas: al fondo, detalle del varillaje del teclado I y del teclado II (oblicuo).



Figura 88. Mecánica de notas: varillaje teclado II (vista lateral).



Figura 87. Mecánica de notas: varillaje teclado II (vista frontal).

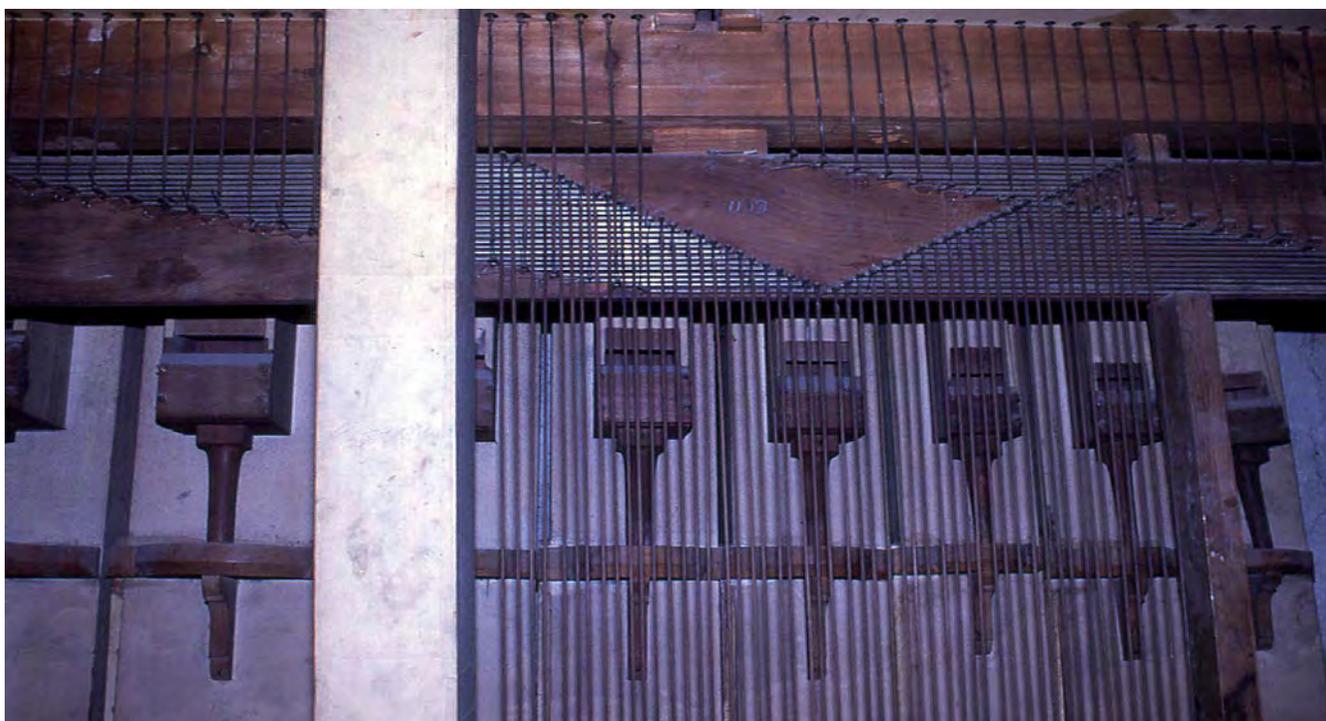


Figura 89. Mecánica de notas: reducción teclado II con las contras al fondo (vista frontal).



148

Figura 90. Mecánica de notas teclado III: detalle de los molinetes.



Figura 91. Mecánica de notas: reducción y varillaje teclado III (al fondo e izquierda de la imagen, el varillaje oblicuo hacia el teclado II).



Figura 92. Mecánica de notas: reducción del teclado de pedal (contras, arriba).



Figura 93. Sistema de alimentación: cuarto trasero en donde se encuentran los seis fuelles cuneiformes que sirven de depósito o pulmón del instrumento. Al fondo un enorme motor-ventilador de OESA potente y ruidoso.

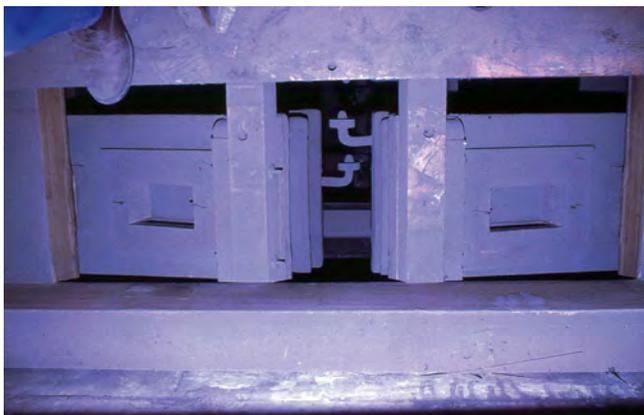


Figura 94. Sistema de alimentación: detalle de los fuellecitos de bombeo, vistos en su parte superior. Este ingenioso invento, atribuido a J. Bosch, fue una revolución en su época ya que, además de conseguir una consecución del aire estable para el órgano, permite un fácil y cómodo manejo para el entonador. Los fuelles sirven de bomba que llena los seis depósitos, vistos anteriormente.



Figura 97. También del sistema de alimentación, pero en el interior del instrumento, podemos destacar una abundante cantidad de tablonces de conductos (de compleja factura y estructura que permiten llevar el aire a los caños del piso superior y de fachada). Vemos que están forrados y los conductos de viento hasta ellos, de plomo.



Figura 95. Sistema de alimentación: detalle del arca de viento del secreto de pedal. Se aprecian las ventillas.



Figura 98. Sistema de alimentación: detalle del trémolo en uno de los conductos de viento.



Figura 96. Mecanismos del sistema de alimentación: en la imagen vemos la travesa que une los fuelles tres a tres, permitiendo obtener un viento más estable.



Figura 99. Sistema de alimentación: detalle de uno de los fuelles. Observamos el conducto general de viento que llevará el aire hasta el arca de vientos del secreto.



Figura 100. Mecanismos del sistema de alimentación: manubrio con cigüeñal con cuatro bielas que accionan los cuatro fuellecitos ya mencionados.

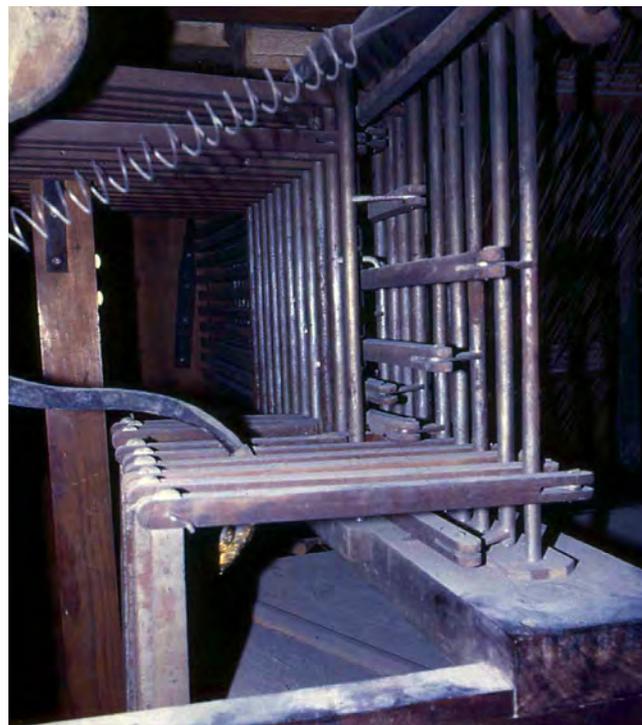


Figura 101. Mecanismos del sistema de alimentación: detalle de la cabeza de serpiente (interior).

150



Figura 102. Mecanismos del sistema de alimentación: en el lateral derecho de la caja del órgano aparecen dos solecitos con un orificio por donde sale y entra la cabeza y cola de una serpiente de hierro forjado, indicando si los fuelles están o no llenos. Cara de la serpiente al interior, fuelles bajos y viceversa. Todo un ingenio.

Madrid. Así mismo, les mostraré, muy de pasada, algunas obras relativas a los órganos de las catedrales de Salamanca y unas pinceladas sobre los de la catedral de Segovia y el monasterio de Santa Clara en Santiago de Compostela. En el tintero del ordenador y en el Archivo de esta casa quedan muchísimos magníficos ejemplares esperando ser escuchados... El organero dieciochesco escribe una serie de «Cartas Instructivas» dirigidas a un amigo de quien dice en la Carta I:

«... recibo la de usted a doce del ante próximo octubre que comprende dos particulares, en el primero me insta a que con la mayor brevedad pase a esa para encargarme de la construcción del órgano que usted intenta hacer para su Iglesia, y en el segundo me previene que en caso de repulsa le dé algunas instrucciones...».

Estas cartas son un documento muy interesante para que el no iniciado en estos asuntos conozca el instrumento, cómo y a quién encargar una obra, detalles sobre la prueba y el examen de un órgano, sobre las cualidades de un buen organero, sobre la poca confianza que se ha de dar a los organistas para la reparación de los órganos y sí sobre las instrucciones a éstos para su conservación (en las cartas VIII y IX) y consideramos que pueden ser muy bien tomadas como el punto y seguido para esta exposición:

«Bien conozco que habiendo tan hábiles profesores debiera yo guardar el mas profundo silencio, sin atreverme á publicar estas humildes producciones, pero también conozco que este mi atrevimiento puede ser estímulo para que otra mas bien cortada pluma se anime á escribir algunos tratados sobre las partes que comprehende la ciencia del organero, de que hay tan grande necesidad» (Fernando A. de Madrid –organero titular de la S. I. Catedral de Jaén, y Obispado– «Cartas Instructivas sobre los Órganos», 1790).

Podemos ver que, en general, el celo demostrado por el dueño o cliente del instrumento, como ocurre en el caso del encargo que le hacen al organero de la catedral de Jaén, es encomiable, pues además lleva implícito el afán de aprender y de asesorar, pero en ocasiones, un exceso de celo, impidiendo el estudio de los órganos, las intrigas, actitudes posesivas y el «trasfondo» puede ser muy perjudicial para un órgano, tal

y como señala en este escrito el organero inglés Dominic Gwynn.

«Mi principal reserva o preocupación sobre la restauración de este órgano estaba relacionada con nuestro desconocimiento del trasfondo. Si un buen restaurador tiene que restaurar un órgano en malas condiciones pero inalterado, de forma que todas sus piezas originales estén todavía en el órgano, solamente le será necesario el conocimiento de su oficio para llevar a cabo el trabajo» (Dominic Gwynn, mayo de 2004, órgano del convento de Santa Clara, Santiago de Compostela).

Y como decíamos anteriormente, hemos traído a este encuentro dos órganos que nos gustaría que conserven en su memoria: el primero, el de la capilla del Palacio Real de Madrid, que ya hemos visto, y el segundo, éste del convento de las Madres Comendadoras de Santiago. El primero ya ha sido intervenido y afortunadamente tenemos un importante estudio realizado previo a su restauración que, por diversos motivos, hasta el momento no hemos podido ver. No obstante, y por los datos que tenemos hasta la fecha de hoy, hemos de señalar que hay numerosos hechos cuestionables en el desarrollo de los sucesos que dieron lugar a esta intervención. En los años en que se abordó esta operación, años noventa, consideramos que había ya suficientes experiencias y conocimientos relativos a las estrategias de conservación preventiva, como para ser ignorados por un especialista en órganos. En esos años se escribió, por ejemplo, el Código de Ética y Normas para el Ejercicio Profesional de la Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas. Así mismo, diferentes organismos internacionales realizan por entonces encuentros sobre este tema (recordemos la primera reunión internacional celebrada en París en 1992 sobre la conservación preventiva y la célebre cita del Director General de la UNESCO, Mayor Zaragoza, en ese mismo año recordando que «... la prevención es una exigencia que va más allá de las razones culturales, de las razones económicas, o de las razones políticas. La prevención es una exigencia ética». El Congreso organizado en la UNESCO por la Asociación de Restauradores de Arte y Arqueología de Formación Universitaria, en ese mismo año 1992, reconoce la disciplina de conservación preventiva. Así mismo, el celebrado en Ottawa por el Instituto Internacional para la Conservación de Obras Artísticas e Históricas

redunda sobre lo dicho anteriormente. El Plan Delta holandés lanzado en 1991, la creación de un diploma de estudios especializados en la Universidad de París sobre Conservación Preventiva... Por todo esto, resulta sorprendente y de un atrevimiento irreverente que algún maestro organero se permita realizar cualquier obra de la magnitud que la aquí presentada sin cuestionarse si debe o no hacerlo. Sin consultar con otros organeros españoles, en el caso de un ejemplar de la organería ibérica. Y ante todo, resulta muy cuestionable que, en el caso de la intervención en un instrumento de la trascendencia del órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid, se haya omitido y querido mantener lo más alejados posibles, con estrategias nada encaminadas a la conservación de un bien cultural de dicha importancia, a los especialistas en Historia, Historia del Arte y Organería que habían realizado un exhaustivo estudio sobre el instrumento, previo a la propuesta de intervención. No hay que olvidar que la inteligencia utilizada para sofisticadas artimañas es, en algunos casos, el peor enemigo de cualquier obra de arte, como todos ya sabemos. Y no creemos que ésta sea la utilidad que un maestro organero de reconocida competencia pueda dar a su inteligencia, si bien errores de cálculo resultan también humanos.

152

Consideramos que dichas intervenciones en este preciado instrumento, y sin poder hablar de lo que en la actualidad hay –esta valoración le corresponde a un equipo técnico multidisciplinar en donde encontraríamos serias dificultades para que un organero, aquí en España, se atreviera a poner por escrito y a expresar de frente, sin riesgo a ser «excomulgado de la profesión», algo en contra–, pero, como decía, sin haber llegado a ver los resultados de la intervención, sabemos que algunos actos previos y durante el proceso de restauración no pasarían algunos de los puntos más obvios del Código Ético anteriormente señalado, y por supuesto le habría dado motivo a nuestro organero del siglo XVIII, coetáneo al órgano a la construcción del órgano de palacio, F. A. de Madrid, para escribir numerosas cartas instructivas a este respecto.

El objetivo de haber planteado estos dos instrumentos madrileños no es otro que poner sobre la mesa una serie de cuestiones que son extensibles al resto del patrimonio organístico español. Cuando contemplamos hechos como este, en uno de los mejores ejemplares de nuestra organería, en donde no se ha cumplido una serie de requisitos básicos de in-

tervención, nos da mucho que pensar. Cuestiones que nos hemos hecho en este sentido son extensibles a otros insignes ejemplares: ¿Era necesario restaurar siempre un instrumento que se encuentra en su estado original y en un magnífico estado de conservación? ¿Es conveniente que la adjudicación de una obra no se realice mediante un concurso? ¿Se puede iniciar una obra sin aportar los estudios y documentación necesaria, previa a cualquier intervención (y me refiero a que en el caso del Palacio Real, el proyecto previo es extremadamente reducido y con información muy ambigua, en la que asuntos muy evidentes sobre los dos artífices del instrumento son ensombrecidos a favor de uno de ellos, mostrando la idoneidad del criterio de selección de organero restaurador)? ¿Es lícito que un organero cuente con la ignorancia de los dueños para establecer «su particular código ético», así como, en el caso de la intervención sobre el resultado sonoro final, plasmar «un temperamento propio», tal y como se indica en los escritos del Archivo relativos a la última intervención? Ciertamente, este es un caso que no pasaría de ser uno más si no fuera por la magnitud histórica de este ejemplar y su trascendencia. Y este «órgano real» es un «real caso» de lo que sucede con más frecuencia de la deseada. Si..., Leonardo Fernández Dávila, como suele decirse..., si levantara la cabeza..., él y su padre, Leonardo Francisco Dávila, también estarían muy disgustados con las diversas actuaciones encaminadas a oscurecer la importancia del hijo Dávila en la construcción de este instrumento, favoreciendo el nombre de Jorge Bosch, su discípulo, como se hizo en numerosas ocasiones. Los datos de archivo y el estudio del propio instrumento evidencian la coautoría y, especialmente, el ingenio del primer artífice. Y también en los datos de archivo relativos a la Memoria final de la Restauración, encontramos que entre las cláusulas de obligaciones del Palacio para con el organero debe estar la aparición siempre, en programas de conciertos, discos y demás actividades, la del nombre del organero constructor (pero sólo de uno: Jorge Bosch, el segundo), así como la del organero restaurador (el último), aunque haya habido muchas más personas que se han ocupado y han conservado el órgano para que pudiéramos escucharle como lo hicimos hasta principios de los años noventa y que nos permitimos recordar aquí. Entre ellos, el organista Eusebio Soto, que se ocupaba de tocar, casi a diario, registro por registro todos los tubos del órgano para que no enmudecieran y, en el caso de ha-

cerlo, cuidar de –como leíamos en las *Instrucciones a los Organistas de F. A. de Madrid*– aplicar las acciones de conservación necesarias. El ego, como decíamos, es la primera tarea que el conservador y restaurador debe trabajarse. La falsa modestia no ayuda.

Así pues, lejos de desmerecer las tareas de nuestros organeros actuales, consideramos que es muy importante sacar a la luz diversas intervenciones que nos ayuden a aprender y tramsutar errores en aciertos cuando todavía puede ser posible. En el caso del órgano de palacio, lo que está hecho, ya está..., y, en muchos casos, no se puede ya hacer nada. Pero no dudamos de la buena voluntad de nuestros organeros profesionales cuando son capaces de contrastar opiniones y encontrarse con un equipo técnico capaz de reconocer sus trabajos (formado por personas cualificadas en diferentes especialidades y, por supuesto, en organería), a diferencia de lo que normalmente ocurre en la evaluación o recepción técnica de su obra por altos cargos de la Administración que, en general, no presentan la cualificación necesaria para realizar el seguimiento de las obras de intervención y para las recepciones provisionales y definitivas de las mismas cuando se refiere a temas de cierta complejidad y especialización, por tratar además con un sonido como el de los órganos.

Espero que estas palabras se acepten por lo positivo que tienen en su finalidad; quienes vean en ellas la ofensa es que pueden hacerlo, su visión se lo permite y si algunos renombrados organeros se sienten ofendidos es que algo tendrán que revisar en sí mismos y en sus actuaciones. Solo de ellos depende. Rectificar es también de sabios. No obstante, creo improbable que algún organero que bebe en la tradición de nuestros magníficos constructores de antaño y con su ego domesticado, pueda trastocar el fondo de este escrito sin ver en él más que una reflexión profunda sobre aspectos mejorables de algunos de los diversos procedimientos utilizados en los órganos de nuestro patrimonio. Como todo, en el largo aprendizaje de nuestras vidas, sujeto a revisión que no a juicio y, por consiguiente, mejora y superación. Pero sin condescendencia benevolente, pues si dejamos pasar y hacer como ocurrió no hace mucho, en un órgano tan «vistoso», por decirlo de alguna manera, ya que es muy poco accesible. Es muy fácil hacerse a la idea de lo que ha ocurrido y todavía puede ocurrir en otros también deseables, aunque menos llamativos, ejemplares de nuestra organería.

Algunos hechos parecidos a este y que hemos tenido que presenciar son, entre otras muchas y justificadas razones, las que nos llevan a dudar de la veracidad de la ética profesional que ciertos profesionales de la organería llevan a gala. Y dudar, se dice, también es de sabios.

Y sin salir de esta ciudad, en la iglesia del colegio a donde fui hasta los 7 años y a donde también fueron mis hijos –y me va a permitir el lector, durante un corto espacio, relatar este escrito en primera persona–, encontramos uno de los ejemplares más destacados de la organería madrileña: el órgano del coro de las monjas en la iglesia de las Comendadoras; órgano que estaba en perfecta paz y armonía –era tocado por la madre Ascensión y cuidado con primor, como sólo ellas saben hacerlo– hasta que llegó su descubridor, un organista que ocasionaría una gran revolución en el apacible convento. Ahora tenemos un órgano mudo, sin expectativas de ser restaurado, conservado a duras penas con el esfuerzo de las monjas y de la arquitecta del Plan Director de este monumento que llevan sufriendo, desde hace más de quince años, más de un desacierto administrativo, según nuestro punto de vista. A partir de ese momento y hasta la fecha de hoy, hemos visto la desconfianza, la tristeza que ha acarreado, posiblemente como en el caso del Monasterio de Santa Clara, un exceso de celo. Podría contar numerosas anécdotas al respecto de lo que he podido ver en ese órgano en los últimos veinte años (últimamente me ha costado aproximarme a él, algo parecido a lo que me ha ocurrido con el órgano de palacio, las lágrimas calladas son la única respuesta que he podido expresar hasta el momento). Tal y como para mí ha sido necesario tomar distancia, considero que ahora es imprescindible que este instrumento sea tenido en consideración. Como decía, es uno de los ejemplares únicos que nos quedan conservados en estado original (todavía no se le ha incluido el motor-ventilador que permite, a través de una mayor comodidad y autonomía para el organista, destruir parte de su originalidad y, por supuesto, el oficio de entonador). Sería un ejemplo muy claro para restablecer el sonido original, igual que nos parece que tenía que haber sido en el caso del órgano de la capilla de palacio.

Como decía, el órgano, en la actualidad, se encuentra mudo. Las obras que se ciernen a su alrededor no permiten que se haga posible ninguna intervención en él pero... sí es imprescindible que

este instrumento sea conservado y controlado. Hasta el momento, esta tarea ha sido encomiable, pues a pesar de todas las vicisitudes que está teniendo el convento, relativas en un principio a la restauración del coro en donde se encuentra el órgano y otras en la que no voy a entrar aquí, el órgano ha sido protegido de forma adecuada. No obstante, hay algunas actuaciones que se deberían practicar, como por ejemplo el cuidado de las pieles de los fuelles que se están arruinando. Y... no hay dinero para algo tan pequeño... El aire es lo más importante en un órgano y este instrumento ahora necesita, al menos, que cuiden de sus fuelles. Y con unos datos sobre este órgano, del Catálogo de Órganos de la Comunidad de Madrid, vamos a darnos un respiro, pues me ha resultado muy duro tener que exponer aquí casos tan entrañables para mí como éstos: el órgano del Palacio en donde trabajó mi abuelo y en donde mi padre me llevaba con mucha frecuencia y, también, el instrumento tan querido por la madre comendadora que nos enseñó a leer a mis hijos y a mí.

En el mencionado catálogo se presenta al órgano de las Comendadoras de Santiago como, y cito textualmente:

154

«Una de las joyas instrumentales más importantes de la Comunidad de Madrid. Su permanencia se debe al cuidado de las religiosas, siempre celosas de los bienes del convento, lo que ha permitido su conservación íntegra desde que Pedro Manuel Liborna Echevarría lo construyera en 1725».

La inscripción a carboncillo que se encuentra en el secreto y que nos hubiera gustado poder mostrarles hoy, así lo evidencia. También en las tapas del secreto mayor hay otra inscripción en donde se dice: «Se apeó 1797 Josef Echevarría». Este organero, a quien ya presentamos al hablar del palacio, heredó el puesto de su padre, Pedro Manuel, y éste, a su vez, el del suyo: Pedro de Liborna Echevarría en 1724 como «Afinador de la Real Capilla». Los «Echevarría», como figura en muchos documentos, son el linaje más importante de organeros que conocemos en España. Una interesantísima información sobre ellos aparece publicada por el organero, a quien veremos más adelante, Gerard de Graaf, en el libro *El Órgano de Santa Marina la Real de León y la familia de Echavarría, organeros del Rey*.

Y dicho en la conferencia, lo dejo ahora por escrito: ¿podemos hacer algo por este instrumento?, y



Figura 103. Órgano del convento de las Madres Comendadoras de Santiago en Madrid. Fachada.



Figura 104. Órgano del convento de las Madres Comendadoras de Santiago en Madrid. Detalle del teclado y tiradores de registros.

no hablo de su restauración, sino de su conservación..., y no hablo de algo muy difícil ni costoso..., sólo ¿podemos hacer algo, por ejemplo, por sus fuelles? ¿Quedarían algunas migajas del presupuesto en esta casa o en la Comunidad de Madrid, su responsable, para hacer estas pequeñas tareas de conservación preventiva?

Y a la espera de que esta pregunta llegue a algunas personas interesadas por el tema, continuamos con nuestra exposición. Como tenemos muy reciente toda la terminología anterior y la estructura de lo que es un órgano, les quiero mostrar parte de un escrito que elaboré hace bastantes años y que no ha tenido mucha repercusión a nivel divulgativo y permanece, como algunos otros trabajos que realicé en este sentido, sin ver la luz en los archivos de esta casa. Este extracto que aquí les muestro va acompañado por amplias explicaciones de lo que es fundamental no alterar para evitar desastres en la recuperación del sonido del instrumento. Esta información, junto a las cartas del organero, F. A. de Madrid, supondrían una buena base para las personas responsables directas de los órganos, así como para aquellos en quienes pueda recaer la responsabilidad de la elección de un proyecto, de un organero y, en fin, para conocer más sobre lo que estamos tratando: la conservación preventiva.

Puntos a considerar en una intervención

Viento

- Presión.
- Suministro de aire.

Cañutería

- Diapasón o mensura.
- Apertura del pie.
- Proporciones y forma en:
 - Boca.
 - Alma.
 - Luz (caños de boca).
 - Labios.
- Orejas y frenos.
- Cuerpo:
 - Longitud de lengüeta.
 - Anchura de lengüeta.
 - Grosor, curvatura, materiales.

- Apertura de la canal (caños de lengüeta).
- Cuña, zoquete o cepo.
- Afinador.
- Material del caño:
 - Aleaciones de metales.
 - Maderas.
- Disposición y situación de los diferentes órdenes o registros.
- Temperamento.
- Términos que definen el «estilo sonoro»: diapasón, embocadura, aleaciones, disposición, posición de los caños en el secreto, forma del secreto, presión, afinación, armonización, apertura de pies, sección de conductos o portavientos, etc.

Transmisión mecánica

- Sustitución de materiales:
 - a) En secretos y tablones de conducción (maderas). En secretos y tablones de conducción (pieles). Conductos o portavientos (metal).
 - b) Empleo de diversos materiales en: tornillos, clavos, guías, asas, varillaje, tablero de reducción-árboles, molinetes, conductos generales de viento, colas, etc.
- Modificaciones en la proporción de:
 - Conductos de viento o portavientos.
 - Canales de los secretos.
 - Canales de los tablones de conducción.
 - Arca de viento.
- Cambios en el planteamiento de las distintas partes.
- Sustitución de teclados.

Estas consideraciones serán más o menos tenidas en cuenta por nuestros restauradores de órganos, quienes, no debemos olvidar, son todos ellos a la vez constructores de órganos nuevos, si bien algunos tienen una mayor formación y experiencia de intervenciones en órganos antiguos, pero todos tienen muy buenas intenciones. Siempre loables, desde luego.

A continuación, incluiremos una serie de citas de diferentes organeros que nos ayudarán a comprender con más profundidad, el principal tema objeto de esta ponencia, la conservación preventiva de órganos:

«Una de las diferencias con la experiencia europea en materia de restauración de órganos históricos

anteriores al período romántico es que éstos, prácticamente, habían desaparecido en su concepción original por lo que los trabajos se han centrado más en la investigación y la reconstrucción. Mientras, en nuestra comunidad –como en otras– (refiriéndose a Castilla y León), existen cientos de órganos en un estado tal que podemos tener la certeza de escucharlos como los escucharon nuestros abuelos, si no nos empeñamos en imponer nuestros criterios y nos dejamos llevar por el propio instrumento» (Joaquín Lois, Salamanca, 1996. Organero que ha realizado la intervención reciente del órgano del evangelio de la catedral de Segovia, así como del órgano procesional [Echevarría] de dicho templo catedralicio [véanse fotografías de estos instrumentos, figuras n.ºs 105 y 106]).

Cerca del taller de este organero encontramos otros instrumentos dignos de mención ya que presentan, en un mismo lugar, una concentración de instrumentos que han sido objeto de diferentes intervenciones en las que se pueden plantear, y de hecho así ha sido, muy diversos criterios de intervención. Consideramos que resultaría muy interesante abordar este ejemplo, los órganos de la catedral de Salamanca, para estudiar, en profundidad y muy seriamente, el tema de «criterios de intervención», pues entre las obras realizadas se pueden analizar y debatir tantos errores y aciertos que son de gran interés sacar a la luz, con el fin de concienciar a futuras generaciones y especialmente acordar criterios para la conservación preventiva. En nuestra conferencia presentaremos imágenes y vídeos de dichos instrumentos, si bien merecen, como indicamos, un debate en profundidad.

156

Catedral de Salamanca:

- Órgano del evangelio.
- Órgano de la epístola.
- Órgano de salinas.
- Órgano de la capilla dorada.
- Órgano de la capilla Anaya.

Una vez presentadas, a través de las imágenes, (figuras 108 a 121 en páginas siguientes) estas insignes obras de arte sobre las que se ha de ahondar, continuamos con la exposición de diferentes citas de reconocidos organeros de nuestro país, con el fin de aportar más información sobre el tema que nos



Figura 105. Órgano procesional de la capilla del Sagrario. Catedral de Segovia.



Figura 106. Magníficos teclados del órgano del evangelio de la catedral de Segovia que encontramos, en el año 1988, en un «cuarto oscuro» de las escaleras del coro.

ocupa, y para ello partiremos de esta premisa, tal y como planteamos en nuestra conferencia, para continuar con diferentes ideas encaminadas a aclarar diferentes aspectos sobre la conservación preventiva de órganos en España.

Delegar en la figura del organista o del maestro de capilla la responsabilidad de la conservación o la supervisión de las intervenciones, normalmente es un error y, en muchas ocasiones, suscita grandes polémicas.

El célebre organero, ya mencionado, Fernando Antonio de Madrid, dice al respecto:

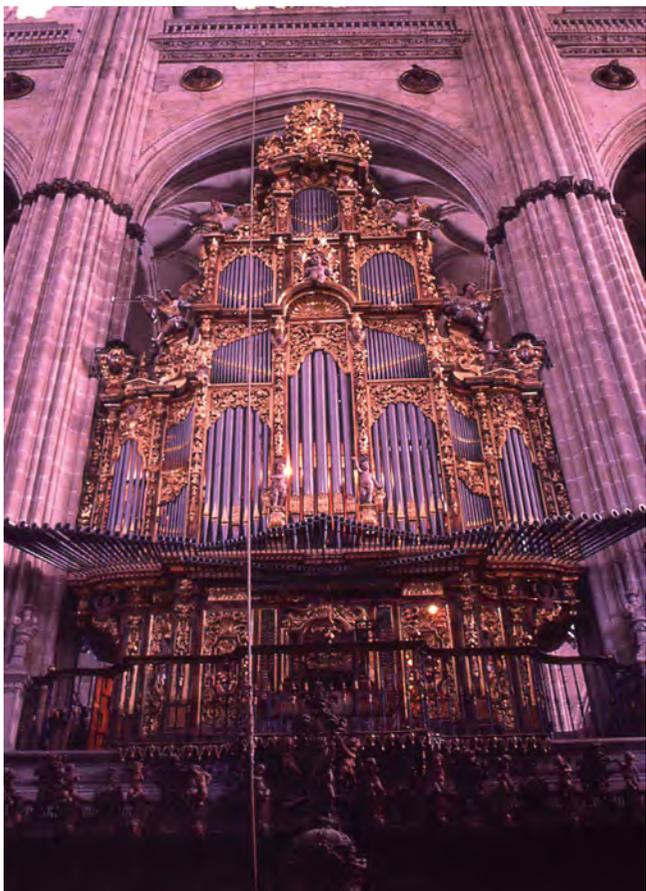
«Carta VIII: Muy Sr. mío: bien sé que algunos órganos quedan desde sus principios con muchos defectos, pero los que V. dice que se notan en el de su Iglesia, aunque reciente, no son bastante motivo para que me atreva a declarar por culpado al organero que lo hizo, no habiendo visto la obra, y mucho menos cuando V. asegura que el organista ha tocado y retocado a todas sus piezas interiores, de cuya pulsación puede haber resultado el daño,

y además de esto V. sabe por experiencia que un órgano se compone de un multitud de piezas, la mayor parte de ellas tan endebles y frágiles, que el menor choque puede descomponerlas y aun inutilizarlas.

La humedad, el calor, las ratas, el polvo, el natural movimiento de la madera y otra cualquiera simple moción es suficiente para una notable alteración y aun para su total ruina, si no se tiene un continuo cuidado en reparar sus quiebras. Si éstas se remedian con tiempo, serán poco costosas y el órgano será muy durable, permaneciendo siempre en buen estado, pero si V. hiciese lo que otros, que por no gastar una corta cantidad en su composición se excusan diciendo: Bien o mal todavía suena, en tal caso tendrá V. el órgano siempre defectuoso, y su reparación cuando se haga, será mucho más costosa, sin comparación de lo que se pudiera haber gastado en las pequeñas composiciones. Por esta razón soy de parecer que el mejor medio para conservar los órganos bien reparados con poco gasto es el de convenirse con un buen



Figura 107. Coro central de la catedral de Salamanca donde se puede apreciar con claridad una de las fachadas cantantes a la nave lateral del lado del evangelio y la otra, sobre la nave central y coro. Peculiaridad que ya habíamos señalado en los órganos ibéricos.



158

Figuras 108 y 109. Aquí las dos fachadas del órgano del evangelio, izquierda y del órgano de la epístola, derecha de la catedral nueva de Salamanca. El primero restaurado recientemente, también, por el organero Joaquín Lois y el segundo, hace unos años, por un organero japonés. Esta última intervención generó una gran polémica.



Figuras 110 y 111. Detalles órgano del evangelio de la catedral nueva de Salamanca: lengüetería de fachada y correderas.

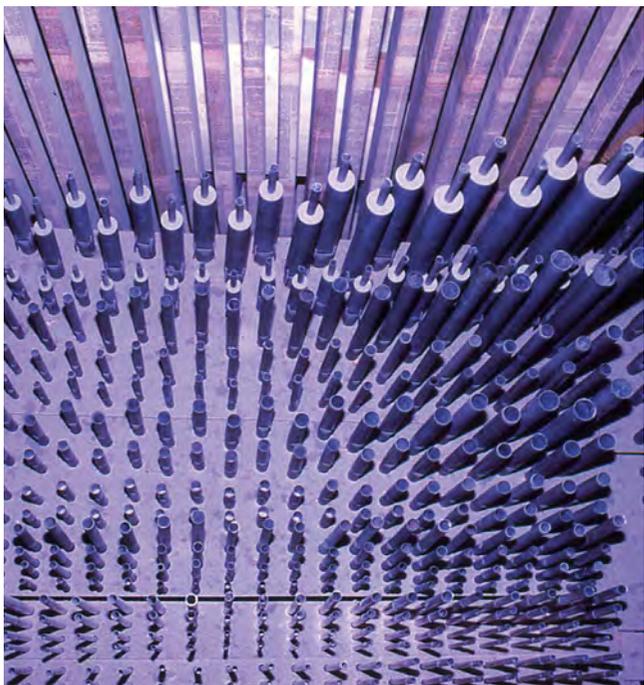


Figura 112. Detalles del órgano del evangelio de la catedral nueva de Salamanca: cañutería del secreto principal.

organero, para que mediante una cantidad anual se obligue a darle uno, dos, o más repasos, en aquellos días de mayor solemnidad, y para hacerlo más fácilmente, podrían entrar en la contrata las principales Iglesias de esa comarca, dando vuelta por turno, según pidiese la necesidad.

Carta IX: Muy Sr. mío: si le desazona a V. la desconfianza que tengo para que se le encargue a su organista la reparación del órgano, tenga V. paciencia que siempre diré lo mismo mientras no sienta otra cosa. Es verdad, como V. dice que fui organista y soy organero, pero no se infiere que lo sean todos los organistas, así como tampoco se infiere que todos los curas sean abogados porque V. lo sea».

En la actualidad, el ya citado organero, Joaquín Lois señaló, durante el «Simposio Internacional sobre el Órgano Histórico en Castilla y León», celebrado en Salamanca el año 1996, que:

«En los casos de órganos renacentistas y anteriores sería todavía más prudente y me inclinaría por



Figura 113. Órgano de la epístola de la catedral nueva de Salamanca: detalle del teclado.



160

Figuras 114 y 115. También lamentable la intervención realizada en este ejemplar único del siglo XVI: órgano de salinas en la catedral vieja por la firma, ya desaparecida, L'Om Arrizabalaga. En esta casa (IPCE) tenemos recogido el informe en el que se presentan todos los datos relativos a la desafortunada intervención sobre este instrumento del que sólo se ha salvado su caja pues, en la actualidad, nada tiene de original su parte instrumental. El teclado original, al que sólo le faltaban dos o tres teclas, tuvimos ocasión de verlo tirado en uno de los sótanos de la catedral. Su lugar lo ocupó el actual –un teclado en serie «a la antigua» del catálogo de la casa Laukuff, alemana—. Inolvidable experiencia. En la imagen, caja del instrumento y detalle de los tiradores de registro.

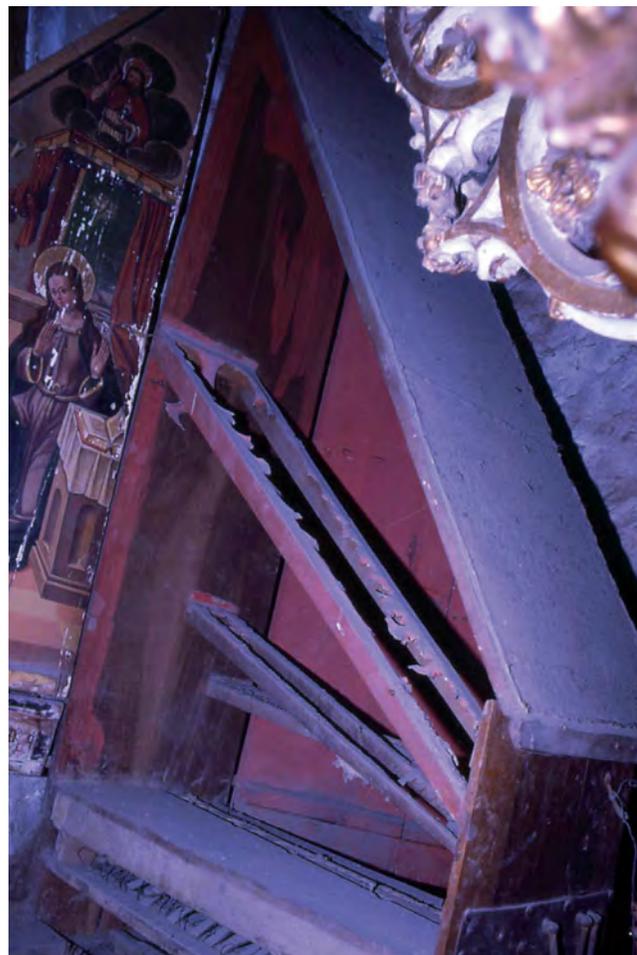
las reproducciones más que por las restauraciones.

En cuanto a aspectos técnicos, creo que es importante profundizar en las técnicas que utilizaron las diferentes escuelas que nos ocupan, como son la fundición del metal y la construcción de tubería para conseguir una mejor sintonía con el espíritu del instrumento. En realidad, se trataría de restaurar el oficio tal y como lo practicaron las diferentes escuelas como paso previo a la restauración del instrumento.

Por último, creo que el organero debe ser muy riguroso en el estudio de los elementos que llegan a sus manos y los datos obtenidos deben de salir a la luz, pues de esta manera servirán para mejorar los trabajos de todos» (Joaquín Lois, Salamanca, 1996: «El Órgano Renacentista y Barroco. Criterios de Restauración y Conservación»).

A continuación, también presentamos un texto del insigne organero, ya fallecido, Gabriel Blancafort, que nos ayuda a tomar conciencia de la gran brecha entre el pensamiento y la acción en los tiempos difíciles en los que el maestro tenía que rivalizar con las nuevas tecnologías aplicadas en los órganos, tanto históricos como de nueva construcción, y que, en España, iban de la mano de OESA:

«La restauración de cualquier obra de arte es tanto más posible cuanto más vinculada a la materia se halle. Así se puede comprender mal cómo una pieza poética o musical pueda necesitar una restauración, mientras que una pintura o una escultura son susceptibles de perder por degradación de la materia las cualidades anímicas que en ellas residen... El Órgano está sujeto, en alto grado, a esa penosa condición ya que su materialidad es consi-



Figuras 116 y 117. Aquí, y también en esta magnífica catedral, el órgano de la capilla dorada en la catedral nueva. Otro ejemplar que puede dar lugar a una interesante polémica sobre su intervención. Realizada por el maestro organero Gerard de Graaf quien ha realizado, como gran investigador que es, un interesante estudio sobre el mismo que se publicó en la revista de la Sociedad Internacional de Organeros, ISO, número 17, julio 2003. Esto es lo que había antes de su intervención. El criterio adoptado por el organero para este instrumento es, como él mismo dice en el extenso artículo mencionado, muy discutible, pero sus razones se argumentan a favor del criterio práctico. El instrumento, ahora, se puede tocar y no está en un museo..., es un instrumento vivo que se utiliza para el servicio litúrgico.

derable, a veces incluso impresionante... Pero existen cualidades inexpresables e imponderables que escapan a toda mensura: podemos tomar toda clase de datos y medidas de los tubos, alinear columnas enteras de cifras, y disponer de cuantas premisas técnicas podamos necesitar, pero con ello no habremos captado ni logrado reducir a ecuaciones el alma del instrumento» (Gabriel Blancafort, citado por su discípulo F. Acitores, Salamanca, 1996).

Pero si estas expresiones de gran belleza poética son mal interpretadas pueden llevar a defender posiciones muy alejadas del espíritu de autenticidad que

se ha de perseguir en todas las intervenciones a realizar mostrando una extrema reticencia a la normativa, del tipo que sea, en relación a las intervenciones sobre órganos. Como es el caso de algunas posturas, como la mostrada en este escrito, del organero Federico Acitores:

«Es curioso comprobar cómo en los textos publicados sobre normativas para la restauración de órganos históricos, aquellos que han sido redactados por Comisiones e Instituciones Públicas o Eclesiásticas son, o parecen ser, más estrictos e inflexibles que los redactados o sugeridos por organeros profesionales que tienen experiencia en labores de



Figuras 118, 119 y 120. Restos del órgano gótico de la capilla Anaya al día de hoy. ¿Qué se debería hacer en él? También, al igual que en los demás casos, antes de las intervenciones realizadas... Las respuestas, por nuestra parte, las hallamos en los informes que se realizaron, por encargo del IPHE, entre los años 1988 y 1991. Informes que en su momento quedaron ahí –sin más trascendencia que el deber cumplido y la importancia de que hayamos «conservado la memoria» de muchos ejemplares insignes de nuestro patrimonio. En la actualidad, están a la espera de una actualización. También el maestro De Graaf tiene un estudio sobre este instrumento.

162

restauración. Aquellos pretenden legislar... sobre un trabajo que, por científico que pueda llegar a ser, nunca dejará de ser artístico (el restaurador debe sintonizar con el espíritu del autor y de la obra)... Es la antigua discusión paulina sobre la Ley y el Espíritu. Los seguidores de la Ley acaban siendo esclavos de la misma, mientras que los que buscan el Espíritu alcanzan la libertad» (Federico Acitores Cabezedo, Salamanca, 1996: *El Órgano en Castilla y León. Criterios de Conservación y Restauración*).

En cierto contraste con las opiniones de algunos organeros, estamos de acuerdo con la investigadora Cristina Bordas cuando se plantean algunos temas relativos a la conservación de órganos, ya que el interés en la recuperación de la música histórica surgió en los años sesenta seguido del interés en sonorizar los instrumentos antiguos provocó una gran pérdida de datos y pistas que, por desconocimiento sobre el instrumento, se eliminaron, y este espíritu, a pesar de todo, aún sigue vigente en algunas acciones que se constatan en la actualidad. Los criterios, en lo relativo

a la restauración del sonido de cualquier instrumento, ya fueron cuestionados en la publicación del ICOM (Consejo Internacional de Museos) *Preservation and Restoration of Musical Instruments* (1967), en la que se mostraba el desacuerdo de los conservadores profesionales con la modernización de los instrumentos antiguos. Desde entonces se ha avanzado, en general, en lo que a otros instrumentos se refiere, pero el asunto de los órganos todavía está muy rezagado. Dentro del ICOM se creó una rama integrada, en su mayoría, por conservadores de museos de instrumentos e investigadores: el CIMCIM (Consejo Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales). Su creación ha sido fundamental para formular una serie de conceptos y normativa que es necesario establecer. Uno de los puntos más destacados que debemos recordar aquí es el relativo a que: «Los instrumentos históricos deben ser tratados como documentos, ya que contienen las huellas de nuestro pasado musical, y por tanto deben preservarse para las investigaciones presentes y futuras». A diferencia de lo que ocurre con otras obras de arte, las intervenciones dirigidas a devolver el sonido al instrumento, pocas

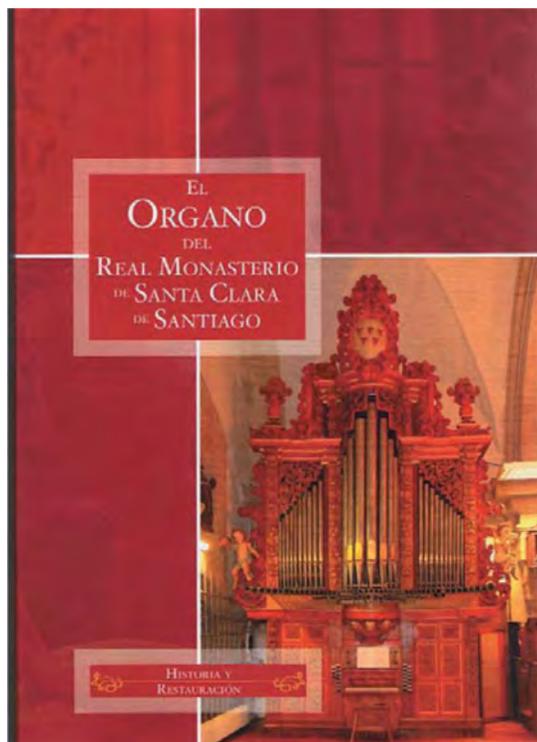
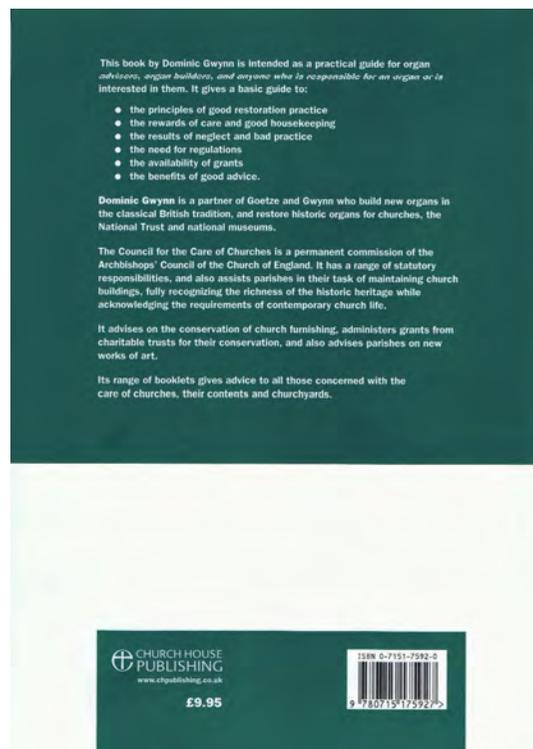
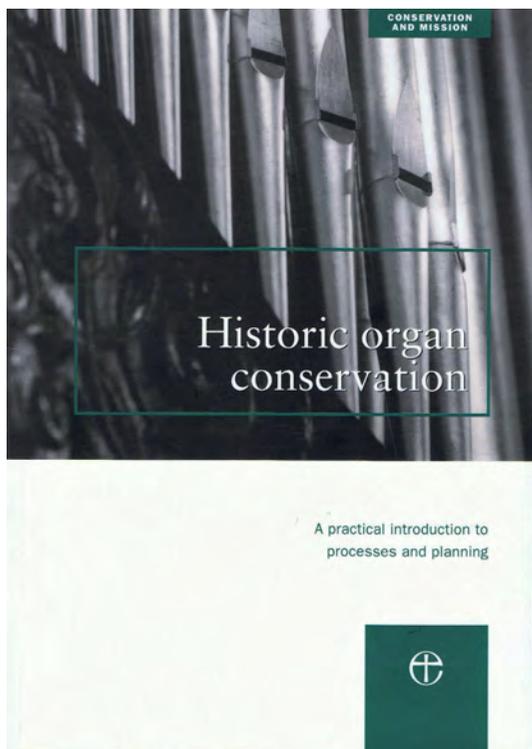


Figura 121. Portada del libro *El Órgano del Real Monasterio de Santa Clara de Santiago*. Restauración realizada por el taller de organería inglés de Dominic Gwynn y Martin Goetze, en la que colaboró el organero español Sergio del Campo.



Figuras 122 y 123. Portada y contraportada del libro de Dominic Gwynn: *Historic organ conservation*.

veces afectan a una sola parte del mismo y, en general, son irreversibles. Por lo tanto, las recomendaciones de los técnicos se dirigen a no tratar los instrumentos antiguos como «herramientas para hacer música». Y esta cuestión, más o menos fácil de asumir, se torna en ocasiones imposible en la práctica cuando de órganos hablamos. ¿Por qué?

Aquí radica uno de los puntos cruciales de estas jornadas: el órgano debe sonar, al menos, en la liturgia. Y este argumento puede ser muy razonable y digno de defensa, pero, ¿y cuando este mismo criterio se lleva, por igual, a instrumentos que no tienen esa función? ¿Se puede sostener esa postura que la práctica totalidad de los organeros argumenta? Se echa mucho de menos, dentro del mundo del órgano, la separación de especialidades. Igual que no es lo mismo un fabricante o artesano de sillas que un restaurador o conservador de las mismas, hemos de entender que al menos, por el mismo razonamiento, no ha de recaer en una misma persona trabajos tan diferentes en materia de organería. Por supuesto que pueden ser tareas compatibles, pero éstas requieren de conocimientos, sensibilidad y objetivos muy diferentes.

Asimismo, la responsabilidad del peritaje de las obras y de su conservación, no debería recaer sobre el músico que toca el instrumento (que muchas veces ni siquiera es organista de oficio), puesto que, por seguir con la analogía, no es lo mismo quien gusta de utilizar la silla que quien la ha restaurado o fabricado. El tañedor del órgano podrá valorar, únicamente, algunos aspectos relativos al mismo y, por supuesto, ha de formar parte de un equipo de técnicos, pero no está capacitado para ser el único miembro responsable de la parte técnica. Se echan también en falta las figuras de los conservadores y restauradores que, como en los museos, trabajan de forma coordinada y, en su defecto, la existencia de un departamento a nivel nacional en este Instituto que pueda gestionar la coordinación y asesoramiento en materia de instrumentos y, concretamente, en este reino organístico de taifas. Esta iniciativa, que en tiempos comenzó el anterior director general de Bellas Artes, y ya mencionado, Jaime Brihuega, quedó en el olvido.

Deseamos que por el bien de nuestro patrimonio en materia de órganos, se retome este propósito, de forma que los responsables directos de estos instrumentos, así como los funcionarios de las administraciones, según las comunidades o del Patrimonio Nacional, puedan contar con un equipo de especialistas al que recurrir en los diferentes casos en que se

han de acometer intervenciones sobre estos bienes. Les agrade o no a algunos organeros, la normativa se hace necesaria, los hechos lo han ido demostrando, y si bien la actitud respetuosa de la mayoría de los organeros españoles pasa por esta restitución de la profesión «según arte», como decían los antiguos, siempre hay algunos hechos que demuestran que el ejercicio de la autoridad de ciertas instituciones es imprescindible cuando es necesaria, ya que, de no ser así, sería autoritarismo y esto ya pasó hace mucho. La libertad nunca es el libertinaje. Y la sabiduría y la profesionalidad nunca dan paso a la soberbia y el lucro del ego ante la ignorancia del dueño, mecenas, responsable o funcionario de la Administración.

El camino para poder hablar de conservación preventiva también pasa por admitir ciertas normas comunes relativas tanto a la restauración como a la conservación preventiva de bienes muebles e inmuebles (puesto que el órgano participa de ambas denominaciones), afín al de otras artes, así como a las connotaciones específicas para los instrumentos, en general. Y así mismo, conlleva asumir la responsabilidad que el trabajo en órganos antiguos supone. A excepción de los órganos conservados en museos, en nuestro país muy rara vez se aplica la normativa sobre conservación y preservación de instrumentos. Posturas sectarias e incluso gregarias, mostradas en algún caso por este colectivo, están haciendo un gran daño al mundo del órgano tanto en su aspecto histórico como en el evolutivo.

Y continuando con algunas citas de organeros que nos ayudan a aclarar en algunos casos y en otros a cuestionar el estado actual:

«... A este respecto podemos considerar una “conservación pasiva” que es la que naturalmente ha ocurrido con muchos de los ejemplares que hoy queremos y admiramos. Sencillamente siguen ahí, porque están ahí desde hace mucho tiempo, y que se tolera su presencia, y hasta se procura que su deterioro no avance, pero sin hacer nada en positivo. Y una “conservación activa”, normalmente subsiguiente a las tareas de restauración, que consistiría en mantener el instrumento en un estado óptimo de funcionamiento. Esta conservación no siempre se hace. A menudo, es el amor paterno del organero que lo restauró el que procura y financia una mínima conservación. Para una conservación activa o positiva, sería preciso restaurar no solo el órgano, sino la función del mismo en la li-



Figura 124. Fotos de la restauración en el órgano del convento de Santa Clara en Santiago de Compostela (fuelles).



166

Figura 125. El organero Dominic Gwynn en el órgano de los arcos durante las Primeras Jornadas de Organería; Santa María la Real de Nájera, 2004.

turgia y la figura del organista, llamémosle titular o conservador, que utilice habitualmente el instrumento y procure su mantenimiento ordinario» (Federico Acitores, Salamanca, 1996: *El Órgano en Castilla y León. Criterios de Conservación y Restauración*).

Así mismo, sí resultó imprescindible hace más de veinte años abordar el tema de la terminología relativa a los términos de restaurar, reconstruir, reformar, reproducir cuando se nos otorgó la beca «De la Restauración del Sonido en Órganos Históricos Españoles», y a pesar de ello, todavía constatamos que éstos se siguen utilizando de forma equívoca en numerosas intervenciones. Ahora también es preciso hacerlo cuando planteamos el tema de la conservación preventiva de órganos, puesto que, en el mejor de los casos, cuando se habla de ello encontramos que su utilización tiende a generar una importante confusión. Como podemos comprobar, la utilización de la termi-

nología es muy confusa en algunos organeros y requiere de un mayor conocimiento y contacto con especialistas de otras áreas afines, ya que su elusión denotaría cierta atrevida ignorancia:

«Últimamente se ha puesto de moda denominar genéricamente a los órganos de nuestras iglesias que tienen cierta ancianidad como “órganos históricos”. Este adjetivo noble, casi mágico, parece rodearlos de una intocable aureola de venerabilidad absolutamente desproporcionada en la mayoría de los casos. Probablemente esto responda a uno de nuestros vicios favoritos: aparentar sabiduría refiriéndonos a nuestros asuntos propios, más o menos ordinarios o importantes, con expresiones deslumbrantes, muchas veces importadas de otras lenguas o culturas más dadas al uso del ditirambo, sin sopesar el verdadero alcance de la expresión» (Federico Acitores, Salamanca 1996: *El Órgano en Castilla y León. Criterios de Conservación y Restauración*).

No obstante, en la mayor parte de los casos encontramos actitudes muy claras y sencillas como las expresadas por organeros que presentan una clara formación y sensibilidad en el campo de la restauración. Tal es el caso del organero Sergio del Campo, claro ejemplo de cómo investigar sobre un órgano como paso previo a cualquier intervención. Ha realizado diferentes publicaciones en este sentido y en esta publicación se pueden ver, magníficamente documentados, los trabajos realizados durante parte de su aprendizaje, especializado en restauración, en el taller de la firma Goetz & Gwynn en Inglaterra. La publicación, entre otros, de este interesante libro sobre la historia y restauración del órgano del convento de Santa Clara de Santiago de Compostela, es modélica:

«Siempre debemos tratar de buscar y recoger el máximo de información, especialmente cuando tratamos con órganos de especial valor, y evitar la experimentación. Solamente entonces estaremos en disposición de ser capaces de tomar las decisiones correctas y, con un poco de suerte, llegar a estar más cerca de saber si se debe restaurar y cuándo. De ser así, un trabajo cuidadoso de restauración ayudará realmente a conservar el órgano para el futuro y a asegurar que la inmune protección contra la imprudencia y otros adjetivos simi-

lares vayan a más... Dedicar un tiempo para desarrollar un buen trabajo, redactar un informe coherente y discutir todo lo concerniente a una restauración es de vital importancia... ¿No sería más positivo abrir la mente con objeto de que los órganos históricos nos enseñen algo que desconocemos o damos por perdido?» (Sergio del Campo, Nájera, 2004: «Restauración: Cuestión de modas o terminología»).

Y aunque sin suficiente espacio ni tiempo para abordar algunos de los aspectos técnicos concretos sobre la conservación preventiva de órganos, sí que vamos a recoger en este escrito algunas cuestiones que nos parecen interesantes destacar. Y lo vamos a hacer a través de dos organeros presentes en las Primeras Jornadas que realizó este Instituto en el monasterio de Santa María la Real de Nájera, en el año 2004: Sergio del Campo y Dominic Gwynn.

En relación a la conservación preventiva, Sergio del Campo opina que tenemos que hablar de órganos ya restaurados y, en este caso, plantea:

- Trabajos para la carcoma (que también propone para conservación de otros, todavía no intervenidos) y este tratamiento preventivo será igual que el que se aplica a retablos, etc. Es importante trabajar con un sistema de gas ya que el líquido afectaría a la tubería. Y también comenta de la existencia de unos micrófonos conectados a un ordenador que identifique la actividad de la carcoma relatándonos la experiencia de un amigo físico-químico que está trabajando en ello y cree que hizo algo en Santo Domingo de la Calzada.
- Para la tubería: aplicar un barniz protector una vez restaurado (desoxidados los tubos) y también para la oxidación del plomo (muy venenosa) y del estaño. La famosa «lepra» de los tubos. Habla de la falta de estudios concluyentes al respecto. Cuando estuvo en Inglaterra envió a Götteborg (Suecia) pruebas de los tubos de Santa Clara en Santiago de Compostela para su análisis. Él ha observado que también los órganos españoles con numerosos postajes (conductos de plomo) en contacto con las colas de animal que se da a las pieles, presentan en más ocasiones un mal estado (lepra). Considera que habría que hacer una tarea de investigación en este sentido (a tra-

vés de la consulta a diferentes talleres). También los pies de los tubos que van sobre las tapas del secreto estarían muy afectados (por las sustancias vivas de la madera) si no fuera porque ya desde antiguo se quemaban los bordes de los orificios sobre los que se asientan con hierro candente.

- Con respecto a las pieles o badanas de fuelles, secretos, conductos..., se podrían nutrir para conservar y prevenir. Tampoco hay estudios de carácter científico, si bien podrían realizarse a través de los organeros, aprovechando su experiencia en la prevención de órganos que están restaurando, ya que es un material que siempre se cambia.

Aparte de estas consideraciones, hay que evitar que en el órgano aparezcan ratas y ratones que arruinen los tubos al roer los pies y también las pieles de los fuelles. Éstas son un apetitoso bocado para los perros (Sergio nos cuenta cómo en el taller de F. Acitores presencié una pelea de perros que se estaban comiendo la piel, echada a la basura, de un fuelle de 1742).

Pero coincidimos en que el peligro más grave que tiene el instrumento es el de la ignorancia humana, que puede acabar, y de hecho lo ha hecho y continúa haciéndolo, con la mayor parte del patrimonio organístico español. Y no hablamos de personas ajenas a la profesión, sino de los propios organistas (recordando la frase del catedrático de órgano Antonio Corveiras, que dice que el órgano tiene un enemigo potencial y es el propio organista). Hay veces, como dice Sergio, que la ignorancia, y sobre todo la osadía de muchos de ellos metiéndose donde no les corresponde, acaba con la integridad del instrumento.

Dominic Gwynn, autor de un interesante libro cuya portada y contraportada podemos apreciar en las figuras n.ºs 122 y 123, estuvo presente en las jornadas anteriormente indicadas y su aportación resultó de gran interés para las mismas. Sería de gran interés que en nuestro país se publicara un libro de este tipo, tal y como hemos dicho con anterioridad. Hemos considerado muy interesante traducir algunas partes de este texto y que vamos a comentar a continuación. Sobre la conservación de órganos históricos, el autor señala lo siguiente..., entre algunas otras cosas. Connotaciones y particularidades para órganos ingleses..., aunque cuenta con numerosa información que se hace extensible a todos los órganos:



Figura 126. Jornadas sobre el Arte de la Organería: Construcción, Conservación y Restauración de Órganos en España. Organizadas por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, año 2004. Mesa con algunos de los organeros asistentes a las Jornadas (véase vídeo 8). Moderadora: CDB.



Figura 127. Jornadas sobre el Arte de la Organería: Construcción, Conservación y Restauración de Órganos en España. Organizadas por el Instituto del Patrimonio Histórico Español. Nájera, año 2004: Mesa de catalogación. Moderador: Javier Galán (historiador y especialista en el estudio histórico de órganos europeos). Intervinieron: mi maestro, Jesús A. de la Lama; María Antonia Virgili, catedrática de Historia de la Universidad de Valladolid, que dirige y coordina diversos trabajos de investigación relativos a órganos; José Santos de la Iglesia y Aurelio Sagaseta, como autores de catálogos de Álava y Navarra, respectivamente, y, de nuevo, Gerard de Graaf y Carmen Díaz Baruque como investigadores.

«Un mantenimiento regular y un ambiente adecuado para la existencia de un instrumento ahorrará dinero a largo plazo, no tiene sentido gastar dinero en un trabajo nuevo si éste será perjudicial por condiciones adversas para el instrumento (...). El uso de un sistema de afinado del siglo XVII o un compás del siglo XVIII no están normalmente dentro de los conocimientos de un organista de hoy. En cualquier caso las opiniones siempre variarán.



Figura 128. Jornadas sobre el Arte de la Organería: Clientes y Mecenas. Representantes de diferentes instituciones y organeros: Enrique Campuzano, organista, presidente de la Asociación Amigos del Órgano de Cantabria y director del Museo Diocesano de Santillana del Mar; el padre Agustí Boadas, organista y reciente cliente del organero Juan C. Castro; Alfonso León (de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León); Francisco Burgos, de la Caja de Ahorros de La Rioja; Gregorio Barriuso, de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, y los organeros A. Caramanzana, Soergel y De Graaf.



Figura 129. Jornadas sobre el Arte de la Organería: Panorama Actual de la Organería: con el joven compositor, residente en Estados Unidos, Daniel Mateos, Modest Moreno, organista, el catedrático de Órgano, y entonces director del Real Conservatorio de Música de Madrid, Miguel del Barco; Iván Larrea, organero constructor de piezas insignes de la organería, y Juan Carlos Castro, organero.

La restauración de un espléndido órgano victoriano puede ser eminentemente útil para una persona, pero su conservación original puede ser mucho más sensible para otra (...).

No existe nunca una respuesta definitiva, ni siquiera dentro de los principios generales de conservación que exponemos en este libro.

La opción de la conservación está ganando cada vez más adeptos. Está mucho más reconocida la

labor de tocar órganos históricos. Los constructores redescubren lo fascinante de trabajar con antiguos materiales y técnicas. El derecho a conservar la herencia deviene cada vez más importante. Y la cantidad de dinero destinada a la preservación es cada vez mayor».

Y en relación a la conservación, hemos considerado interesante traducir también algunos párrafos de dicho libro de Dominic Gwynn:

Principios de conservación (cap. 6)

Principios a los que idealmente debería ser acorde cualquier trabajo en órganos. Basados en los del Instituto Internacional de Conservación:

1. Todos los trabajos deben ser analizados en su totalidad antes de llevarse a cabo. Para facilitar la toma de decisiones correctas. Ningún trabajo de restauración debe ser llevado a cabo si el ambiente no es el correcto; aparte del malgasto de dinero, el órgano sufrirá si debe ser continuamente reparado debido a la sequedad, corrosión, etc.
2. El carácter del órgano debe ser respetado; añadir o alterar partes que alienen su tonalidad o su carácter visual es irresponsable, tanto para el instrumento en sí como para las futuras generaciones que desearán la auténtica voz del órgano.
3. Cualquier trabajo debe poder ser deshecho, incluso a largo plazo, por si se quisiera en cualquier momento retornar el instrumento a su condición anterior a la restauración; nuestra generación no es omnisciente, nuestros gustos no son incuestionables.
4. En la medida de lo posible, las partes desmoronadas deben ser reparadas mejor que reemplazadas; un restaurador debe intentar siempre retener y reparar las partes originales. Las consecuencias del paso del tiempo no deben ser evitadas y quitadas; parte del encanto de las cosas viejas es su propia vejez y que dan testimonio de la continuidad de la vida de la iglesia.
5. Todo trabajo debe estar adecuadamente documentado, para el beneficio de futuros dueños, restauradores o investigadores. Copias

del informe de restauración deben ser depositadas en el libro-diario de la iglesia.

Estos principios pueden ser resumidos en:

1. Preparación adecuada.
2. Respeto al carácter del órgano.
3. Marcha atrás en las técnicas de restauración.
4. Intervención mínima.
5. Compilación completa del trabajo de restauración.

Todos los órganos, ya sean antiguos o modernos, deben ser cuidados de forma similar si queremos que queden en condiciones que las futuras generaciones nos puedan agradecer. Por experiencia comprobamos que cuanto más se gaste en el cuidado a corto plazo, menos deberemos gastar a largo plazo.

Términos y definiciones

Un glosario de términos de restauración acordado por todo el mundo es probablemente imposible. En cualquier caso, aquí contribuimos con la definición de algunos conceptos clave.

- Conservación: preservación de los materiales existentes en la condición en que han sido encontrados, una opción que no siempre puede ser útil si se pretende arreglar el órgano para que funcione.
- Reconstrucción incluye usualmente alteraciones obvias o añadiduras al órgano existente en un estilo diferente. Si una reconstrucción es tan radical que su resultado es prácticamente un órgano diferente usando partes del viejo, a veces se considera un nuevo órgano, una definición muy discutida por los constructores.
- Renovación es un término más emotivo pero es una forma ingeniosa de describir el reemplazamiento de piezas al por mayor que constituye la restauración.
- Reparar: la palabra más usada y generalmente más entendida.
- Restauración: retornar el órgano a algún punto de su historia. Una vuelta a un estado previo u original.



170



Figuras 130, 131, 132 y 133. Actividades de las Jornadas sobre el Arte de la Organería: Modest Moreno, concierto en OION (arriba izquierda); Aurelio Sagaseta en SESMA (arriba derecha); Martí y José Santos de la Iglesia, órgano de Villabuena de Álava (abajo, izquierda y derecha, respectivamente).

El buen mantenimiento (cap. 7)

Introducción

Siempre hay que poner especial atención a los problemas medioambientales que pueda ofrecer un espacio para así evitar potenciales problemas que requerirán de caras reparaciones. El cuidado del órgano tratándolo como una pieza de mobiliario ayudará a prolongar su vida. Es importante establecer acuerdos de cuidado con el constructor del órgano. El organista debe ocuparse de escuchar los efectos de la deshidratación, que pueden causar daños que requieren drásticas medidas de reparación.

Es necesario poner atención a los alrededores del órgano, cuidar de que no hay demasiado tráfico alrededor del órgano, que no hay fuentes de luz o de calor demasiado cerca, que las ventanas cercanas estén a prueba del clima y que el drenaje exterior sea adecuado.

Medio ambiente

Los factores principales que afectan a los materiales de los que está hecho un órgano son luz, temperatura, humedad, suciedad, polución del aire y ataques de insectos. Si las condiciones son generalmente favorables, un órgano puede durar por décadas sin atención.

- Luz: los niveles de luz en las iglesias suelen ser bajos y sólo causa problemas a los órganos cuando hay rayos de luz directos a la caja, decolorando la madera y deteriorando los tubos frontales.
- Calor: los órganos están más seguros en espacios frescos que en caldeados. Lo mejor es que la temperatura no sobrepase los 5° C. El calor es un problema cuando va acompañado de humedad y polución. Puede dar lugar a moho y hongos. Cuando el calor se cierne sobre un órgano frío el agua se condensará sobre cualquier superficie cuya temperatura sea menor que la del aire, lo que puede causar corrosión en las palancas de acción o en los tubos de metal.
- Humedad: cuanto más húmeda sea la atmósfera más riesgo habrá de moho, madera podrida, juntas que fallan, deterioro de superficies barnizadas, etc. Puede ser muy costoso bajar los niveles

de humedad, pero si un órgano se encuentra en una iglesia húmeda, sería buena idea desplazarlo de los lugares más húmedos (frecuentemente las paredes norte). Si un edificio se ha acostumbrado a altos niveles de humedad, puede ser peligroso que estos niveles sean reducidos de repente. Si un órgano acostumbrado a la humedad es drenado, la madera encogerá de una forma destructiva y se romperá, separando y abriendo juntas.

- Suciedad: para evitar la acumulación de polvo y suciedad ayuda la colocación de algún tipo de techo o cobertura encima del órgano.
- Insectos: les atrae la suciedad, la humedad, la quietud y el calor. La madera carcomida es su principal consecuencia. Si es continuo, solo repetidas fumigaciones lo controlarán.
- Afinación y mantenimiento: si un órgano está funcionando perfectamente, en un ambiente estable con una temperatura favorable, nunca tendrá que ser afinado. No obstante, las variaciones en temperatura y humedad son normales y deben ser esperadas. La práctica normal es hacer afinar el órgano un número fijo de veces al año.
- Inspecciones: aparte del afinado anual, es aconsejable para los órganos pasar una inspección periódica, donde su condición pueda ser aseada y las congregaciones alertadas de posibles deterioros. La inspección debe:
 - a) Comprobar las especificidades, apariencia y alteraciones.
 - b) Comprobar la condición en que se encuentra el órgano.
 - c) Comprobar la deshidratación, el deterioro de materiales, etc.
 - d) Comprobar las condiciones medioambientales de uso y mantenimiento.

171

Deterioro de los materiales (cap. 9)

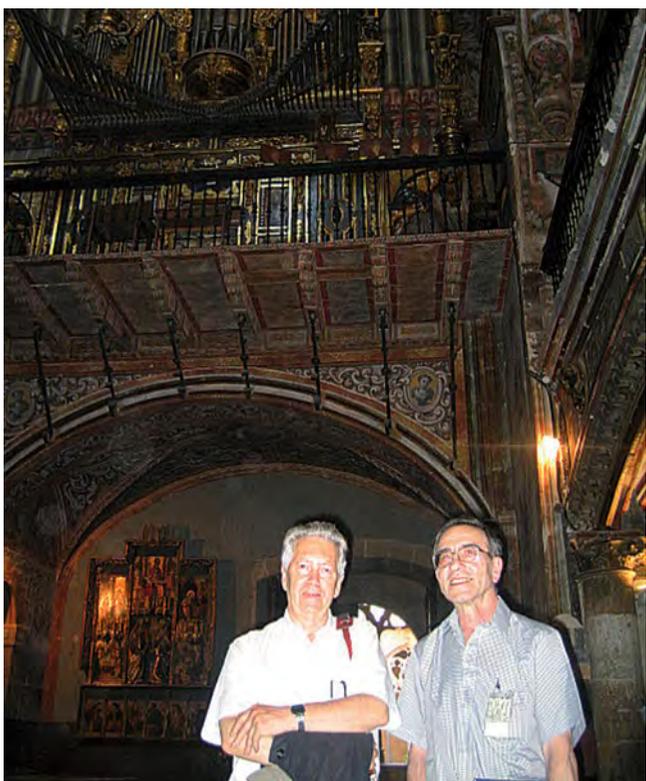
General

Todos los materiales se deterioran. El problema con los órganos es que están hechos de una gran variedad de materiales orgánicos e inorgánicos, y no todos ellos se benefician del mismo ambiente.

Generalmente, los materiales orgánicos prefieren ambientes bastante húmedos, mientras que metales,



172



Figuras 134, 135 y 136. Actividades de las Jornadas sobre el Arte de la Organería: Órgano de Los Arcos con Raúl de Toro (arriba), Aurelio Sagaseta y Jesús Ángel de la Lama (abajo, izquierda) y Gerard de Graaf (abajo, derecha).

adhesivos y superficies con acabados prefieren ambientes secos. Materiales orgánicos son el cuero, la madera o el papel. Estos sobreviven mejor en ambientes con humedad relativa del 55% al 65%. Los metales no sufren en ambientes secos, pero se corroen más rápido en ambientes húmedos. Los adhesivos y superficies enceradas no aprecian la humedad, pero sufren cuando la atmósfera es demasiado seca. El rango recomendado es de 50% a 65% de humedad relativa, aunque hay órganos que han sobrevivido felizmente durante siglos a niveles superiores al 75%.

El viento

Todas las partes del órgano están diseñadas para contener viento, o para dirigir su flujo en una dirección. El viento del órgano está comprimido sólo ligeramente, pero lo suficiente como para producir escapes en cualquier oportunidad. Ya que el viento se requiere como un efecto musical, y no puramente físico, cualquier alteración en el sistema de viento, por muy pequeña que sea, cambiará el carácter del órgano.

La ventaja del viento sobre otros productores de sonido es que no se hace viejo, aunque las superficies sobre las que fluye pueden cambiar con el tiempo. La desventaja es que las alteraciones no son necesariamente obvias. La presión del viento puede ser alterada quitando o añadiendo pesos. Incluso estrechos escapes, pequeños agujeros, disminuyen la presión del viento.

Cuero

Los avances en la tecnología de la piel han sido responsables de algunos de los avances del órgano como sofisticado instrumento musical. Casi toda la piel que sobrevive en los órganos históricos es piel de oveja tratada con sal de aluminio.

Una vez que la piel está deteriorada, no puede ser reparada, debe ser reemplazada. El proceso de envejecimiento de la piel se debe sobre todo a la sequedad, y sobre todo si el ambiente alterna humedad con sequedad.

Tela

Se usa sobre todo para acolchar los golpes. Pierde su función con la suciedad al volverse rígida. Como la

piel, con su uso las fibras se acortan. Limpiándola puede recuperar parte de sus propiedades. Su mayor enemigo son las polillas y sus larvas. Un tratamiento común es el uso de la naftalina.

Madera

Es el material de muchas de las partes esenciales del órgano. Las partes importantes de su mecanismo dependen de sus propiedades y comportamiento en su funcionamiento. También depende de la madera en su apariencia y en alguno de sus sonidos. Es un material orgánico. Responde directamente a cambios en la humedad atmosférica. Un constructor de órganos debe saber que la estructura celular de la madera es irregular y, por tanto, los cambios en la humedad afectarán más a unos puntos que a otros, por lo que deberá usar la madera tan recta y regular como sea posible. El cuidado que envuelve el uso de la madera comienza con el proceso de secado. La madera usada en la construcción de órganos debe ser secada lentamente y bajo las condiciones apropiadas. La madera puede ser decolorada y rajada por la luz solar directa. También puede ser afectada por insectos, hongos o moho.

Marfil y hueso

Son sensibles a la humedad y el calor. La grasa de los dedos de los músicos atrae suciedad y amarillea la superficie. Las teclas solo deben ser limpiadas con preparados basados en agua si se retiran instantáneamente, ya que el agua puede causar grietas.

Tubos de metal

Los tubos de los órganos están hechos normalmente de una aleación de estaño y plomo. Para el reemplazamiento de tubos en órganos históricos es importante utilizar metales que sean próximos al original en cuanto aleación y tratamiento, incluso aunque no entendamos al completo los efectos sobre la tonalidad.

El medio ambiente no suele ser responsable del deterioro de los tubos excepto bajo condiciones específicas. Cuando los tubos están en contacto con roble, el ácido tánico puede corroer el metal. Normalmente el constructor quema los agujeros para darle una protección de carbón. Bajo ciertas condiciones el aire que



174



Figuras 137, 138, 139 y 140. Actividades de las Jornadas sobre el Arte de la Organería: Órgano de SESMA, en donde se tocó lo que se podía (Raúl del Toro, profesor de órgano del Conservatorio de Salamanca) (arriba y abajo, izquierda), y se visitó su interior (a la derecha vemos a los organeros Juan C. Castro y Dominic Gwynn y abajo a Iván Larrea). Se realizó un escrito de apoyo a la iniciativa de intervención por parte del párroco de la iglesia y no tenemos más noticias al respecto.

lleve agentes corrosivos puede condensarse dentro de los tubos, reaccionando con el metal. La corrosión metálica es usualmente un proceso electroquímico y puede, en teoría, ser revertido. Es siempre más deseable usar métodos de revertir los efectos de la corrosión, o de reforzamiento de los tubos, que reemplazar el metal original.

La mayoría de los deterioros de los tubos son causados por agentes humanos. La colocación no cuidadosa por el constructor puede hacer que los tubos se colapsen. La afinación rápida y sin cuidado puede tener el mismo efecto.

El organero finaliza su libro con el siguiente texto:

Conclusión

No existe una simple fórmula para la restauración y reparación de órganos históricos, cada caso expone sus propios dilemas. Debe ser siempre recordado que la mayoría de los trabajos de restauración consisten en deshacer restauraciones previas. A pesar de que los conservadores no son nunca perfectos, deben dar cuenta de los trabajos realizados para que la próxima generación esté bien informada para tratar con el instrumento adecuadamente.

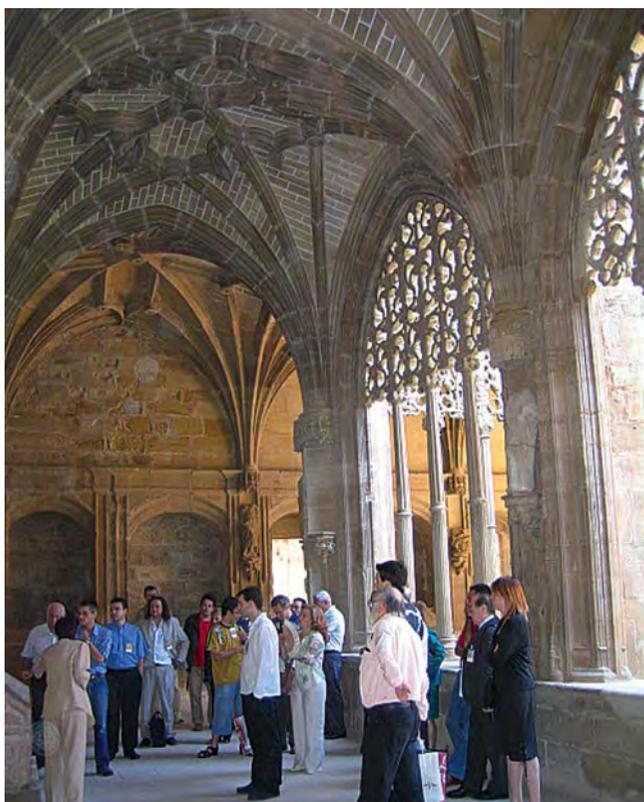
Y, en este sentido, para finalizar con este apartado relativo a las diferentes reseñas y comentarios de especialistas, podemos recordar la célebre cita del siglo XIX: «Conservar lo más posible, reparar lo menos posible, no restaurar a ningún precio» (Adolph Napoleón Dieron).

Y para ir concluyendo esta ponencia sobre «La conservación preventiva de órganos en lugares de culto», vamos a recordar a través de las imágenes y el contenido de los dos vídeos que a continuación pueden visualizar. Hemos seleccionado únicamente unas partes de una de las mesas en donde se trataron temas que consideramos pueden ser de interés para estas jornadas y que enlazarán con alguno de los puntos de la conclusión con la que finalizamos este escrito: «Criterios generales de intervención en el Sonido del Órgano y Afinación-Temperamento de Órganos Históricos».

Tras este escrito, en el que hemos abordado diferentes aspectos que nos pueden hacer tomar conciencia del estado de la conservación preventiva de órganos en lugares de culto, plantearemos, a modo de

conclusiones, los siguientes aspectos que pretenden ajustarse a las sugerencias de la organización de estas jornadas:

- Como patrimonio en uso, el órgano tiene que cumplir su función más importante: sonar, y para ello, todo su cuerpo físico ha de ponerse al servicio de la voz que ha de emitir. Este hecho va a desencadenar cierta controversia en algunas intervenciones o simplemente se va a obviar como en el caso de la incorporación del motor para activar los fuelles, práctica habitual por parte de todos los organeros en cualquier intervención en órganos históricos. Hecho que todavía no ha sido objeto de debate. Sería recomendable poder recordar alguna restauración en donde no se le haya aplicado este artilugio en alguno de los ejemplares magníficos de nuestro patrimonio. Aunque ello vaya en detrimento de la velocidad de nuestro tiempo.
- La mayor parte del patrimonio organístico se encuentra en la Iglesia, y ésta ha dejado muy atrás la rica tradición organológica del clero y el buen hacer en lo relativo a su cultura musical. Así pues, es necesario que a través de la difusión que pueda alcanzar la Conferencia Episcopal y delegados de Patrimonio Eclesiástico en colaboración con el Instituto del Patrimonio Cultural Español por medio de su asesoramiento técnico, se generen las medidas necesarias para dotar a los responsables directos de estos instrumentos de la información general necesaria sobre estos bienes. El punto de partida, en una nueva etapa, podría ser la divulgación de una sencilla publicación relativa a los criterios de intervención en estos bienes (entendiendo aquí la conservación y prevención), así como la puesta en marcha de diferentes actividades formativas y encuentros especializados. De este modo se daría un importante paso encaminado a frenar las diversas actuaciones agresivas sobre el instrumento motivadas, en una gran parte de los casos, por la ignorancia bien intencionada de sus dueños y de sus mecenas, así como la de algunos tañedores y conocedores, desde otra perspectiva, de estos instrumentos, como lo son los organistas, en quienes no tiene por qué recaer la responsabilidad del peritaje de obras pues, en la mayoría de los casos, no disponen de los conocimientos necesarios para ello. Por tanto, consideramos primordial que todos



176



Figuras 141, 142, 143 y 144. Clausura de las 1.^{as} Jornadas sobre el Arte de la Organería. Visita al monasterio, concierto de Vox Vocis, entrega de diplomas con Julio García Llovera (célebre musicólogo y organista) y clausura con Carmen Hidalgo y yo misma como codirectoras de aquellas jornadas. En ellas fueron planteados diferentes puntos muy interesantes sobre criterios de intervención que no han salido a la luz a través de ninguna publicación. Consideramos que sería muy interesante que el actual IPCE llevara a cabo unas segundas jornadas, pues es fundamental y necesaria la labor divulgativa y de consenso de especialistas.

ellos puedan contar con un equipo de técnicos asesores, integrado por especialistas en la organería y áreas afines, al que poder consultar. Asimismo, es prioritario para estos bienes, y para la organología en general, que la Administración, a través del Ministerio de Educación y el Instituto Nacional de las Cualificaciones, genere la estructura necesaria para la creación de la titulación de Maestro Organero, inexistente en nuestro país, y este Instituto, como máximo responsable, a nivel nacional, del Patrimonio Cultural Español, considere dentro de sus prioridades la creación de un departamento técnico que se ocupe de estos bienes culturales. Estimando que la conservación preventiva representa una estrategia basada en un método de trabajo sistemático cuyo objetivo fundamental es reducir y evitar el deterioro de los bienes a través de la observación, estudio y control de los riesgos y entendiendo, a su vez, la imposibilidad de aplicar normas de carácter universal sobre los mismos, resulta evidente la necesidad de reorganización de las estructuras de estas instituciones para que se puedan satisfacer lo antes posible estas carencias que acumulan un importante número de actuaciones cuestionables en nuestros denominados órganos ibéricos, admirados y valorados por los especialistas de todo el mundo y codiciados por algunos «maestros» que, con actuaciones desafortunadas en estos magníficos ejemplares, están procediendo contra el Patrimonio Cultural Español.

- Por último, y teniendo presente que la música de órgano sigue formando parte del ritual católico de nuestros templos y, aunque no como antaño, en muchas iglesias y catedrales sigue cumpliendo una función litúrgica, nos encontramos con una dificultad añadida al desconocimiento que en general se tiene del órgano histórico al querer hacer de éste un instrumento útil, versátil y que se adapte a las necesidades musicales del momento presente. Es decir, cuando se restaura un órgano barroco, por ejemplo, si queremos ser fieles a la sonoridad de la época deberíamos reflexionar sobre qué hacer sobre un asunto inefable pero de gran trascendencia en su resultado sonoro: la afinación y armonización del órgano. Últimos pasos a realizar e imprescindibles para que los caños (tubos) canten. Pero aquí surge algo que, en general, se prefiere no tratar. Este

asunto es también ignorado por los especialistas y entrando en él nos adentramos en una posible controversia que se ha enmudecido porque se ha considerado, hasta ahora, que podía ser suficiente con abordar todas las demás cuestiones relativas a la estructura física del instrumento, de cierta envergadura y complejidad, en la mayoría de los casos. Pero dado que la autenticidad es el espíritu que nos guía, consideramos fundamental abordar este asunto aunque ello signifique remover la llaga para curar. El asunto es intrincado y espinoso cuando se nos presenta la siguiente cuestión: el órgano, «aunque no como antaño», sigue cumpliendo una función litúrgica y nuestros oídos pueden sentirse «agredidos» al escuchar algunos estilos musicales en instrumentos a los que se les ha restaurado su temperamento original. Si por criterio coherente con el espíritu sonoro del período de construcción del órgano, le llevamos a alguno de los temperamentos mesotónicos coetáneos al constructor del instrumento, la práctica hará casi «intocable» el mismo. Se reducirá el repertorio que se pueda tocar en él pero en realidad éste sonará muy bien con la obra de algunos autores coetáneos al organero artífice. Si, atendiendo al criterio funcional, se establece en el instrumento un temperamento igual, consensuado con posterioridad y apto para un variado repertorio de diferentes épocas, todo se podrá tocar aunque nada sea auténtico. Quizás estemos pidiendo mucho de los oídos de los feligreses asistentes a la liturgia y ceremonial católico de nuestros templos y también del público asistente a los eventuales conciertos de órgano en lugares de culto. Pero esto es la realidad y con ello somos conscientes de que planteamos una cuestión fundamental que, lejos de considerar como polémica, abre un importante debate muy enriquecedor para nuestra cultura musical ya que, a nuestros oídos, desconocedores de las sonoridades anteriores, y que podríamos rechazar por la ignorancia, se les abre un magnífico panorama sonoro, oculto –hasta el momento– por el eclecticismo reinante.

Iniciábamos este escrito con uno de los más bellos grabados del arte de la organería: el del benedictino Dom Bedos de Celles. Ahora lo cerramos también

con sus palabras, en especial después de haber tratado un tema que requiere tanta dedicación y una revisión más allá de la exposición oral que pudimos hacer durante estas jornadas de encuentro y trabajo y por supuesto de un mayor alcance y trascendencia de las pinceladas que hayamos podido exponer aquí. Por esta razón, que nos hace considerar cierta sensación de desierto cuando abordamos a la par lo material e inefable del rey de los instrumentos, a través de las únicas herramientas de precisión que nos pueden permitir las palabras, imágenes y sonidos que aquí se presentan. Hemos considerado muy significativas estas palabras para ayudarnos a finalizar una parte de lo que aquí hemos querido transmitirles. Hacemos extensible el término de organista al de algunos, también, expertos imprudentes ya que, si el sentido común fuera el más común de los sentidos, una gran parte de las palabras de nuestro texto podrían haber sido eliminadas y, por consiguiente, la conclusión del escrito sería otra. Pero nos encontramos, después de unos cuantos siglos, terminando por aclamar, como el gran Dom Bedos, la sabiduría, el jui-

cio y el celo para la conservación preventiva de nuestros órganos:

«Yo me temo mucho haber hecho más mal que bien. Estoy persuadido que si solo hablara con organistas sabios y prudentes nada habría que arriesgar, pero como estoy obligado a decir al público todo lo que he juzgado conveniente, se puede temer haya muchos que hagan un mal uso. Un organista imprudente (siempre se hallan algunos) arruinará un órgano en lugar de repararlo, que valdría mas dejarlo al arbitrio de las ratas, que no a la liviandad temeraria de un tal organista. No deberá espantar, pues, si los organeros hacen esta injuriosa comparación y si han hecho una especie de proverbio, diciendo comúnmente que están agradecidos a las ratas y a los organistas porque si no fuera por ellos, los órganos durarían mucho más tiempo... Sería felicidad si el mayor número se compusiese de hombres sabios, juiciosos y celosos de la conservación de su instrumento.»

Conservación preventiva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

Ana García Sanz

Conservadora de Patrimonio Nacional

El monasterio de las Descalzas Reales ocupa un lugar relevante entre los espacios culturales que la ciudad de Madrid ofrece al visitante. Sin embargo, lo que a simple vista se muestra como un museo más, responde a una compleja realidad.

La existencia de un conjunto de edificios de carácter religioso, entre los que destaca el convento, responde a la iniciativa que Juana de Austria, hija menor del emperador Carlos V, tuvo a mediados del siglo XVI. De aquella empresa, que afectó a varias manzanas del entonces arrabal de San Martín, perviven hoy la iglesia, el monasterio y algunas de las casas de los capellanes, edificios actualmente inmersos en uno de los barrios más bulliciosos del centro de Madrid.

Durante siglos, el interior del monasterio fue solamente la residencia de una comunidad de clarisas franciscanas que observaban las normas de la más estricta vida de clausura. Las Descalzas Reales surgen y se desarrollan como fundación real, protegidas por los sucesivos monarcas y su razón de ser estaba estrechamente ligada al monarca y a su familia; el rey, como patrón, se comprometía a responder a todas las necesidades de la comunidad cuya vida religiosa se centraba en la oración por el bienestar de su benefactor y de todos sus descendientes. Originariamente, las



Figura 1. Juana de Austria, por Sánchez Coello.



Figura 2. Vista del claustro.

mujeres que profesaban en este Patronato Regio eran de linaje real o procedían de familias de la nobleza. Este hecho, así como su condición de monasterio real, propició la formación de una extensa y valiosa colección de obras de arte. En la actualidad el monasterio de las Descalzas Reales continúa vinculado a la Corona, si bien ya no existen normas que determinen la procedencia social de las religiosas.

Tras realizarse las negociaciones necesarias para conseguir la conformidad de todas las partes implicadas, el hasta entonces monasterio de clausura de las Descalzas Reales se abrió a la vista pública en 1960. Desde entonces el público tiene la ocasión de acceder a una gran parte del interior del monasterio realizando una visita guiada de una hora de duración.

Como Patronato Real, el monasterio de las Descalzas se encuentra integrado en el Patrimonio Nacional, institución en la que recaen los derechos de patronato y su administración. Esta labor la ejerce un consejo de administración configurado como entidad de derecho público, con personalidad jurídica propia, dependiente de Presidencia de Gobierno y al que no se

le aplica la Ley de Entidades Estatales Autónomas. Dicho consejo está compuesto por un presidente, un gerente y no más de diez vocales designados entre profesionales de reconocido prestigio.

Las labores de conservación, restauración e investigación de los fondos del monasterio se llevan a cabo a través de la Dirección de Conservación de Bienes Histórico-Artísticos, de la que dependen la Real Biblioteca, el Archivo General de Palacio, el Área de Conservación y los Departamentos de Restauración y Arquitectura. Los bienes adscritos a Patrimonio Nacional se rigen por una legislación propia establecida en la Ley 23/1982 y el reglamento, R.D. 496/1987, R.D. 694/1989 y R.D. 2208/1995.

La primera labor desarrollada para poder afrontar futuros planes de conservación preventiva fue la realización de un inventario de los bienes culturales. En 1990 se inició una campaña de inventario que se prolongó durante cuatro años, cuyo resultado fue la redacción de un nuevo inventario en el que se reseñaron casi 10.000 obras. Su contenido se transfirió a un soporte informático cuyo formato fue diseñado especial-

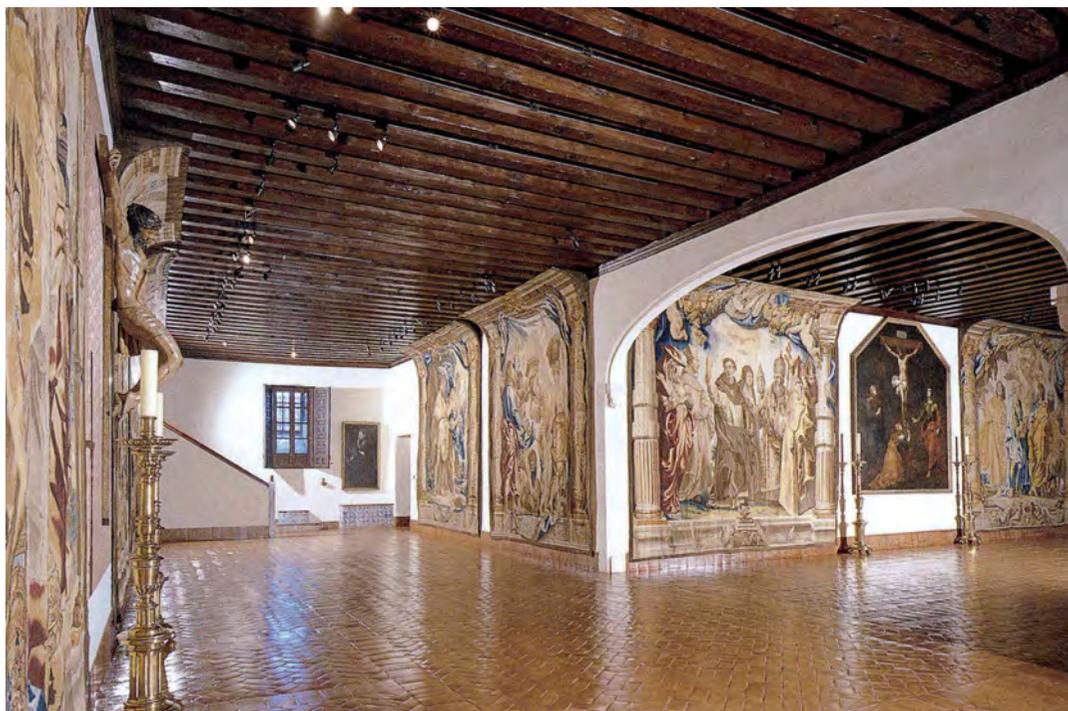


Figura 3. Salón de tapices.

mente para las colecciones de Patrimonio Nacional y que recibió el nombre de base de datos GOYA. En cada una de las fichas se recogen el mayor número de datos de cada objeto incluyendo, además de la descripción formal y material del mismo, información histórica, bibliográfica y documental, así como referencias fotográficas.

En 1999 se realizó la misma tarea con los fondos bibliográficos, trabajo que tuvo como resultado la inclusión de las referencias en la base de datos IBIS y la publicación de un catálogo en el que se recogen los poco más de 3.000 impresos y manuscritos conservados en la biblioteca del monasterio. Posteriormente, en 2003, se afrontó el inventario y catalogación de los fondos documentales, casi 2.000 expedientes que fueron agregados a la base de datos CLIO y publicados en su correspondiente catálogo. Por último, los fondos musicales están siendo actualmente objeto de catalogación y tras esta labor está igualmente prevista la publicación de un catálogo.

Una vez adquirido el conocimiento de los bienes a conservar ha sido preciso analizar las características de los mismos con el fin de tomar las decisiones más acertadas. En lo que respecta al continente, el Departamento de Arquitectura es el encargado de llevar

a cabo cualquier obra (cubiertas, sistemas de drenaje, consolidación, recuperación de espacios históricos) que implique el correcto mantenimiento del edificio y garantice la conservación de los bienes que custodia. El hecho de encontrarnos con un edificio del siglo XVI, construido a partir de una anterior edificación y con numerosas modificaciones, supone una dificultad añadida. El debido respeto al edificio condiciona la instalación de sistemas de climatización, iluminación y seguridad, por lo que cualquier intervención supone un estudio previo conjunto de todos los factores a tener en cuenta.

En este apartado destacan los trabajos realizados en cuanto a reparación de cubiertas, saneamiento de suelos y forjados, así como importantes proyectos de recuperación histórica de los que es buen ejemplo el ejecutado en el Salón de Tapices en 1999.

Este proyecto fue posible gracias a la colaboración entre el Departamento de Arquitectura, el Departamento de Restauración y el Área de Conservación.

A partir de una obra arquitectónica integral, que afectó tanto a elementos estructurales como a la recuperación del aspecto original de la sala, se realizó un proyecto museográfico con el fin de lograr la mejor exposición de los tapices y garantizar su con-

servación. Tras el saneamiento de los muros y suelos de la sala, la eliminación de paramentos añadidos y la recuperación de vanos y espacios que estaban ocultos, se procedió al diseño de un sistema de suspensión adecuado para los tapices. Las dimensiones de los paños, de mayor altura que la sala, habían condicionado su exposición, quedando una gran parte de su zona inferior depositada sobre el suelo. La solución fue instalar en la parte superior de los muros unas cuñas de madera, de superficie cóncava, toda ella cubierta de tiras de velcro de las que se suspende el tapiz. De esta forma se ganaba un espacio que permitía exponer los tapices sin necesidad de que apoyaran en el suelo. El proyecto se completó con el diseño de un nuevo sistema de iluminación de acuerdo a las condiciones idóneas para la conservación de textiles. Mediante pequeños focos (bañadores) direccionables y regulables se consiguió una iluminación puntual a base de luz fría que no supera los 50 lux de intensidad.

Este proyecto fue el comienzo de una serie de intervenciones concretas en otras salas del edificio enfocadas a la mejora de la exposición, a garantizar la conservación y a la recuperación de ambientes históricos. En esta línea se han llevado a cabo los proyectos de la sala capitular, la capilla del Cristo Yacente, el locutorio con sus zonas anejas y la restauración integral de la escalera principal del monasterio.

Las condiciones especiales del edificio han marcado la toma de decisiones y han obligado a buscar alternativas y posibles soluciones. Un ejemplo de ello surgió a la hora de establecer un plan de evacuación: el hecho de encontrarnos en un monasterio de clausura impedía aplicar medidas habituales en otro tipo de edificios. El 99% de las ventanas están protegidas por rejas a la vez que numerosas puertas del edificio permanecen habitualmente cerradas y, en algunos casos, su apertura implica la presencia de dos religiosas al mismo tiempo al estar dotadas de doble cerradura. Teniendo en cuenta que estas circunstancias no pueden ser modificadas, una solución alternativa fue plantear la utilización de la gran huerta interior del monasterio, igual o mayor en extensión a la plaza de las Descalzas, como espacio seguro para la evacuación de personas y obras de arte.

Actualmente se cuenta con sistemas de detección de incendios y de intrusos. En este aspecto la presencia de la comunidad religiosa de forma permanente en el interior del edificio compensa, en cierta medida, la imposibilidad de instalar otros sistemas



Figura 4. Artesonado del locutorio.



Figura 5. Capilla del Cristo Yacente.

de seguridad con vigencia durante las 24 horas del día. Las propias religiosas han sido las encargadas en algunas ocasiones de comunicar las incidencias al Servicio de Seguridad de Patrimonio Nacional. La situación del edificio, en uno de los barrios con mayor delincuencia de la ciudad, explica los frecuentes atentados contra el edificio, especialmente las pintadas, hecho por el que se está estudiando la posibilidad de instalar cámaras de vigilancia.

En lo que respecta al interior del edificio, a la hora de determinar los parámetros de conservación adecuados se tuvieron en cuenta las condiciones de temperatura y humedad a las que habían estado sometidas las obras durante siglos. La instalación de instrumentos de medición, primero termohigrómetros registradores y posteriormente *data loggers*, han permitido conocer los niveles y supervisarlos. Con base en esta información no se ha visto por el momento la necesidad de instalar sistemas de control ambiental.

Un proyecto de gran envergadura es el que afecta a la iluminación, trabajo que se ha afrontado teniendo en cuenta en todo momento la inocuidad, reversibilidad e idoneidad de las medidas adoptadas. Por un lado es necesario sustituir los antiguos sistemas de iluminación, tarea que ya ha sido iniciada, mientras que por otro es preciso controlar la incidencia de la luz solar, tarea que ha sido afrontada mediante la instalación de estores y filtros en los cristales de las ventanas.

Otro apartado en el que se han realizado importantes intervenciones y existen planes en marcha, es el relativo al almacenaje de los bienes culturales. Se ha trabajado especialmente en los considerados almacenes históricos, como son la sacristía, la ropería, la cueva de las alfombras, el archivo o la biblioteca, en los que se han aunado los sistemas históricos de almacenaje con el empleo de nuevos sistemas y materiales. El resultado más relevante es el que afecta a la colección de documentos con sellos pendientes; tras el pro-



Figura 6. Escalera principal.

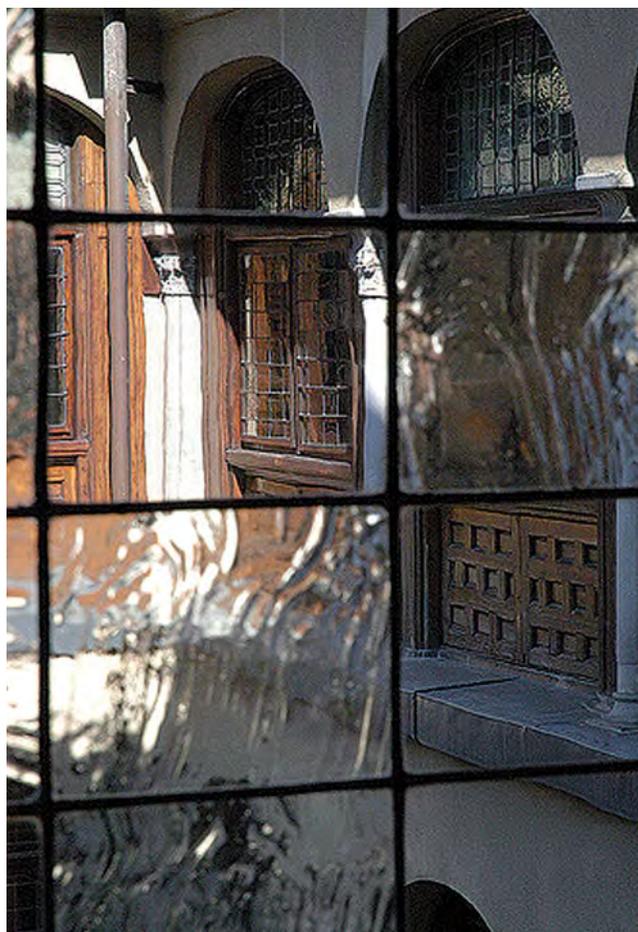


Figura 7. Cristales del patio.



Figura 8. Trampantojo de la sala capitular.

184

ceso de catalogación se diseñó un sistema de almacenamiento en camas especiales para cada documento depositadas en planeros pero ocupando una de las salas del archivo histórico del monasterio.

No menos importante es la conservación de los bienes culturales intangibles. En este sentido se ha iniciado un proyecto de investigación destinado a la recuperación de las tradiciones, costumbres y todos los aspectos de la vida cotidiana del monasterio. La recopilación de información se centra principalmente en la tradición oral y en los fondos documentales. En algunos casos es factible la unión del patrimonio intangible con el artístico, siendo el caso más evidente el de la colección de imágenes del Niño Jesús del monasterio, más de un centenar de esculturas estrechamente vinculadas a la vida cotidiana del convento.

Por otro lado, las características especiales del monasterio de las Descalzas Reales implican una forma determinada de organización de las visitas. Con el fin de minimizar el impacto negativo del público, se consideró que las visitas debían ser siempre guiadas y que cada grupo de visitantes, que no deben superar más de 20 personas, fueran acompañados además por personal de seguridad. Asimismo, se marcaron claramente las zonas de acceso y se diseñó un recorrido del que

quedaron excluidas aquellas salas de reducidas dimensiones. Asimismo, los visitantes depositan sus objetos personales en un escáner para acceder al monasterio.

Las circunstancias expuestas, su condición doble de monasterio de clausura y Patronato Real, hacen que el uso de los bienes y los espacios de las Descalzas Reales con fines culturales, científicos y docentes se hará siempre que sea compatible con la afectación al uso de la comunidad religiosa o al servicio del Rey y su familia. En lo que respecta a la conservación preventiva, un profundo conocimiento de las colecciones y del edificio y la estrecha colaboración entre profesionales permitirá, aplicando nuevos recursos, obtener las mejoras necesarias para preservar el legado cultural del que somos responsables.

Bibliografía

- CATÁLOGO DE LA REAL BIBLIOTECA (1999): *Catálogo de los Reales Patronatos*, tomo XIV, volumen I, Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Patrimonio Nacional.
- GARCÍA LÓPEZ, C. (2003): *Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Patrimonio Nacional.
- GARCÍA LÓPEZ, C., y MAIRAL DOMÍNGUEZ, M. M. (2004): *Catálogo de sellos pendientes*, Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid: Patrimonio Nacional.
- GARCÍA SANZ, A., y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.^a L. (2007): *Reales Monasterios de Madrid: Las Descalzas y la Encarnación*, Patrimonio Nacional.
- GARCÍA SANZ, A., y TRIVIÑO, M.^a V. (1993): *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Patrimonio Nacional.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M.^a L. (1997): *Patronato Regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- SANCHO, J. L. (1995): *La arquitectura de los Reales Sitios: catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional.

Aplicación de medidas de conservación preventiva en los pasos procesionales del Museo Nacional de Escultura

José Ignacio Hernández Redondo

Conservador de museos, Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio

El préstamo de esculturas para fines procesionales

Hablar de conservación preventiva en la escultura utilizada con fines procesionales resulta siempre una cuestión un tanto contradictoria. El propio uso de las piezas con dicha finalidad exige que sean dejadas de lado la mayor parte de las actuaciones universalmente aceptadas para una adecuada conservación. El tema es particularmente conflictivo para un museo en el que la conservación es la principal de sus obligaciones y en el que se adopta para toda la colección una normativa en aspectos como las condiciones ambientales, la iluminación o el transporte de obras que, lógicamente, no puede ser cumplida con la exhibición en la calle de los conjuntos procesionales, en el marco de una celebración religiosa.

Por otro lado, en la valoración de los riesgos debe tenerse en cuenta que se trata de un préstamo peculiar en la política de cesiones del museo, ya que, al contrario de lo habitual en los préstamos para exposiciones, se repite anualmente e implica un elevado número de piezas. Concretamente, el Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio presta cada año un total de 42 esculturas, que componen total o

parcialmente 10 pasos, para salir a la calle una o varias veces en carrozas con ruedas o sobre andas, e incluso en ambos medios en diferentes días. Por último, y aunque todas las obras del museo merecen que se garantice su conservación, no se debe olvidar que un buen número de las piezas procesionales son de los más famosos escultores castellanos, como Francisco Rincón o el gran Gregorio Fernández, y que por tanto deben ser valoradas como verdaderas obras maestras de nuestra escultura.

Sin embargo, hay una serie de aspectos que no pueden ser ignorados a la hora de analizar la conveniencia de la utilización en las procesiones de esculturas originales con varios siglos de antigüedad e indiscutible valor artístico. En el caso de las obras que han permanecido en las cofradías penitenciales, es comprensible que se mantenga por encima de cualquier consideración el carácter religioso de unas piezas que fueron creadas con la finalidad de recibir culto en sus iglesias y, durante una semana al año, también en la calle. Ello no debe ser un obstáculo para que la conservación sea un aspecto prioritario, como atestiguan las frecuentes decisiones suspendiendo procesiones a causa de las inclemencias del tiempo, siempre difíciles para las cofradías

pero que cuando se toman vienen a demostrar una propiedad responsable de su patrimonio.

En el caso de una institución no religiosa como el Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio, también se deben valorar otros factores a la hora de reflexionar sobre la conveniencia de los préstamos para fines procesionales. Al interés de poder contemplar las tallas con la finalidad con la que fueron creadas, en un escenario urbano y en movimiento, se debe añadir la importancia de mantener una celebración religiosa y cultural que pervive desde los siglos XVI y XVII e incluso la propia demanda social en un evento con evidentes connotaciones turísticas y, por tanto, económicas. En el caso concreto del museo vallisoletano, la presencia de sus esculturas en las procesiones es sin lugar a dudas el principal elemento integrador entre la institución y la ciudad que lo alberga.

Desde el punto de vista de la conservación es innegable que el uso de las tallas en las procesiones comporta riesgos. Por este motivo con cierta fre-

cuencia se ha suscitado un debate sobre la posibilidad de la realización de copias que cumplieran dicha función. Sin embargo, pienso que esta solución es solamente viable en algún caso puntual, al menos por el momento. Sin olvidar el elevado coste económico que supondría la realización de copias de todas las piezas que presta el Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio, debe tenerse en cuenta que dichas obras conviven en la celebración de la Semana Santa con otros pasos de cofradías, que por razones devocionales en ningún caso aceptarían sustituir sus tallas por copias actuales. Incluso hay algunos ejemplos en el que figuran en un mismo paso obras del museo con otras procedentes de cofradías o diferentes iglesias. Por último, en el caso de decidir la realización de copias, se debería sopesar el destino de las mismas durante el resto del año, ya que no sería raro que al final se terminara exponiendo originales y copias en dos museos diferentes, lo que sin duda causaría confusión en el visitante.

186



Figura 1. Paso Camino del Calvario en su plataforma.



Figuras 2 y 3. En la parte superior, montaje del Paso de la Elevación. En la parte inferior, montaje de un Crucificado en una carroza.

La escultura procesional en el museo. Historia y problemática actual de los préstamos

La inquietud por la conservación de los pasos no es una cuestión reciente. De hecho, éste fue el principal motivo por el que una parte importante de la escultura procesional pasó a ser custodiada por el Estado tras la Desamortización de Mendizábal. En una fecha tan temprana como 1783, el viajero y académico Antonio Ponz escribió en su conocido *Viaje de España* al referirse a los pasos de Valladolid:

«... padecen sus trabajos en Semana Santa, pues en armar y desarmar los pasos y llevarlos por las calles, como que son máquinas grandes, siempre se rompen algunas partes que es mucha lástima».

Sin embargo, no era solamente el uso procesional la causa del peligro en que se encontraban las obras. El diarista vallisoletano Mariano Beristaín comentaba en su crónica sobre la Semana Santa del año 1787, publicada en el *Diario Pinciano*, el riesgo que corrían

los pasos a hombros de cofrades o porteadores a sueldo, para añadir a continuación:

«... si salen felizmente de la Semana Santa, se deshacen los pasos, las figuras se tiran o arrinconan y las preciosas reliquias de nuestro siglo de oro (...), se entregan a la jurisdicción de la polilla al polvo destructor, a la humedad y lobregueces de un salón oscuro, donde se mantienen un año esperando, como los Padres del Limbo la venida de otra Semana Santa».

En resumen, un completo catálogo de malas prácticas en materia de conservación: manipulación inadecuada, malas condiciones de almacenamiento, e incluso toscas reparaciones realizadas por aficionados que fueron denunciadas por la Real Academia de Valladolid a comienzos del siglo XIX.

La Academia fue la encargada de vigilar la conservación de los pasos y, tras la Desamortización, se decidió trasladar al museo las piezas que no estaban al culto, dado que según los informes eran las que corrían mayor

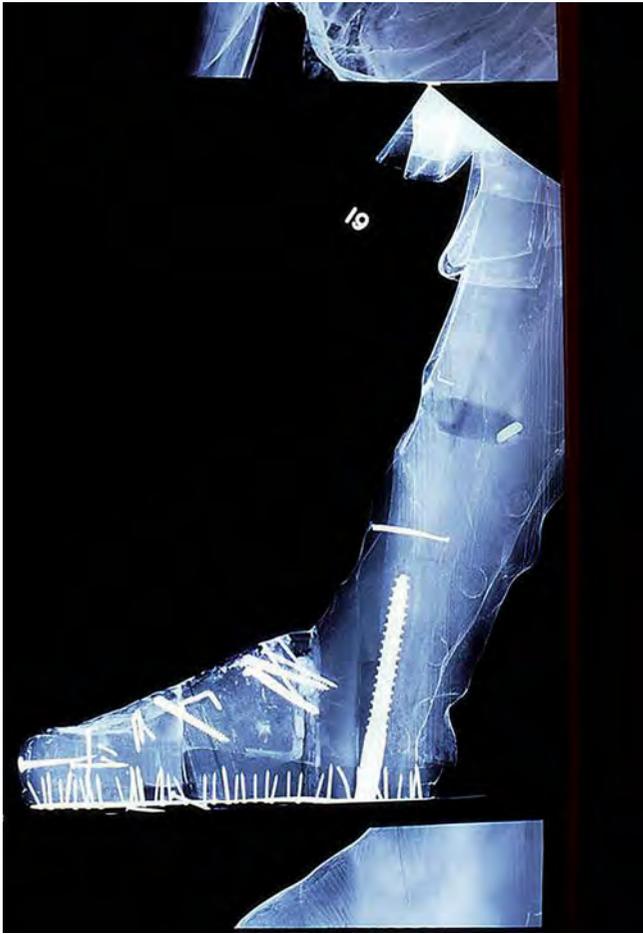
188



Figura 4. Escultura Pasos, montaje antiguo.



Figura 5. Montaje primitivo del azotamiento.



Figuras 6 y 7. Radiografías del sayón Camino del Calvario.

riesgo. Por otro lado, en muchos casos ni siquiera se utilizaban en aquel momento durante Semana Santa, ya que desde mediados del siglo XVIII la celebración entró en crisis y los pasos se redujeron a las imágenes principales e incluso frecuentemente dejaron de salir. Aunque hubo alguna excepción en la que se recogieron también esculturas titulares, en su mayor parte las obras que pasaron al Museo eran las figuras complementarias, el llamado *historiado* de los pasos. Por este motivo, prácticamente todos los sayones que se conservan de la Semana Santa vallisoletana se encuentran en el museo y, sin embargo, las imágenes titulares de los mismos pasos permanecen en sus iglesias de origen.

Las obras estuvieron expuestas como piezas independientes durante casi ochenta años, hasta que a partir de 1920 se reactivó por parte del Arzobispado el interés por restaurar la Semana Santa. El propio director del museo, Francisco de Cossío, colaboró activamente pensando que podría reportar interesantes ventajas para la institución y su tarea fue continuada por su sucesor Juan Agapito y Revilla, gran historiador de la escultura procesional.

En los años treinta y cuarenta se crearon muchas cofradías que vinieron a añadirse a las históricas con la intención de revitalizar la Semana Santa y poder sacar todos los pasos a la calle. Pero no sólo se trataba de recuperar el uso procesional de la escultura realizada para dicho fin. El auge de la Semana Santa, que a partir de la segunda de las décadas arriba señaladas se convierte en el momento crucial del año para la ciudad, determinó que varias de las nuevas cofradías se lanzaran a la búsqueda de toda imagen que por su tamaño pudiera ser utilizada en procesión. Lógicamente, la escultura pensada para el uso procesional tiene previsto el movimiento al que va a ser sometida, soporta mejor las vibraciones y está completamente ahuecada para aligerar peso. Sin embargo, se llegó incluso a realizar operaciones tan arriesgadas como desmontar los dos ladrones de un Calvario ubicado a más de ocho metros de altura, en el ático de un monumental retablo del siglo XVI, perteneciente a una parroquia de la provincia de Valladolid.

Todo ello ha creado situaciones un tanto delicadas que se siguen produciendo en la actualidad, en las que no solamente se tienen que incluir en un mismo conjunto obras del Museo con otras que son propiedad de cofradías e iglesias, sino que además, en varios casos, son acompañadas en procesión por una cofradía diferente a la que en origen era la propietaria del paso. Esta situación comporta conflictos de res-

ponsabilidades en relación a la manipulación y conservación de las obras y complejos problemas a la hora de coordinar a todos los implicados en el tema.

Teniendo en cuenta las circunstancias anteriormente expuestas, el Museo sigue sometiendo cada año a la consideración de la comisión permanente de su Patronato la conveniencia del préstamo de los pasos procesionales, como ocurre con el resto de las solicitudes para exposiciones temporales. El informe siempre ha sido positivo y el Ministerio de Cultura ha resuelto las peticiones autorizando las salidas de todas las obras. Ello obliga a un esfuerzo mayor en materia de conservación preventiva, concretado en unas actuaciones que más adelante comentaré, pero que en general se resumen en un permanente control sobre las obras que tiene asignadas.

La conservación de la escultura procesional vallisoletana. Situación actual

Mucho es lo que se ha avanzado en los últimos años en materia de conservación de la escultura procesional vallisoletana, tanto de la que se encuentra en el Museo como la que permanece en cofradías e iglesias. Con respecto a esta última, la buena situación actual se debe en gran medida al programa de actuación emprendido por la Junta de Castilla y León, a través del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. En un ambicioso proyecto, que también se ha desarrollado en otras ciudades de la Comunidad que cuentan con importantes celebraciones de la Semana Santa, se realizó un completo estudio de las condiciones de conservación de la escultura procesional y de sus lugares de ubicación para evitar situaciones de riesgo por problemas como inadecuadas condiciones ambientales, instalaciones deficientes o ataques de xilófagos. Del mismo modo, se tomaron notas de otros aspectos que pueden influir en la conservación, como la forma de manipular las tallas durante la Semana Santa y de los sistemas de anclajes a las carrozas, para detectar posibles causas de deterioro. Con todos estos datos, se estableció un criterio de prioridades sobre las piezas en las que era necesario intervenir, a través de un convenio firmado con las cofradías en las que la Junta de Castilla y León aportó, junto con la dirección técnica de todas las intervenciones, el 50% del valor de las restauraciones.

Lógicamente, de este proyecto quedaron apartadas las obras conservadas en el Museo Nacional de Escul-



Figura 8. Montaje del Cristo de la Luz.



Figura 9. Cuadro de luces instalado en una carroza.

tura Colegio de San Gregorio, dado que se encuentran en una institución perteneciente al Estado que garantiza la conservación de las obras que tiene encomendadas con sus propios medios.

Varias son las actuaciones que se pueden citar entre las realizadas por el Museo en su programa de conservación de escultura procesional. En la mayor parte de los casos se trata de adaptar a la particular circunstancia del uso procesional la normativa establecida para todos los préstamos temporales. El expediente se inicia cada año con la solicitud, por parte de las cofradías, del préstamo de los pasos a través de un documento en el que, junto a la persona responsable que representa a cada una de las cofradías y los datos relativos a la obra solicitada, se incluye un documento anexo en el que la cofradía acepta por escrito las condiciones particulares del préstamo. Los apartados más importantes de estas condiciones desde el punto de vista de la conservación son:

- Obligatoriedad de suscribir una póliza de seguro cuyo beneficiario es el Estado y con cobertura desde el momento en que se inician las operaciones de montaje hasta el final de las mismas.
- Dirección por parte del personal técnico del Museo de todas las manipulaciones de obras en los pasos en los que figuran piezas pertenecientes al mismo.
- Redacción de un documento en el que se informen de forma detallada de los días, horarios y recorridos de las obras pertenecientes a dicha institución.
- Compromiso de proteger en caso de lluvia los pasos con el material preparado a tal fin y llevarlos rápidamente a cubierto, de acuerdo con las instrucciones dadas por el conservador de guardia que actúa en un papel similar al del correo en las exposiciones temporales. En el mismo sentido, la propia orden ministerial establece que el director del Museo podrá suspender la salida de los pasos si las condiciones climatológicas fueran desfavorables o ante cualquier eventualidad que pudiera poner en riesgo la seguridad de las piezas.

Toda esta documentación, junto con las correspondientes actas de préstamo y devolución, firmadas cada vez que un paso sale o entra del Museo, configura un completo expediente anual en el que la normalización documental contribuye a clarificar la



192

Figura 10. Iluminación de urna del Santo Sepulcro.

responsabilidad sobre la conservación de las obras y mentalizar a las cofradías de la seriedad del proceso.

Con independencia de los habituales controles del estado de conservación que se realizan para todas las colecciones, antes de la Semana Santa se lleva a cabo un completo examen del estado de conservación de las piezas con documentación fotográfica, que permite la comparación con el estado posterior a la Semana Santa. Igualmente se revisan los anclajes para garantizar una sujeción adecuada durante los movimientos de la procesión.

Por lo que respecta al sistema utilizado para transportar las piezas desde el resurgir de la Semana Santa vallisoletana, en los años veinte del siglo pasado se comenzaron a utilizar carrozas con ruedas en lugar de las andas tradicionales, probablemente porque en aquel momento era imposible contar con el número de gente necesaria para sacar los pasos a hombros. De hecho, con los recorridos actuales sería también impensable volver a llevar los pasos con el sistema origi-

nal. Para unas piezas de tamaño natural, y con frecuencia superiores, es un hecho lógico que el mayor riesgo de sufrir golpes se produzca en las operaciones de montaje y desmontaje. Por este motivo, el museo puso un especial empeño en conseguir carrozas con un sistema hidráulico que permite mantener los conjuntos a una altura adecuada para la exposición y elevarlos para el recorrido en las calles, evitando definitivamente el movimiento de las piezas con una medida del mayor interés para la conservación preventiva.

Sin embargo, dentro de la variada casuística que se produce en la Semana Santa no falta alguna pieza como el Cristo de la Luz, obra maestra de Gregorio Fernández perteneciente a los fondos del Museo y depositada en la Universidad de Valladolid, que se utiliza sobre unas andas en su procesión del Jueves Santo y en carroza en la procesión general del día siguiente. Como se trata de una pieza independiente, en este caso se ha podido minimizar los movimientos

con un sistema en el que las andas se insertan directamente sobre la carroza sin necesidad de desmontar la escultura.

Tampoco ha faltado algún caso en el que el Museo se ha visto obligado a prohibir, por razones de conservación, alguna actuación que ponía en peligro las piezas. El ejemplo más evidente es el del paso Camino del Calvario, que salía montado en su integridad el Lunes Santo sobre su carroza, mientras que el Martes se procedía a separar la imagen titular de Jesús Nazareno para sacarlo en andas en la Procesión del Encuentro, lo que obligaba a cambiar la posición de la cruz en el hombro. Terminada dicha procesión, nuevamente se volvía a montar en el paso para salir sobre la carroza en la procesión general del Viernes Santo. Las revisiones del estado de conservación demostraron que se habían producido pequeños deterioros en la pieza y se optó por evitar que fueran mayores prohibiendo la separación del Cristo del resto del conjunto. En un primer momento la decisión no fue bien aceptada, pero al final la cofradía decidió encargar una nueva talla para poder llevarla a hombros y todas las partes están satisfechas con la solución actual.

En el apartado de la iluminación poco es lo que se puede hacer cuando una gran parte de los pasos se encuentran en la calle a plena luz del día. Afortunadamente esto ocurre solamente una vez al año. Para el alumbrado nocturno las propias cofradías han mostrado interés por montar en las plataformas una insta-

lación adecuada con raíles electrificados y convenientemente protegidos. En algún caso como en el interior de la urna del Paso del Santo Sepulcro, en la que convenía evitar equipos que emitieran calor, se ha hecho una instalación con leds que produce buenos resultados.

Por último, reseñar que en materia de restauración también se ha realizado una importante labor en el Museo, tanto por los trabajos realizados por el propio personal de plantilla como por los proyectos realizados, como por ejemplo el proyecto realizado en el año 2000 con el patrocinio y asesoramiento de la Subdirección de Museos Estatales, en el que se abordó la restauración de una gran parte de los fondos de escultura procesional.

En resumen, se trata de un complejo programa de actuaciones encaminado a garantizar la conservación de las obras que el Museo tiene asignadas. Hay algunos aspectos en los que convendría seguir mejorando con nuevas inversiones, especialmente en la forma de cubrir los pasos ante la lluvia buscando un sistema más rápido que la complicada colocación de un plástico, especialmente en los pasos en los que figura una cruz. También convendría iniciar un proyecto de renovación de las carrozas para mejorar aspectos como la amortiguación o la maniobrabilidad. En cualquier caso, con la actual normativa se pretende y, en gran medida, se logra minimizar los riesgos que comporta la utilización de las esculturas con fines procesionales.

La conservación preventiva de los monumentos dedicados al culto en Castilla y León

Marco Antonio Garcés

Arquitecto. Dirección General de Patrimonio Cultural. Junta de Castilla y León

Introducción

La conservación es la asignatura pendiente no sólo del Patrimonio Monumental español, sino también de la arquitectura de reciente creación. Como señalaba Marconi¹, ya en 1984, la práctica de la conservación ha ido desapareciendo paulatinamente del mundo de la edificación y de la propia sociedad, donde esta costumbre, la del mantenimiento, estaba enraizada.

Como consecuencia, no sólo el Patrimonio Monumental, sino también la edificación contemporánea, adolece de la falta de mantenimiento. Esta fe ciega en las bondades de los productos de última tecnología, extensible a otros artilugios de uso cotidiano, lleva a pensar que los objetos que usamos son eternos y sólo generan gastos corrientes derivados de su consumo de energía.

La actitud generalizada de preferencia por la sustitución, antes que por la reparación, tiene su fiel reflejo en nuestro escaso vocabulario, donde la palabra conservación no se ha desligado de la palabra «restauración»².

En este contexto, la prevención es un concepto mucho más desconocido, solo intuido por analogía con la profesión médica. Al igual que, en su día, las po-

líticas de prevención de la salud suscitaron recelo por su elevado coste para una eficacia difícil de demostrar y evaluar, la adopción de medidas preventivas en materia de construcción no es fácil de aceptar.

El panorama de los monumentos de Castilla y León no es una excepción, sino todo lo contrario. Es aquí donde la restauración ha anulado por completo a la conservación, como acción preferente de la Administración.

Las intervenciones de esta última en el patrimonio declarado, y más concretamente en los bienes de titularidad eclesiástica, se ha caracterizado históricamente por la atención de situaciones derivadas precisamente de la falta de conservación, con especial incidencia en el problema de la estanqueidad de cubiertas³.

Siendo esta situación ya difícil de abordar a cargo del erario, no es este aspecto el peor. Los edificios, una vez restaurados, tampoco son objeto de labores de

195

¹ Marconi, Paolo (1984): *Arte e Cultura de la Manutenzione dei Monumento*. BCM. Roma.

² En inglés, *Conservation* engloba las actuaciones de restauración. En español, este vocablo se comparte con el de la alimentación asociada a la hostelería, mientras que en Italia tiene su propia expresión diferenciada y específica.

³ Seis de cada diez euros dedicados a la restauración se destinan a la reparación y sustitución de cubiertas.

mantenimiento con posterioridad a dichas intervenciones. Y tienen que volver a ser restaurados.

Hablar de conservación preventiva en este contexto puede ser, en consecuencia, cuestión de unos cuantos minutos. Sin embargo, el tema ha sido objeto de diversos intentos a lo largo de los últimos veinticinco años (ámbito temporal representativo), y conviene reflexionar sobre sus distintas facetas. Estos serán los dos grandes bloques de esta exposición.

La evolución de los intentos

Sobre la conservación y el uso

Tanto para los gestores como para los usuarios, y también para los que operan en el patrimonio construido, el proyecto y la obra son conceptos más fáciles de asumir, en detrimento de ideas vagas como la de conservación, que están sujetas a confusión.

- La primera de ellas, la existente entre los conceptos de conservación y restauración. La conservación, entendida como el conjunto de operaciones sistemáticas dirigidas a prolongar la vida útil de un edificio, sólo está regulada de forma reciente en el Código Técnico de la Edificación, y anteriormente en las Normas Tecnológicas de la Edificación. Desgraciadamente, ninguna de estas normas alcanza a los edificios ya construidos, ni a los sistemas constructivos tradicionales. No disponemos de herramientas.



Figura 1. Ruina de la Iglesia de la Concepción, en el centro de Zamora, en 1989.

La conservación parece que agrupa a tareas que se desenvuelven de forma acrítica, y lo cierto es que su contenido debería también abordarse mediante proyecto. No se trata de reparaciones o apaños que puedan desarrollarse sin control ni observación. Además, la conservación engloba otro conjunto de labores que, en parte, deben acometerse por ojos expertos, que se resumen en el concepto de «reconocimiento» o comparación con patrones y estándares conocidos para cada sistema constructivo. Tampoco disponemos de herramientas.

En este sentido, la restauración es toda aquella labor cuya finalidad última es la de dejar las cosas en el estadio inicial de los trabajos de mantenimiento, una especie de «Kilómetro 0» ideal. La

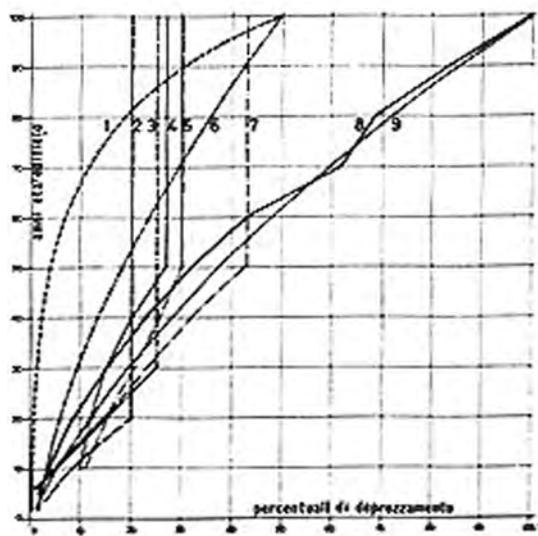
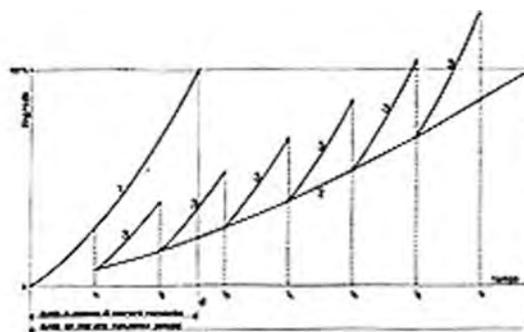


Figura 2. Gráficos que comparan la vida útil y el deterioro de las construcciones. De Rocchi, Giuseppe. Istituzioni de Restauro dei Beni Culturali. Hoepli. Milán, 1988.

La Conservación del Patrimonio Monumental dedicado al Culto en Castilla y León						
RELACION ENTRE MONUMENTOS Y EDIFICIOS DEDICADOS AL CULTO						
Provincia	Total Monumentos	Iglesias en la categoría Monumento	Relación Iglesias/Monumento	Iglesias Monumento dedicadas al culto	Relación Iglesias dedicadas culto/total Monumentos	Iglesias Monumento no dedicadas al culto
Avila	67	47	70,15	40	0,60	7
Burgos	122	94	77,05	86	0,70	8
León	79	55	69,62	47	0,59	8
Palencia	106	92	86,79	81	0,76	11
Salamanca	83	57	68,67	52	0,63	5
Segovia	97	72	74,23	62	0,64	10
Soria	69	51	73,91	44	0,64	7
Valladolid	113	86	76,11	74	0,65	12
Zamora	40	34	85,00	26	0,65	8
Totales	776	588	75,77	512	0,66	76
Total BIC incoados y declarados			2.201			
Iglesias en relación con Monumentos			0,76	(3 de cada 4 son edificios eclesiásticos)		
Iglesias Culto/Monumentos			0,66	(2 de cada 3 están dedicados al culto)		
Edificios eclesiásticos/BIC			0,27			
Iglesias dedicadas al culto/ BIC			0,23			
Iglesias no dedicados culto/BIC			0,03			

Figura 3. Relación entre monumentos y edificios dedicados al culto en la comunidad autónoma de Castilla y León.

restauración, así entendida, se produce como consecuencia de muchos factores pero, en todo caso, se trata de una operación de carácter extraordinario en la vida de un monumento y sujeta a reflexión.

- Los demás sectores de la vida económica –aeronáutica, automoción, maquinaria– ya demostraron las ventajas de la prolongación de la vida útil y la rentabilidad de las operaciones de conservación⁴. Los edificios no son una excepción, y la antigüedad de muchos de ellos lo demuestra. Las ventajas de una conservación como hábito no son sólo económicas, sino también de recuperación de criterios, de oficios, de implicación de los titulares y de retorno social.
- En contextos sociales donde el hábito de la conservación nunca desapareció o el nivel económico es alto, asumir que los titulares de los bienes van a seguir haciéndose responsables del mantenimiento no es fácil. En el sur de Europa, seguir

pensando que la conservación y la restauración es una obligación de los titulares, que va a ser cumplida sin ningún apoyo o estímulo por parte del que dicta la norma, es un objetivo imposible.

- La Administración ha asumido un papel que no le correspondía en sus propias normas, restaurando de forma unilateral. Se ha aislado del resto de agentes sociales que debían implicarse y no ha buscado la colaboración. Paradójicamente, con dicha actitud ha inhibido la acción de los titulares, quienes, lejos de evitar la progresión del deterioro de sus bienes, prefieren ocultarlos hasta que la situación sea lo suficientemente grave como para justificar la llamada a los poderes públicos.

El contexto de Castilla y León

Estas contradicciones se agudizan más en el caso de la Comunidad Autónoma de Castilla y León, que pasa por ser una de las que más Patrimonio Histórico alberga. La cuenca del Duero, efectivamente, cuenta con un numeroso patrimonio construido, con representación de

⁴ Conviene saber que, cada número importante de horas de vuelo, los aviones son sometidos a un desmontaje y montaje completos que puede durar años.

casi todos los estilos presentes en la península y con una amplísima variedad de tipos arquitectónicos. Además, reúne una serie de características específicas que hacen más difícil su protección y conservación:

- Magnitud y dispersión de los núcleos y de los monumentos. No sólo el número, sino la localización de los bienes integrantes del patrimonio de la región constituyen un problema, pues nos encontramos con una dispersión cuyo origen se sitúa en el propio proceso de avance y repoblación de los reinos cristianos durante la Edad Media.
- Degradación del contexto social y económico. Castilla y León se ha despoblado, y la capacidad de su sociedad para aglutinarse y tomar decisiones sobre cuestiones, entre otras, como la de la conservación de un patrimonio desproporcionado para la masa social actual, es evidente (la mitad de los municipios españoles con menos de 100 habitantes está en esta región).
- Desaparición del mantenimiento como costumbre social, una de las muchas consecuencias de lo expuesto anteriormente (el toque a retejo, por ejemplo, totalmente desaparecido). Ello pone de manifiesto que el deterioro de los bienes no tiene tanto su origen en las causas materiales que de forma tradicional se adjudican al patrimonio (la erosión, la contaminación, el viento o los pájaros), sino en la omisión o en los usos y obras inadecuados.

198

Comentario sobre la magnitud

La lista de los Bienes de Interés Cultural (BIC) de la Comunidad Autónoma de Castilla y León está lejos de ser representativa del verdadero legado histórico de esta región. No hay un reparto razonable entre los distintos tipos arquitectónicos, ni la distribución en el territorio obedece a criterios reales.

Existe un número muy elevado de iglesias dedicadas al culto sobre el que no recae declaración o protección⁵. En la casi totalidad albergan bienes culturales

⁵ Que no sea la de la catalogación en la categoría de protección integral, cuando existen instrumentos de planeamiento en el municipio. Esta protección, en la práctica, no tiene ninguna consecuencia, ya que se realizan intervenciones en estos edificios fuera de todo control. Otro tanto ocurre en los BIC, donde las parroquias rara vez solicitan la autorización de las Comisiones Territoriales de Patrimonio Cultural.



Figura 4. Iglesia de San Nicolás de Bari en Villalpando antes de que surgiera la iniciativa de erigir un templo para la celebración del voto mariano.



Figura 5. Derribo de las naves de la iglesia, y caída de la torre como consecuencia de un efecto de arrastre, en 1989.

contenidos de gran valor que, por sí solos, justificarían la declaración del edificio. Desgraciadamente, la división de tareas de la Junta de Castilla y León ha diferenciado la actuación de la Consejería de Cultura de la de Fomento, asignando a esta última competencia en aquellos bienes «no catalogados»⁶.

Ciñéndonos a la lista oficial, observamos que tres de cada cuatro monumentos son bienes de titularidad eclesiástica, en donde se incluyen monasterios, abadías y conventos con sus usos residenciales, de culto, y accesorios. De éstos, la gran mayoría está dedicada al culto y/o a la contemplación, siendo muy pocos aquellos que han sido objeto de rehabilitación para otros usos o que tienen la condición de ruina (un 3% del total de BIC).

En su conjunto, las iglesias dedicadas al culto en relación con el total de BIC son sólo un 23%, aunque si consideramos que en la lista de 2.201 BIC se incluyen los entornos y los conjuntos históricos (donde también hay iglesias), el porcentaje es significativo.

En torno al uso

A pesar de que el predominio de los bienes de titularidad eclesiástica en el conjunto del patrimonio declarado es relativo, la Administración de Castilla y León ha destinado recursos a su restauración de forma significativa.

Ello ha ocasionado, en muchas ocasiones, conflictos entre ambas instituciones (la civil y la eclesiástica)



Figura 6. El templo construido por el Obispado, y la torre restaurada por la Junta de Castilla y León.

⁶ Este disparate es herencia de una división parecida en la Administración del Estado.



Figura 7. Tratamiento presuntamente dirigido a desecar los muros que soportaban los grupos escultóricos de Juan de Juni en la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco. Tubos «Knappen» aplicados sin criterio.

sobre el alcance, contenido y criterios de las intervenciones, con una aparente contradicción entre lo cultural y lo cultural.

A este respecto, es conveniente recordar que un monumento es un complejo testimonio de aspectos del pasado: tipológicos, constructivos, estructurales, estéticos, formales, históricos, sociales, funcionales y simbólicos. Quitar valor a cualquiera de estos ingredientes supone quitar valor a la restauración.

De hecho, la aproximación de cada operador o institución, a lo largo de los últimos 25 años, ha resultado sesgada:

- La del urbanismo, que ha zanjado la cuestión de la protección mediante el instrumento de la catalogación, convirtiendo a los edificios protegidos en objetos prácticamente intocables y ajenos al tejido urbano al que pertenecen.
- El enfoque de las instituciones ha derivado en una cuestión de dinero, llegándose a la perversión de que una buena restauración es aquella que más ha costado.
- La de la Arquitectura, y sobre todo la de los arquitectos, con enfoques exclusivos desde las variables arquitectónicas o técnicas, alejadas de lo funcional, y soslayando la importancia del método en el estudio del Patrimonio Histórico.
- La de los obispados y las parroquias –no siempre coincidentes–, dando más importancia a lo práctico, inmediato y económico, en detrimento de los valores históricos de sus edificios, y con el lógico acento en el culto frente a la posibilidad de visita.



Figura 8. Retablo principal de la ermita del Cristo de la Moralejilla, en Rarpariegos, cuyo retablo, a juicio de los directores de obra, debe ser removido para «recuperar» el ábside.

La evolución de los intentos de conservación

En este panorama de diversidad de objetivos, la Dirección General de Patrimonio Cultural de Castilla y León ha desarrollado una larga trayectoria en el campo de la restauración, llevada a cabo, las más de las veces, de forma unilateral. Es decir, la ejecución de obras de restauración en edificios de titularidad eclesiástica, sin más contrapartida que la apertura al culto de la mayoría de los templos intervenidos.

Ello enlaza con la tradición de la Administración del Estado hasta 1983, año de las transferencias, cuyas inversiones en Castilla y León siempre fueron especialmente significativas. En algunas ocasiones, la inversión directa sí tuvo como contrapartida la cesión de edificios para su habilitación como equipamientos⁷.



Figura 9. Vista del mismo ábside desde el coro situado a los pies de la nave. La valoración del conjunto, la aportación de todas las épocas y la devoción de la imagen contenida en la pieza, son suficientes argumentos para su mantenimiento.

Además de la acción directa, algunas Diputaciones desarrollan convenios de colaboración con los obispos de sus respectivas demarcaciones, y la propia Junta acomete algunas intervenciones en conjuntos catedralicios a través de escuelas-taller, modalidad que decae a comienzos de la década de 1990, y que incide sobre aspectos de conservación y recuperación de oficios.

El primer intento de dotar de una comprensión global, más allá de la simple acción directa, lo constituye la iniciativa de Planes Directores desarrollados en primer lugar sobre zonas arqueológicas, y a continuación sobre conjuntos catedralicios. Se trata de instru-

⁷ Por ejemplo, la Iglesia de Santa Lucía de Zamora, como anejo al museo de esta ciudad.

CÁMARA DE CONTRATISTAS DE CASTILLA Y LEÓN			Condiciones de entorno		Sistema	D1
Proyecto Castilla y León Iniciativa Comunitaria ADAPT			Situación: CS2 Cargas: No uniformes		ALFARJIA	AL2
			Subsistema		Vigas y Correas.	V7
LESIÓN	AGENTES	MECANISMO DE DETERIORO	ACCIONES	PREVENCIÓN	RECONOCIMIENTO	PREVENCIÓN
Deformación superior a L/800, o superior a la última medición realizada.	Humedad relativa.	Variación en las condiciones de carga, o en su distribución. Sección interior a 1/17	Remoción de nuevas cargas.	24	Comprobación existencia nuevas cargas. Medición flecha en centro del vano. CH > 18%	12
Aparición de grietas longitudinales asintóticas de las de secado. Aumento de las fisuras.	Humedad relativa.	Agotamiento de la pieza. Variación en las condiciones de carga. Ausencia de ventilación.	Apeo preventivo.	24	Medición de flecha en centro vano y longitud tendas. Verificación tendas limpias.	12
Cambio de color, o aparición de insectos, telas, agujeros, etc. en friciones de los encuentros.	Humedad relativa. Ausencia de luz. Xilófagos.		Renovación de ventilación. Limpieza.	0,1	Medición con figrómetro de una de cada cinco piezas del mismo tipo y longitud. CH menor de 18%	3
Cambio de color, o aparición de insectos, telas, agujeros, etc. en friciones de los encuentros.	Humedad relativa. Ausencia de luz. Xilófagos.	Ausencia de ventilación.	Tratamiento protector de la madera.	48	Medición con figrómetro de una de cada cinco piezas del mismo tipo y longitud. CH menor de 18%	3
Deterioro de bordes de correas o vigas por pudrición.	Humedad relativa. Ausencia de luz.	Ausencia de ventilación.	Tratamiento protector de la madera.	48	Verificación de la aparición de formas geométricas en rincones de vigas y correas.	3
Comentario. La situación del sistema se remite a la clasificación del Euroclase sobre Clases de Servicio: CS1 para techos cerrados, CS2 para techos abiertos.			Precauciones			
PROGRAMA DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EDIFICADO			Tomás Esteban Sánchez, Arquitecto Marco Antonio Garcés Domínguez, Arquitecto			

Figura 10. Modelo de una de las fichas de análisis y definición de acciones de conservación y reconocimiento de un elemento constructivo contenido en el programa promovido por la Cámara de Contratistas de Castilla y León en 1997 y redactado por Beltrán y Garcés.

mentos destinados a cubrir todas las facetas del tratamiento del patrimonio, desde el conocimiento hasta la difusión, pasando por la conservación.

Desgraciadamente, su aplicación práctica dejó la metodología y la gestión en un segundo plano, ya que la aparición de grandes inversiones en catedrales inició una larga serie de actuaciones intensivas hasta comienzos de la década de 2000. Solamente la catedral de Salamanca estableció un fondo de mantenimiento derivado de parte de la recaudación de las visitas al templo y a su museo.

La ambiciosa iniciativa de Las Edades del Hombre, sobre todo en sus primeras ediciones de 1988, 1989, 1990 y 1991, tampoco aportó nada práctico al mundo de la conservación preventiva. El formato, de gran calidad, de recorridos temáticos a través de símbolos dedicados al culto, ubicados en el contexto de las sedes catedralicias, solamente produjo una atracción sobre los objetos en sí mismos, pero no tanto sobre la relación de la sociedad con ellos.

Las exposiciones fueron gratuitas, pudiendo haberse financiado a sí mismas en caso de que se hubiera decidido el cobro de entradas, y continuaron después de 1991 con una vía que podría haber sido permanente e interesante: la explicación de sí mismos, de cada edificio.

En todos los casos, las catedrales fueron restauradas para albergar los eventos, y las labores de mantenimiento corrieron a cargo de la Administración. En cambio, la experiencia sí sirvió para poner de manifiesto las necesidades de conservación de cada conjunto de cara a un uso que, a partir de entonces, iba a ser de más intensidad que el cultural.

Mientras esto ocurría, en la catedral de Sevilla se había puesto en marcha –coincidiendo con la Exposición Universal de 1992– toda una estrategia de gestión para su inmenso y complejo conjunto arquitectónico. Esta experiencia, todavía en vigor de manera exitosa, fue objeto de una puesta en común a otras diócesis en unas jornadas convocadas por el propio Cabildo de Sevilla en 1994.

En 1992, y como estrategia dirigida a extender la tutela atribuida a la Administración hasta los campos de la gestión y la conservación, la Dirección General de Patrimonio Cultural propuso un Plan de Gestión del Patrimonio Monumental. Su objetivo consistía en hacer posible la conservación de los monumentos a partir de una campaña de restauración intensiva, al tiempo que obtener un retorno social de dichas inversiones mediante la utilización esporádica y la ordenación de las visitas. El programa no fue aplicado nunca.

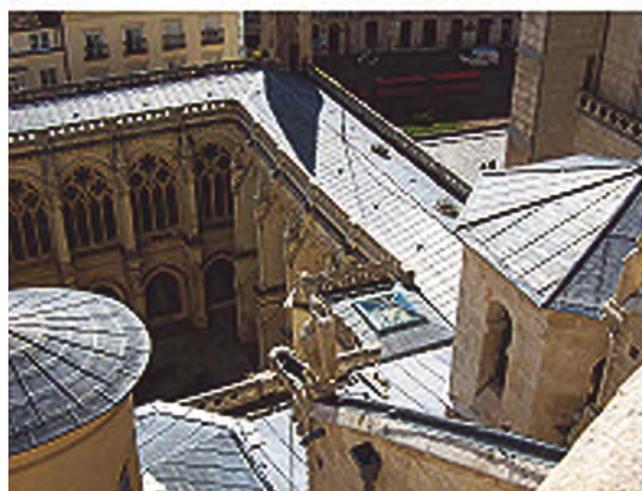
En 1997, y en un contexto completamente diferente, y en ausencia de marcos de referencia sobre la conservación⁸, la Cámara de Contratistas de Castilla y León puso a disposición de la Junta un Programa de Conservación pensado para la recuperación de un ámbito muy concreto de la provincia de Valladolid –un tramo de la antigua frontera entre los reinos de León y Castilla– e ideado como experiencia piloto de gestión y explotación de rutas culturales que, al mismo tiempo, supusieran la recuperación del patrimonio de las localidades afectadas.

El Programa, redactado por Beltrán y Garcés, nunca se aplicó, pero su aportación residía en el conjunto de fichas de análisis de los diferentes sistemas constructivos de edificios de fábrica –procedentes de los siglos XIII, XV y XVI– que permitían el establecimiento de calendarios de mantenimiento, instauraban una clara diferencia entre reconocimiento y tarea de conservación, e incluían una serie de trabajos de prevención en los casi treinta edificios de la ruta elegida.

La restauración de edificios eclesiásticos importantes había registrado un incremento apreciable, poniendo de manifiesto que su mantenimiento posterior era crucial. La obligación de conservación de los titulares también se revelaba, ya en 1994, como utópica.

En plena efervescencia de la actuación de la Junta sobre el patrimonio catedralicio, los presupuestos de la Consejería de Cultura de 1994 incluyeron un capítulo de subvención a la conservación de dichos templos, que ascendía a 10.000.000 de pesetas (60.000 euros). El capítulo, que subsidiaba el 35% del total de cada campaña de conservación, no fue puesto en marcha por la Administración y no volvió a aparecer en años posteriores⁹.

Por el contrario, el incremento del presupuesto regional como consecuencia de la financiación del BEI (Banco Europeo de Inversiones) a partir de 1996 impulsó las campañas de restauración de los años siguientes en cuatro edificios concretos: las catedrales



Figuras 11 y 12. Restauración de arbotantes y pesebrones de la catedral de Burgos, con lámina de plomo.

de Burgos, Salamanca y León, y la Colegiata de San Isidoro.

Los resultados de estas actuaciones fueron todo lo acertadas que el ritmo impuesto por los patrocinadores permitió. A los efectos del tema que nos ocupa, sí debe señalarse que, en los cuatro casos, los cabildos y la Comunidad religiosa de San Isidoro desarrollaron estrategias de uso y conservación que todavía perduran.

⁸ La Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León organizó jornadas sobre Conservación en Valladolid, en 1995, pero la tendencia de sus ponentes se decantó finalmente hacia la restauración, con la brillante excepción de Stefan Michalsky.

⁹ Posiblemente, su aplicación hubiera sentado un mal precedente en aquellas parroquias que descuidan sus cubiertas, a la espera de la llegada de la obra oficial, pues ésta sí atiende casos de ruina o gran reparación.



Figura 13. Cubierta de la iglesia de N.ª S.ª de la Asunción en Rueda, restaurada en 1994 por Carreño Aguado y con los mismos problemas en 2009, por falta de mantenimiento.



Figura 14. Cubierta a la teja vana, de la iglesia de Matapozuelos, restaurada en 1988 por Manzano Pascual, con sus faldones completamente obstruidos en 2009.

Especialmente acertado es el caso de la catedral de Burgos, donde el Cabildo –después de reformar sus estatutos– ha sido capaz de reorganizar sus espacios de culto y expositivos para dar respuesta a las demandas tanto sociales como de turismo, y de desarrollar campañas de restauración y conservación con financiación procedente en su mayor parte de patrocinos y de la recaudación del cobro de visitas. León, desde 2007, cuenta con una brigada de mantenimiento, pero en convenio con la Junta y el Ayuntamiento de la ciudad.

Tanto la Ley de Patrimonio Histórico Español, como la autonómica establecen la conservación como obligación de los titulares, pero ninguna regula ni su ejecución ni su vigilancia. Ésta, en cambio, sí viene recogida



Figura 15. Faldón sur de la catedral de Astorga, antes de su restauración.



Figura 16. Brillante reinterpretación del trabajo en pizarra para el mismo faldón. Obra: TRYCSA.

en la Ley de Ordenación de la Edificación promulgada en 2000, y en el Código Técnico que la desarrolló cuatro años después.

Gracias a la nitidez de una ley ajena al patrimonio, la Dirección General de Patrimonio Cultural de Castilla y León ha incorporado los apartados obligatorios de aquella al contenido de los proyectos y obras que promueve. De esta manera, las memorias finales de las obras de restauración deben incluir un Libro del Monumento¹⁰, con indicación de las labores de mantenimiento y periodicidad de las mismas, para cada caso.

¹⁰ Obligación, en su contrato, del director de obra.

Las respuestas técnicas para que sea posible una conservación preventiva

La Administración, a pesar de todo lo expuesto, restaura directamente un elevado número de bienes. Y lo hace a sabiendas de que las necesidades de conservación son mayores.

Esta actividad se desarrolla a través de proyectos y obras contratadas directamente, para cuya ejecución se recaba la conformidad de los titulares, en este caso los párrocos. La experiencia de 25 años pone de manifiesto que, en cada caso, hay que contar con una baja o casi nula conservación posterior a la obra, ya no sólo por las dificultades del contexto social y económico, sino muchas veces, simplemente, por la desidia.

Por ello, los proyectos se detienen en reflexionar sobre determinados aspectos técnicos cuyo mantenimiento posterior plantea dificultades. A continuación

se comentan estos aspectos y las soluciones más frecuentes. En cada caso se describe el requisito y las estrategias desarrolladas.

Las cubiertas

Sin duda, son el elemento constructivo que determina el futuro de un edificio, en ausencia de conservación, ya que su deterioro arrastra a los demás elementos. Hasta hoy, entre 50 y 60 € de cada 100 se destinan a reparaciones y sustituciones en templos y otros edificios para lograr condiciones de estanqueidad.

Una eficaz política de conservación resolvería el problema del Patrimonio Monumental con muy pocos recursos. Contra los 262 €/m² o 100 €/m² que cuesta restaurar una cubierta histórica (con o sin afección estructural), el repaso y retejo de la misma sólo asciende

204

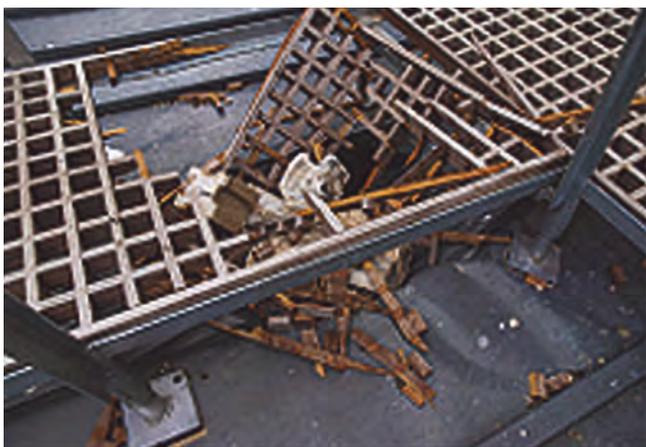


Figura 17. Detalle de la rotura de una pasarela de mantenimiento en la cubierta de la Catedral de Palencia. **Figura 18.** Solución, en zinc tratado al cuarzo, para la girola de la catedral de Palencia. (Camino, García Barrero y León, 2008). **Figuras 19 y 20.** Impermeabilización con tela sintética bajo rastreles.



Figura 21. Cúpula forrada con lámina de cobre de la Real Clerecía de Salamanca.

a 6 o 7 €/m². Sobre los datos reflejados en nuestro cuadro de monumentos, podríamos estimar que una inversión total de 5.000.000 € al año servirían para el mantenimiento de las cubiertas de los edificios dedicados al culto sobre los que recae declaración de BIC.

Las estrategias contenidas en los proyectos de restauración, en lo que se refiere a cubiertas, siempre han puesto el acento en su futura mejor conservación, con independencia del incremento de precio, y del material de cobertura (teja, teja vana, pizarra o piedra).

La más utilizada ha sido, por supuesto, la interposición de impermeabilización bajo el material de cobertura, acudiendo a todas las posibilidades del mercado: Onduline, telas sintéticas, etc. En algunos casos se ha utilizado la tierra como material de impermeabilización¹¹.

¹¹ Utilizada en la colegiata de Berlanga de Duero (Tabuena, 1988) y en Pinarejos (Sanz Bermúdez, 2006).



Figura 22. Caseta exterior de caldera en San Salvador de Cantamuda.



Figura 23. Bocas de impulsión de aire caliente en un templo.

Ello ha condicionado a otras partes de la cubierta, como los pesebrones (nunca ocultos) y canalones, la incorporación de líneas de vida, el acceso a los propios faldones, la ventilación de los espacios bajo cubierta, la protección de éstos contra el acceso de palomas o similares.

Quizás las actuaciones más llamativas las han constituido aquellas que han incorporado nuevos materiales similares a los antiguos (la teja colocada en seco, que garantiza la ventilación pero encarece la sustitución), o que han permitido la reducción drástica de pendientes por razones arquitectónicas y garantía de impermeabilización.

Desde la intervención de Fernández Alba en la cúpula de la Clerecía de Salamanca, han sido numerosas las intervenciones en las que cobre, plomo, zinc tratado o acero corten han dado solución arquitectónica a problemas de lectura histórica y conservación preventiva al mismo tiempo.

El acondicionamiento térmico y la ventilación

Constituyen, posiblemente, los aspectos de más desencuentro entre técnicos y usuarios. Éstos siempre se han decantado, como es lógico, por sistemas de rendimiento alto y bajo consumo (el aire caliente por impulsión) cuyas consecuencias para los recintos históricos abarrotados de bienes muebles de calidad están perfectamente contrastadas como nocivas¹².

La condensación sobre paredes y bienes, la alta humedad relativa, las partículas en suspensión que se depositan en la decoración y la implantación sumamente agresiva de los equipos (chimeneas, calderas, canalizaciones sobre rellenos de interés arqueológico, depósitos de combustible) son algunos de los argumentos que no llegan a los destinatarios. Es cierto, por otra parte, que carecemos de estudios rigurosos que ofrezcan alternativas atractivas.

206



Figura 24. Presbiterio de San Nicolás de Bari, Burgos. Se ha restaurado el pavimento y se ha mejorado la instalación de aire con límites de temperatura y humedad.

¹² Massari, Ipolito. *Humedad en locales húmedos*. HOEPLI.



Figura 25. Excavación arqueológica durante las obras de restauración del pavimento.



Figura 26. Pavimento sobre cámara de aire en la abadía de Husillos.

Los eventos organizados para estos fines han lanzado al mercado ofertas que no han terminado de extenderse por su elevado coste: alfombras térmicas, bancos con calefacción, suelo radiante (allí donde es posible).

En la iglesia de San Nicolás de Bari de Burgos se ha instalado recientemente un sistema de impulsión de aire, con un régimen de velocidad bajo y un control de las condiciones de temperatura y humedad estrictas. Este tipo de controles debería estar totalmente extendido en los templos que son monumentos, como si de cualquier museo se tratase.

La ventilación o, mejor dicho, su ausencia, están asociadas al acondicionamiento térmico, pero también al inicio de otras lesiones que afectan a la madera y otros materiales sensibles a la humedad, por no hablar del confort.

En la mayoría de los casos los problemas detectados en templos se explican, de forma exclusiva, por su uso escaso o indebido. La apertura sistemática de puertas, la excesiva impermeabilidad de carpinterías y los revestimientos inadecuados¹³ contribuyen a contenidos de humedad relativa superiores al 65% en recintos dedicados al culto.

La inventiva, en este apartado, ha producido buenas soluciones en ausencia de buenas prácticas: perforaciones en ventanas, aplicación exigente del protocolo sobre vidrieras (de protección y separación de la histórica al interior) y cámaras bajo suelo, ventiladas y conectadas con el exterior.

En 1991 se implantó, a iniciativa del arquitecto Miguel Fernández Cabo, un sistema de ventana automática accionada mediante un sensor de tem-

peratura y humedad a los pies de la iglesia parroquial de Almenara de Tormes. La propia feligresía clausuró el invento arguyendo la existencia de corrientes de aire, procedentes de la rendija practicada bajo la puerta principal del templo (un precedente de lo que ahora es norma bajo el documento HS del CTE).

Los suelos

Durante mucho tiempo han sido los grandes olvidados, y en ocasiones un mal entendido confort ha dado lugar a sustituciones indiscriminadas de suelos históricos por soluciones contemporáneas de baja calidad (terrazo, cerámica) o entarimados justificados



Figura 27. Mecanismo de apertura de la ventana de Almenara de Tormes.

¹³ El cemento, como componente de morteros de rejuntado o revestimiento, está prácticamente erradicado de la práctica restauradora.



Figura 28. Suelo de red desmontado procedente del pavimento de la iglesia de Villavendimio.

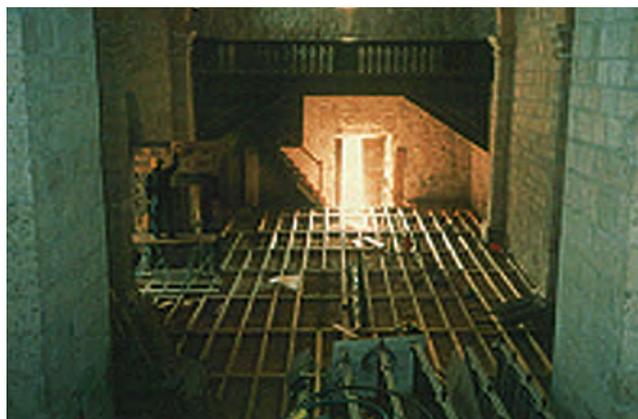


Figura 29. Suelo de red, ejecutado en madera, de la iglesia de Morón de Almazán.

por su calidez y aislamiento, pero propensos a la pudrición.

Los suelos de red en sus distintas versiones (madera, piedra y madera con piedra) son depositarios del mismo valor histórico que otras partes del edificio. Su remoción sin investigaciones arqueológicas previas ha sustraído mucha información en beneficio de la consecución de pavimentos lisos. Este es el inconveniente de los suelos antiguos, su falta de planos uniformes.

No han sido muchas las intervenciones en las que se ha podido atender la restauración de solados, pero ésta es posible con un coste que no difiere mucho del de la sustitución. Es imprescindible la investigación arqueológica cuando la sección afectada supera los 15-20 cm, cosa que no tiene que ocurrir siempre. Ha sido posible hacer compatible, además, la reparación de sue-

los con la formación de cámaras ventiladas bajo las laudas sepulcrales con muy poco esfuerzo.

Desde el punto de vista del criterio, ha habido en general una tendencia a preferir lo nuevo en vez de acudir a la mejor versión de lo existente. Lo mismo ha ocurrido con la preferencia del siglo xx por el «material visto» en paramentos y bóvedas, en detrimento de los revestimientos históricos.

La iluminación

En pocos edificios es tan importante la iluminación como en los templos. Como en tantos otros temas, aquí se ha confundido la calidad con la cantidad. La oferta de los fabricantes de luminarias se basa en este último concepto, y de él se derivó el conocido caso de la instalación ilegal efectuada en 1991 por el Cabildo de la catedral de León, en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad. El absurdo objetivo del calculista fue el de conseguir el mismo nivel de intensidad lumínica en cualquier punto del recinto.

La estrategia en este caso debe llevar inevitablemente a estudios y proyectos específicos para cada caso

208



Figura 30. Suelo de terrazo.



Figura 31. Tapizado y decoración.

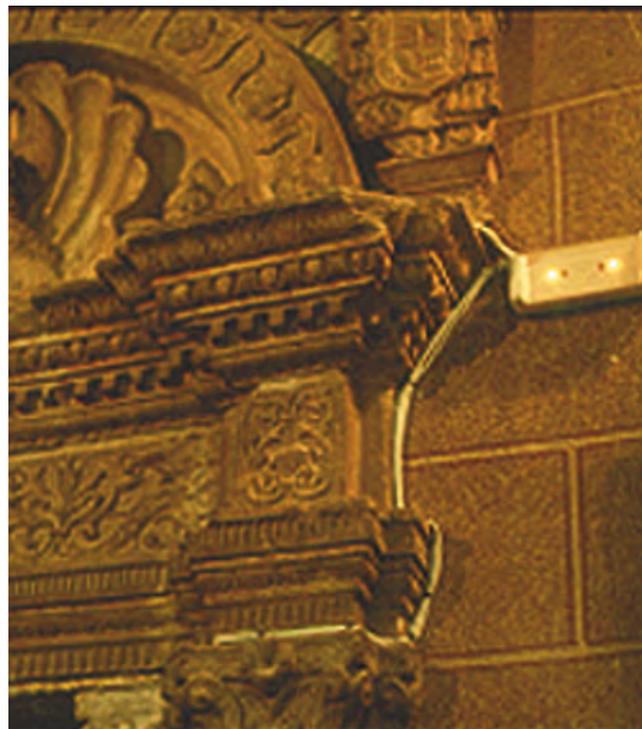


Figura 32. Cumplimiento de la normativa de emergencia en la catedral de Ávila.



Figura 33. Conducciones y luminarias en los andenes exteriores de la catedral de León.

de los niveles lumínicos, con todas sus variables (intensidad, temperatura de color, etc.), pero además con el entendimiento del espacio como dato de partida¹⁴.

Este comentario puede extenderse al resto de instalaciones, que casi siempre se deja a criterio de nadie¹⁵. Lo más novedoso y eficaz es la corriente electrostática contra palomas, cuyo coste es elevado y debe ser correctamente dirigido.

Por otro lado, la técnica ha avanzado lo suficiente como para proporcionar bajos consumos, diseños correctos y discretos, y simulaciones eficaces.

Ha sido un error muy común creer que las instalaciones debían ser invisibles, para generar recorridos de cables excesivos y artilugios incomprensibles. Por otro lado, la normativa no ha sido todo lo flexible que debía esperarse. Estos extremos sólo se pueden resolver con proyectos de iluminación y de instalación incorporados y coordinados con los arquitectónicos.

¹⁴ Conviene recordar que la propia Iglesia católica, ya preocupada por este tema, promovió la realización de unas jornadas en fecha tan temprana como 1934, en la localidad italiana de Ferrara.

¹⁵ Y para los que nunca se solicita autorización. La Junta, desde 1984, remite a consulta sus proyectos de restauración a obispos y parroquias, y recaba su conformidad con el contenido y alcance de aquéllos.



Figura 34. Disposición del mobiliario en San Nicolás de Bari, en Burgos.



Figura 35. Solución dada al acceso del convento de Filipinos en Valladolid.

El mobiliario, la evacuación y la accesibilidad

Al igual que los suelos, la disposición de los elementos muebles contenidos en un templo parece un tema menor. Su relación con la percepción del espacio, su diseño, calidad, número, dificultad para la evacuación o la propia accesibilidad del recinto no forman parte habitual de los proyectos. Los bancos tradicionales vuelven a colonizar las naves, transeptos y rincones de las iglesias sin más criterio que el de la pura ocupación.

El caso de Turégano, recientemente solucionado, refleja muy bien el punto de conflicto entre lo arquitectónico y lo aparentemente práctico. Un ábside románico decorado con esculturas de calidad, oculto

por un retablo barroco que el equipo restaurador propone trasladar hacia la embocadura del presbiterio, lo que permite que la cabecera tenga su propio ámbito.

La oposición a esta modificación del espacio sólo estaba fundamentada en una presunta reducción del aforo del templo. La propuesta, finalmente aceptada, simplemente ponía orden en la disposición del mobiliario.

Conclusiones

En lo que se refiere estrictamente a la conservación, no hay recursos públicos, ni privados, para seguir in-

virtiendo en la restauración del Patrimonio Monumental, sin la garantía de conservación posterior¹⁶.

La conservación, el reconocimiento sistemático de los edificios y la implantación de medidas preventivas pueden y deben ser definidos en proyectos de conservación, tal y como establece la LOE.

Las medidas preventivas y el reconocimiento de las mismas son sumamente económicas, en relación con los objetos y su vida útil. Van desde la simple co-

210



Figura 36. Esculturas ocultas en el ábside de la iglesia de Turégano.



Figura 37. Asistencia normal en una misa en el mismo templo.

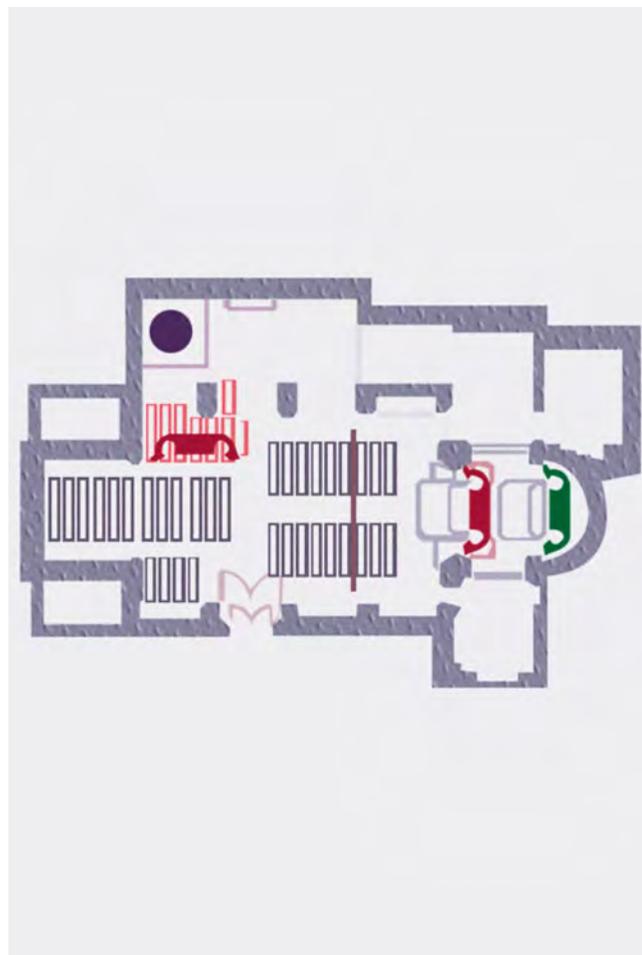


Figura 38. En verde, situación actual del retablo, con la opción elegida unos metros, en rojo, hacia la nave. En el lado del evangelio, a los pies, la alternativa de la parroquia.

¹⁶ Durante este año, la Junta de Castilla y León y las Diócesis de la región van a suscribir un convenio en virtud del cual, entre otras cosas, éstas se comprometen al mantenimiento de las zonas afectadas por obras de restauración. Aunque el borrador del texto redundante en algo que ya figura en las normas de patrimonio, de edificación y de urbanismo, sí es destacable que puede producirse un seguimiento de los Libros de Monumento que la Administración elabora al fin.

locación de testigos, apeos, protecciones físicas, carteles, medidores de humedad y temperatura, hasta la realización de pruebas y análisis. Para cada tarea basta definir qué tipo de agente es el indicado (un monaguillo o un ingeniero aeronáutico), cuál es la lectura o señal de alarma, y qué periodicidad es la adecuada.

La redacción de este tipo de documentos técnicos puede hacerse por grupos homogéneos de edificios, al igual que las labores que se deriven de su aplicación. Y la aplicación de programas de conservación puede ser perfectamente objeto de subvenciones en convenio con las diócesis. Nada impide

financiar este tipo de actuaciones con el cobro de visitas.

Más tarde o más temprano, los monumentos –incluidos los que se dedican al culto– van a asimilarse en muchos aspectos a cualquier edificio de nueva planta. Esta circunstancia debe ser aprovechada para tomar de las nuevas normas aquellos preceptos que convienen a los monumentos.

Una inspección técnica de monumentos puede ser una forma eficaz de ejercer la tutela del patrimonio desde la Administración, y de estrechar la colaboración los titulares. Su aplicación sólo requiere la voluntad y el acuerdo de las partes.

Preservación y conservación del patrimonio eclesial

José Félix de Vicente y Rodríguez

Arquitecto asesor general para el Patrimonio cultural de la Archidiócesis Metropolitana de Madrid

Patrimonio cultural

Comenzaremos por establecer el concepto que universalmente entendemos por patrimonio cultural; así pues, entenderemos por patrimonio cultural, ese acervo de elementos, tangibles o no, que surgiendo del hacer, desde lo más ontológico y genésico del hombre, como ser en alteridad y simbólico, forma la memoria histórica de una comunidad, concomitante con unas señas de identidad y que le individualizan como pueblo; donde cada uno de sus miembros es elemento de transmisión viva y por lo tanto generador de la misma, como evolución en el devenir del tiempo y cuyo débito con la comunidad es su respeto en el uso y transmisión con la autenticidad del *in memoriam*.

Patrimonio cultural eclesial

El hombre integrado en una comunidad histórica encuentra en el conocimiento vivencial de su génesis y evolución, la identidad de su yo y que provoca en su vivencia el sentimiento y la emoción desde su mismidad, que le hace remontarse a su ontología existen-

cial y que le asegura su dignidad como ser vivo e individual en el universo.

Hablar del patrimonio cultural de la Iglesia católica, es hacer una referencia a la huella del hombre en la búsqueda del sentido, ontológica y antropológicamente hablando, de su origen y destino, del Eros y el Thanatos. La Iglesia creó, recibió, conservó y transformó las estructuras culturales y artísticas que el hombre utilizó para expresar sus aspiraciones espirituales más profundas con el lenguaje inefable del arte.

Este patrimonio hace referencia a toda expresión cultural y eclesial que la Iglesia utilizó, para el culto y la evangelización. Es expresión y testimonio de la fe de un pueblo en el desarrollo histórico de una civilización y una cultura, y que comprende un magnífico conjunto de bienes inmuebles, muebles, bibliográficos, documentales, antropológicos, musicales y espirituales que, depositados en catedrales, monasterios, abadías, conventos, iglesias, santuarios, colegiatas, ermitas, bibliotecas, archivos, museos, etc., fueron creados para el culto y la evangelización, destinados por su propia naturaleza al servicio de un interés común.

La Declaración de El Escorial sobre el patrimonio cultural de la Iglesia, síntesis de las Jornadas Nacionales de Delegados Diocesanos para el Patrimonio Cul-

tural celebrada el 27 de Junio de 1996, definió el patrimonio cultural de la Iglesia como:

«El conjunto de bienes que la Iglesia creó, recibió, conservó y sigue utilizando para el culto y la evangelización así como de su difusión. Son testimonio y prueba de la fe de un pueblo; como también son creaciones artísticas, huellas históricas, manifestaciones de cultura y civilización».

La *Domus Ecclesiae* como lugar del *in memoriam*

En el libro de los Hechos de los Apóstoles, san Lucas nos relata cómo en el día de Pentecostés, encontrándose los discípulos con María, la Madre de Jesús y algunas mujeres, reunidos en una «casa» para la oración, descendió sobre ellos el Paráclito, como en forma de lenguas de fuego, constituyéndose de este modo la «Primitiva Comunidad», germen de la incipiente *Ecclesia*.

En el mismo libro se nos presenta a san Pablo reunido en la sala reservada para las grandes fiestas familiares, para la predicación y la «fracción del pan». Así aparece en la casa de Aquila y Priscila en el Aventino, en la casa de Tito en Corinto, o en la de Filemón en Colosos. De estas narraciones se deduce que a finales del siglo primero, al no tener un lugar adecuado para la oración y la «fracción del pan», serán las casas particulares el lugar de reunión de la Comunidad en la concomitancia de la Cena en el *in memoriam* de la Cena Pascual con Jesús.

El rápido crecimiento de la Comunidad (*Ecclesia*) obliga a la total disponibilidad de la «Casa», dando lugar a las denominadas *Domus Ecclesiae* o «Iglesias domésticas», tal como aparece en la obra de san Lucas la Casa de Lidia, la comerciante en púrpuras.

La tipología de la casa romana, prototipo de la casa mediterránea, con el atrio que se abre al impluvium, el peristilo interior y la sala de banquetes situada axialmente al fondo del eje principal de la casa, será la pauta para el desarrollo del ritual de la incipiente liturgia cristiana: el atrio como lugar de los catecúmenos, el impluvium como fuente ritual para el sacramento bautismal de iniciación. El peristilo como lugar de reunión de la asamblea y el salón de banquetes como lugar para el *in memoriam* de la Cena Pascual del Señor.

Algunas de estas *Domus Ecclesiae*, pertenecientes a la nobleza patricia de Roma, se pusieron a disposición de la comunidad, sirviendo de residencia a los apóstoles y a sus sucesores, convirtiéndose en auténticas *Domus Episcopae*, sobre cuyos restos se elevaron, a partir del siglo IV, algunas de las basílicas paleocristianas de Roma.

Legislación sobre la prevención y conservación del patrimonio cultural de la iglesia

El Edicto de Tolerancia y el posterior Edicto de Milán en el 313, promulgado por el emperador Constantino, en el que se adopta el Cristianismo como religión oficial del Imperio, marca un punto de partida para el desarrollo y esplendor de la liturgia al adoptarse el protocolo palatino para el ritual pontificio. El nuevo marco para la magnificencia litúrgica será la basílica romana, cuya tipología marcará la pauta para la posterior edificación de las basílicas paleocristianas.

El protocolo pontificio, tomado del palatino imperial, dio lugar al desarrollo de las artes suntuarias para el enriquecimiento y magnificencia de la liturgia, creándose bellas obras de orfebrería para el ritual eucarístico, como se manifiesta en cálices, ostensorios, relicarios, broches, cruces votivas, etc. Libros y códices ricamente encuadernados e iluminados que contuviesen la «Palabra» o las rúbricas para complicados ceremoniales. Ropas y ricas telas para la liturgia sagrada, así como para la indumentaria del pontífice y su corte palatina.

Desde los orígenes apostólicos, la *Ecclesia* tuvo un esmerado empeño en la redacción de textos catequéticos y un meticuloso cuidado de los libros sagrados que contenían los textos evangélicos y las enseñanzas apostólicas, así como los rollos proféticos y bíblicos, como los textos generados por las reuniones conciliares. Para ello se construyeron los *aron*, armarios especiales para custodiar las Sagradas Escrituras. Los antiguos rollos y documentos se guardaban en cajas *capsae* o *foruli*, constituyéndose de este modo los primeros archivos y bibliotecas eclesiales.

La Iglesia desde un principio se preocupó de dictar una legislación para la prevención y conservación de su patrimonio litúrgico, tal como se nos muestra en los primeros concilios, dictando una estrecha vigilancia y control sobre estos bienes, prohibiéndose su enajenación.

Este conjunto de normas protectoras del patrimonio eclesiástico se recogió en el Decreto de Graciano y en las Decretales. Para esta magna obra, el monje Graciano (siglo XII) recopiló materiales de colecciones anteriores, principalmente del *Decretum* de Bucardo y la Colección de Anselmo de Lucca. Las Decretales se corresponden con la obra de Gregorio IX, que fueron precedidas por la obra de Bernardo de Circa, que a su vez completaba la obra de Graciano.

El Concilio de Trento dio un paso importante para la conservación del patrimonio histórico y artístico, al exigir con obligatoriedad ciertas prácticas, que aunque eran usadas en algunas diócesis, las hizo extensivas y obligatorias para toda la Iglesia. Así, estableció un conjunto de normas y disposiciones para la conservación, prevención, construcción y custodia de templos y objetos sagrados y estableció que cada institución eclesiástica contase con un archivo propio para guardar la documentación relativa a tal institución. Por ello, en las parroquias tuvieron que establecerse los libros sacramentales, de fábricas, de fundaciones, etc., y guardarlos junto a la documentación referente a la comunidad y con los inventarios del patrimonio. Igualmente se impuso en los cabildos catedralicios, abadías, monasterios y conventos. Más aún, para que esto se cumpliera con la máxima fidelidad, se establecían visitas periódicas para velar por su cumplimiento.

Todas estas normas y disposiciones son recogidas en la legislación posterior que nos lleva al Código de Derecho Canónico de 1917 y de 1981. En la reorganización de la Curia Romana llevada a cabo por el papa Juan Pablo II, con la constitución apostólica *Pastor Bonus* de 28 de Junio de 1988, se crea la Pontificia Comisión para la conservación del patrimonio cultural de la Iglesia católica. La finalidad de esta comisión ha sido la salvaguarda, el aprovechamiento y la constante promoción del patrimonio cultural de la Iglesia, así como la sensibilización respecto al mismo.

A este patrimonio cultural pertenecen, en primer lugar, todas las obras de cualquier arte pasado (Art. 99) que es necesario custodiar, preservar y conservar con la máxima diligencia. Aquellas que no tengan un uso específico se guardarán convenientemente para su exposición en los museos de la Iglesia (Art. 100), fomentando esta comisión las exposiciones temporales que se organicen para sensibilización y conocimiento del afán de la Iglesia por promover una educación en la valoración, el recto uso y la salvaguarda de este incalculable patrimonio. Teniendo presente estos artículos para la comprensión de la Iglesia, es imprescindible

incidir en que el disfrute por la comunidad de dicho patrimonio sea localizado *in situ*.

El latir de la Iglesia recogido en esta Constitución será el conservar los objetos artísticos para su uso, es decir, para que se cumpla la finalidad cültica para la que fueron creados. La imaginería, la pintura y objetos ornamentales, retablos, sillerías corales, rejerías, y el conjunto de bienes catalogados como bienes «muebles», deberían mantenerse en su emplazamiento original, así como los ordinarios del lugar, recordando las normas del *Directorio Peregrinans In Terra* (n.ºs 23-25): «... que los lugares y objetos de valor artístico, testimonio del culto y de la historia de la Iglesia sean accesibles a todos, procurando que nunca deben de turbarse las funciones litúrgicas que en ellos se celebren». En el caso de que estos objetos cültico-artísticos hayan perdido su uso específico, o bien, debido a la adaptación a las nuevas normas litúrgicas, junto a los tesoros seculares transmitidos durante siglos, cuiden los obispos que sean convenientemente depositados en los museos diocesanos, catedralicios o monacales, accesibles a cuantos deseen visitarlos, destinando aquellos edificios o estancias eclesiásticas de valor artístico, y que no sirvan para sus funciones originarias, como sedes de los citados Museos. (*Carta circular a los presidentes del Patrimonio Cultural de las Iglesias*, 11 de abril de 1971).

De igual manera, y como punto de partida para la preservación y conservación del patrimonio, se insta a la redacción de un inventario general de bienes muebles e inmuebles, donde se describan, uno a uno, y se indique su valor cultural y artístico, así como su estado de conservación, instándose a los señores obispos a tener en cuenta las posibles leyes dictadas por las autoridades civiles en las diversas naciones y Estados.

Las iglesias particulares, siguiendo la normativa de la iglesia universal, han dictado una serie de normas y decretos para la preservación y conservación del patrimonio cultural, dentro del ámbito de las conferencias episcopales y diocesanas.

Con referencia a la Iglesia española, a partir de la Constitución Conciliar *Sacrosantum Concilium* de 4 de diciembre de 1963, surgió el Departamento de Arte Sacro dependiente del Secretariado Nacional de Liturgia, que se ocupó del área del Arte Sacro de la Iglesia Española.

La Conferencia Episcopal Española acordó las «Normas sobre el Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia» en la XXXIII Asamblea Plenaria del 24 de noviembre de 1980, creándose en la XXXIV Asamblea

del 81 la comisión episcopal para el patrimonio cultura, y que se equiparó a las demás comisiones episcopales. Esta comisión, con fecha 23 de junio de 2004, redactó unos «Principios y sugerencias para la prevención y conservación del rico patrimonio de la Iglesia, así como para la estructuración de los Museos de la Iglesia Española».

A modo de introducción: el monasterio y la catedral

Es bueno recordar que la propia vida de la Iglesia, en el devenir de la Historia, generó dos focos, dos polos fundamentales en torno a los cuales se fueron acrisolando los distintos modelos arquitectónicos y culturales.

En un polo el «Monacato» iniciado por los movimientos eremíticos y anacoreticos del siglo IV en la Tebaida, en la orilla oriental del Nilo, por San Antonio.

El estudio sistemático de la relación del espíritu fundacional de los distintos movimientos eremíticos, anacoreticos y monacales, con las invariantes planimétricas de la arquitectura que le es propia según el organigrama derivado de su regla, es fuente para el estudio de los distintos estilos artísticos, culturales y culturales que se fueron alternando, haciendo ostensible el orden interior como origen del orden externo.

La *Establititas loci* que exigió san Benito fue el requisito fundamental para el origen de la arquitectura monumental de Europa.

En este mundo cultural del siglo XXI, cada uno de los espacios donde se desarrolla la vida regular del monje según la regla: el templo, el coro, el capítulo, el dormitorio, el *scriptorium*, la biblioteca, la sala de los monjes, la farmacoepa, el refectorio, la cocina, la sala de aliño, la cilla, etc., son auténticos espacios museables y dignos de conservación en sí mismos, no sólo por su valor arquitectónico, sino por el conjunto de bienes muebles que los integran.

En el otro polo, la catedral, como sede episcopal, será una representación en piedra del poder ejercido desde la «Cátedra», sede del poder espiritual, pastoral y jurisdiccional del obispo. Las catedrales fueron levantadas en honor de unas creencias y aspiraciones de una sociedad. Si la caída del Imperio Romano dio lugar a la desintegración de las grandes ciudades, dando paso a una cultura eminentemente agraria cuyo desarrollo, dentro de una sociedad fuertemente feudalizada, se cobijó a la sombra de los grandes monasterios, el florecimiento del comercio y la trashumancia

de ganados favorecieron el comercio de la lana, así como el nacimiento de las logias constructivas y de los nuevos núcleos urbanos dieron lugar al nacimiento de los grandes «burgos» que caracterizan el perfil de la Alta Edad Media. Como símbolo de un poder espiritual, político y económico, estableció en la construcción de las catedrales su modo de expresión más ambicioso de sus valores esenciales.

La catedral como símbolo de una compleja estructura clerical y social se convirtió en sí misma en un museo integral, donde cada uno de los espacios que la articulan se caracterizan por tener una identidad integrada por los valores celticos y culturales que le son propios. Teniendo en cuenta este conjunto de valores, tanto materiales como espirituales, se implica a la Iglesia en la salvaguarda de este conjunto de bienes, tangibles o no, que integran el riquísimo acervo cultural y cultural que la definen.

Volviendo al Directorio de la Conferencia Episcopal sobre el Patrimonio Cultural, como introducción, una vez definido lo que entendemos por patrimonio cultural de la Iglesia católica, y resaltando el interés de la misma por su propio patrimonio formado a lo largo de los siglos, insta tanto a los poderes públicos como a los privados, teniendo en cuenta tanto la Constitución Española como las leyes del patrimonio histórico español y las correspondientes a las distintas autonomías, a pactar los acuerdos que fuesen precisos con el fin de salvaguardar y conservar este riquísimo patrimonio. Igualmente, la Iglesia insta a las distintas instituciones y fundaciones a la colaboración para la fundación de colecciones y museos eclesiásticos, con el fin de exponer, a la contemplación de todos, la parte de este rico patrimonio que, por alguna razón, ha perdido su fin o su emplazamiento original de carácter celtico.

En los últimos años, la Iglesia ha firmado, para la salvaguarda y conservación de su patrimonio, tratados y acuerdos, tanto internacionales multilaterales o bilaterales como nacionales y autonómicos que obligan a la Iglesia a formar parte del ordenamiento, tanto canónico como civil.

Los acuerdos Iglesia-Estado

Los acuerdos Iglesia-Estado en España, de fecha 3 de enero de 1979 (tratados de rango internacional, por lo tanto de obligado cumplimiento), dicen en el artículo XV del Acuerdo sobre Enseñanza y Asuntos Culturales:

«La Iglesia reitera su voluntad de continuar poniendo al servicio de la Sociedad su patrimonio histórico-artístico y documental y concertará con el Estado las bases para hacer efectivo el interés común y la colaboración de ambas partes con el fin de preservar, dar a conocer y catalogar este patrimonio cultural en posesión de la Iglesia; de facilitar su contemplación y estudio, de lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas en el marco del artículo 46 de la Constitución Española».

Como consecuencia de este Acuerdo, la Conferencia Episcopal Española y el Ministerio de Cultura crean el 30 de octubre de 1980 la Comisión Mixta parital aprobándose las bases para la redacción del inventario de los bienes de la Iglesia. Posteriormente, el 30 de marzo de 1982 se firman las Normas con arreglo a las cuales deberá regirse la realización del Inventario de todos los bienes muebles e inmuebles de carácter Histórico-Artístico de la Iglesia Española.

Teniendo como marco la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, la configuración autonómica del Estado ha tenido incidencia en todo lo relativo a los acuerdos de la Iglesia con el Estado. En efecto, entre las competencias transferidas a las autonomías está todo lo relacionado con la cultura, y por ello se firmó una serie de acuerdos con los distintos gobiernos autonómicos referentes al patrimonio eclesiástico:

Las 17 convenciones Diócesis-CCAA

Con Cataluña	22 diciembre 1981
Con Castilla y León	16 enero 1984
Con Aragón	24 diciembre 1984
Con Galicia	5 junio 1985
Con Baleares	20 junio 1985
Con Murcia	3 febrero 1986
Con Andalucía	19 eiciembre 1986
Con Cantabria	10 febrero 1986
Con País Vasco	7 febrero 1986
Con La Rioja	28 abril 1986
Con Castilla-La Mancha	13 mayo 1986
Con Navarra	28 febrero 1987
Con Asturias	18 febrero 1987
Con Madrid	27 mayo 1987-1995
Con Canarias	29 mayo 1987
Con Extremadura	11 mayo 1989
Con Valencia	28 julio 1989

Todos los presentes convenios de colaboración recíproca se suscribieron con la intención, por ambas partes, de incrementar la colaboración en la preservación y conservación del patrimonio cultural de la Iglesia católica, con la necesidad de llegar a unas inversiones equilibradas, y teniendo en cuenta la conveniencia de la realización de proyectos y programas por parte de los obispos, con inversiones conjuntas entre diversas administraciones, tanto locales, autonómicas como de la propia Iglesia y contemplando las ayudas a municipios en materia de prevención y conservación de bienes de interés cultural, dentro de los marcos jurídicos vigentes.

Las diversas comunidades autónomas, por los distintos convenios, reiteran su compromiso de tutela, promoción y ayuda económica y técnica, conforme a sus dotaciones presupuestarias, para la protección, conservación, enriquecimiento y difusión del patrimonio cultural de la Iglesia católica en sus correspondientes territorios. Por su parte, los obispos diocesanos, sin perjuicio de su finalidad religiosa, reconocen la función social del patrimonio cultural eclesiástico y se comprometen a preservarlo, conservarlo y ponerlo al servicio de la sociedad.

Por dichos convenios, se constituyen unas comisiones mixtas paritarias, para coordinar las actuaciones sobre los bienes integrantes del patrimonio eclesiástico, localizado en los ámbitos de las diversas comunidades autónomas.

La firma de estos convenios no limita la capacidad de las partes intervinientes para dictar las normas generales, ni las disposiciones internas de organización y funcionamiento de los servicios, según las competencias de cada una.

Los Planes Nacionales

Plan Nacional de Catedrales

Como hemos señalado anteriormente, la importancia e interés de las catedrales vienen dados no sólo por su significado religioso como cátedra del obispo, sino también por sus valores históricos, artísticos y culturales. Estos «Conjuntos arquitectónicos monumentales» de vida y formación más que milenaria, son reflejo y síntesis de historia, de fe y de cultura de nuestras gentes, configurando un rasgo manifiesto de nuestra civilización. Queda de esta manera explicada

la razón de la propuesta bilateral para la redacción de un Plan Nacional de Catedrales.

Las catedrales, como legado cultural dentro del patrimonio histórico español, ocupan un lugar privilegiado, tanto por su valor histórico y su relevancia arquitectónica como por sus contenidos artísticos, etnográficos, antropológicos y documentales que conservan.

Este Plan debe dar respuesta a los criterios, cada vez más afinados, sobre el proceso de prevención, conservación, restauración y puesta en valor de las catedrales, contemplando multidisciplinariamente el estudio histórico, arqueológico, artístico, arquitectónico, etc., que sustenta este complejo entramado de bienes, tangibles o no, que se integran en el conjunto catedralicio. Una mayor reflexión y profundización en el conocimiento de la catedral marcarán el modo de intervención en la misma.

El Plan deberá dar una respuesta, en el sentido de racionalizar los recursos, tanto humanos como económicos, y establecer un orden de prioridades en atención a una adecuación globalizada y continuada en la actuación sobre el conjunto: esto es, conseguir que las intervenciones e inversiones en los complejos catedralicios sean convenientes, acertadas y ordenadas, para lo cual se ha establecido un diálogo entre el Ministerio de Cultura, los gobiernos autonómicos y la Iglesia.

Este Plan quedará suscrito en conformidad con lo establecido en los Acuerdos de colaboración firmados por la Iglesia y los distintos gobiernos autonómicos. El soporte legal quedará enmarcado por lo previsto en los artículos 46 y 149 de la Constitución de 1978, en el artículo 36 de la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español, y en los Reales Decretos sobre traspasos de funcionarios y servicios del Estado a las comunidades autónomas, donde se prevé la colaboración para actuar conjuntamente sobre determinados bienes.

Después de cinco reuniones de la Comisión Delegada, aprobados los documentos y establecido el procedimiento a seguir, se firmó con la Iglesia católica el Plan en 1991, quedando totalmente operativo en 1996. De esta forma puede beneficiarse de ser incluido en la Ley de Presupuestos del Estado de cada ejercicio como actividad prioritaria de mecenazgo, y figurar como un programa propio e importante en las actuaciones sobre patrimonio histórico del 1% cultural del Ministerio de Fomento.

Para el desarrollo de este Plan Nacional se establecerá en cada catedral un Consejo de Fábrica como

órgano consultivo y, por tanto, no vinculante. Su cometido será emitir informes sobre el estado de las fábricas y las acciones a realizar en él. Este Consejo estará formado por un equipo multidisciplinar integrado por arquitectos, historiadores, arqueólogos, archiveros, restauradores, antropólogos, etc., y por miembros de los distintos cabildos, como son: el deán, fabriqueros, liturgistas, maestros de capilla, archiveros, bibliotecarios, etc. Para el mejor desarrollo y funcionamiento de este Consejo, se establecerán unos estatutos de funcionamiento que deberán ser claros y precisos donde quede de manifiesto la autonomía e independencia de los respectivos cabildos.

Para cada conjunto catedralicio se redactará un plan director que consistirá en un estudio exhaustivo de la planimetría del conjunto y su estado de conservación en un estudio-diagnóstico previo a todo tipo de acción y que será redactado por el más alto nivel científico-técnico, con participación de todas las partes implicadas. En este estudio se reflejará el estado y necesidades del inmueble y su entorno (cimientos, subsuelo, cubiertas, accesos, etc.) y todo el patrimonio mueble (pinturas, esculturas, orfebrería, retablos, vidrieras, etc.), de sus necesidades y servicios (calefacción, megafonía, servicios...) y la ordenación de espacios de accesos y de servicios, y todo cuanto se considere oportuno o necesario. Igualmente, será imprescindible incluir en este Plan Director todo lo referente a la liturgia y a su factor humano de acólitos, seises, organistas, etc., y personal de seguridad. Del mismo modo, quedarán reflejadas las etapas de actuación para la preservación y conservación del conjunto, marcando prioridades y de acuerdo a las disposiciones económicas y temporales que se dispongan.

Plan Nacional de Monasterios

Dentro del patrimonio histórico español, destaca un conjunto de bienes que, reflejo de específicas formas de vida comunitaria, vivida según el carisma de las diversas «reglas», combinan distintos tipos de valores: los monasterios, abadías y conventos son modelos arquitectónicos específicos, acordes a las distintas órdenes religiosas (benedictina, cisterciense, cartujana, trapense, mendicante, etc.) con el establecimiento de determinados espacios adecuados a cada función de la «vida regular» (templo, capítulo, refectorio: sala de los monjes, cocina, cilla, etc.). Estos espacios aparecen invariablemente articulados en torno al claus-

tro como epicentro orgánico fundante. Otra serie de espacios, antiguamente dedicados a los «conversos», duplicaban los elementos espaciales y servicios, tanto litúrgicos como consuetudinarios, que se integraban en el organigrama planimétrico del monasterio, sin punto de intersección alguno, que como invariante específica del monacato, crean un modelo planimétrico típico a conservar.

Este Plan Nacional tendría presente el patrimonio intangible constituido por el conjunto de vivencias espirituales y litúrgicas, divididas en ciclos anuales (Adviento, Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Pascua, Pentecostés, y el Tiempo Ordinario) y ciclos diarios: Liturgia de las Horas (Maitines, Laudes, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas).

La música y el canto, como acompañamiento a la liturgia, originó un conjunto de partituras y libros de coro (cantorales) que, junto a la colección de diversos instrumentos musicales, forman parte inequívoca de la rica cultura monacal que este Plan se siente obligado a preservar.

En definitiva, y siguiendo el modelo desarrollado en el Plan Nacional de Catedrales, se redactará un Plan Director, con el consiguiente Consejo de Fábrica, que tras un estudio exhaustivo de la planimetría del conjunto monacal, donde queden reflejados los invariantes espaciales de cada orden, se complete con un estudio antropológico y etnológico detallado de ese vasto conjunto de conocimientos y actividades específicas desarrolladas en el *Liber Consuetudinario* y que rige la vida cotidiana del monasterio: conocimientos culinarios, artesanales, reposteros, labóranos. Conocimientos de farmacopea para la elaboración de elixires, licores, jarabes, etc. Se completará el Plan con un inventario exhaustivo del conjunto de bienes muebles que, nacidos del uso de las distintas y variadas actividades del monasterio, forman un patrimonio de un inestimable valor, que debe ser preservado, conservado, catalogado y restaurado. Un conjunto de bienes muebles relacionados con cada uso y función litúrgica (sillerías corales, facistoles, tenebrarios, retablos que albergan los patronazgos y devociones, ropas y ajuares litúrgicos, relicarios plenos de una gran riqueza de orfebrería, vitrinas y escaparates, que albergan bellas colecciones de imaginaria devocional, colecciones de pintura y platería, beatos y cantorales, etc.) y un interesante conjunto de bienes relacionados con el uso de la vida cotidiana (útiles de cocina, de farmacia, del refectorio, del escriptorium, etc.). Elementos específicos para la diversidad de labores, tanto artesanales como agropecuarias,

además de un inestimable acervo histórico y cultural conservado en sus archivos y bibliotecas.

Este conjunto de bienes conforman un patrimonio histórico vivo, en el que los elementos que lo constituyen continúan sirviendo a los fines para los que fueron creados originariamente. En su mayoría, mantienen sus invariantes iniciales establecidas mediante las diferentes «reglas», en un contexto de vida en comunidad que los conserva y los transmite a las siguientes generaciones. Por otra parte, también supone una serie de valores de carácter sociológico y etnológico, conservado a través de los distintos ritos, costumbres y hábitos a lo largo de la historia del monacato.

Sensibles a esta situación, la Iglesia católica y el Ministerio de Cultura planearon la necesidad de redactar un Plan Nacional de Monasterios, Abadías y Conventos que disponga de los medios instrumentales y legales necesarios para preservar, proteger y poner en valor este patrimonio tan importante y a la vez tan desconocido para la sociedad actual.

Las intervenciones de conservación y restauración deberán abarcar no sólo los aspectos arquitectónicos y tipológicos de los inmuebles, sino también contemplar y salvaguardar el conjunto de valores anteriormente señalados, por lo que será necesaria una labor previa de investigación y documentación exhaustiva, no sólo para el análisis y documentación de este patrimonio, sino como estudio de los mecanismos necesarios para la revitalización de los conjuntos y su viabilidad. Asimismo, se hará hincapié en la necesidad de dar a conocer este patrimonio a la sociedad en general y en la búsqueda de un uso de actividades compatibles con la especificidad y singularidad de la vida monacal en cada caso concreto, que permitan la revitalización, en simbiosis perfecta, con el respeto y el desarrollo sostenido de estos conjuntos, de manera que se pueda realizar una contrapartida social a las inversiones que se lleven a cabo por parte de las Administraciones competentes.

Este Plan se firmó en marzo de 2004 entre las Administraciones y la Iglesia católica.

La Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid (Ley 10/1998, de 9 de julio)

Partiendo de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, y teniendo en cuenta la erección de la Provincia Eclesiástica de Madrid integrada por las Diócesis Metropolitana de Madrid, la de Getafe y la de Alcalá de He-

nares, el Gobierno Autonómico de Madrid redactó en 1998 su Ley del Patrimonio Histórico. En el artículo 6 del preámbulo de dicha Ley se hace constar que:

«La Iglesia Católica, que puede exhibir un título válido en Derecho sobre un importante número de bienes integrantes del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, y las demás confesiones religiosas que se encuentren en la misma situación, velarán específicamente por la protección, conservación y difusión de dichos bienes. Mediante convenios específicos se regulará el marco de colaboración técnica, económica y de coordinación, estableciéndose las formas de participación de la Iglesia Católica en la protección de los bienes del Patrimonio Histórico de los que son titulares».

Teniendo en cuenta estos precedentes la Comunidad de Madrid y la Provincia Eclesiástica firmaron un nuevo convenio de colaboración que sustituyó al del año 1987, creándose la Comisión Mixta para la preservación y conservación del Patrimonio Cultural de la Iglesia madrileña.

220

Mecenazgo y conservación del patrimonio cultural: reflexiones sobre el caso español

La conservación del patrimonio artístico y arquitectónico constituye un lugar de encuentro, siempre polémico y difícil, entre arte y sociedad y entre arte y política. Lugar de acuerdos, pero también lugar de desacuerdos y conflictos. Historiadores, arquitectos, arqueólogos, políticos e instituciones tanto públicas como privadas, lo han convertido en un termómetro de su adecuación a las demandas sociales, culturales o políticas

En las diferentes iniciativas de intervención y adecuación, confiscando su original biografía y dotándolas de un nuevo significado, es donde se plantean los aspectos más polémicos.

Un conflicto a añadir es el de su relación con el mecenazgo privado. Si el patrimonio es por definición un asunto de Gobierno, el mecenazgo privado aparecerá llamado a consolidar una interpretación instrumental de la cultura.

El mecenazgo privado no debe ni puede pretender sustituir al Estado en la preservación y conservación del patrimonio; sería anacrónico que el mecenas contemporáneo tratara de emular al mecenas histórico.

Patrocinar lo excepcional (una exposición, por ejemplo) supondría establecer un equilibrio entre lo público y lo privado, incluyéndose también los términos económicos, aunque limitarse al patrocinio no pasará de ser más que una situación periférica, más bien encontraría su sentido en promover nuevas aspiraciones y nuevas demandas.

Para un mecenazgo contemporáneo se deberá asumir una responsabilidad histórica con el patrimonio colectivo (en el marco que la Administración establezca legislativa e históricamente), articulando los mecanismos legales y económicos para equilibrar estas relaciones y actuaciones concretas.

Líneas comunes de actuaciones entre el Estado, la Iglesia católica y las administraciones autonómicas

Como conclusión del tema sobre la prevención y conservación del patrimonio cultural de la Iglesia católica, lo sintetizaremos en cuatro puntos:

1. Adecuación de un marco legislativo y un desarrollo reglamentado.
2. Desarrollo de la cooperación institucional entre la Iglesia y las distintas Administraciones, y la coordinación de los distintos departamentos.
3. Establecimiento de una política de inversiones de acuerdo con los planes de prevención, conservación y difusión del patrimonio cultural.
4. Promover y facilitar un proceso de concienciación sobre el patrimonio, como inversión cultural en la educación y como fuente de recursos para un futuro.
5. El Estado debería promover una específica Ley de Mecenazgo, que encauzara la colaboración de las entidades privadas en la prevención y conservación del patrimonio cultural de la Iglesia.

Conclusiones

De lo expuesto y debatido durante estas Jornadas de Conservación Preventiva en Lugares de Culto se puede extraer la existencia de un amplio consenso en considerar de forma general tres conclusiones fundamentales. En primer lugar, que la aplicación de una estrategia de conservación preventiva del patrimonio cultural asociado a los lugares de culto no se está llevando a cabo a pesar de notables esfuerzos puntuales. En segundo lugar, que de forma general, no existe planificación ni estructuras profesionales ligadas a las instituciones, que puedan desarrollar el trabajo de conservación preventiva en este tipo de patrimonio cultural. Y en tercer lugar, que dada la importancia histórico-artística y la relevancia social de estos bienes culturales, resulta imprescindible mejorar sensiblemente la capacidad de aplicar políticas de prevención del deterioro para mejorar su estado de conservación y aumentar las posibilidades de disfrute actual y su transmisión a las generaciones venideras.

Un aspecto más a añadir, respecto a los temas abordados durante las jornadas, es el reconocimiento de los valores intangibles ligados a estos bienes. De lo tratado y del gran interés en los debates entre asistentes y ponentes parece que hayamos puesto nombre a algo que siempre ha estado en el trasfondo de

los valores reconocidos en este patrimonio, pero que nos costaba enfocar y poner en su justa medida para, a pesar de las dificultades, emplear no pocos esfuerzos en su conservación. El nuevo concepto de patrimonio inmaterial parece dar solución a la incorporación, dentro de este y otros grupos de bienes culturales, de valores que parecían no tener cabida en el mundo material de los simples objetos, y que ahora, con una básica denominación, parece que ya seamos capaces de incorporar ciertos valores y complementar y dar más sentido a la ardua tarea de conservar ciertas partes de nuestros bienes culturales.

Respecto a la primera conclusión, resulta una evidente constatación de la realidad generalizada, que no por obvia debe escapar a un ejercicio de análisis objetivo. Además, esta realidad está ligada a una demanda de la mayoría de los profesionales de la conservación del patrimonio cultural, y cada vez de más responsables de instituciones, en relación a un necesario cambio de estrategia en la conservación del patrimonio. Una demanda basada en los criterios internacionales y en la práctica imposibilidad de mantener la dinámica actual con intervenciones centradas en la restauración, que destinan enormes recursos a muy pocos bienes. Una demanda centrada en la adop-

ción de la conservación preventiva como estrategia fundamental y que se refiere a la necesidad de un cambio cualitativo en el enfoque de las actuaciones sobre patrimonio, en la manera de trabajar y en las políticas que desarrollan las instituciones.

Al principio de las jornadas, y a lo largo de las intervenciones de los ponentes, se han puesto de relieve los diferentes factores que influyen en las dificultades particulares que es necesario considerar a la hora de planificar un trabajo de conservación preventiva del patrimonio cultural de los lugares de culto. Entre ellos, la consideración de patrimonio en uso y la carencia de personal técnico encargado específicamente de su conservación. Estos son aspectos decisivos que inciden en la existencia de riesgos importantes para su deterioro, como los daños físicos, las condiciones ambientales inadecuadas, el biodeterioro, los riesgos relacionados con la seguridad frente a actos antisociales y la seguridad frente a sucesos catastróficos.

Otro aspecto destacado mayoritariamente en las ponencias y debates es la carencia generalizada de mantenimiento planificado de inmuebles e instalaciones y la insignificante asignación de medios destinados a mantenimiento rutinario, acorde con ciertos criterios de conservación del patrimonio cultural. Insensibilidad hacia la importancia de este tema, falta de recursos y negligencia son algunas de las razones que explican esta carencia que cae en el ámbito de la responsabilidad de la propiedad, las instituciones y las administraciones.

Por último, para completar el cuadro de factores que afecta a la dificultad de establecer una estrategia de conservación preventiva en los lugares de culto, es necesario considerar el uso de determinados bienes asociados a ritos y celebraciones. El redescubrimiento de los valores inmateriales introduce no poca complejidad en el análisis de los bienes culturales, en la evaluación de los riesgos de deterioro que les amenazan y en la metodología de trabajo y los medios necesarios para la conservación del conjunto: lo material y sus valores intangibles asociados. Ciertas prácticas y tradiciones tienen una difícil compatibilidad con los criterios de conservación de objetos y obras de arte de las que forman parte esencial. En estos casos, un acercamiento y comprensión de dichas celebraciones por parte de los profesionales de la conservación, y un conocimiento de los riesgos de deterioro y las medidas para su seguimiento y control por parte de la propiedad y los usuarios son esenciales para el éxito en el establecimiento de medidas aceptadas por todas las

partes. Un notable ejemplo del trabajo que se viene haciendo desde hace años en este aspecto son las medidas de conservación adoptadas en relación a las imágenes procesionales. En este caso el mantenimiento de usos tradicionales limitados parcialmente en relación a graves procesos de deterioro, indica el camino a seguir para la consecución de resultados satisfactorios desde todos los puntos de vista.

La segunda conclusión está relacionada con la ausencia de estructuras organizativas estables que den soporte técnico a la conservación de los bienes culturales. En catedrales y grandes templos en los que existen museos y archivos la situación puede ser diferente, pero existen multitud de lugares de culto en los que se conserva un importante patrimonio que no tienen los mínimos medios, e incluso que se encuentran en una situación de abandono muy vulnerable a importantes riesgos de deterioro que amplifican su efecto de deterioro con el paso del tiempo. En muchos casos, incluso actitudes voluntaristas sin un mínimo asesoramiento técnico resultan hasta contraproducentes en el objetivo de mejorar las condiciones de conservación de inmuebles y obras de arte. Parece evidente que en estos casos las administraciones deben liderar la organización de equipos de trabajo que puedan acometer, con los medios disponibles, las tareas esenciales para realizar un trabajo de conservación preventiva. Estos equipos deben incorporar diferentes profesionales cuya estructura técnica básica debería incluir historiadores, restauradores y arquitectos con la formación adecuada para desarrollar o coordinar los trabajos esenciales. Estos trabajos abordarían las carencias más importantes en las primeras fases de la definición de una estrategia de conservación preventiva, como son la falta de un mínimo listado, inventario o catálogo de bienes, una evaluación del estado de conservación, un análisis de los riesgos de deterioro y una planificación de seguimiento y control de los riesgos, estableciendo prioridades en relación a su importancia y la disponibilidad de medios. Dentro de los medios de seguimiento y control se incluiría la planificación de rutinas de mantenimiento de inmuebles e instalaciones y ciertas rutinas de mantenimiento más especializado a realizar por técnicos con una cualificación más específica.

La tercera conclusión incluye una voluntad de cambio de estrategia ante una situación actual que se considera insostenible. Profesionales e instituciones coinciden en el reconocimiento de la inexistencia de recursos suficientes para continuar con la tendencia

actual de restaurar de urgencia lo más significativo, perdiendo autenticidad e integridad de estas obras y manteniendo en grave riesgo de pérdida definitiva otras consideradas con menor relevancia, para las que nunca llegan los recursos. Con una estrategia de conservación preventiva, no se trataría tanto de la falta de medios, sino de la organización de los existentes, y por tanto de la optimización de los recursos, sean cuales sean.

Para ello, es necesario un esfuerzo de las administraciones para liderar un cambio en la política de conservación de los bienes culturales en general. Los departamentos correspondientes de las administraciones autonómicas responsables de la conservación del patrimonio cultural de su competencia, deben constituir equipos de trabajo, según lo mencionado anteriormente, que permitan, con la profundidad y detalle según los medios disponibles en cada caso, la identificación de los bienes, la descripción del estado de conservación y el análisis y valoración de los riesgos de deterioro. La complementación de los equipos con otros profesionales (arqueólogos, químicos, físicos, bió-

logos, geólogos, museógrafos, gestores culturales, etc.) que puntualmente sean requeridos se puede basar en la cooperación entre administraciones autonómicas y central con el concurso de centros especializados, universidades y centros de investigación.

Esto afecta al método de trabajo y a los criterios para su desarrollo en cuanto al trabajo técnico más próximo a la experiencia actual. Pero además, las administraciones deben promover y favorecer las actividades relacionadas con la formación específica de profesionales y también de actividades de difusión y comunicación no sólo para expertos y profesionales de la conservación, sino para el público visitante y para la sociedad en general, y especialmente la ligada por diferentes lazos culturales, tradicionales y afectivos a los bienes culturales que se quiere conservar.

Por parte de la propiedad es exigible el compromiso en el uso responsable de los bienes ligados a los lugares de culto, según las pautas establecidas y consensuadas, y la adopción de las rutinas de mantenimiento de inmuebles e instalaciones según las condiciones que igualmente se acuerden.

ALIMENTA SVIS.

TANTA INERAT



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE