



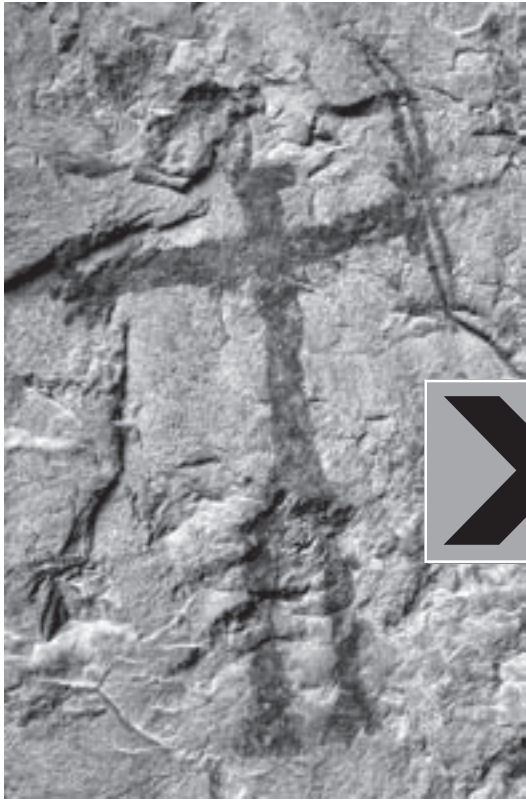
XXI JORNADAS
DE PATRIMONIO
CULTURAL DE LA
REGIÓN DE MURCIA



CARTAGENA, VALLE DE RICOTE,
MULA, CEHEGÍN Y MURCIA

2010

5 de OCTUBRE al 9 de NOVIEMBRE



XXI JORNADAS
DE PATRIMONIO
CULTURAL DE LA
REGIÓN DE MURCIA



CARTAGENA, VALLE DE RICOTE,
MULA, CEHEGÍN Y MURCIA

2010

5 de OCTUBRE al 9 de NOVIEMBRE

XXI Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia

ORGANIZAN



Región de Murcia
Consejería de Cultura y Turismo
Dirección General de Bellas Artes
y Bienes Culturales



UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE CARTAGENA

COLABORAN



UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS



GrupoEntorno



Ayuntamiento
de Cartagena



Ayuntamiento
de Mula



Ayuntamiento
de Cehegín



Ayuntamiento
de Archena



Ayuntamiento
de Blanca

Directores de las Jornadas

José Antonio Melgares Guerrero. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
Servicio de Patrimonio Histórico.

Pedro Enrique Collado Espejo. Universidad Politécnica de Cartagena. Departamento de
Arquitectura y Tecnología de la Edificación.

Coordinación de la obra

José Antonio Melgares Guerrero. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
Servicio de Patrimonio Histórico.

Pedro Enrique Collado Espejo. Universidad Politécnica de Cartagena. Departamento de
Arquitectura y Tecnología de la Edificación.

José Antonio Bascuñana Coll. Ediciones Tres Fronteras. Dirección General del Libro, Archivos
y Bibliotecas.

Primera Edición: noviembre 2010, 700 ejemplares

© **Ediciones Tres Fronteras**

© **De los textos y sus imágenes:** los autores

Edita:

Ediciones Tres Fronteras
Consejería de Cultura y Turismo
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Edición promovida por:

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Cultura y Turismo
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Servicio de Patrimonio Histórico

Fotografía de cubierta:

Arquero de la Cueva de La Serreta (Cieza)
Autor: Miguel Ángel San Nicolás del Toro

Para petición de obras dirigirse a:

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Servicio de Patrimonio Histórico. Plaza
de Fontes, 2. Palacio de los Pacheco. 30071 Murcia. josea.melgares@carm.es

ISBN: 978-84-7564-572-8

Depósito legal: MU: 1702-2010

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones
en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción o transmisión parcial o total
de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación
magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permi-
tir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

Impreso en España / Printed in Spain

Murcia 2010

ÍNDICE

La protección de los centros históricos: el Plan Especial de Ordenación y Protección de los Conjuntos Históricos.	7
Marcos Ros Sempere	
La rehabilitación de las fachadas del edificio Conesa, en Cartagena.	15
Marcos Ros Sempere	
El sistema de museos de la Región de Murcia.	25
Manuel Lechuga Galindo y Mariángeles Gómez Ródenas	
Caserón del Carrascalejo en Bullas. Análisis histórico, constructivo y de patologías.	43
Juan José Fernández Amor	
Colegio Público Cierva Peñafiel de Murcia. Análisis histórico, constructivo y de patologías.	53
María Albaladejo Pastor	
Catalogación de los detalles arquitectónicos de la fachada principal del edificio de Viajeros de la Estación de Ferrocarril de Cartagena mediante el estudio fotogramétrico.	63
Jesús Moreno Agüera	
Iglesia Parroquial de San Roque en Alcantarilla. Análisis histórico, constructivo y de patologías.	77
Isabel Pérez Pacheco	
Dark ladies.	87
Atxu Amann, Andrés Cánovas Alcaraz y Nicolás Maruri González de Mendoza	
Museo Hidráulico de los Molinos del Río Segura. Análisis histórico, constructivo y de patologías.	95
Isabel Martínez-Espejo Zaragoza	
El proyecto Recuperaverde como introducción al estudio y catalogación de los jardines históricos de la Región de Murcia.	105
José Francisco López Martínez y Silvia Egea Olivares	
Centro de interpretación arqueológica de San Cayetano.	113
Atxu Amann, Andrés Cánovas Alcaraz y Nicolás Maruri González de Mendoza	
El inventario general de bienes muebles de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús en el Doloroso Paso del Prendimiento y Esperanza de la Salvación de las Almas. (Cofradía California. Cartagena).	121
Rosa María Gil Reina	
Alto de Bayna. (Pasarela/mirador) Blanca, Murcia.	129
Juan Antonio Sánchez Morales	
Restauración del Castillo de Blanca.	135
Joaquín Pozo Navarro, Guillermo Jiménez Granero	
Fábrica de La Luz, Blanca.	145
Juan García Carrillo	
Restauración del molino hidráulico de picar esparto de Ojós, Murcia.	151
Miguel Ángel Molina Espinosa	

Intervenciones paleontológicas en el Puerto de la Cadena, Murcia.	161
Gregorio Romero Sánchez, Ignacio Fierro Bandera	
Sistematización de la fachada solariega ceheginera.	171
Alfonso Ángel Alcázar Espín	
Arquitectura ecléctica en Archena: el Palacete de Villarrías.	177
José Montoro Guillén, Antonio Giménez Flores y Amable Alcolea Luna.	
Restauración de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción en Villanueva del Río Segura. Fase III: fachada principal.	189
Juan de Dios de la Hoz Martínez y Luís de la Hoz Martínez	
De la antigüedad a lo contemporáneo: las exposiciones temporales.	201
Natalia Grau García	
Restauración interior. Iglesia de San Agustín en Ojós.	213
Juan de Dios de la Hoz Martínez y Luís de la Hoz Martínez	
Restauración de la Iglesia de San Bartolomé, de Ulea.	223
Francisco Javier López Martínez	
Un Balneario y un Jardín Histórico en el Valle de Ricote: El Balneario de Archena y la Finca El Parque de Ulea.	227
José Montoro Guillén, Antonio Giménez Flores	
Iglesia de San Miguel, en Mula: la restauración artística	247
Loreto López Martínez	
Paisajes postproducidos. Rehabilitar paisajes: reflexiones sobre La Rafa de Bullas.	259
Fernando de Retes Aparicio	
Intervención en la Cripta de la Capilla de los Vélez de la Iglesia de San Miguel, en Mula.	271
José Antonio Zapata Parra	
Iglesia de San Miguel, en Mula: la restauración arquitectónica.	287
Antonio García del Amor	
Restauración integral de la iglesia de La Concepción de Cehegín.	299
Juan de Dios de la Hoz Martínez , Luis de la Hoz Martínez, Pedro-E. Collado Espejo y Pablo M. Molina Jiménez	
Recuperación de la Torre de Ladrón de Aguas de Cehegín.	313
Francisco Sola Sánchez	
Decoraciones en la iglesia de la Concepción de Cehegín; simbolismo y restauración.	323
Pablo Manuel Molina Jiménez, Juan de Dios de la Hoz Martínez, Pedro Collado Espejo y Luís Martínez de la Hoz	
Restauración interior. Iglesia de San Juan Bautista. Murcia.	335
Juan de Dios de la Hoz Martínez y Luis de la Hoz Martínez	
Conjunto monumental de San Juan de Dios, Murcia.	351
Elisa Isabel Franco Céspedes, Juan García Sandoval y María de los Ángeles Rubio Gómez	
Restauración y rehabilitación del edificio del Casino de Murcia.	363
Juan Carlos Cartagena Sevilla y Antonio González Quirós	
El montaje de la exposición “Alfonso X El Sabio”, en San Esteban.	373
Vicente Martínez Gadea	
Los cantes mineros y de Levante. El flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial.	379
Inmaculada García Simó y Génesis García	
Un nuevo logro para el arte rupestre en Murcia: itinerario cultural europeo.	387
Miguel San Nicolás del Toro	
El museo de Bellas Artes de Murcia y su Centro de Estudios de Museología (C.E.M.)	399
Miguel San Nicolás del Toro	

LA PROTECCIÓN DE LOS CENTROS HISTÓRICOS: EL PLAN ESPECIAL DE ORDENACIÓN Y PROTECCIÓN DE LOS CONJUNTOS HISTÓRICOS

Marcos Ros Sempere, Doctor Arquitecto. Escuela de Arquitectura e Ingeniería de Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena. marcos.ros@upct.es

ANTECEDENTES

La ciudad actual en el contexto mediterráneo español, se enfrenta al reto de la conservación de su legado patrimonial. El legado de las ciudades, de diversa índole y fundación en el tiempo (romanas, musulmanas, medievales...), se ha ido transmitiendo a lo largo de la historia, debido a fenómenos como la pervivencia de la trama urbana, y a la conservación de los escasos recursos económicos disponibles hasta mediados del siglo XX.

Es a partir de dicho momento en el que impera la pujanza económica, unida a la gran presión demográfica que supone el despoblamiento rural en España, y la aglomeración urbana y crecimiento de las ciudades existentes, cuando se produce una tensión entre la ciudad nueva y el legado histórico, con resultados desiguales a lo largo del tiempo.

La conservación de elementos aislados como patrimonio arquitectónico, escultórico o artístico, es una sensibilidad que ha estado siempre presente en la conciencia ciudadana. No sucede lo mismo con la conservación y puesta en valor de los elementos urbanos y arquitectónicos en su conjunto, como testigos de la historia de los pueblos.

A la conservación de dichos «conjuntos históricos» se han dedicado diversos artículos y normas de leyes estatales, autonómicas y locales en los últimos tiempos, pero su aplicación y resultados no han sido homogéneos en los diferentes casos.

Un estudio del marco normativo actual, así como del estado del planeamiento de protección en la Región de Murcia, serán los objetivos de la presente ponencia.

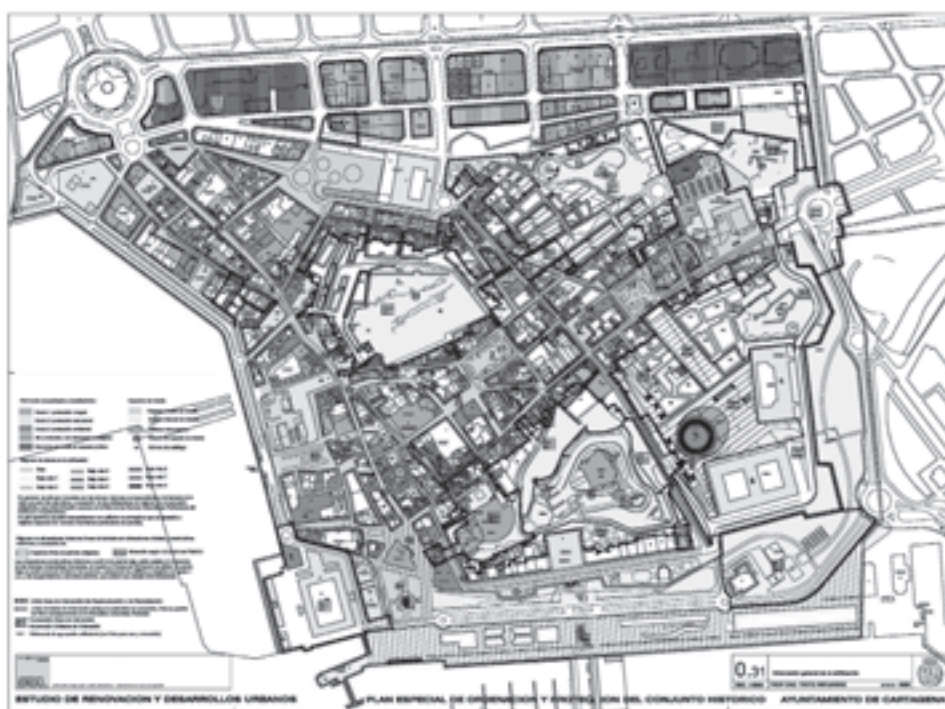


Imagen 1.- PEOP-CH Cartagena.- Ordenación general de la edificación.

MARCO NORMATIVO

El marco normativo actual sobre Conjuntos Históricos viene recogido por las siguientes normas actualmente en vigor:

- Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español.
- Ley 4/1990 de Fomento del Patrimonio Artístico de la Región de Murcia
- Ley 4/2007 de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia.
- Ley 1/2001 (T.R. 5/2005) del Suelo de la Región de Murcia.

De ámbito estatal la primera de ellas, define la noción de *conjunto histórico*, que pervivirá en las de ámbito autonómico, que desarrollan la ley estatal. La Ley del Suelo la traemos aquí, porque es la que regula el contenido y alcance de los planes de protección, que siguen siendo un instrumento urbanístico, aun cuando su objeto fundamental sea el de conservación y puesta en valor del patrimonio histórico.

LA LEY 16/1985, DE PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

La Ley de Patrimonio Histórico Español, aprobada en 1985, clasifica fundamentalmente los bienes en “inventariados” o declarados “de interés cultural”.

Será sobre los Bienes de Interés Cultural (BIC), sobre los que la Ley incida fundamentalmente, tanto en su descripción, como en su clasificación, regulación y protección y puesta en valor.

La Ley define al Estado como garante de la conservación de los bienes inventariados o declarados de interés cultural, y regula un marco de competencias a entre el propio Estado y las Comunidades Autónomas, con la participación de los Ayuntamientos como entidades colaboradoras. De igual forma establece la obligación de los ciudadanos de denunciar cualquier agresión sobre los bienes.

En cuanto a la clasificación, la ley distingue entre los bienes muebles y los bienes inmuebles. Centrándonos en estos últimos, los bienes inmuebles de interés cultural se clasificarán a su vez en: 1.- monumentos, 2.- jardines, 3.- conjuntos históricos, 4.- sitios históricos y 5.- zonas arqueológicas.

Así pues, queda definida, por el propio hecho de la clasificación, la categoría de Conjunto histórico declarado Bien de Interés Cultural, que se entiende como la *agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad*. Asimismo es conjunto histórico cualquier «núcleo individualizado de inmuebles comprendidos en una unidad superior de población que reúna esas mismas características y pueda ser claramente delimitado» (artículo 15.3).

El área de influencia de un conjunto histórico no debe limitarse al propio recinto delimitado del conjunto, sino que deben “considerarse sus relaciones con el área territorial a que pertenece, así como la protección de los accidentes geográficos y parajes naturales que conforman su entorno” (art. 17).

LA NECESIDAD DE UN PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN

La propia ley (art. 20) indica que la declaración de un Conjunto Histórico como Bien de Interés Cultural (BIC) implica la obligación para el municipio afectado, de redactar un Plan Especial de protección del área afectada. En su defecto, cualquier otro instrumento previsto en la legislación urbanística que cumpla las exigencias de la propia Ley. Dicho instrumento deberá aprobarse

siguiendo su tramitación urbanística, pero deberá contar con los informes favorables de las administraciones competentes en bienes culturales.

Nos encontramos aquí, desde el año 1985, con la peculiar situación de que la ley obliga a la tramitación de un instrumento *urbanístico* para garantizar la protección de un Conjunto Histórico BIC. Es decir, implícitamente (y explícitamente en artículos sucesivos de la propia Ley), lo que se está queriendo reconocer, es que una parte importante de los valores que se contemplan en la declaración de conjuntos históricos como BIC, será la trama urbana, que en la mayoría de los casos es el legado de los siglos de historia urbana de un conjunto urbano.

Al margen de consideraciones sobre la tramitación, efectividad y competencias durante la tramitación, la Ley de Patrimonio establece los contenidos mínimos y objeto de los Planes Especiales de protección, como por ejemplo la obligatoriedad de establecer para los usos públicos el orden prioritario de su instalación en los edificios; la contemplación de posibles áreas de rehabilitación integrada para la recuperación del área; o los criterios relativos a la conservación de fachadas y cubiertas.

De igual forma establece la obligatoriedad (art. 21) de que el Plan Especial, realice una *catalogación* de los elementos unitarios que conforman el conjunto: inmuebles edificados, espacios libres exteriores o interiores, estructuras significativas, así como componentes naturales que los acompañan. En dichos elementos, será necesario definir los tipos de intervención posible. También se deben establecer grados de protección, que en el caso de los elementos singulares debe ser integral.

Así pues, la Ley de Patrimonio Histórico Español es bien clara, la declaración de Conjunto Histórico, como Bien de Interés Cultural, implica el reconocimiento de los valores de la trama y estructura urbana y arquitectónica, y como tal comporta obligatoriamente el mantenimiento de la estructura urbana. En cualquier caso, siempre que estén recogidas en el propio Plan de Protección, y de manera excepcional, se pueden autorizar *remodelaciones urbanas*, siempre que mejoren las relaciones con el entorno territorial o urbano, y no se podrán autorizar sustituciones de inmuebles, salvo casos especiales, en los que siempre se ha de mantener la alineación urbana existente.

LEY 4/1990 DE FOMENTO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA REGIÓN DE MURCIA

Se trata de una Ley de carácter regional que fundamentalmente recoge la trasposición al ámbito autonómico de la aplicación de los fondos del 1% cultural, que ya venía recogido en la Ley de Patrimonio Histórico Español, una vez se han realizado las transferencias de competencias culturales a la Región de Murcia.

LA LEY 4/2007 DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA REGIÓN DE MURCIA

La Ley de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia, supone un avance y desarrollo más amplio de la propia Ley de Patrimonio Histórico Español, y supone la regulación plena del ejercicio de las competencias transferidas en materia de política cultural.

Los escalones de clasificación de los bienes se amplían, siendo ahora tres las posibilidades de clasificar un bien: de Interés Cultural, Catalogados o Inventariados (en orden decreciente de importancia).

Si nos centramos en los Bienes de Interés Cultural, veremos que la clasificación, en cuanto a los bienes inmuebles se refiere, es similar a la que ya se establecía en la LPHE-85, aunque con algunas figuras nuevas. Así, los Bienes Inmuebles de Interés Cultural se clasificarán atendiendo a las siguientes figuras:

- a. Monumento
- b. Conjunto histórico
- c. Jardín histórico
- d. Sitio histórico
- e. Zona arqueológica
- f. Zona paleontológica
- g. Lugar de interés etnográfico

La definición que la LPCRM ofrece para los Conjuntos históricos (declarados Bien de Interés Cultural), es similar a la de la LPHE: “agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana, por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad, aunque individualmente no tengan una especial relevancia”.

En este punto es necesario remarcar nuevamente el hincapié que hacen los legisladores en la estructura *física representativa de la evolución de una comunidad...*, es decir, nuevamente nos encontramos con una referencia al entramado urbano, a la forma urbana, a la función urbana... Por lo tanto, nuevamente nos encontramos priorizando el todo sobre la parte. Será el todo (la estructura y el conjunto histórico en sí mismo), lo que goce de una protección, y lo que deberá ser puesto en valor, no tanto como la suma individual de cada una de sus partes, sino como conjunto en sí.

Así, cobra suficiente justificación la formulación necesaria, que veremos a continuación, de un instrumento de planeamiento urbanístico, para la adecuada protección del patrimonio histórico de un conjunto.

El dilema surgirá cuando sean técnicos “puramente urbanistas” los que afronten la redacción y planteamiento de dichos instrumentos combinados de planeamiento/protección. Será por lo tanto, responsabilidad de las administraciones actuantes (municipal y autonómica) el velar por el adecuado tratamiento de los instrumentos de planeamiento (urbanístico y de protección) que se vayan a tramitar.

De hecho, la propia LPCRM es bien clara. Así en su artículo 37 indica expresamente la relación de los Bienes de Interés Cultural y su protección, con el planeamiento urbanístico. Esta relación se basa en la obligatoriedad de que la propia declaración de Bien de Interés Cultural de un conjunto histórico (y otras figuras también) contenga las medidas urbanísticas que deben adoptarse para su mejor protección. Asimismo explicita el legislador que los regímenes de protección específicos derivados de la declaración de BIC, prevalecerán sobre el planeamiento urbanístico vigente.

A diferencia de la LPHE, la nueva norma regional sí detalla determinados aspectos y regímenes especiales que deben cumplir los conjuntos históricos (y otras figuras), como son la posibilidad de instalaciones en dichos conjuntos (art. 43):

- En los conjuntos históricos [...] no podrá instalarse publicidad fija mediante vallas o carteles, cables, antenas y todo aquello que impida o menoscabe la apreciación del bien. No obstante, la dirección general con competencias en materia de patrimonio cultural podrá autorizar estas instalaciones [...], siempre que no impidan o menoscaben la apreciación del bien y que se garantice la integridad e identidad del mismo.
- No tendrán la consideración de publicidad a los efectos del párrafo anterior las señalizaciones de servicios públicos, los indicadores que expliquen didácticamente el bien, así como la rotulación de establecimientos existentes informativos de la actividad que en ellos se desarrolla que sean armónicos con el bien.

LOS PLANES ESPECIALES DE PROTECCIÓN DE CONJUNTOS HISTÓRICOS EN LA LPCRM

Ante la escasa regulación que ofrecía la LPHE respecto a la definición, contenido y alcance de los Planes Especiales de Protección, que venían citados en su redacción original, y de los cuales solo se detallaban algunos aspectos parciales, la nueva LPCRM detalla con mayor profusión y alcance (arts 44, 45 y 46), la definición y los contenidos necesarios de los Planes Especiales de Protección, así como las autorizaciones de obras en régimen transitorio, hasta la aprobación del Plan.

Todo ello, previo conocimiento de la publicación de la Ley de Suelo de la Región de Murcia, en el año 2001 y Texto Refundido de 2005, que regula, como veremos más adelante, en su artículo 115 la formulación, determinaciones, contenidos y demás aspectos de los Planes Especiales de Protección, en tanto que instrumentos de planeamiento urbanístico.

En cuanto a la formulación de los planes, la ley obliga a los ayuntamientos específicamente, aunque siempre bajo tutela de la administración competente, en este caso la administración regional; y determina la prevalencia de dicho planeamiento sobre cualquier otro:

- La declaración de un conjunto histórico [...] determinará la obligación para el ayuntamiento en que se encuentre de redactar un Plan especial u otro instrumento de planeamiento de protección del área afectada, que deberá ser aprobado en el plazo de dos años desde la declaración. La aprobación definitiva de este Plan requerirá el informe favorable de la dirección general con competencias en materia de patrimonio cultural [...].
- Cualquier otra figura de planeamiento que incida sobre el área afectada por la declaración de un conjunto histórico [...] precisará informe favorable de la dirección general con competencias [...].

Respecto al contenido de los Planes Especiales de Protección, vienen detallados de igual forma:

- El plan especial [...] contendrá una relación de los valores a preservar y de todos los bienes a proteger [...], las medidas de conservación de los mismos, la determinación de los usos adecuados de los bienes y, en su caso, las propuestas de intervención.
- El plan especial declarará fuera de ordenación aquellas construcciones e instalaciones erigidas con anterioridad a su aprobación que resulten incompatibles con el régimen de protección derivado del mismo, de conformidad con la legislación del suelo.
- Excepcionalmente, los planes especiales de protección podrán permitir remodelaciones urbanas, pero sólo en caso de que impliquen una mejora de sus relaciones con el entorno territorial o urbano o eviten los usos degradantes

Y por último, como ya hemos comentado, la LPCRM detalla el procedimiento y el alcance de las posibles autorizaciones de obras y concesión de licencias en conjuntos históricos, de manera transitoria, a la espera de la aprobación obligatoria del Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico. En dichas autorizaciones se prohíben expresamente “modificaciones de alineaciones y rasantes existentes, incrementos o alteraciones del volumen, parcelaciones o agregaciones, y en general cambios que distorsionen la armonía del bien”.

En cualquier caso, ya se encuentre redactado y vigente el Plan Especial de Protección o no, la administración regional debe tener conocimiento expreso de cualquier intervención que se autorice sobre un Conjunto Histórico que sea declarado como Bien de Interés Cultural.

LA REGULACIÓN URBANÍSTICA DE LOS PLANES ESPECIALES DE PROTECCIÓN, EN LA LEY DEL SUELO DE LA REGIÓN DE MURCIA (LSRM)

Hasta ahora nos hemos centrado en la regulación que las diferentes leyes sobre patrimonio histórico o cultural hacen en relación con los Planes Especiales de Protección de Conjuntos

Históricos. Pero como ya hemos abundado anteriormente, dicha figura no deja de ser un mero instrumento de *planeamiento urbanístico*, y por lo tanto, ha de entenderse que su regulación completa, viene recogida en la legislación urbanística. En nuestro caso, nos referimos a la Ley del Suelo de la Región de Murcia (LSRM), aprobada en 2001 y con Texto Refundido de 2005 tras varias modificaciones.

En la sección de planeamiento urbanístico, será el artículo 115 quien regule, de manera expresa, los Planes especiales de ordenación y protección de conjuntos históricos [...] declarados Bien de Interés Cultural:

- De conformidad con lo previsto en la legislación de Patrimonio Histórico, se formularán Planes Especiales para la protección de las distintas áreas o elementos declarados Bien de Interés Cultural, que contendrán las determinaciones legalmente establecidas.
- También podrán elaborarse para la ordenación y protección de aquellos conjuntos y áreas que sean merecedoras de un tratamiento urbanístico especial, para su posible declaración.
- Estos Planes Especiales podrán cumplir asimismo otras finalidades, con objeto de lograr la revitalización física, económica y social y la preservación y puesta en valor de sus elementos históricos representativos.
- Deberán contener, en todo caso, una información exhaustiva sobre aquellos aspectos que permitan formular un diagnóstico claro de su problemática, así como un catálogo de todos los elementos a proteger, propuestas de intervención, medidas de conservación y modo de gestión y financiación.

Respecto de la documentación a contener, el artículo 124 enumera los documentos que debe contener el Plan Especial, que son los siguientes:

- Memoria descriptiva y justificativa de la conveniencia y oportunidad del Plan Especial
- Estudios complementarios que deberán incorporar estudios de impacto ambiental en los supuestos previstos en la disposición adicional segunda 1.e). de la Ley 1/2000
- Planos de información y ordenación a escala adecuada
- Normas específicas.
- Plan de actuación.
- Catálogo de bienes y espacios protegidos.
- Estudio Económico.

Respecto de la tramitación, a la aprobación inicial del documento por parte del Ayuntamiento, seguirá la fase de información pública. En el caso de ser un Plan Especial no previsto en el Planeamiento General, tendrá una duración mínima de 2 meses (art. 141 LSRM) y de un mes en el caso de que estuviera previsto y contemplado en el Plan General.

En cuanto a la Gestión Urbanística de los Planes Especiales de Protección, pueden acogerse, como cualquier otra figura de planeamiento urbanístico, a cualquiera de las fórmulas, de iniciativa pública o privada que vienen contempladas en el articulado de la LSRM.

LOS CONJUNTOS HISTÓRICOS DECLARADOS BIC EN LA REGIÓN DE MURCIA

Una vez que hemos realizado este recorrido normativo y situado el marco legal de los Conjuntos Históricos, y sus Planes Especiales de Protección, analicemos el estado de la situación en la Región de Murcia.

En la Región existen en la actualidad siete Conjuntos Históricos que cuentan con la declaración de Bien de Interés Cultural, referidos a cascos urbanos de poblaciones, además del Conjunto Histórico formado por la Iglesia de San Bartolomé y los Mojones del Reino en el municipio de Beniel. Los siete conjuntos históricos declarados son:

- Caravaca de la Cruz
- Cartagena
- Cehegín
- Jumilla
- Lorca
- Mula
- Murcia

De esta relación de municipios, con Conjunto Histórico declarado Bien de Interés Cultural, el estado del Planeamiento de protección es el siguiente:

- Caravaca de la Cruz: Existe un Plan Especial de Reforma Interior y Protección del Casco Antiguo, aprobado en noviembre de 1989.
- Cartagena: Existe un Plan Especial de Ordenación y Protección del Centro Histórico (PEOPCH), aprobado en noviembre de 2005.
- Cehegín: Existe un Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI), del Conjunto Histórico, aprobado en 1989.
- Jumilla: Está en redacción y tramitación de un Plan Especial.
- Lorca: Dispone de un Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del centro histórico, aprobado en 2000.
- Mula: Hay un Plan Especial de Protección y Reforma del Centro Histórico (PEPRCH), aprobado en diciembre de 1999.
- Murcia: El Plan Especial del Conjunto Histórico-Artístico (PECHA), fue aprobado en 1991 y modificado sucesivamente en 1993 y 1995.

Podemos ver en este repaso geográfico cómo a lo largo de las últimas décadas, no ha existido consenso o unicidad de criterios en torno a la nomenclatura de la figura de planeamiento. Esto se debe a la ligera contradicción que existía entre la LPHE y la normativa urbanística estatal, puesto que la primera refería la protección a un Plan Especial de Protección, mientras que en la legislación estatal (Reglamento de Planeamiento), sólo venía definido como tal el Plan Especial de Reforma Interior. Es por ello que muchos ayuntamientos decidieron hacer un compendio de nomenclatura, y denominar, como figura preferente en todos ellos a la figura de planeamiento como Plan Especial de Protección y Reforma Interior, con un acrónimo que se popularizó como PEPRI.

La realidad más actual nos indica que la figura debe llamarse Plan Especial de Ordenación y Protección, tal como viene recogida en el artículo 115 de la Ley del Suelo de la Región de Murcia, y su acrónimo se denominará PEOP.

No es baladí el asunto de la nomenclatura, pues si recordamos lo hablado hasta ahora, una de las premisas de la protección de los Conjuntos Históricos, recogidas tanto en la LPHE, como en la LPCRM es la imposibilidad de realizar (con carácter general) operaciones de remodelación urbana, permitidas solamente con carácter excepcional.

Por lo tanto, no parece que la anterior formulación, adoptada en base a los condicionantes genéricos de los Planes Especiales de Reforma Interior (PERI), sea la más adecuada para la ordenación y protección de los Conjuntos Históricos declarados Bien de Interés Cultural. Máxime si tenemos en cuenta que dicha formulación general de los PERI está orientada especialmente a las operaciones de apertura de nuevos viarios, apertura de equipamientos con demolición de manzanas, reasignación de edificabilidades, volúmenes, alineaciones y rasantes en general... Es decir, todo un conjunto de operaciones que necesariamente llevan consigo la “transformación” de la trama y estructura urbana, que es precisamente lo que la declaración como Conjunto Histórico trata de preservar.

LA ACTUALIZACIÓN DE LOS PLANES ESPECIALES EN LA REGIÓN DE MURCIA

Una vez enunciado todo lo anterior, consideramos necesario que los ayuntamientos cuyos núcleos urbanos tienen la declaración de un Conjunto Histórico como Bien de Interés Cultural, deben proceder, al amparo de la reciente publicación de la LPCRM y la LSRM a una revisión o reformulación de sus correspondientes Planes Especiales. No tanto como una adaptación terminológica, como para adecuarse a los contenidos y determinaciones que ambas leyes imponen y definen para los Conjuntos Históricos.

De singular importancia es la necesidad de que concluya próximamente la tramitación del Plan Especial del Conjunto Histórico de Jumilla, por ser en la actualidad el único Conjunto Histórico de la Región que carece del obligatorio Plan Especial de Ordenación y Protección.

Y por último, merece especial atención la reciente aprobación del Plan Especial de Ordenación y Protección del Conjunto Histórico de Cartagena (PEOPCH), que estando adaptado plenamente a la legislación vigente, establece unos contenidos claros de actuación sobre el Conjunto. Las valoraciones sobre dicho Plan Especial, serán objeto de un análisis más amplio en otra publicación.


Calle Villamartín 05		Ref. Catastral: 78362-01					
SITUACIÓN ACTUAL <table border="1"> <tr> <td>Elementos de interés</td> <td>Datos generales</td> </tr> <tr> <td> <ul style="list-style-type: none"> 1. Bienes inmuebles 2. Bienes muebles 3. Bienes de dominio público 4. Bienes de dominio privado </td> <td> <ul style="list-style-type: none"> 1. Tipo de bien 2. Situación actual 3. Estado de conservación 4. Valoración 5. Clasificación 6. Descripción 7. Observaciones </td> </tr> </table>		Elementos de interés	Datos generales	<ul style="list-style-type: none"> 1. Bienes inmuebles 2. Bienes muebles 3. Bienes de dominio público 4. Bienes de dominio privado 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Tipo de bien 2. Situación actual 3. Estado de conservación 4. Valoración 5. Clasificación 6. Descripción 7. Observaciones 		
Elementos de interés	Datos generales						
<ul style="list-style-type: none"> 1. Bienes inmuebles 2. Bienes muebles 3. Bienes de dominio público 4. Bienes de dominio privado 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Tipo de bien 2. Situación actual 3. Estado de conservación 4. Valoración 5. Clasificación 6. Descripción 7. Observaciones 						
		PROPUESTA DE ACTUACIÓN <table border="1"> <tr> <td>Observaciones</td> <td>Medidas de actuación</td> </tr> <tr> <td> <ul style="list-style-type: none"> 1. Descripción de las obras 2. Descripción de los materiales 3. Descripción de los trabajos 4. Descripción de los costes 5. Descripción de los plazos 6. Descripción de los riesgos 7. Descripción de los impactos 8. Descripción de los beneficios </td> <td> <ul style="list-style-type: none"> 1. Tipo de obra 2. Descripción de la obra 3. Descripción de los materiales 4. Descripción de los trabajos 5. Descripción de los costes 6. Descripción de los plazos 7. Descripción de los riesgos 8. Descripción de los impactos 9. Descripción de los beneficios </td> </tr> </table>		Observaciones	Medidas de actuación	<ul style="list-style-type: none"> 1. Descripción de las obras 2. Descripción de los materiales 3. Descripción de los trabajos 4. Descripción de los costes 5. Descripción de los plazos 6. Descripción de los riesgos 7. Descripción de los impactos 8. Descripción de los beneficios 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Tipo de obra 2. Descripción de la obra 3. Descripción de los materiales 4. Descripción de los trabajos 5. Descripción de los costes 6. Descripción de los plazos 7. Descripción de los riesgos 8. Descripción de los impactos 9. Descripción de los beneficios
Observaciones	Medidas de actuación						
<ul style="list-style-type: none"> 1. Descripción de las obras 2. Descripción de los materiales 3. Descripción de los trabajos 4. Descripción de los costes 5. Descripción de los plazos 6. Descripción de los riesgos 7. Descripción de los impactos 8. Descripción de los beneficios 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Tipo de obra 2. Descripción de la obra 3. Descripción de los materiales 4. Descripción de los trabajos 5. Descripción de los costes 6. Descripción de los plazos 7. Descripción de los riesgos 8. Descripción de los impactos 9. Descripción de los beneficios 						
							

Imagen 2.- PEOP-CH Cartagena.- Ejemplo de ficha del catálogo

LA REHABILITACIÓN DE LAS FACHADAS DEL EDIFICIO CONESA, EN CARTAGENA

Marcos Ros Sempere. Doctor Arquitecto. Escuela de Arquitectura e Ingeniería de Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena.

ANTECEDENTES

Con arreglo a la Orden (de la Consejería de Obras Públicas, Vivienda y Transportes), fechada en diciembre de 2006, de Bases Reguladoras para la concesión de subvenciones a Corporaciones Locales para el desarrollo de actuaciones en materia de Arquitectura, el Ayuntamiento de Cartagena suscribió un convenio plurianual, enmarcado en el programa de Rehabilitación de Fachadas Cubiertas y Medianeras.

Dicho Convenio Integral para la Conservación y Adecuación de Fachadas del Casco Histórico de Cartagena, con duración desde 2007 a 2011, se gestiona de manera coordinada entre la citada Consejería y el Ayuntamiento de Cartagena, mediante la acción directa de la sociedad municipal Casco Antiguo de Cartagena, S.A.

Entre los objetivos de dicho programa de ayudas, y por lo tanto, objetivos también del Plan de Fachadas de Cartagena, se encuentra la puesta en valor y rehabilitación del patrimonio arquitectónico exterior de los edificios de viviendas en ubicados en el interior del recinto clasificado como Conjunto Histórico.

Dentro de dicho convenio, anualmente se programan las actuaciones a realizar, consistentes todas ellas en la rehabilitación de las fachadas de inmuebles, catalogados por el Plan General y el PEOP (Plan Especial de Ordenación y Protección). Los inmuebles deben estar destinados a vivienda, estar habitados y estables estructuralmente.

Entre las actuaciones programadas en el Plan Anual para 2008, se incluyó la rehabilitación completa de las fachadas de un edificio situado en la Calle Santa Florentina, nº 6, conocido como Edificio Conesa (no confundir con el Pasaje Conesa, situado en Calle Puertas de Murcia).

DATOS DEL INMUEBLE

El Edificio Conesa está situado en la Calle Santa Florentina, siendo su portería el número 6 de esta calle. Es un edificio de planta prácticamente cuadrada, con tres fachadas y una medianera con el edificio número 8 de la misma calle.

La fachada principal del edificio es la situada precisamente en Calle Santa Florentina, siendo las fachadas lateral (perpendicular a la principal) y la fachada trasera (paralela a la principal), recayentes a la Calle Cantarerías que, teniendo dos tramos, desemboca en Santa Florentina.

Es un edificio datado en el año 1886, y de él se conoce solamente que el autor de su proyecto fue el Arquitecto Carlos Mancha, uno de los principales actores del periodo modernista y ecléctico cartagenero (1873–1944).

El edificio está jerarquizado en su composición, como es habitual en el momento de su construcción, siendo de importancia la fachada principal, por sus motivos estilísticos y decorativos, y teniendo un tratamiento secundario las fachadas lateral y trasera, con ausencia casi total de motivos decorativos. El edificio consta de planta baja y tres alturas, lo que contabiliza un total de cuatro alturas sobre rasante. La cubierta es plana, con pendientes hacia el interior del edificio. Está sobre elevada con una cámara ventilada, de aproximadamente un metro de altura, sobre la última planta. Esta cámara ventila por huecos que se muestran en fachada, en forma de mezzaninos, sobre los huecos verticales de la última planta.

La fachada principal consta de cinco ejes de huecos verticales, todos ellos con puerta balconera y balcón exento, con barandillas de forja metálica. Cada planta está separada de las siguientes mediante una línea de imposta, a modo de falsa cornisa. Los huecos verticales están profusamente decorados en lo relativo a jambas y dinteles, todo ello con abundantes detalles realizados en piedra artificial con armaduras metálicas. El resto de paños lisos, entre huecos verticales, está ejecutado con mortero de cal, con imitación de almohadillados. Los detalles decorativos de dicha fachada, están jerarquizados, siendo más importantes y numerosos los correspondientes a la planta primera (planta noble), y cada vez menos abundantes a medida que se asciende en vertical. De igual manera se reducen en tamaño los vuelos de los balcones, según se asciende por plantas.

Las fachadas lateral y trasera, ambas a Calle Cantarerías, están tratadas de una manera totalmente distinta, con muchísima menor profusión de detalles y adornos, tal como corresponde a fachadas “secundarias” o menores, en el concepto representativo de la época de su construcción. Ambas fachadas constan de cuatro ejes de huecos verticales, que se articulan mediante un mortero liso en la totalidad de la fachada, interrumpido por sencillas líneas de imposta, y con la sola adición de un detalle, liso también, de creación de dintel e inicio de jambas, con imitación de sillares. Desaparecen los balcones, quedando un “testigo” de su existencia en fachada principal, mediante la implantación de falsos balcones, de 15 cm de vuelo, y barandilla de forja, en todas las ventanas verticales de fachada lateral, y solamente en los dos ejes extremos de la fachada trasera. La insinuación de almohadillado en el mortero liso es muy leve, apenas marcada con una ligera hendidura en el mismo.

La planta baja del edificio está destinada a locales comerciales, existiendo dos locales. En fachada principal existe simetría compositiva, estando la puerta de acceso al edificio bajo el eje central de los cinco existentes. A ambos lados se articulan dos huecos de doble anchura, alineados a la suma de dos huecos verticales de las plantas superiores. En fachadas lateral y trasera los huecos corresponden al tamaño y anchura de las plantas superiores, salvo en la trasera donde desaparecen los dos huecos centrales y se ciegan otros, por la diferencia de cotas y alturas



Imagen 1. Fachada principal, estado inicial.



Imagen 2. Fachada trasera, estado inicial.

ESTADO DEL EDIFICIO PREVIO A LA INTERVENCIÓN

El estado de conservación del edificio Conesa, antes de la intervención, podríamos clasificarlo como de deterioro medio, en una escala de deterioro leve, medio, avanzado y severo, que determinamos en la Oficina Técnica de Casco Antiguo, en función del alcance y extensión de las lesiones observadas en las fachadas a intervenir.

Este deterioro “medio” implica que las lesiones por envejecimiento son generalizadas en la práctica totalidad de la extensión superficial de la fachada. Por lesiones de envejecimiento entendemos: suciedad generalizada, desprendimientos de pinturas (esmaltes de carpinterías de madera, esmaltes de forja, y pintura de fachada), falta de funcionamiento de elementos (principalmente carpinterías de madera), deterioro de materiales con peligro de desprendimiento (morteros de fachada).

En cuanto a las lesiones por corrosión, oxidación, ataque químico y ataques orgánicos, el grado medio implica que estas lesiones son importantes, pero no generalizadas en toda la extensión de la fachada. Así, nos encontramos con una importante lesión por corrosión de armaduras de piedra artificial en diez de los quince balcones de la fachada principal, de igual forma, amplios paños de mortero liso con peligro de desprendimiento por corrosión del soporte (clavos de acero), y por último, riesgo de desprendimiento por procesos de corrosión-oxidación de las armaduras internas en numerosos tramos de la cornisa y de las molduras de falsa cornisa.

En cuanto a las lesiones estructurales de elementos de fachada nos encontramos con determinados elementos que aparecieron afectados, como tres dinteles o cargaderos de madera, con riesgo de colapso, y dos losas de balcón en fachada principal, con su capacidad portante prácticamente reducida a cero.

Por último, también analizamos las lesiones por alteración de elementos (adición, sustracción o modificación). En este caso, las alteraciones no eran especialmente graves, existiendo disconformidad de tratamiento superficial en planta baja, pero no de tamaño de huecos, así como determinados elementos de carpintería de madera en algunas puertas, y la adición de aparatos de aire acondicionado en fachada trasera, con una amplia distorsión visual.

Todos estos aspectos analizados proceden de la mera inspección visual y técnica, así como del análisis de la ficha de protección individual contenida en el Plan Especial de Protección y Ordenación del Conjunto Histórico de Cartagena (PEOP).



Imagen 03. Ficha particular del Edificio Conesa, PEOP Cartagena.

EL PROYECTO DE INTERVENCIÓN

Una vez finalizada la fase de toma de datos, iniciamos la redacción del proyecto de intervención. El proyecto fue redactado conjuntamente por los arquitectos Juan Medina Abellán y Marcos Ros Sempere, bajo contrato con Casco Antiguo de Cartagena, S.A.

El proyecto contempla un levantamiento gráfico integral de las tres fachadas que componen el edificio, y en él se detallan las actuaciones a realizar. Así mismo, se han realizado planos con las actuaciones ya realizadas, detallando el estado final teórico del edificio, sujeto lógicamente a las modificaciones que durante el transcurso de la dirección de obras se puedan determinar.

Como resumen de las acciones más importantes a realizar sobre las fachadas, se encuentran las siguientes:

- Montaje de andamio tubular con lona de protección.
- Eliminación en planta baja de elementos no originales, cartelerías, carpinterías y modificación de dimensiones de huecos existentes.
- Retirada de persianas enrollables en todos los huecos, desmontado de cables en fachada y aparatos de aire acondicionado.
- Picado de revocos en paramentos, según indicación de la Dirección Facultativa.
- Retirada de anclajes, elementos metálicos sobrantes y carpinterías no originales.
- Reposición y reparación de molduras en piedra artificial.
- Limpieza o reposición de revocos en paramentos.
- Reparación estructural y funcional de losas de balcones, mediante toma de moldes, picado y saneado, sustitución de armaduras y pasivizado de las existentes, encofrado y vertido de hormigón, para posterior desencofrado y pintado.
- Reparación de carpinterías de madera, mediante sustitución de piezas, cepillado, lijado, encolado y preparación para esmaltado, incluso sustitución y reparación de herrajes.



Imagen 04. Alzados de proyecto, estado inicial

- Decapado metálico de cerrajerías de forja, sustitución de piezas deterioradas a determinar por D.F., imprimación y esmaltado en color a determinar.
- Sustitución del capialzado de persianas por ventanal fijo en carpinterías de madera alteradas.
- Pintura pétreo en paramentos de fachada y molduras.
- Esmaltado de carpinterías de madera.
- Desmontaje de andamios.



Imagen 05. Alzados de proyecto, estado propuesto

El presupuesto de ejecución material que se determinó para este proyecto Básico y de Ejecución fue de 128.504,67€, a los que se le sumaron los GG y el BI del contratista, así como el 7% de IVA, obteniendo un presupuesto total de inversión de 165.000,00€.

El proyecto obtuvo visado en fecha 11 de julio de 2008, y Orden de Ejecución Municipal. Superado el proceso de contratación y exposición pública, la licitación fue adjudicada a la empresa Restauralia Cartago, S.L. Las obras dieron comienzo en mayo de 2009.

INICIO DE OBRAS, REPLANTEOS, CATAS Y DETERMINACIÓN DE ACTUACIONES

La Dirección Facultativa de las obras me fue encargada en exclusiva, así como la coordinación de Seguridad y Salud, no existiendo en esta obra Director de Ejecución.

Una vez finalizado el replanteo inicial, así como el montaje completo del andamio tubular en las tres fachadas, iniciamos el proceso de toma de datos en profundidad. Es decir, el proceso por el cual analizamos, con más detalle la intensidad, alcance y extensión de las lesiones apreciadas en la toma de datos visual.

Para ello se ordenaron catas y picados en numerosas partes de las tres fachadas, con objeto de determinar las zonas más afectadas, y tomar decisiones en cuanto a sus rehabilitaciones.

Lo más significativo fue el avanzado estado de corrosión que presentaron los cientos de clavos de acero que se utilizaron en la construcción original, para asegurar la adherencia del mortero con el soporte original. Así pues se ordenó la eliminación de los mismos y sustitución por sistemas de anclaje en fibra de vidrio, para evitar corrosiones a futuro.



Imagen 6. Deterioro paramentos y corrosión clavos acero

Otro aspecto significativo fue la necesidad de sustituir cuatro cargaderos de huecos de ventana, en avanzado estado de deterioro, con posibilidad de colapso estructural individual. La sustitución se realizó mediante apuntalamiento de cada dintel, eliminación de los cargaderos deteriorados y sustitución por vigueta de hormigón pretensada. La zona más afectada fue la de los cargaderos de las ventanas que conforman la cámara de aireación situada bajo la cubierta y sobre el techo de planta tercera.



Imagen 7. Deterioro de cargaderos

Un elemento con el que no contábamos inicialmente, tras la toma de datos original, era con que las vigas metálicas de sujeción de la cubierta, que apoyan perpendicularmente sobre los muros de fachada, hubieran sufrido un proceso de corrosión, como consecuencia de filtraciones de aire y agua desde fachada. Esto nos obligó a tomar la determinación de abrir todas las entregas de dichas viguetas metálicas sobre la fachada, eliminar las corrosiones de las mismas, aplicar resinas para pasivizar el proceso, y volver a coser los paños de fa-

chada a ambos lados de cada vigueta, con espárragos de fibra de vidrio y morteros de alta resistencia.



Imagen 8. Reparación de viguetas de cubierta

Como ya hemos dicho anteriormente, la restauración de las losas de los balcones es uno de los principales aspectos estructurales y funcionales a la hora de abordar los procesos de rehabilitación de fachadas. En este edificio nos encontramos con dos lesiones al respecto. La primera de ellas, la más clásica, consistente en la corrosión de viguetas y armaduras, con un grado alto de avance y deterioro, que origina aumentos de volumen y como consecuencia de ello, desprendimientos de grandes porciones de las losas de hormigón. Por otra parte, la segunda lesión, también frecuente, consiste en reparaciones efectuadas en años previos (década de los 60 del s. XX), sin respetar las dimensiones de la losa, y eliminando por completo los motivos decorativos.

Así pues, en ambos casos, procede un picado de la losa hasta dejar solamente las partes que permanezcan intactas del proceso de corrosión o alteración constructiva; la eliminación de armaduras en corrosión, inserción de nuevas armaduras y viguetas, asegurando el empotramiento y funcionamiento estructural; encofrado de la losa, con moldes de poliestireno expandido conforme a las molduras originales; y vertido de hormigones de alta resistencia. Una vez desencofrados, hemos procedido a la pintura según el criterio general del edificio.



Imagen 9. Deterioro y corrosión de losas de balcones



Imagen 10. Reparación de losas de balcones

El último elemento con deterioro avanzado, han sido las falsas cornisas que recorren horizontalmente algunas de las fachadas, en la división entre plantas. El avanzado estado de corrosión de los anclajes, originaba grandes desprendimientos. Hemos procedido a una reproducción de dichas cornisas con material ligero de poliestireno expandido recubierto, con alta resistencia a impactos y pintable.

El resto de elementos del edificio, plantearon las habituales operaciones de limpieza, saneado, eliminación de desperfectos, sustitución de piezas deterioradas, pinturas, esmaltes y demás operaciones.

SEGUIMIENTO DE OBRAS: TOMA DE DECISIONES, CRITERIOS

El seguimiento de las obras ha sido continuo, con más de quince visitas documentadas, realizadas durante los cinco meses de duración de la obra, además de otro considerable número de visitas no documentadas, por tratarse de acciones puntuales.

La toma de decisiones obliga a cambiar algunos de las determinaciones dispuestas en el proyecto original, pero siempre teniendo en cuenta, por orden de jerarquía:

- 1- La Ficha Individual de Actuaciones del PEOP del Conjunto Histórico.
- 2- La Ficha del Catálogo del PGOU de Cartagena.
- 3- Los criterios del Servicio de Arquitectura de la CARM.
- 4- Los criterios de la Oficina Técnica de la Sociedad Casco Antiguo de Cartagena, S.A.
- 5- la carta de colores autorizados por Casco Antiguo de Cartagena, S.A.
- 6- los criterios profesionales de la Dirección Facultativa.

En todos los casos, procedemos según un modelo de gestión documental de las obras de rehabilitación, implantado en la Oficina Técnica de Casco Antiguo de Cartagena, por el cual se realiza un seguimiento pormenorizado y estructurado de toda la documentación generada en el proceso, desde su inicio hasta el final de las obras.

RETIRADA DE ANDAMIOS: ACTUACIONES EN PLANTA BAJA

Una vez que se dio por concluida la rehabilitación de las plantas superiores, y finalizada la fase de pintura, conforme a los colores autorizados, se procedió al desmontaje y retirada de andamios, con objeto de realizar las restauraciones propuestas en planta baja.

Fundamentalmente consistieron en la adecuación del local izquierdo en fachada principal, que presentaba alteración en general: materiales aplacados superpuestos a fachada original,

marquesinas no autorizadas, rótulos luminosos no autorizados, y avance de la línea de fachada sobre la alineación oficial.

Así pues, se procedió a la retirada de aplacados, marquesinas y rótulos. De igual forma, se reprodujo el almohadillado de fachada, existente en el resto de la misma, incluso reproducción de los sillares superiores en espina de pez.

Una vez conformada la nueva fachada en planta baja, de acuerdo con los criterios generales, se procedió a la unificación con el resto del edificio, retranqueando la persiana de cierre, y realizando una composición similar a la del bajo de la derecha.



Imagen 11. Restauración del bajo comercial distorsionante

El resto de actuaciones en planta baja fueron la retirada de marquesinas en calle Cantarerías, así como la retirada de tres aparatos de aire acondicionado en calle trasera, que fueron embudidos en uno de los huecos del bajo comercial, al cual se le añadió, a modo de carpintería, una rejilla metálica que oculta los aparatos de aire y funciona como carpintería ciega, respetando la composición original del edificio, y eliminando los elementos distorsionantes.

FINAL DE OBRAS

Las obras se dieron por concluidas en el mes de noviembre de 2009, con un resultado global homogéneo, por el cual se ha cumplido prácticamente con todo lo dispuesto en la ficha de actuaciones del PEO, y además se ha devuelto al mismo el carácter representativo que debió tener en su construcción.

Una de las preocupaciones fundamentales de la Oficina Técnica de Casco Antiguo de Cartagena, S.A., es devolver a los edificios la configuración global de sus fachadas, que en numerosos casos se ha perdido, motivado por las alteraciones sufridas en las décadas de los años 60 y 70 del s. XX principalmente, aunque también en fechas posteriores.

Por último, siempre recomendamos a los propietarios del inmueble que inicien un programa de mantenimiento periódico de los elementos de las fachadas, para evitar los grados de deterioro que presentan en la actualidad, antes de las intervenciones.



Imagen 14.- Vista del edificio restaurado

EL SISTEMA DE MUSEOS DE LA REGIÓN DE MURCIA

Manuel Lechuga Galindo, Jefe del Servicio de Museos y Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Mariángeles Gómez Ródenas, Conservadora de Museos. Servicio de Museos y Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

INTRODUCCIÓN

El Sistema Regional de Museos de Región de Murcia surge al amparo de la Ley 5/1996 de 30 de julio de Museos de la Región de Murcia y del Decreto 137/2005, de 9 de diciembre, que la desarrolla. Actualmente integran el citado sistema un total de diecisiete museos, de los cuales, quince son públicos y dos son privados. Otros cinco museos, reconocidos en el año 2008, ingresarán en el Sistema de Museos el presente año.

NORMATIVA ESTATAL DE MUSEOS

La Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, en su artículo 66, creaba los Sistemas Españoles de Archivos, Bibliotecas y Museos y dos años después, con el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, se aprobaba el Reglamento de Museos de titularidad estatal y el Sistema Español de Museos, herramienta necesaria para el tratamiento técnico y administrativo de los bienes culturales depositados en museos, que sería la base para el posterior desarrollo de las leyes autonómicas.

En los años siguientes a la promulgación del Real Decreto 620/1987, las Comunidades Autónomas, siguiendo el modelo estatal y conforme asumían las competencias de Cultura que les otorgaba la Constitución Española y los sucesivos estatutos de autonomía, desarrollaron sus propias normativas autonómicas en materia de patrimonio y museos. Algunas Comunidades Autónomas, como Canarias, Castilla La Mancha, La Rioja o Valencia, optaron por la fusión de la normativa de patrimonio y museos en un único documento¹. No obstante, la mayoría generó normativa exclusiva de Museos². Tanto unas como otras, recogen la creación y desarrollo de sistemas regionales de museos, instrumentos para la cooperación y coordinación de los museos regionales con la finalidad última de promover, investigar, proteger y difundir el patrimonio en ellos depositado. Estos sistemas regionales, siguieron el modelo del Sistema Español de Museos, recogido en el artículo 26 del Real Decreto que estaba compuesto por los Museos Nacionales, los Museos Estatales adscritos al Ministerio de Educación y Cultura y todos aquellos museos de especial relevancia incorporados mediante convenio.

Durante más de veinte años, el Estado ha mantenido la vinculación con los archivos, bibliotecas y museos de su titularidad a través de la suscripción de diferentes acuerdos y convenios

¹ Ley 4/1999 de 15 de marzo de Patrimonio Histórico de Canarias; Ley 4/1990 de 30 de mayo de Regulación del Patrimonio de Castilla La Mancha; Ley 7/2004 de 18 de octubre de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja; Ley 4/1998 de 11 de julio de 1998 de Patrimonio Cultural Valenciano.

² Ley 8/2007 de 5 de octubre de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía; Ley 7/1986 5 de diciembre de Normas Reguladoras de los Museos de Aragón; Decreto 33/1991, de 20 de marzo que regula la creación de Museos del Principado de Asturias y establece un Sistema Regional de Cooperación y coordinación; Ley 5/2001 de 19 de noviembre de Museos de Cantabria; Ley 10/1994 de 8 de julio de Regulación de Museos de Castilla y León; Ley 17/1990 de 2 de noviembre que regula los Museos de Cataluña; Decreto 110/1996 de 2 de julio por el que se crea la Red de Museos y Exposiciones museográficas permanentes de Extremadura; Decreto 314/1986 de 16 de octubre de 1986 de Regulación del Sistema Público de Museos de Galicia; Ley 4/2003 de 26 de marzo de Museos de las Islas Baleares; Ley 9/1999 de 9 de abril de Museos de la Comunidad de Madrid; Ley 5/1996 de 30 de julio de Museos de la Región de Murcia; Ley Foral 10/2009 de 2 de julio de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra; Ley 7/2006 de 1 de diciembre de Museos del País Vasco.

de colaboración, si bien el crecimiento experimentado en las últimas décadas en el panorama museístico nacional, ha generado una reflexión en torno a la necesidad de coordinar acciones conjuntas que permitan mejorar la proyección nacional e internacional de la cultura y de las instituciones museísticas. Para ello, por iniciativa de algunos ministerios, se creó el pasado año la Red de Museos de España. El objetivo de esta nueva red es lograr mayor eficiencia y coordinación a través de la cooperación institucional de las distintas administraciones públicas. La nueva red engloba a museos adscritos a los Ministerios de Cultura, Defensa, Vivienda, Fomento, Economía y Hacienda y Ciencia e Innovación. Por otra parte, el Decreto establece los requisitos, obligaciones y procedimientos para la incorporación de museos gestionados por comunidades autónomas y ayuntamientos y aquellos de titularidad privada que suscriban el convenio correspondiente. Establece también los objetivos de la red nacional de Museos y la creación y composición del Consejo Nacional de Museos³.

ANTECEDENTES EN LA REGIÓN DE MURCIA: LOS AÑOS NOVENTA

En la década de los ochenta, la región de Murcia experimenta un importante avance en el ámbito de la investigación, se produce una mayor especialización en la Universidad con la aparición de nuevas cátedras y el incremento de estudiantes en los ciclos superiores de enseñanza. En este sentido, la creación de la cátedra de Arqueología y del Servicio de Patrimonio Histórico fue decisiva en la configuración de nuevos museos en una buena parte de los municipios de nuestra región y en el aumento de las excavaciones e investigaciones arqueológicas. En estos años y en los siguientes se inauguraron numerosos museos municipales de tipología arqueológica: Museo Arqueológico Municipal de Lorca; Museo Arqueológico Municipal “La Encomienda” de Calasparra; Museo Arqueológico Municipal de Cehegín; Museo Arqueológico Municipal de Siyâsa, en Cieza y Museo Minero de La Unión. Éstos, junto a los que ya existían previamente: Museo Etnológico de La Huerta de Murcia, en Alcantarilla; Museo Arqueológico Municipal “Enrique Escudero de Castro”, Cartagena; Museo Arqueológico Municipal “Jerónimo Molina” de Jumilla y Museo Arqueológico “Cayetano de Mergelina” en Yecla, muy pronto solicitaron su ingreso en el recién creado Sistema Regional de Museos.

En el año 1990 se dictó la primera normativa para la conservación, protección, promoción y difusión de los bienes culturales depositados en los museos de la región, sin perjuicio de lo que quedaba establecido por el Estado dentro de su marco competencial⁴. Se creaba el Sistema Regional de Museos para la promoción de los museos y salas de exposiciones, de naturaleza pública y privada. En él quedaban integrados el Servicio de Museos de la Consejería de Cultura, Educación y Turismo y el Consejo Asesor Regional de Archivos, Bibliotecas y Museos, así como los museos de titularidad estatal gestionados por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. La Ley establecía además unos requisitos para aquellos museos y salas de exposición, públicos o privados, que requirieran el ingreso en el sistema de Museos: debían presentar una memoria detallada y ordenada de los fondos museográficos que los integraban y la relación de personal que prestaría sus servicios en la institución. Además debían disponer de un edificio y unas instalaciones que garantizaran la correcta conservación de los fondos y un horario de apertura estable. Una vez integrados en el sistema, los museos debían elaborar un libro de registro de las colecciones y un inventario de los objetos que las formaban. Por último, los museos de nueva creación debían contar con un director con titulación superior, norma sólo recomendable para los museos ya creados.

³ Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio, por el que se crea la Red de Museos de España.

⁴ Ley 5/1990 de 11 de abril de Museos de la Región de Murcia (BORM 22 de mayo, n.º 116).

LEY 5/1996 DE 30 DE JULIO DE MUSEOS DE LA REGIÓN DE MURCIA

El nuevo texto planteaba numerosos problemas de definición, era precoz y ponía de manifiesto la escasa madurez en materia museística de nuestra región. Su limitado e incipiente desarrollo, tanto a nivel económico-administrativo como organizativo, motivó, en la práctica, que el recién creado Sistema Regional apenas llegara a implantarse con unas mínimas garantías entre aquellos centros para los que había sido ideado.

Al mismo tiempo, desde finales del siglo XX, se empezaron a producir importantes transformaciones en los ámbitos de la cultura, el patrimonio y el turismo. Nuevos conceptos emergentes como “la cultura de masas”, “el turismo cultural” o “la globalización”, requerían nuevas estrategias para responder a una nueva realidad social y económica. Nuestra región no quedaba al margen de esta nueva situación y la demanda de una mejora cualitativa de los museos, cada vez más numerosos, implicaba asumir una necesaria mejora de las infraestructuras y el aumento y diversificación de los servicios ofrecidos. Entre ellos destacaban sin duda las actividades de difusión del patrimonio depositado en esas instituciones y el fomento de la participación ciudadana como método de concienciación hacia el respeto, apreciación y disfrute del mismo.

En este contexto se promulga una nueva ley en el año 1996, vigente en la actualidad, con la finalidad de dar respuesta a todas estas necesidades⁵. Con ella apareció una nueva figura, la de “colecciones museográficas”, desapareciendo la anterior jerarquía “salas de exposiciones”, con el objetivo de ofrecer un marco legal para la creación y actuación de espacios museográficos, muchas veces de carácter privado, que carecían de la entidad de los museos. A pesar de su inferior rango, tanto unos como otros podían pasar a formar parte del nuevo Sistema Regional de Museos, al que se referían los diecisiete artículos del capítulo IV.

Este nuevo texto también debía contemplar la regulación de los depósitos de titularidad autonómica en museos municipales (algo que afectaba fundamentalmente a los museos arqueológicos) y garantizar su correcta conservación. Este era, tal vez, uno de los aspectos más importantes a tratar, dado el vacío legal existente en aquellos momentos y la escasa participación de los municipios en la gestión arqueológica.

Durante los años siguientes, aunque no inmediatos a su publicación, se establecieron las normas de desarrollo y se crearon los órganos consultivos y de apoyo necesarios para su correcta aplicación⁶. El desarrollo de la ley resultó imprescindible en los primeros años del siglo XXI, cuando se experimentó un crecimiento museístico en la región de Murcia hasta ese momento desconocido con la creación de nuevos Museos (Museo de Santa Clara, Museo del Teatro Romano de Cartagena, Museo de Arte Moderno de Cartagena) y con la reapertura, tras la ejecución de importantes obras de reforma y adaptación, de instituciones museísticas regionales de gran solera (Museo Arqueológico de Murcia, Museo de Bellas Artes de Murcia, Museo Salzillo). Al aumento de las inversiones públicas y privadas en este sector hay que unir la paulatina configuración y ordenación del Servicio de Museos y Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, órgano de gestión administrativa que desarrolló dos líneas principales de actuación: la gestión de los museos autonómicos y la promoción de los museos reconocidos e integrados en el Sistema Regional.

⁵ Ley 5/1996 de 30 de julio de Museos de la Región de Murcia (BORM, 12/8/1996).

⁶ Decreto n.º 137/2005, de nueve de diciembre, por el que se desarrolla parcialmente la Ley 5/1996 de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia; Orden de 7 de noviembre de 2002, de la Consejería de Presidencia, por la que se crea el Comité Asesor Regional para la valoración y adquisición de Bienes Culturales y posterior Orden de 24 de marzo de 2006, de la Consejería de Educación y Cultura, por la que se modifica la composición y funciones del Comité Asesor Regional para la valoración y adquisición de bienes culturales. Decreto n.º 281/2007, de 3 de agosto, por el que se modifica el Decreto n.º 34/2003, de 11 de abril, por el que se regula la composición y organización del Consejo de Museos. (BORM n.º 183, de 9 de agosto de 2007).

EL ACTUAL SISTEMA REGIONAL DE MUSEOS

El Sistema Regional de Museos está formado, por una parte, por los órganos consultivos y de gestión administrativa que son el Consejo de Museos de la Región de Murcia y el Servicio de Museos y Exposiciones, y por otra, por los museos y colecciones museográficas dependientes de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y los museos y colecciones museográficas, públicos y privados, de interés para la Comunidad Autónoma, que soliciten su integración.

El Consejo de Museos, constituido por miembros de diferentes instituciones museísticas y especialistas de reconocido prestigio, es el órgano asesor y consultivo del Sistema de Museos. La aparición de esta nueva figura es de vital importancia para el desarrollo de las competencias autonómicas en materia de museos, al valorar y dictaminar sobre el reconocimiento de museos y colecciones museográficas y su integración en el Sistema Regional y ser oído sobre la creación de nuevos museos dependientes de la administración regional.

El Servicio de Museos y Exposiciones es el actual órgano de gestión administrativa del que dependen los museos de titularidad y/o gestión autonómica y además es el órgano responsable de la coordinación y planificación de las actuaciones para el fomento y promoción de los museos integrados.

REQUISITOS, VENTAJAS, OBLIGACIONES

El Sistema Regional de Museos lleva a cabo la planificación de estrategias para la coordinación, promoción y cooperación de los museos que lo integran garantizando de esta forma el cumplimiento de las funciones que le son afines a estas instituciones: conservación, investigación, documentación y difusión de sus colecciones. La promoción de los museos integrados se viene realizando, en materia económica, a través de la concesión de ayudas y subvenciones destinadas a la modernización, mejora y adaptación de sus infraestructuras y/o actividades, y, en lo técnico, mediante el asesoramiento, apoyo y fomento a la organización y desarrollo de actuaciones didácticas y de difusión. En este último aspecto técnico cabe destacar, igualmente, la tarea de coordinación y unificación de criterios en lo relativo a los inventarios de los bienes y colecciones, sistemas de seguridad y conservación preventiva, elementos expositivos, etc., para lo cual se organizan, de forma periódica, encuentros entre los diferentes responsables de las distintas instituciones (regionales, locales o privadas) destinados a la difusión y el intercambio de opiniones y experiencias al respecto.

Aquellos museos de interés para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia que lo soliciten, serán integrados en el sistema siempre y cuando cumplan una serie de requisitos: horario estable de visita pública; colección suficiente y adecuada al ámbito y objetivos del museo; fondos accesibles para la investigación, divulgación y disfrute público; exposición ordenada de las colecciones, con explicación mínima de las mismas, inventario de sus fondos, inmueble adecuado destinado a sede del museo con carácter permanente y dirección, conservación y mantenimiento a cargo de personal cualificado.

COMPOSICIÓN DEL SISTEMA REGIONAL DE MUSEOS

Actualmente el Sistema Regional está integrado por un total de diecisiete museos de los cuales tres son de titularidad estatal y gestión autonómica: Museo Arqueológico de Murcia, Museo de Bellas Artes de Murcia y Museo de Arte Ibérico “El Cigarralejo” de Mula; otros tres son de titularidad y gestión autonómica: Museo de Santa Clara de Murcia, Museo de Música Étnica de Barranta (antes de Arte y Costumbres Populares) y Museo de Arte Moderno de Cartagena; nueve son de titularidad y gestión municipal: Museo Arqueológico Municipal “Enrique Escudero de Castro” de Cartagena, Museo Arqueológico Municipal “Jerónimo Molina” de Jumilla, Museo

Arqueológico Municipal “Cayetano de Mergelina” de Yecla, Museo Etnológico de La Huerta, Alcantarilla, Museo Arqueológico Municipal de Lorca; Museo Arqueológico Municipal de Cehegín; Museo Arqueológico Municipal de Syâsa en Cieza, Museo Minero de La Unión, Museo Arqueológico Municipal “La Encomienda” de Calasparra. Por último, integran el sistema dos museos privados: el Museo Salzillo de Murcia y el Museo del Teatro Romano de Cartagena.

En el año 2008 el Consejo de Museos dictaminó el reconocimiento del Museo Arqueológico Municipal “La Soledad” de Caravaca de la Cruz, Museo Arqueológico Municipal “Factoría Romana de Salazones” de Mazarrón, Museo Arqueológico Municipal de Águilas, Museo del Vino de Bullas y Museo Arqueológico “Los Baños” de Alhama de Murcia, y es inminente su ingreso en el Sistema Regional de Museos.

Según la naturaleza de sus colecciones, el 65% son de tipología arqueológica, el 17% son de Bellas Artes, el 12% de tipología etnográfica y el 5% especializados. Algunos como el Museo de Santa Clara de Murcia, el Museo Arqueológico “Factoría Romana de Salazones” de Mazarrón, el Museo Arqueológico Municipal “Los Baños” de Alhama de Murcia y el Museo del Teatro Romano de Cartagena son además museos de sitio. De los diecisiete museos integrados, nueve están instalados en inmuebles declarados Bienes de Interés Cultural.

MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL Y GESTIÓN AUTONÓMICA:



Fig. 1. Museo Arqueológico de Murcia. Interior sala expositiva mundo ibérico.

Museo Arqueológico de Murcia.

Museo de larga trayectoria en nuestra región, fue creado por Real Orden el 6 de julio de 1864 como sección agregada al Museo de Pintura y Escultura. Durante más de medio siglo, no tuvo un horario estable de apertura al público y las colecciones, la mayoría de ellas procedentes de las aportaciones de la Comisión Provincial de Monumentos, se exponían en el antiguo edificio del Contraste, hoy desaparecido. Posteriormente la dirección del Museo recayó en el Cuerpo Superior de Archiveros,

Bibliotecarios y Anticuarios y en 1910, la colección se instaló, junto con la de Bellas Artes, en un nuevo edificio construido para esta finalidad por Pedro Cerdán Martínez en el antiguo solar del convento trinitario. En el año 1953, y como consecuencia del incremento de las colecciones, el Museo Arqueológico se traslada a su actual sede, el antiguo Palacio Provincial de Archivos, Bibliotecas y Museos, edificio construido bajo la dirección del arquitecto José Luis León. En 1962, el edificio y sus colecciones fueron declarados Monumento Histórico-Artísticos⁷. Ha sido depositario, durante más de un siglo, de algunas de las colecciones arqueológicas más representativas de la región de Murcia. En el año 2007 se reinauguró después de la remodelación integral del

⁷ Decreto 474/1962 de 1 de marzo (BOE nº 59 de 9 de marzo de 1962) y BIC (Disposición Transitoria primera Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español.

edificio (proyecto arquitectónico de M.^a José Peñalver) y de la reinterpretación de sus espacios expositivos (Proyecto Museográfico Expociencia)⁸.

Museo de Bellas Artes de Murcia. El Museo de Pintura y Escultura fue creado por Real Orden del Ministerio de Fomento el 11 de abril de 1864, unos meses antes que el de Arqueología. Los fondos se vieron muy pronto incrementados con las obras de artistas noveles murcianos becados en París y Roma. Al contrario de lo que sucedió en la sección de Arqueología, las labores de gestión y fueron desarrolladas por la Junta del Patronato hasta bien avanzado el siglo XX. En 1962 fue declarado Monumento Histórico- Artístico⁹. En el año 2003, el Museo Provincial de Murcia, que había sido creado por Orden del Ministerio de Educación y Ciencia el 15 de mayo de 1973 (BOE 13 de abril) se disgregó en dos museos independientes: el Museo de Arqueología y el de Bellas Artes¹⁰. En el año 2005, concluye un primer período de renovación del edificio y el museo, siguiendo un proyecto arquitectónico realizado por Manuel Cuadrado Isasa y un diseño museográfico de la empresa Jesús Moreno y Asociados¹¹. El antiguo edificio de Pedro Cerdán es utilizado de forma íntegra para las salas de exposición permanente mientras que el pabellón del Contraste, edificio de nueva creación donde se recupera la antigua fachada barroca del original edificio desaparecido, se destina a las áreas de administración y otros espacios públicos como biblioteca, salón de actos y centro de documentación. A mediados de este año 2010, una nueva reforma, proyectada y dirigida por el arquitecto Juan de Dios de la Hoz, ha ampliado significativamente las instalaciones del antiguo pabellón del Contraste, con la creación de dos grandes salas destinadas a las exposiciones temporales y la ampliación, asimismo, del salón de actos y la biblioteca/centro de documentación. En el marco de estos trabajos se ha incorporado al edificio un nuevo tramo de la antemuralla de época islámica.



Fig. 2. Exvoto de caballo enjaezado. Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula)

Museo de Arte Ibérico “El Cigarralejo” de Mula.

Creado por el estado en el año 1989, abrió sus puertas al público en el año 1993 en el antiguo palacio del Marqués de Menahermosa, edificio del siglo XVIII ubicado en el casco urbano de la ciudad de Mula que fue cedido por el Ayuntamiento para uso museístico¹². Se trata de un museo monográfico dedicado al yacimiento ibérico de El Cigarralejo, excavado durante más de cuarenta años por Emeterio Cuadrado. La colección estable inicial, de

⁸ www.museoarqueologicodemurcia.com. Gómez Ródenas y García Fernández, 2005, pp. 407-423; García Cano, 2006, pp. 50- 56, 223-226; García, Díaz y Martínez, 2005, pp. 63- 69.

⁹ Decreto 474/1962 de 1 de marzo (BOE nº 59 de 9 de marzo de 1962) y BIC (Disposición Transitoria primera Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español.

¹⁰ Orden 2799/2003 y 2800/2003 por las que se crean los Museos de Arqueología y Bellas Artes de Murcia (BOE 7 de octubre de 2003).

¹¹ www.museobellasartemurcia.com; Martínez Calvo, 1986; Gutiérrez García et alii, 2005; Gutiérrez García y Navarro Suárez, 2005.

¹² Bien de Interés Cultural. Artículo 60.1 de la Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español.

titularidad del estado, está constituida por los ajuares de la necrópolis homónima, donde han sido documentadas más de cuatrocientas cincuenta sepulturas de los siglos IV- I a. C. Un porcentaje menor, constituido en su mayoría por exvotos realizados en piedra que representan équidos, proceden del Santuario. El proyecto museográfico para la exposición permanente de este excepcional conjunto de exvotos está en fase de licitación¹³, después de haberse llevado a cabo una importante reforma arquitectónica destinada a habilitar el espacio necesario, trasladando las dependencias administrativas ubicadas en la planta baja, según proyecto de Manuel Cuadrado Isasa, arquitecto responsable de las diferentes reformas y adecuaciones acometidas en el edificio.

MUSEOS DE TITULARIDAD Y GESTIÓN AUTONÓMICAS

Museo de Santa Clara de Murcia. La excavación en las alas norte y oeste del monasterio y posteriormente las obras de remodelación y restauración del Monasterio de las Hermanas Pobres de Santa Clara, fruto del convenio de colaboración entre la Orden de Las Clarisas, La Fundación Cajamurcia, el Ayuntamiento de Murcia y la Comunidad Autónoma, que se alargaron durante veinte años, permitieron poner al descubierto los restos del antiguo *al Qasr al- Sagir*, residencia menor del último gobernante musulmán de la ciudad y de otro palacio anterior, del siglo XII, conocido como *Dar as-Sugra*¹⁴. Los trabajos de excavación, la puesta en valor del yacimiento islámico y la remodelación del monasterio posibilitaron la apertura, en el año 2005, del Museo de Santa Clara. Cuenta con dos secciones: Arqueología Islámica y Arte Sacro. En la primera se exponen colecciones arqueológicas de época islámica procedentes del casco urbano de Murcia y de otras localidades junto con elementos arquitectónicos y decorativos de los palacios islámicos de Santa Clara. En la segunda se exhibe una buena representación de la colección de arte sacro de la Orden de las Hermanas Clarisas¹⁵.



Fig. 3. Museo de Santa Clara (Murcia). Interior sala de Sharq al-Andalus.

¹³ La colección fue cedida a la Comunidad Autónoma por parte de la familia Cuadrado Isasa en concepto de dación en pago de impuestos sobre sucesiones por cada uno de los herederos, de conformidad con la Resolución del director general de tributos de 15 de abril de 2003. www.museosdemurcia.com/cigarralejo; Pozo, 2005, pp.180- 187; Pozo et alii, 2009, pp. 183- 199.

¹⁴ Declarado Bien de Interés Cultural. Real Decreto 3307/1981 de 30 de octubre (BOE nº 15 de 18 de enero de 1982).

¹⁵ www.museosantaclara.com; Belda Navarro y Jiménez Micol, 2005, pp. 44- 54; Robles, Pozo y Navarro, 2005, pp.55- 62; Navarro Mesguer y de Miquel Santed, 2006.



Fig. 4. Iglesia-Museo de San Juan de Dios (Murcia). Interior. Cúpula.



Fig. 5. Museo de la Música Étnica de Barranda (Caravaca). Exterior.

Iglesia-Museo de San Juan de Dios de Murcia.

Constituye en realidad un anexo del Museo de Bellas Artes de Murcia en cuanto a su gestión. Concebido inicialmente como Iglesia-Museo donde se exponían algunas tallas de gran interés, junto al propio contenedor arquitectónico y decorativo, a mediados del presente año, tras los últimos trabajos de remodelación y restauración, ha quedado configurado como un auténtico conjunto monumental que ilustra la evolución de este espacio urbano. En dicho conjunto se engloban los restos arqueológicos del antiguo alcázar mayor de época andalusí (una *rawda* o panteón familiar así como un pequeño oratorio presidido por un *mihrab* que ha conservado buena parte de su policromía original), sobre los que se edificó la iglesia, y una muestra de escultura contemporánea, perteneciente al legado de Juan González Moreno, en el coro y deambulatorio del templo barroco.

Museo de Música Étnica de Barranda, Caravaca de La Cruz.

Creado por decreto 135/2002 de 22 de noviembre de 2002, el edificio fue proyectado por el arquitecto Jesús Carballal e inaugurado en el año 2006. La colección consta de instrumentos musicales de los cinco continentes fruto de los viajes y de los trabajos de investigación desarrollados por Carlos Blanco Fadol durante más de treinta años¹⁶.

¹⁶ www.museomusicaetnica.com; Blanco Fadol, 2008.



Fig. 6. Exposición La Era de Rodin. Museo Regional de Arte Moderno (Cartagena).

Museo de Arte Moderno de Cartagena. Fue creado por decreto 81/2001 de 9 de noviembre de 2001 y su inauguración se produjo en el año 2009. Está instalado en el antiguo Palacio Aguirre, obra de 1901 realizada por el ilustre arquitecto Víctor Beltrí por encargo del empresario Camilo Aguirre¹⁷. A esta histórica construcción se ha anexoado un edificio de nueva planta proyectado por el arquitecto Martín Lejárraga. Inaugurado con una serie de exposiciones temporales afines a la temática y especialidad del Museo, está prevista la instalación de su colección permanente en un futuro próximo.

MUSEOS DE TITULARIDAD PRIVADA

Museo Salzillo de Murcia. El Museo Salzillo se creó en el año 1941 por orden ministerial. Fue oficialmente inaugurado en 1960, cuando se remodeló la Iglesia de Jesús (construida en 1696) y finalizaron las obras de un edificio contiguo construido *ex novo* para uso museístico. En 1962, el conjunto fue declarado Monumento Histórico- Artístico¹⁸. La colección estable está formada por la obra más representativa del gran escultor barroco Francisco Salzillo: los pasos procesionales de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, propiedad de la misma cofradía, y el Belén de 556 piezas, comprado por el Estado a su anterior propietario, el Marqués de Corvera, en 1915. Además la forman esculturas de menor formato, bocetos y dibujos. En los últimos años, el edificio ha sido reformado en dos ocasiones: una rehabilitación arquitectónica de Yago Bonet en el año 2002 y otra de Pablo Puente Aparicio inaugurada en el año 2009¹⁹.

Museo del Teatro Romano de Cartagena. Se trata de un museo de sitio creado en el año 2008, dedicado de forma monográfica al Teatro Romano de Cartagena, que fue declarado Bien

¹⁷ Bien de Interés Cultural. Real Decreto 561/1982 de 1 de febrero (BOE n.º 66 de 18 de marzo de 1982).

¹⁸ Real decreto 474/1962 de 1 de marzo (BOE n.º 59 de 9 de marzo de 1962) y BIC (Disposición Transitoria primera Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español).

¹⁹ www.museosalzillo.es; Aragoneses, 1959, pp. 360- 362; Torres Fontes, 1959; Bonet Correa, 2004, pp. 102- 108; Marín Torres, 2005, pp. 145- 155; Marín Torres y Belda Navarro, 2006.

de Interés Cultural con la categoría de Monumento en 1999²⁰. En 1996, la firma del convenio de colaboración entre la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ayuntamiento de Cartagena y la Fundación Cajamurcia, permitió la recuperación integral de este importante conjunto monumental. En el año 2008, se crea la Fundación del Teatro Romano, que actualmente es responsable de la gestión del museo. El proyecto arquitectónico es de Rafael Moneo y en él quedan integrados y recuperados tres edificios históricos: el Palacio Pascual de Riquelme, la Iglesia de Santa María o Catedral Vieja y el propio Teatro Romano. El proyecto museográfico fue realizado por Jesús Moreno y Asociados²¹.

MUSEOS DE TITULARIDAD MUNICIPAL

Museo Arqueológico Municipal “Enrique Escudero de Castro” de Cartagena. Museo de titularidad municipal creado en 1943 bajo la dirección de Antonio Beltrán. En el año 1982 se trasladó a su nueva sede, edificio diseñado por el arquitecto Pedro San Martín Moro. Cuenta con fondos antiguos, siendo especialmente reseñables las colecciones de epigrafía y escultura romana, muchas de ellas rescatadas en el siglo XIX por la Subcomisión Provincial de Monumentos de Cartagena. Además de las colecciones de época romana procedentes del propio casco urbano, destacan los materiales paleontológicos de Cueva Victoria y los recuperados en las excavaciones del poblado ibérico de la localidad de Los Nietos²².

Museo Arqueológico Municipal “Jerónimo Molina” de Jumilla. Es un museo de larga trayectoria inaugurado en el año 1956 gracias a la labor de su fundador y director, Jerónimo Molina. Actualmente cuenta con dos secciones, una de arqueología y otra de etnografía y ciencias naturales, que se ubican en dos edificios distintos: la sección de arqueología se ha instalado en el antiguo edificio del Concejo, un magnífico ejemplo de arquitectura civil del siglo XVI, construido en el año 1559 y remodelado para uso museístico en el año 2001²³. Las salas de exposición permanente de la sección de arqueología realizan un recorrido de tipo lineal y las salas se distribuyen en orden cronológico desde el Paleolítico hasta época tardorromana con la exposición de las colecciones ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho y romanas de la villa de Los Cipreses. La sección de Etnografía y Ciencias Naturales está ubicada en la Plaza de la Constitución. Alberga una de las colecciones etnográficas más representativas de la Región de Murcia mientras que la de la Ciencias Naturales se ha visto enriquecida en los últimos años con las aportaciones de dos importantes yacimientos paleontológicos: la Hoya de La Sima y la Sierra de Las Cabras.

Museo Arqueológico Municipal “Cayetano de Mergelina” de Yecla. El Museo comparte espacio con otras dependencias municipales en la Casa de Cultura, antigua residencia de Los Ortega construida en el siglo XVIII. Aunque creado e inaugurado en 1983, una parte de la importante colección escultórica ibérica procedente del Cerro de Los Santos (Albacete) estaba en manos de los padres Escolapios de Yecla desde finales del siglo XIX. Otras colecciones significativas proceden de los yacimientos de Los Torrejones y el Cerro del Castillo. Actualmente se encuentra en fase de remodelación. El nuevo museo modernizará y ampliará sus espacios expositivos a la vez que lo dotará de un almacén y una sala para atención a investigadores²⁴.

²⁰ Decreto 4/1999 de 21 de enero (BORM nº 24 de 30 de enero de 1999).

²¹ www.teatroromanocartagena.com; Ramallo Asensio, Ruiz Valderas, Moneo Vallés, 2009; Moneo Vallés, 2006, pp. 132- 135.

²² www.ayto-cartagena.es; Beltrán Martínez, 1945.

²³ El edificio fue reformado en el año 2001 y readaptado para sus uso museístico. El proyecto arquitectónico fue realizado por Francisco de Retes Aparicio. Hernández Carrión, 2007, pp. 263- 273; García Cano, Hernández Carrión y De Retes Aparicio, 2005, pp. 132- 137. www.jumilla.org/ayuntamiento/cultura_educacion.asp.

²⁴ www.yecla.es; Ruiz Molina, 2000.

Museo Etnológico de La Huerta, Alcantarilla.

Se trata de un museo de titularidad y gestión municipal creado por Orden Ministerial el 25 de abril de 1967 (BOE núm 135 de 7 de junio) e inaugurado en 1968. En el conjunto se conservan restos de sistemas hidráulicos para el control del riego en la huerta de Murcia y el conjunto (Rueda de la Huerta y museo) fueron declarados Monumento Histórico Artístico de carácter nacional²⁵. A finales de la década de los noventa del siglo XX, se construyó un edificio de nueva planta y se remodeló la construcción antigua. El museo recoge las costumbres culturales de la comarca y la exposición se dispone en torno a seis salas en las que se exhiben colecciones de cerámica y vidrio del siglo XIX, aperos de labranza y otros utensilios artesanales, muebles e indumentaria de los siglos XVIII al XX, instrumentos musicales, metalistería tradicional, etc.²⁶

Museo Arqueológico Municipal de Lorca.

Se trata de un museo de tipología arqueológica gestionado por el ayuntamiento de Lorca. Entró a formar parte del Sistema Regional de Museos con la ley del año 1990. El museo está instalado en la antigua casa de los Salazar o los Morenos, obra anónima de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, que fue rehabilitada para su uso como museo en el año 1991. Se creó en 1986 aunque abrió sus puertas al público en el año 1992. La colección estable muestra la excepcionalidad y riqueza del patrimonio arqueológico del municipio a través de un recorrido histórico por sus salas de exposición, desde el Paleolítico hasta época medieval. Excepcionales por el buen estado de conservación que presentan, son los materiales procedentes del yacimiento calcolítico de Cueva Sagrada. Las colecciones de época argárica e islámica constituyen otro de los atractivos del museo. Cuenta además con espacios de uso público como un salón de actos, una sala de exposiciones temporales y una biblioteca especializada además de otras instalaciones como almacenes y salas de estudio e inventario y restauración de mate-



Fig. 7. Museo Etnológico de la Huerta de Murcia (Alcantarilla). Interior. Botica.



Fig. 8. Sala de Numismática. Museo Arqueológico Municipal de Lorca.

²⁵ Real decreto 1757/1982 de 18 de junio (BOE n.º 181 de 13 de julio de 1982).

²⁶ www.alcantarilla.es/cultura/museo_etnológico; Jorge Aragonese, 1967; Riquelme Mazanera, 1995.

riales. Destacable es el papel jugado por la Asociación de Amigos del Museo de Lorca, que es responsable de la coordinación de múltiples actividades de difusión y de la edición de *Alberca*, la publicación anual del Museo Arqueológico²⁷.

Museo Arqueológico Municipal de Cehegín. En el año 1975 se crea este museo arqueológico y su apertura se produce en 1982. Está integrado en el Sistema Regional de Museos desde el año noventa. El Museo ocupa dos edificios históricos remodelados en pleno casco antiguo: el edificio del Concejo, construido en 1664 y el Palacio de los Fajardo, del siglo XVIII²⁸. En los últimos años ha sido reformado y ampliado en varias ocasiones. En la actualidad se están realizando obras para el acondicionamiento de una zona de parking y de acogida y una sala para la celebración de exposiciones temporales. La exposición hace un recorrido por la historia del Municipio, desde la Prehistoria, con colecciones arqueológicas del período neolítico y calcolítico de la cercana Peñarubia, hasta el siglo XX, con la exposición de lozas procedentes de La Amistad de Cartagena. Excepcionales son los hallazgos del yacimiento tardoantiguo de Begastri. En el año 2010 se ha inaugurado una nueva sala dedicada a la Paleontología²⁹.

Museo Arqueológico Municipal de Siyâsa, Cieza. El Museo fue inaugurado en el año 1989 y forma parte del Sistema Regional de Museos desde el año noventa. Está instalado en un edificio histórico del centro de la ciudad, construido a finales del siglo XIX como vivienda de Antonio Marín Oliver y utilizado más tarde como casino de Cieza. En el año 1999 se reforma para uso museístico. Cuenta con importantes colecciones prehistóricas procedentes de la Sima Cueva de la Serreta o Los Grajos si bien sus salas más emblemáticas son las dedicadas al despoblado islámico de Siyâsa, habiéndose reconstruido en las salas del museo las viviendas seis y diez del yacimiento.³⁰



Fig. 9 Museo de Siyâsa. Interior. Restitución de vivienda andalusí.

²⁷ www.museoarqueologicodelorca.com; Martínez Rodríguez, 1993; id., 1999, pp. 51- 65; id., 2002; id., 2005, pp. 188- 196; Ponce García, 2008, pp. 267- 283.

²⁸ El Palacio de Los Fajardo fue declarado BIC según Decreto 85/2009 de 30 de abril (BORM nº 99 de 2 de mayo de 2009).

²⁹ www.turismocehegin.es; Lillo Carpio y Ramallo Asensio, 1984.

³⁰ www.ayuntamiento.cieza.net. Salmerón Juan, 2005, pp. 204- 213.

Museo Minero de La Unión. La importancia que la actividad minera tuvo en este término municipal promovió la creación, en 1986, de este museo especializado. La primera sede del museo fue el Centro Cultural Asensio Díez aunque pronto quedó obsoleto y el museo se trasladó al antiguo Liceo de Obreros, edificio construido por Pedro Cerdán Martínez en el año 1901 para la educación de los hijos de obreros y mineros. La colección estable del Museo Minero está formada por materiales relacionados con la actividad minera, muchos de ellos donados por trabajadores de las minas. En los últimos años el fondo museográfico se ha visto incrementado con colecciones arqueológicas del municipio, expuestas en un anexo del museo, el antiguo Hospital de la Caridad de Portmán³¹.

Museo Arqueológico Municipal “La Encomienda” de Calasparra. Creado en 1986, abrió sus puertas al público en 1990 en La Encomienda, ejemplo de arquitectura civil que fue granero de la Orden de San Juan de Jerusalén y se construyó entre los años 1730- 1731 por el maestro alarife Diego Gutiérrez. El edificio fue restaurado en el año 1986, adaptándose como museo. En los últimos años se han realizado algunas reformas y ampliaciones que han mejorado la accesibilidad. La colección estable principal la constituyen objetos arqueológicos siendo reseñables los procedentes del despoblado islámico de Villa Vieja. En los últimos años se ha incorporado una nueva sala dedicada a la Paleontología, con fósiles procedentes de colecciones particulares donadas al museo³².

Museo Arqueológico Municipal “La Soledad” de Caravaca de la Cruz. Museo de tipología arqueológica creado e inaugurado en 1982, cuya gestión es mixta (Ayuntamiento de Caravaca y Caravaca Jubilar). El museo se sitúa en pleno centro histórico de Caravaca, en la antigua parroquia de El Salvador, que pasó a ser Iglesia de La Soledad posteriormente. Después de ser desacralizada, se readaptó su espacio interior para uso museístico en 1982³³. La colección estable del Museo de Caravaca de La Cruz, formada en gran parte por fondos de titularidad autonómica, es de una gran calidad, con conjuntos arqueológicos procedentes de importantes yacimientos como Los Alcores, La Represa, Los Molinicos, Los Villares o la Encarnación³⁴.

Museo Arqueológico Municipal “Factoría Romana de Salazones” de Mazarrón. Se trata de un museo de sitio, ubicado en una factoría de Salazones de los siglos IV y V d. C en el histórico Puerto de Mazarrón³⁵. En él se exponen colecciones de tipología arqueológica, siendo especialmente significativas las de época romana y aquellas relacionadas con esta actividad económica. Las primeras excavaciones se realizaron en el año 1976 y se prolongaron en los años siguientes al tiempo que se consolidaban las estructuras. El yacimiento y su entorno fueron declarados Bienes de Interés Cultural, con categoría de zona Arqueológica (decreto 33/1995 de 12 de mayo) y en el año 2003, se inauguró el museo³⁶.

³¹ www.ayto-launion.org/turismo.

³² www.regmurcia.com.

³³ Declarada BIC según decreto nº 32/1997 de 30 de mayo (BORM nº 133 de 16 de junio de 1997).

³⁴ www.caravaca.org.

³⁵ Declarado BIC, según decreto nº 33/1995 de 12 de mayo (BORM nº 141 de 20 de junio de 1995)

³⁶ www.mazarron.es; Martínez Alcalde, 2003, pp. 61- 62; Iniesta Sanmartín y Martínez Alcalde, 2005, pp. 70- 78; Martínez Alcalde e Iniesta Sanmartín, 2007.



Fig. 10. Interior Museo Arqueológico Municipal de Águilas.

Museo Arqueológico Municipal de Águilas. El Museo Arqueológico de Águilas se encuentra instalado desde su inauguración en el año 2000 en un edificio de finales del siglo XIX en la calle Conde de Aranda, en pleno centro urbano, muy próximo al edificio que es sede de la Corporación Municipal de Águilas. En la actualidad, el Museo Arqueológico comparte estas instalaciones con el Centro de Interpretación del Mar, aunque próximamente este último se va a trasladar a un edificio de nueva planta. Las salas de exposición permanente realizan un recorrido por la historia del municipio aguileño, desde el período paleolítico hasta época islámica y medieval. En ellas se ofrece al visitante una visión general y se exhiben materiales arqueológicos procedentes del propio casco urbano de Águilas y del entorno del Castillo de San Juan de Las Águilas³⁷.

Museo del Vino de Bullas. La actividad vitivinícola en Bullas y otros municipios de la zona del noroeste ha sido fundamental en la economía de esta área y le ha valido a la comarca la Denominación de Origen en el año 2004. La creación del Museo del Vino en Bullas, ha servido para promocionar la denominación de origen e impulsar y desarrollar el turismo en la zona. Además, el museo se ha instalado en una antigua bodega del XIX, abandonada a mediados del siglo XX. El discurso museológico sigue un planteamiento expositivo didáctico mostrando los diferentes procesos de producción del vino, desde la siembra hasta la comercialización. La exposición se complementa con la visita a la antigua bodega y la exposición de objetos de carácter etnográfico relacionados con la viticultura y vinificación³⁸.

³⁷ www.regmurcia.com; Hernández García, 2005, pp. 197- 203.

³⁸ www.bullas.es/museodelvino; Martínez Sánchez, 2005; Id., 2005, pp. 172- 179.



Fig. 11. Interior Centro Arqueológico Los Baños de Alhama de Murcia.

Museo Arqueológico “Los Baños” de Alhama de Murcia. Los trabajos de excavación, consolidación y restauración del conjunto arqueológico se iniciaron en la década de los ochenta poniendo al descubierto un conjunto termal utilizado en época romana, islámica y contemporánea que fue declarado Monumento Histórico- Artístico en el año 1983³⁹. Posteriormente el proyecto arquitectónico de Alberto Ibero supuso la musealización del yacimiento y su adaptación para uso museístico, inaugurándose en el año 2005. La visita se estructura en torno a la evolución histórica del complejo termal con la exposición de las colecciones del conjunto termal y diverso material arqueológico de otros enclaves del municipio.

BIBLIOGRAFÍA

- Belda Navarro, C., y Jiménez Micol A. J. (2005), “Museo de Santa Clara La Real de Murcia. Sección cristiana”. *Revista de Museología*, 33- 34, pp. 44- 54.
- Beltrán Martínez. A. (1945), *Memoria del Museo Arqueológico de Cartagena*, tomo VI, Madrid.
- Blanco Fadol, C. (2008), *Instrumentos musicales étnicos del mundo. Colección Carlos Blanco Fadol*. Murcia.
- Bonet Correa, Y. (2004), “Reflexiones sobre las condiciones ambientales, de iluminación y perceptivas del Museo Salzillo de Murcia” en *Per la storia dell’ Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Gortari*. Lucca, pp. 102-108.
- García Cano. J. M. 2006: *Pasado y presente del patrimonio arqueológico en la Región de Murcia*.
- García Cano, J. M. Hernández Carrión, E. de Retes Aparicio, F. (2005), “Museo Arqueológico Municipal Jerónimo Molina de Jumilla”, *Revista de Museología*, 33-34, pp. 132-137.
- García Fernández, I. Díaz Jiménez S. y Martínez García G. (2005), “Museo Arqueológico de Murcia”. *Revista de Museología*, 33-34, pp. 63-69.

³⁹ Real decreto 2172/1983 de 29 de junio (BOE 194 de 15 de agosto de 1983). www.alhamademurcia.es

- Gómez Ródenas, M. A., y García Fernández, I. (2005), "El Museo Arqueológico de Murcia. Un museo del siglo XXI", *Verdolay*, 9, pp. 407-423.
- Gutiérrez García, M. A. (2005), "Museo de Bellas Artes de Murcia". *Revista de Museología*, 33-34, pp. 122-130.
- Gutiérrez García, M. A. et alii, 2005: *El Museo de Bellas Artes de Murcia, La colección permanente*, Murcia.
- Gutiérrez García, M. A. y Navarro Suárez, F. J. (eds.) (2005), *Boletín de la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. Edición facsimilar*, Murcia.
- Hernández Carrión, E. (2007) «El Museo Arqueológico Municipal "Jerónimo Molina" de Jumilla», *Verdolay*, 10, pp. 263-274.
- Hernández Carrión, E. et alii (2008), *Museo Arqueológico Municipal Jerónimo Molina (Jumilla). Guía*, Murcia.
- Hernández García, J. D. (2005), "Museo Arqueológico Municipal y Centro de Interpretación del Mar de Águilas". *Revista de Museología*, 33-34, pp. 197-203.
- Iniesta Sanmartín A. y Martínez Alcalde M. (2005), "Factoría romana de Salazones (Puerto de Mazarrón, Murcia)", *Revista de Museología*, 33-34, pp. 70-78.
- Jorge Aragoneses, M. (1959), "El Museo Salzillo de Murcia". *Archivo Español de Arte*, T. XXXII, pp. 360-362.
- Jorge Aragoneses, M. (1967), *Guía del Museo Etnológico de la Huerta, Alcantarilla*, Madrid.
- Lillo Carpio, P. y Ramallo Asensio, S. F. (1984), *La Colección Arqueológica y Etnológica Municipal de Cehegín (Murcia)*, Murcia.
- Marín Torres, M. T. (2005), "Museo Salzillo: Laberinto de pasiones barrocas". *Revista de Museología*, 33-34, pp. 145-155.
- Marín Torres, M. T., Belda Navarro, C. (2006), *Museo Salzillo, Murcia. Guía*, Murcia.
- Martínez Alcalde, M. (2003), "Factoría Romana de Salazones del Puerto de Mazarrón". *XIV Jornadas de Patrimonio Histórico y Arqueología Regional*, pp. 61-62.
- Martínez Alcalde, M., Iniesta Sanmartín, A. (2007), "Factoría Romana de Salazones, Mazarrón". *Revista de Museología*, 33-34, pp. 70-78.
- Martínez Alcalde, M., Iniesta Sanmartín, A. (2007), *Factoría Romana de Salazones. Guía Museo Arqueológico Municipal de Mazarrón*, Murcia.
- Martínez Calvo, J. (1986), *Historia y Guía del Museo de Murcia. Sección de Bellas Artes*. Murcia.
- Martínez Rodríguez, A. (1993), *Museo Arqueológico Municipal de Lorca. Guía*, Murcia.
- Martínez Rodríguez, A. (1999), "El Museo Arqueológico Municipal de Lorca". *Cámara Oficial de Comercio e Industria de Lorca*, pp. 51-65.
- Martínez Rodríguez, A. (2002), *Museo Arqueológico de Lorca. Guía didáctica. La Prehistoria en el Museo Arqueológico de Lorca*, Lorca.
- Martínez Rodríguez, A. (2005), "El Museo Arqueológico de Lorca". *Revista de Museología*, 33-34, pp. 188-196.
- Martínez Sánchez, S. (2005), "El Museo del Vino de Bullas". *Revista de Museología*, 33-34, pp. 172-179.
- Martínez Sánchez, S. (2005), "Museos del Vino de Bullas: una aportación al desarrollo turístico en el ámbito rural", *Museos del Vino de España*.
- Moneo Vallés, R., "Museum of Theater of Cartagena" *Global Architecture document*, p. 132-135.
- Navarro Meseguer y de Miquel Santed, L. (2006), *Museo Santa Clara, Murcia. Guía didáctica para el profesorado*.
- Noguera Celdrán, J. M. (2005), "La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas", *Revista de Museología*, 33-34, pp. 14-32.
- Noguera Celdrán, J. M. (2006), "La gestión museística en la región de Murcia", en Martínez Sánchez, S. (ed.), *La tecnología y la comunicación museística. Actas del IV Congreso de Museos del Vino de España*, Murcia, pp. 17-41.

- Page del Pozo V. (2005) «El Museo de Arte Ibérico “El Cigarralejo” (Mula, Murcia)». *Revista de Museología*, 33- 34, pp.180- 187.
- Page del Pozo *et alii.* (2009), “El Museo de Arte Ibérico El Cigarralejo de Mula tras las últimas reformas”, *Verdolay*, 12, pp. 183- 199.
- Ponce García, J. (2008), “La Asociación de Amigos del Museo Arqueológico Municipal de Lorca (1989-2008)”, *Alberca. Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*, 6, pp. 267-283.
- Ramallo Asensio S., Ruiz Valderas. E., Moneo Vallés. R. (2009), *Teatro de Cartagena. Historia de un descubrimiento, historia de un proyecto*. Murcia
- Riquelme Mañanera, A. L. (1995), “El Museo Etnológico de la Huerta de Murcia”. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. .
- Robles Fernández, A; Pozo Martínez, I; Navarro Santa- Cruz; E. (2005), “Un museo de arte y Arqueología andalusí instalado en el Real Monasterio de Santa Clara de Murcia”. *Revista de museología*, 33- 34, pp. 55- 62.
- Ruiz Molina, L. (2000), *Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina. 130 años de actividad arqueológica en Yecla (Murcia)*, Yecla.
- Salmerón Juan. J. (2005), “El Museo de Siyâsa”, *Revista de Museología*, 33- 34, pp. 204- 213.
- Torres Fontes. J. (1959), *El Museo Salzillo de Murcia*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- VV. AA. (2002), *Guía didáctica del Museo Arqueológico de Lorca: La prehistoria en el Museo Arqueológico de Lorca*. Lorca.
- VV. AA. (2004), *Guía del Museo Arqueológico de Lorca. Culturas ibérica y romana*, Lorca.
- VV. AA. (2005), *El Museo de Arte Ibérico El Cigarralero de Mula. La colección permanente*, Murcia, Murcia.
- VV. AA. (2008), *Museo Arqueológico Municipal “Jerónimo Molina” de Jumilla, Guía*, Jumilla, Murcia.

CASERÓN DEL CARRASCALEJO EN BULLAS. ANÁLISIS HISTÓRICO, CONSTRUCTIVO Y DE PATOLOGÍAS

José Fernández Amor, Arquitecto Técnico

INTRODUCCIÓN

Durante el último año de carrera realicé este Proyecto Final de Carrera (P.F.C.), procediendo a la defensa del mismo el día 19 de Octubre de 2007. Me decidí en trabajar sobre éste edificio debido a que se encuentra en mi pueblo, Bullas, y considero que estaba falto de, como título al P.F.C., analizarlo histórica y constructivamente (dada la historia que tiene y lo imponente de su construcción), así como estudiar las patologías que le afectan, para poder plantear una propuesta de intervención de este bello Caserón del Carrascalejo.

Para poder planificar el trabajo es imprescindible tener un guión y así poder llevar un orden en el estudio. Por ello, dividí el P.F.C. en los siguientes capítulos:

- I. Introducción
- II. Análisis y evolución histórica
- III. Memoria descriptiva
- IV. Memoria constructiva
- V. Análisis de patologías
- VI. Fichas de patologías
- VII. Planimetría del estado actual
- VIII. Aplicación de la normativa al estado actual
- IX. Análisis de las intervenciones realizadas
- X. Propuesta de intervención
- XI. Material de referencia y consulta
- XII. Anexos



Fig. 1. Vista aérea del Caserón del Carrascalejo.

Debido a que aquí no puedo profundizar como sí lo he hecho a lo largo del P.F.C., paso a resumir aquellos puntos que considero más significativos para dar a entender el trabajo llevado a cabo.

ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA

El Caserón del Carrascalejo es una obra de estilo neoclásico con influencias italianas que fue inaugurada a finales del siglo XIX por la familia Chico de Guzmán, dueña de la finca. Posteriormente pasó a ser propiedad de los Marqueses de Pidal, familia señorial al igual que otras importantes asentadas en el casco urbano de Bullas por aquella época. Actualmente tiene el grado 1 de protección del Servicio de Patrimonio desde 1979, no habiéndose todavía catalogado como B.I.C.

Ésta residencia y centro de explotación de un amplio y hoy prestigioso viñedo, se ha ido heredando generación tras generación hasta nuestros días, habiéndose conservado en un buen estado.

Para entender rápidamente la morfología del Caserón, es muy ilustrativa la descripción recogida en la web sobre el patrimonio monumental de la Región de Murcia.

Aquí muestro dos frases que lo resumen a la perfección:

«Todas las fachadas del conjunto son lisas jugando en su composición con bandas de color gris horizontales y verticales sobre el ocre de fondo y la equilibrada distribución de huecos».

«Su estructura recuerda la de las «villas» italianas de la más pura tradición clásica. Tiene un «cortile», o patio interior, de arcadas con pilares que simulan labor de cantería, que ordena la distribución de las habitaciones en torno a él por medio de un corredor de ventanales acristalados al que se accede por una escalera de amplio diseño».¹

El aspecto del caserón es sobrio, como indica el estilo neoclásico. Se divide el edificio en una parte señorial (zona de residencia de los dueños) y otra «de labor», dedicada a las distintas tareas y vivienda de la servidumbre. En su sótano se encuentra la bodega de vinos, siendo la bodega en activo más antigua de la denominación de origen de vinos de Bullas.

Al cuerpo central del edificio, se le añadió en los años 20 un ala hacia poniente de similares características arquitectónicas, aunque fuese construida con posterioridad al resto del conjunto. Rodea el edificio una alta tapia con garitas, a modo de muralla.

Desde que se construyó este edificio en el paraje de El Carrascalejo, además del vino ha habido otros nexos de unión con el vecino pueblo de Bullas. Un ejemplo es una hija de los Marqueses de Pidal, conocida como la Madre Maravillas, que durante su infancia en el Carrascalejo ayudó a la gente necesitada de los alrededores y que acabó siendo beatificada.

También cabe resaltar la Orden de Santiago, a la cual perteneció Bullas casi seiscientos años, siendo el primer morador del caserón un caballero del hábito de Santiago, Don Alfonso Chico de Guzmán. Durante una visita por el Caserón se pueden observar multitud de escudos con la Cruz de Santiago, así como también lo podemos ver en el propio escudo del pueblo de Bullas.

Además, el Cristo que está situado en la misma finca del Carrascalejo se ha convertido para la gente de los alrededores en un lugar de peregrinaje en la vía verde del Noroeste de la Región de Murcia.

MEMORIA DESCRIPTIVA

Estilo de Construcción

A la hora de describir el Caserón hay que tomar como referencia el estilo de construcción de los alrededores y en el caso del pueblo de Bullas nos encontramos con la diferenciación entre las viviendas tradicionales que predominan y las escasas viviendas señoriales, como de éste caso se trata.

El caserón del Carrascalejo, por ser de finales del siglo XIX, tiene un estilo a caballo entre el neoclásico y el ecléctico, pudiéndose considerar como neoclásico tardío. Esto se debe a que coincide con la época del estilo ecléctico. Sin embargo las características propias del edificio que a continuación se detallan son más concordantes con las neoclásicas.

En todo el conjunto del edificio predomina lo arquitectónico sobre lo decorativo. El ornamento no aparece en nada, menos aún en las fachadas, a menos que sea un rasgo estructural, como pueden ser las bóvedas de la bodega o las columnas de los balcones, que recrean el estilo clásico, siendo un claro ejemplo la fachada Este del caserón.

Las fachadas se basan en la pureza de las líneas arquitectónicas rectas, en la simetría y en las proporciones. De ahí que el edificio sea geométrico y austero como marca el estilo neoclásico.

¹ Información obtenida de la web: <http://www.regmurcia.com/FincaElCarrascalejo.htm>.

La planta del edificio es un gran cuadrilátero en torno a un patio central, con galerías de circulación en los cuatro lados, con dos brazos que se prolongan en la fachada sur, y otro cuerpo de mayor tamaño, que se adosó posteriormente a la fachada oeste. La planta y el patio guardan gran relación con las del Palacio Real de Madrid, ejemplo más importante del neoclasicismo en España. Muestro la planta tipo en la siguiente figura, donde se observan todos estos detalles antes mencionados.

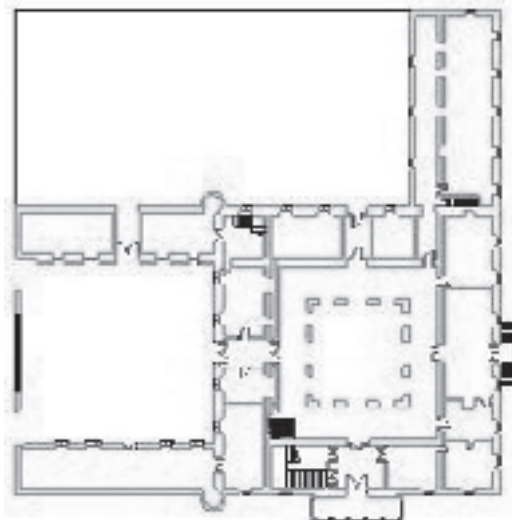


Fig 2. Planta tipo del Caserón en Autocad.

Análisis volumétrico y espacial

Durante un recorrido por alrededor del Caserón del Carrascalejo, además de disfrutar del paisaje del entorno, se puede observar detenidamente las cuatro fachadas del edificio y comprobar la sencillez y la poca ornamentación del estilo neoclásico predominante en su arquitectura. Y aunque no corresponde a este apartado, pero también decir la gran diferencia que existe entre el estado de conservación de unas fachadas con respecto a otras. Pudiéndose comprobar perfectamente como la fachada Norte está mucho más castigada que las demás debido a los factores medioambientales, es decir, el poco sol o la abundancia de humedad, condicionan severamente su estado actual.

Elementos ornamentales y compositivos

El Caserón del Carrascalejo no es un edificio que destaque por sus excesos arquitectónicos debido a su estilo neoclásico, pero tampoco resalta en cuanto a la ornamentación y los elementos que lo componen.

Desde un primer momento ha estado compuesto por pocos elementos a destacar, e incluso, los pocos existentes fueron destruidos durante la Guerra Civil, ya que el Caserón fue víctima de continuos saqueos y destrozos, por encontrarse en mitad del campo. Después de la contienda, se empezó poco a poco a ir colocando bienes muebles, los de más valor en la zona noble de la vivienda.

En la zona noble de la vivienda, donde se ubican el salón principal y la capilla, podemos encontrar bienes de gran valor como se muestra en las fotografías. Pero los bienes muebles que aparecen son posteriores a la Guerra Civil, ya que durante la contienda el Caserón sufrió numerosos saqueos y destrozos.

Quizás el lugar que más destaque en el Caserón por su belleza ornamental y mobiliaria, es la Capilla que se muestra en la Fig. 3, (una coqueta pero bella capilla muy bien decorada con ornamentos y pinturas en paredes y techos).



Fig 3. Capilla en la planta baja.

El salón principal es otro espacio a destacar de la parte noble del edificio. Un lugar con muebles antiguos de gran valor y con mucha decoración, que sorprende al visitante por su gran contraste con respecto al resto de estancias, que más bien son austeras y poco recargadas.

MEMORIA CONSTRUCTIVA

Materiales de construcción empleados en el Caserón del Carrascalejo

El material arquitectónico cumple dos funciones: la constructiva y la ornamental. Tradicionalmente estas funciones han sido ligadas a los materiales que necesitan revestimiento, como el hormigón o el ladrillo, y los materiales que no, como la madera o el mármol, respectivamente.

Es preciso identificar los materiales originales y los utilizados en intervenciones posteriores, estableciendo a su vez si sustituyeron o no a otros anteriores.

En base al estilo neoclásico del caserón, los materiales empleados vienen a estar en consonancia con los utilizados desde la antigüedad, como la piedra, cerámica, madera, cemento y cal. Lejos de utilizar los modernos como pueden ser el hormigón armado, acero o vidrio.

La presencia de materiales cerámicos en el edificio del Carrascalejo se observa de diferentes formas. El ladrillo cocido es el más empleado, pudiendo encontrarlo colocado en forma de “espiga de pez” en las bóvedas de la bodega y de la escalera principal. También se empleó para cubrir las impostas de las fachadas que disimulan el cambio de espesor entre los muros de carga, a modo de vierteaguas en la propia cornisa. Las tejas de cañón y las rasillas de aspe son otros materiales cerámicos también empleados y muy comunes en todas las edificaciones de aquella época.

La piedra natural ha sido durante siglos un material imprescindible en la construcción. Las piedras son adecuadas para la construcción por sus condiciones de compacidad y dureza, siendo aptas para ser talladas. La piedra más utilizada en todo el edificio es la piedra arenisca del tipo caliza, bastante utilizada en los edificios de nobles en los pueblos de los alrededores. El único punto en contra de esta caliza es la circunstancia de su relativamente fácil disgregación, siendo muy sensible a la acción del viento por la finura de su grano y su cementante de naturaleza calcárea, fácilmente atacable por el agua. El edificio está construido básicamente con sillería o mampostería. Además, la piedra de mármol tiene un uso exclusivo en la escalera y recibidor principal.

Pasamos a otro material, los pétreos artificiales, con menor importancia en el Caserón. Es el resultado de mezclar arena, cemento, gravín y agua. Así lo encontramos como solado en forma de terrazo pulido o baldosas hidráulicas, según la estancia.

Estructuralmente la madera es muy utilizada tanto en la cubierta como en los forjados, y como elemento constructivo en las ventanas, marquesinas y puertas, mientras que la forja es utilizada sólo para elementos de protección, como las barandas.

En cuanto a los morteros, los de cal eran los más empleados por aquella época, como material de agarre o como revestimiento, aunque actualmente el mortero de cal ha caído en desuso y sólo se utiliza para obras de restauración. En el caserón se utilizó para la ejecución de las fábricas de los muros de carga, muros de cantería, cimentaciones y para el agarre de la teja curva a los tableros de cañizo. También se utilizó para la realización del revoco de los paramentos exteriores de las fachadas, revistiendo la mampostería que conforma el cerramiento, así como los paramentos interiores. Por otro lado, el yeso se utiliza principalmente para el enlucido de interiores, ya que su escasa resistencia a los agentes atmosféricos, ha provocado que se desaconseje su uso en exteriores.

Sistemas constructivos

Tras analizar detenidamente el esquema estructural del Caserón, decidí realizar unos dibujos que explicasen de una manera clara el funcionamiento estructural del edificio.

Es evidente que la forma en que trabaja la estructura es muy similar al resto de construcciones de aquella época, es decir, mediante el arriostramiento entre sí de los muros de cargas, un envolvente de muros en torno al patio central, a lo que luego se le añadió la edificación a poniente.



Fig 4. Sección del forjado.

Bajo la estructura portante de gruesos muros de carga, se encuentra una cimentación de zanja corrida, rellena de mampostería de piedra caliza tomada con argamasa de mortero de cal.

En la Fig. 4 represento una sección del forjado unidireccional, que como se observa está resuelto con revoltones de rasilla (que funcionan como encofrado perdido) cogidos con yeso moreno a viguetas de madera de sección rectangular o circular colocadas aproximadamente cada 75 cm. Las vigas de madera apoyan por sus extremos interiores en una viga de madera de gran sección y en los extremos exteriores en los muros de carga. La cara inferior de los revoltones presenta un enlucido de yeso blanco, mientras que para realizar el falso techo se coloca cañizo sujeto con alambres a las vigas, yendo revestido de yeso. En la cara superior del forjado está realizado el solado sobre el material de relleno de senos a base de barro y cal.

En cuanto a las escaleras son de destacar la escalera principal y de servicios. Este tipo de escalera, conocida como “rampa a montacaballo”, se resuelve por medio de bóvedas, construida por medio de varios tableros de ladrillos de barro tomados con yeso y con las juntas entre los tableros contrapeadas; creando un único tablero, que mediante su curvatura y sistemas de apoyo configuran elementos constructivos cuya forma de trabajo principal es a compresión. Aunque los tramos son independientes en su construcción, arrancan y mueren en otros tramos, apoyándose en ellos. Este tipo de bóvedas transmite sus empujes a los cuatro muros que forman la caja de escalera.

Además de los muros de carga y forjados, en el Caserón podemos encontrar otros sistemas constructivos como los arcos, bóvedas y soportes, que colaboran estructuralmente. Así, en la bodega (Fig. 5) encontramos arcos de medio punto y bóvedas vaídas, así como arcos rebajados y bóvedas de cañón.

La bóveda de cañón es una estructura empleada como forjado que sostiene el piso superior, situada en los dos pasillos externos de la bodega del caserón. Se origina a partir de un arco de medio punto desplazado longitudinalmente.



Fig 5. Arcos y bóvedas en la bodega.

El arco de medio punto es el tipo de arco más común del caserón del Carrascalejo y se encuentra tanto en los arcos de las dos naves centrales del sótano, así como en los cuatro accesos al edificio desde el exterior. También nos encontramos con este tipo en los arcos que circundan

el patio central, es decir, en el nártex que lo rodea y en todas las ventanas que dan a este patio. Los arcos rebajados en el sótano se sitúan en las dos naves laterales, para así poder transmitir los importantes esfuerzos de las bóvedas de cañón.

Las bóvedas vaídas están ubicadas en los dos pasillos centrales de la bodega de vinos. Sólo requiere del diseño de un módulo de base cuadrangular que se repite tantas veces como es necesario, sin muros intermedios y sólo con pilares o pilastras.

Todos estos sistemas constructivos, al igual que el resto de apartados, se desarrollan más extensamente a lo largo del P.F.C., siendo éstas páginas sólo un resumen.

ANÁLISIS DE PATOLOGÍAS

El estudio de las patologías existentes en el Caserón, es un apartado muy importante en este P.F.C., ya que puede servir como base para una futura intervención, tratando de devolverle al Caserón del Carrascalejo su función constructiva y arquitectónica original mediante la subsanación de las partes dañadas.

Para ello, el proceso deberá ser primeramente un reconocimiento visual del edificio, seguido de una toma de datos "in situ", para continuar con un análisis y un proceso de diagnóstico.

El cuadro de patologías actual del edificio es extenso, por lo que sólo muestro algunos ejemplos significativos de los diferentes tipos de patologías que le afectan.



Fig 6. Desprendimientos.

En el estudio realizado, he dividido las patologías entre las debidas al agua, las localizadas en elementos pétreos, forja o cubiertas, pudiendo encontrar humedades, eflorescencias, arenización, etc.

En las figuras 6, 7 y 8 expongo fotografías de varios tipos de patologías que muestran lo afectadas que están las fachadas del edificio y que haría necesaria una pronta intervención para subsanar estas humedades y fisuras que provocan desprendimientos. Además, existen otras patologías, como en los pavimentos y revestimientos en forma de desgaste, desprendimientos, grietas o fisuras.



Fig 7. Humedad por filtraciones.



Fig 8. Humedad por capilaridad.

Como conclusión, decir que las patologías que presenta el Caserón del Carrascalejo son numerosas si bien el aspecto general es relativamente bueno, no impidiendo en absoluto el desarrollo normal de las labores que desde hace más de un siglo se vienen desarrollando en su interior.

FICHAS DE PATOLOGÍAS

Para completar el análisis de patologías, he elaborado veintitrés fichas de patologías, como estudio más concienzudo de las zonas que vale más la pena resaltar en cuanto al número de patologías que le afectan. Y como consecuencia de ello, el mayor número de fichas analizan las zonas exteriores del Caserón, ya que como es evidente, todo lo que pueda estar en contacto con el exterior siempre se verá más afectado por condicionantes como la meteorología u otros agentes externos.

En este caso muestro como ejemplo una ficha (Fig. 9), la de las patologías en la fachada Norte, representativa del resto y que a continuación paso a explicar la forma de cómo he realizado las fichas.



Fig 9. Ficha 01 de patologías en fachada Norte.

Estas fichas las he estructurado de la siguiente forma:

- En el encabezamiento pongo el número de ficha, a dónde se refiere y unas siglas para su identificación.
- En la parte superior es donde indico en el plano el lugar donde se encuentra las patologías.
- En la parte central aparecen fotografías que he hecho de las citadas patologías.
- Por último, hago una breve descripción de las mismas.

La totalidad de las fichas se dividen en las cuatro fachadas, el bloque a poniente, cubierta, sótano, patio central, las partes defensivas y zonas interiores, habiendo en algunos casos más de una ficha por zona analizada.

PLANIMETRÍA DEL ESTADO ACTUAL

Para una correcta lectura del edificio es fundamental la realización de la planimetría del estado que presenta en la actualidad.

Hacer un levantamiento planimétrico del edificio resulta trabajoso al no disponer de un punto de inicio y empezar de cero.

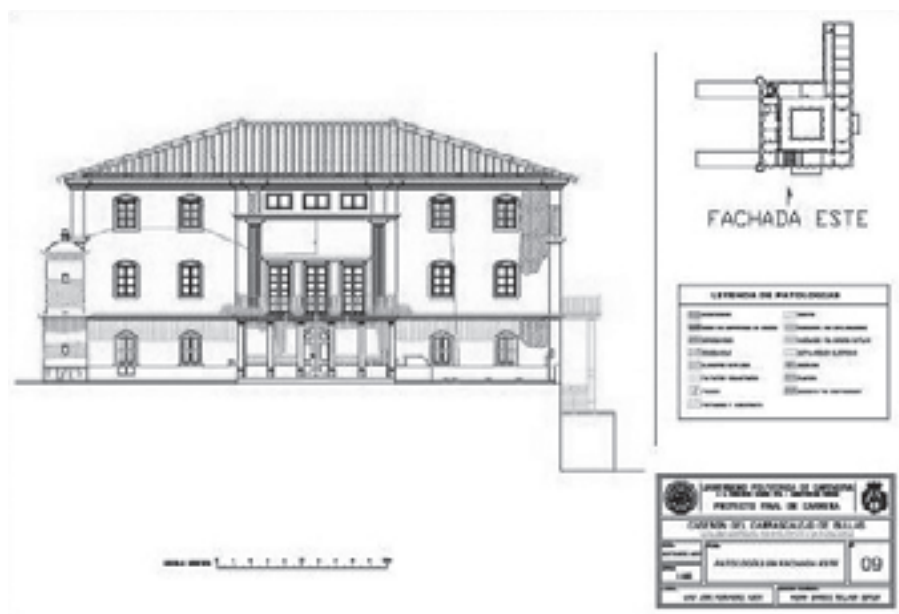


Fig 10. Plano de patologías existentes en la fachada Este.

En la Fig. 10, muestro como ejemplo el plano de patologías en la fachada Este y a continuación paso a explicar el proceso de elaboración.

La tarea de elaboración de planos, para estudios como el que aquí presento, no debe ser concebida como un objetivo, sino más bien como un apoyo complementario que nos ayude a comprender mejor el edificio desde el punto de vista de su volumetría, sus patologías, conocimiento de sus etapas históricas, métodos de intervención más adecuados, etc.

En los planos diferencio, por un lado, la descripción del edificio en sí (situación, plantas, fachadas, secciones y pavimentos), y por otro lado, el grafiado de las patologías en las fachadas, ya que, como he dicho antes, las fachadas muestran el mayor número de patologías del edificio.

Los planos desarrollados presentan, básicamente, la planta general del caserón, dos secciones y las cuatro fachadas. Esto se debe al objetivo de intentar dar en el menor número de planos la mayor cantidad de información posible. A continuación enumero los dieciocho planos que he realizado del Caserón del Carrascalejo de Bullas:

- | | |
|---------------------------------|--|
| P-00. SITUACIÓN Y EMPLAZAMIENTO | P-09. PATOLOGÍAS EN FACHADA ESTE |
| P-01. PLANTA SÓTANO | P-10. FACHADA NORTE |
| P-02. PLANTA BAJA | P-11. PATOLOGÍAS EN FACHADA NORTE |
| P-03. PLANTA PRIMERA | P-12. FACHADA OESTE |
| P-04. PLANTA SEGUNDA | P-13. PATOLOGÍAS EN FACHADA OESTE |
| P-05. PLANTA CUBIERTA | P-14. SECCIÓN LONGITUDINAL A-A' |
| P-06. FACHADA SUR | P-15. SECCIÓN TRANSVERSAL B-B' |
| P-07. PATOLOGÍAS EN FACHADA SUR | P-16. PAVIMENTOS ACTUALES PLANTA BAJA |
| P-08. FACHADA ESTE | P-17. PAVIMENTOS ACTUALES PLANTA PRIMERA |

ANÁLISIS DE LAS INTERVENCIONES REALIZADAS

En cuanto a las intervenciones realizadas en el Caserón del Carrascalejo, he tenido muchas dificultades en obtener información, ya que al no ser un BIC, hay poca documentación al respecto.

Las intervenciones que se han ido realizando en el caserón desde su origen se puede considerar que han ido siendo continuas, es decir, cada poco tiempo siempre había algo que se decidía intervenir. Las dos tipos de intervención más utilizados han sido el de restaurar algo ya existente, o bien construir un elemento nuevo que pase a formar parte del conjunto, no habiendo en ningún momento una demolición de algo existente.

Además de lo que me ha hecho saber el propio dueño del Caserón, tras haber consultado diversos organismos como el Ayuntamiento de Bullas, el Servicio de Patrimonio de la Región de Murcia y el Colegio de Arquitectos, he podido hacerme una composición de todas la intervención realizadas, que serían por orden cronológico: empezando por los años 20 se adosó el bloque a poniente (que rompió con el esquema estructural del edificio original de un cuadrado en torno a un patio central); tras la Guerra Civil se restauró la capilla; y se cerró con un murete el patio frente a la fachada Oeste por los años 60.

Ya en los últimos años se han ido realizando diversas construcciones menos significativas que las anteriores en cuanto al impacto visual y más centradas en llevar por parte de los dueños del Caserón un mantenimiento del edificio, con mayor o menor acierto en su acabado. Esta serie de intervenciones ha consistido en la restauración del patio central, la intervención en las bóvedas de la bodega, el repintado de la verja de la entrada de carros y diversas intervenciones en las fachadas Sur y Este, entre otras cosas.

A pesar de todo, es curioso saber que el caserón ostenta desde 1979 la catalogación del grado 1 de protección, pero no se ha dado el paso para convertirlo en BIC y por lo tanto, no se ha podido proteger el caserón para que no se realicen muchas de las intervenciones erróneas que se han llevado a cabo. La verificación de las intervenciones realizadas no puede ser acompañada por ningún tipo de documentación que lo atestigüe, debido a que no se conservaron tras la destrucción en la Guerra Civil del archivo documental del edificio.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Para terminar con los apartados destacados de este P.F.C., planteo los puntos básicos de una propuesta a llevar a cabo, que por falta de tiempo no puedo entrar a desarrollar.

Primeramente, es necesario un estudio previo y seleccionar un equipo interdisciplinar que se coordine en el trabajo a realizar. La intervención podría centrarse en el entorno del Caserón para acondicionarlo, o bien, realizar una intervención más compleja en el propio edificio, donde se podría destacar la intervención en las fachadas, ya que presentan bastantes patologías, sobre todo en la fachada Norte.

En una posible actuación, considero que el primer paso debería ser la limpieza para eliminar la suciedad y vegetación existentes. Para continuar, es necesaria la consolidación de elementos como los zócalos y así evitar desprendimientos.

También es importante la protección para garantizar la durabilidad y así impedir que sigan apareciendo humedades.

Además, en el caso de las grietas, antes de proceder a su cosido, se ha de resolver la causa de su aparición.

Por último, comentar la necesidad de seguir un mínimo programa de mantenimiento para así poder conservar el Caserón del Carrascalejo.

CONCLUSIONES

- Se ha alcanzado un análisis del Caserón del Carrascalejo, no sólo como un edificio en sí, sino como la puesta en valor de un lugar que hay que conservar y al que considero que sería positiva su catalogación definitiva como BIC.
- Contribución al conocimiento y difusión de uno de los elementos más representativos del Patrimonio Histórico de la ciudad de Bullas y de los que más ha contribuido a la actual fama de sus vinos.
- Puesta en práctica de los conocimientos adquiridos durante mis años de estudio de la carrera actualizando y adquiriendo nuevos conocimientos llevándolos así a la práctica.

COLEGIO PÚBLICO CIERVA PEÑAFIEL, MURCIA. ANÁLISIS HISTÓRICO-CONSTRUCTIVO Y DE PATOLOGÍAS.

María Albaladejo Pastor. Arquitecta Técnica.

INTRODUCCIÓN

La obtención del título de Arquitectura Técnica en la Universidad Politécnica de Cartagena hace imprescindible realizar, presentar y exponer un trabajo, el Proyecto Final de Carrera (a partir de ahora PFC), en el que aplicar los conocimientos adquiridos durante los años en la titulación.

La motivación que me llevó a realizar este PFC, que lleva por título *Colegio Público Cierva Peñafiel, Murcia. Análisis Histórico-Constructivo y de Patologías*, está causada por una ilusión; la ilusión de rendir un pequeño homenaje al centro escolar donde recibí mis estudios de educación primaria y donde he pasado gran parte de mi infancia, completando y terminando de este modo mis estudios volviendo al origen de los mismos.

El proceso seguido en su ejecución se puede dividir en tres fases o etapas prácticamente simultáneas. La primera de ellas es la que se realiza una investigación documental, una exhaustiva toma de datos y una recopilación de información, la segunda de ellas que clasifica y planifica la información obtenida en la fase anterior y realiza el estudio y análisis pertinente en cada uno de los capítulos, y por último una tercera fase de redacción del proyecto. Todas estas fases buscan y persiguen alcanzar varios objetivos de los cuales se debe destacar como principal el siguiente: profundizar en el estudio de uno de los edificios más representativos de la arquitectura escolar murciana de principios del Siglo XX, intentando contribuir con el mismo a su conocimiento y a la divulgación de su importancia, así como impulsar su conservación, difusión y su puesta en valor.

El contenido de este PFC está ordenado o clasificado en once capítulos. Estos son:

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS HISTÓRICO.

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS SISTEMAS CONSTRUCTIVOS Y MATERIALES UTILIZADOS.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y VOLUMÉTRICO.

CAPÍTULO 5: ANÁLISIS DE PATOLOGÍAS.

CAPÍTULO 6: FICHAS DE PATOLOGÍAS.

CAPÍTULO 7: PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

CAPÍTULO 8: PLANIMETRÍA DEL ESTADO ACTUAL.



Fachada principal del Colegio Público Cierva Peñafiel.



Aspecto de una de las fachadas laterales.

CAPÍTULO 9: APLICACIÓN DE LA NORMATIVA AL ESTADO ACTUAL.

CAPÍTULO 10: ANEXOS.

CAPÍTULO 11: BIBLIOGRAFÍA.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS HISTÓRICO

Este capítulo está dividido en dos apartados. En el primero de ellos se desarrolla una breve reseña histórica de la ciudad de Murcia, en ella se realiza, por un lado, un estudio de las condiciones y características naturales, geográficas y climatológicas de la ciudad de Murcia por cuanto han ido influyendo en los acontecimientos y en la evolución histórica de la ciudad, y por otro un estudio de los acontecimientos acaecidos en la ciudad desde su fundación hasta nuestros días, así como de la evolución de la trama urbana de la ciudad y realizando también en ella, un breve repaso de la arquitectura histórica en Murcia, con el objetivo de dar a conocer la similitudes y elementos adquiridos de cada época, haciendo en cada uno de estos últimos estudios hincapié en la época histórica en la que se centra la construcción de este edificio escolar.

Una vez acotada la ciudad, sus características, su historia y su evolución, se pasa en el segundo de los apartados en que se divide este capítulo de Análisis Histórico al estudio y análisis de la historia propia del edificio objeto de estudio de este PFC. Este estudio está estructurado de forma que se abordan tanto el análisis del emplazamiento del edificio y su entorno urbano más inmediato como la vida y la obra de D. Pedro Cerdán Martínez, arquitecto proyectista de este edificio escolar, incluso realizando una descripción comparativa entre las tres escuelas que junto con la de Cierva Peñafiel se construyeron en base a la R.O. de 1905. Y una investigación exhaustiva y detallada por un lado del proyecto original de D. Pedro Cerdán Martínez así como los proyectos de las sucesivas intervenciones realizadas en el edificio a lo largo de su historia.



Vista aérea de la plaza de Sto. Domingo antes de la construcción de este edificio escolar.

La construcción de este edificio escolar se centra en el marco histórico de la ciudad de Murcia de principios del S XX.

A pesar de la fuerte inestabilidad política, el descenso económico, las calamidades y catástrofes de orden natural así como los numerosos incendios que vive Murcia en la primera mitad del S. XIX, la segunda mitad de este siglo fue fecundo para la ciudad, experimentando en estos años una expansión ciudadana, mejoras en las comunicaciones y unas ideas reformistas, que si bien no todas se llevan a cabo, serán la base de obras posteriores. Este espíritu y deseo de cam-

bio, evolución y expansión se mantiene durante todo el siglo XX, debiendo destacar en la primera mitad del siglo XX mejoras como la apertura y el ensanche de calles, la aparición y urbanización de plazas, y la dotación y construcción de edificios públicos de índole social, económico, lúdico, cultural y de uso escolar como el caso del que en este PFC se trata.

En 1903, D. Antonio García Alix y D. Juan de la Cierva Peñafiel, entonces ministros de Hacienda y de Instrucción Pública respectivamente, se pusieron de acuerdo con Andrés Baquero para la construcción de las primeras Escuelas Graduadas Públicas: las de Cierva Peñafiel construidas al norte en el barrio de Sto. Domingo, las de El Carmen construidas al sur en el barrio del Carmen, las de Andrés Baquero Almansa construidas al este en el barrio de Sta. Eulalia y las de García Alix, construidas al oeste en el barrio de San Antolín, inaugurándose las cuatro el 16 de septiembre de 1917. Las escuelas se dispusieron de forma que cada una de ellas se encontrara en un punto cardinal de la ciudad, con el objetivo o propósito de llevar la educación a todos los sectores de la población y acercar la enseñanza a todos los rincones de la huerta murciana.



De izquierda a derecha: Escuelas Graduadas Cierva Peñafiel, El Carmen, Andrés Baquero Almansa y García Alix.

La construcción de estas cuatro escuelas fue encargada al arquitecto murciano D. Pedro Cerdán Martínez, nacido en Torre Pacheco en 1863, el cual estudió arquitectura en Madrid y desempeñó durante nueve años la labor de Arquitecto Municipal de Murcia, cargo bajo el cual construyó edificios tan destacables en la ciudad como la Plaza de Abastos de Verónicas, la fachada principal del Casino y la fachada del Teatro Romea, entre otros.

Aunque el proyecto de las Escuelas Graduadas Cierva Peñafiel fue firmado por D. Pedro Cerdán Martínez en Murcia el 30 de Diciembre de 1909, no fue presentado a la Junta de Patronato hasta el 1 de Junio de 1910, viéndose en consecuencia retrasadas por un lado la puesta de la primera piedra a noviembre de 1910 y su terminación a finales de 1914.



Aspecto de las Escuelas Graduadas Cierva Peñafiel tras su construcción en 1914.

Este edificio fue proyectado y construido en el solar de los Zabalburu o los tres Condes de Heredia Spínola, situado en la plaza de Santo Domingo, una céntrica, concurrida y privilegiada zona de la ciudad, en la que queda situado entre edificios tan destacables como la iglesia de

Santo Domingo, la Casa Cerdá, el Convento de las Claras y el teatro Romea. Se encuentra, por tanto, en el marco del Patrimonio Histórico de Murcia, ubicado en el entorno de protección del Bien de Interés Cultural de la Iglesia de Santo Domingo, quedando también en 1996 catalogado en el Plan Especial del Conjunto Histórico Artístico de Murcia (P.E.C.H.A.) con el nivel de protección intermedio, por el que se presta especial atención a sus fachadas y estructura, esta ficha de catalogación del edificio dentro del P.E.C.H.A, queda introducida en el Capítulo 10. (Anexos), y explicada en el Capítulo 9. (Aplicación de la Normativa).

En este edificio escolar son pocas las intervenciones que se han llevado a cabo a lo largo de sus cien años de vida. Se deben mencionar sin entrar más en detalle las modificaciones realizadas en el edificio con motivo de su mantenimiento y acondicionamiento y que no han sido reflejadas o recogidas en ningún tipo de documento, como la variación en planta de las estancias interiores y destacar más pormenorizadamente aquellas actuaciones o intervenciones que por su envergadura han sido objeto de redacción de proyecto. Estas intervenciones son:

- La primera en 1981, cuyo proyecto está firmado por D. Manuel García Cerdán, D. Ernesto Martínez Cornejo y D. Carmelo Oñate Gómez y se centra principalmente en obras de cantería tanto de zócalos, cornisas, fachadas y escalinatas, limpieza y arreglo de fábricas de ladrillo afectadas, refuerzo de dinteles con perfiles metálicos ocultos, arreglo de cubiertas, y pintura elementos exteriores, como rejería y carpintería.
- La segunda en 1982, firmada por los mismos arquitectos que la anterior, con la que se modifica la escalera de bajada al sótano y se realiza la demolición de añadidos posteriores a la redacción y construcción del proyecto original.
- En 1989 el arquitecto D. Alfredo Vera Botí lleva a cabo una serie de obras destinadas a acondicionar la planta de sótano, dotándolo de acabados e instalación eléctrica, nuevos pavimentos y carpintería interior y reforzando los forjados con perfiles metálicos.

En 2009, se ha llevado a cabo la reparación y/o sustitución de las cubiertas del centro. En esta intervención se han sustituido las cerchas y cuchillos de madera por sistemas estructurales homólogos mediante perfiles metálicos de sección rectangular y reutilizando o recuperando en la mayor medida posible las tejas primitivas que cubren y cubrían las cubiertas inclinadas de este edificio escolar.



Imagen del edificio que aparece su la ficha de catalogación del plan especial del Conjunto Histórico Artístico de Murcia.



Aspecto del Colegio Público Cierva Peñafiel durante la última intervención

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LOS SISTEMAS CONSTRUCTIVOS Y MATERIALES UTILIZADOS

Este capítulo está dividido en dos apartados, el primero de ellos trata de describir de la manera más detallada y pormenorizada posible, tanto los materiales utilizados en la construcción de este edificio escolar, como aquellos introducidos en las sucesivas intervenciones y como fruto del mantenimiento del mismo. Estos materiales son: los materiales cerámicos, como el ladrillo cerámico aplantillado, probablemente el material más abundante en este edificio, la teja cerámica plana usada en la cobertura de las cubiertas inclinadas del edificio y los pavimentos cerámicos que aparecen en algunas estancias interiores, los materiales pétreos como la piedra caliza usada en la mampostería de los cimientos y en la decoración y refuerzos de las fachadas, la piedra artificial de zócalos y los pavimentos de mármol. Los morteros, empleado el de cal en la construcción del edificio, el de cemento en las sucesivas intervenciones y el de yeso en el revestimiento de estancias interiores. Las maderas usadas en la ejecución de los elementos estructurales de madera, en carpinterías tanto interiores como exteriores y en pavimentos y los metales, los cuales aparecen en la ejecución de rejas, verjas y puertas, así en los perfiles de refuerzo de elementos constructivos.

En el segundo de los apartados en los que se divide este capítulo se estudian los sistemas y tipologías constructivas y estructurales elegidas por D. Pedro Cerdán Martínez para la ejecución de este edificio escolar, así como los procesos constructivos seguidos para la realización de los mismos. Los sistemas constructivos usados son: la cimentación a base de zapatas corridas de mampostería, muros de carga de ladrillo cerámico aplantillado, pilares de ladrillos cerámico, los cuales aparecen únicamente en la planta de sótano, entramados horizontales de viguetas de madera, cubiertas planas no transitables y cubiertas inclinadas, escaleras y rampas.



Imágenes de los sistemas constructivos y materiales más usados en el Colegio Público Cierva Peñafiel.

Vistos, estudiados y recogidas todos los detalles anteriores en un extenso análisis se llega a la conclusión de que constructivamente este edificio escolar se describe como:

Una connotación a base de muros de carga de ladrillo cerámico aplantillado construidos sobre zapatas corridas o continuas de mampostería ordinaria, de piedra caliza tomada con mortero de cal. Un edificio, en el que todo el conjunto se levanta sobre un sótano de un par de metros de

altura, que fue originado con el único objetivo de preservar de la humedad del suelo al resto del edificio. Un edificio cerrado superiormente casi en su totalidad por cubiertas inclinadas, realizadas con estructuras resistentes a base de cerchas y cuchillos de madera (desaparecidas tras la última intervención) y cubiertas con teja cerámica plana sobre entablado de madera, y en el que las plantas por un lado se separan mediante forjados unidireccionales de viguetas de madera reforzados con vigas metálicas, y por otro lado se unen por un núcleo de escalera de directriz recta construida sobre bóveda tabicada.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS CONSTRUCTIVO Y VOLUMÉTRICO

Este capítulo persigue la finalidad de dar a conocer el aspecto tanto interior como exterior de este edificio de principios del siglo XX para lo cual se divide en dos apartados. El primero de ellos trata de dar a conocer la forma, dimensiones, aspecto, decoración e imagen que presentan las fachadas de las Escuelas Graduadas Cierva Peñafiel, haciendo en él una descripción general del exterior de las mismas y un análisis volumétrico, un estudio detallado de la gran variedad de tipología de huecos existente en el edificio, una descripción de las escaleras y escalinatas exteriores que dan acceso al edificio y un análisis pormenorizado de la decoración y ornamentación de las fachadas.

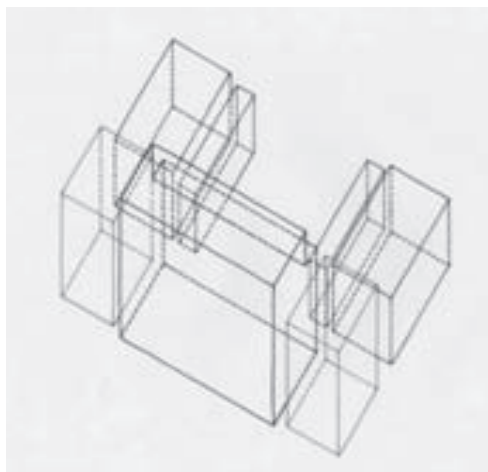
Por haber ido variando con el paso del tiempo la distribución en planta de este edificio en el segundo de los apartados se hace una diferenciación y descripción entre aquella distribución y aspecto que presentaba el edificio tras su construcción y aquella que presenta en la actualidad.

El Grupo Escolar Cierva Peñafiel o las Escuelas Graduadas Cierva Peñafiel, como ya he citado anteriormente, fueron construidas y proyectadas en el solar de los Zabalburu o de los tres Condes de Heredia Spínola, de 1473,61m² de superficie y de forma trapezoidal.

El conjunto edificado está compuesto por un edificio principal, en forma de U, de equilibradas formas y sobrios elementos ornamentales, una pequeña edificación pensada o proyectada en su origen como vivienda del jardinero, que actualmente sirve de aseos para los estudiantes, y un patio.

El edificio, cuya fachada principal posee una simetría perfecta respecto su eje central, está formado por los siguientes cuerpos: el primero y el más importante, el cuerpo central de tres plantas de altura; dos cuerpos laterales de dos plantas de altura cada uno de ellos y anexos al anterior, y otros dos cuerpos de una sola planta de altura que aparecen perpendicularmente junto a los anteriores en el patio interior.

La tipología de huecos de ventana es muy variada, predominando aquellas enmarcadas superiormente por arcos adintelados o rebajados de ladrillo cerámico con clave de piedra caliza.

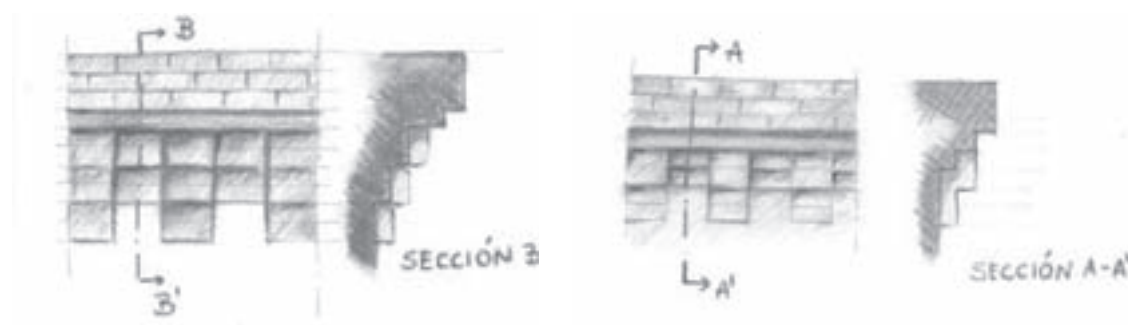


Análisis volumétrico y formal del edificio del Colegio Público Cierva Peñafiel.

La decoración existente se realiza por un lado con ladrillo cerámico mediante la combinación de diferentes aparejos y distribuciones, como es el caso de las cornisas cerámicas, los frisos de esquinillas y modulación romboidal, y por otro lado la realizada con piedra caliza como es el caso de las cornisas, molduras, ménsulas, balaustrada, discos planos, puntas de diamante...



Imágenes representativas de la gran variedad de huecos de ventanas existentes en este edificio escolar.



Alzados y secciones de ejemplos de cornisas de ladrillo cerámico aplantillado en el Colegio Público Cierva Peñafiel.

A pesar de haber sido variada con el paso del tiempo la distribución en planta de las estancias interiores de este edificio escolar, y tras haber realizado el estudio y descripción de las diferentes modificaciones, se llega a la conclusión de que el edificio se abre y distribuye a través de dos elementos principales: por un lado a través de los amplios y luminosos corredores desde los que se accede a las estancias interiores; y por otro lado, a través del núcleo de comunicación vertical que enlaza las diferentes plantas.



Decoración con piedra caliza en una de las cornisas de este edificio escolar.

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DE PATOLOGÍAS

En este capítulo se sitúan, analizan y describen cada una de las patologías que sufre el edificio tratado, haciendo para ello una clasificación o distinción entre patologías de origen físico, patologías de origen mecánico, patologías de origen químico y otras patologías.

De entre las patologías estudiadas dentro de cada clasificación se deben destacar, no solo por su abundancia sino por motivar, causar o desencadenar otras lesiones y daños en los materiales, las siguientes:

Las humedades: por un lado la humedad de ascensión capilar ya que su presencia (muy abundante en esta edificación) así como la existencia de sales en el interior de los materiales y los ciclos de humectación secado dan lugar a la aparición de alveolización y exfoliaciones y desplazamientos entre otras lesiones. Por otro lado las humedades por filtración, que producen en

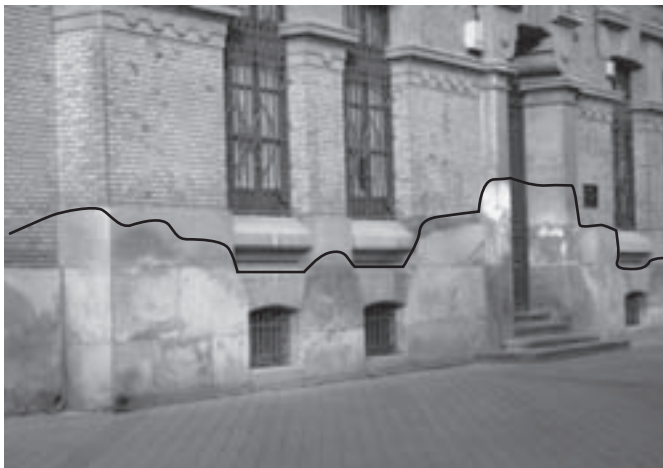
la mayoría de los casos en los que aparecen en este edificio eflorescencias y en algunos casos más concretos tinción, al lavar y escurrir el agua el oxido de elementos metálicos adosados o anclados a fachada. Y por último la humedad por rotura de instalaciones que produce en todos los casos que encontramos en este centro escolar alteración biológica, no siendo la humedad el único motivo de la aparición de esta lesión.

Grietas, las cuales aparecen principalmente en las fachadas laterales de esta edificación y en su gran mayoría llegan a medir dos centímetros de espesor.

Los efectos de la contaminación ambiental que aparecen o se depositan en forma de costras sobre los materiales de este edificio.

La oxidación y corrosión de los elementos metálicos como rejas verjas y puertas.

Debiendo destacar por último en esta síntesis las lesiones estéticas como el cableado exterior que aparece rodeando todas las fachadas de este edificio a la altura del forjado de la primera planta y que en numerosas zonas está a punto de desprenderse y la gran cantidad de pinturas y grafitis que inundan el exterior de este edificio escolar.



Humedad de ascensión capilar o "zócalo capilar" existente en la fachada principal del Colegio Público Cierva Peñafiel



De izquierda a derecha: Grieta en dintel de ventana de un de las fachadas laterales. Efectos de la contaminación ambiental apreciables en la balaustrada del balcón de la primera planta de la fachada principal. Oxidación de una de las rejas de ventanas. Uno de tantos grafitis existentes en las fachadas de este edificio escolar.

CAPÍTULO 6. FICHAS DE PATOLOGÍAS



En este capítulo se hace una síntesis de las patologías halladas en este edificio mediante la realización o confección de sesenta y dos fichas de patologías que recogen de manera esquematizada los datos y detalles de cada lesión.

Para ello he individualizado cada una de las fachadas y secciones más representativas del edificio, para resaltar siguiendo el mismo orden y clasificación que en el capítulo anterior las patologías encontradas.

Cada una de las fichas, cuyo diseño se adjunta en la imagen de la derecha, consta de un cuadro que recoge los datos de las lesiones, como el código de fichas, establecido con las iniciales de la fachada y la abreviatura de la patología, la denominación de la lesión, su situación dentro del edificio y su localización dentro de esa fachada o sección, un plano o esquema de localización, varias fotografías representativas de cada patología y un cuadro en el que se describen las lesiones, su origen, abundancia y estado que presentan.

CAPÍTULO 7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

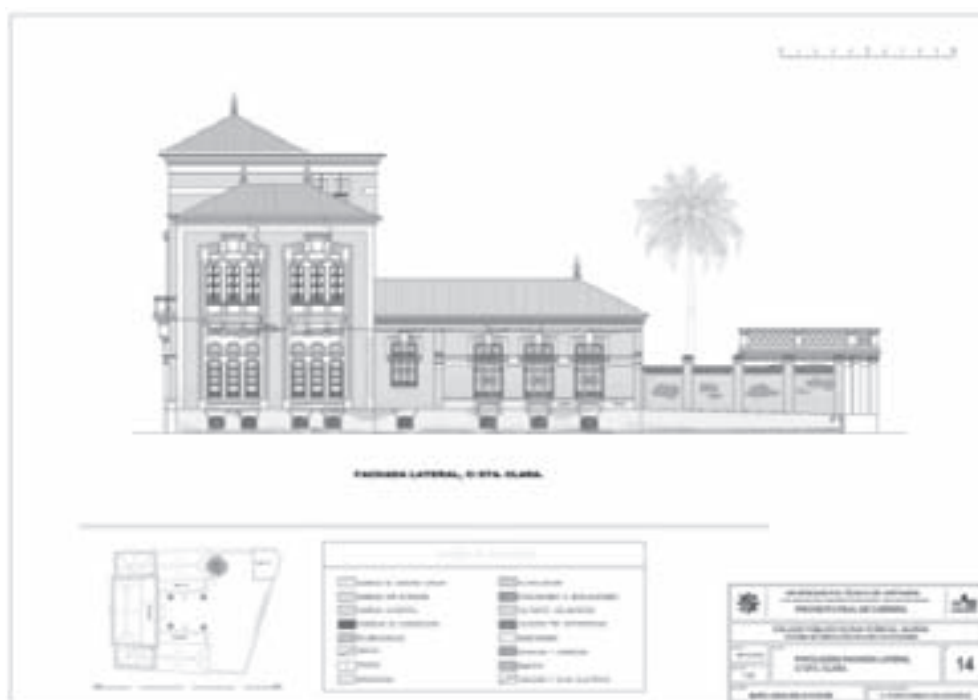
Previo a la redacción de la propuesta de intervención y actuación a las patologías expuestas en capítulos anteriores he fijado unos criterios generales de intervención acordes con los “Principios para la Conservación y Restauración de Patrimonio Construido” de la Carta de Cracovia de 2000, planteando también la necesidad no solo de la continua y permanente colaboración entre los diferentes profesionales encargados de la intervención sino, también de la necesidad de seguir unas fases o etapas para la redacción y ejecución de un proyecto de intervención.

A pesar de que en la mayoría de los casos unas patologías dan lugar a otras, en la realización de este capítulo he considerado cada patología como una lesión aislada tratándola de forma individualizada, realizando un estudio de las técnicas existentes para subsanar sus efectos y orígenes, proponiendo finalmente, en base a lo estudiado en los capítulos anteriores, la solución que más se adapte a las características de cada una de las patologías, es decir aquella solución que garantice un resultado óptimo.

Por último he incluido una propuesta de mantenimiento y conservación preventiva que se deberá seguir para la correcta subsistencia del edificio.

CAPÍTULO 8. PLANIMETRÍA DEL ESTADO ACTUAL

Este capítulo describe gráficamente el edificio mediante la confección de dieciocho planos, uno de situación y emplazamiento, cuatro planos de plantas, cuatro de alzados, tres secciones y seis planos de patología. Para la realización de cada uno de ellos me he basado en tomas de datos mediante dibujos a mano alzada, tanto croquis como bocetos del edificio, pasando a continuación a puesta escala los datos obtenidos, usando para ello programas de dibujo asistido por ordenador.



Plano de patologías de la fachada lateral hacia la calle Sta. Clara.

CONCLUSIONES

El estudio, análisis y redacción de este proyecto me ha hecho reflexionar en que a pesar de la numerosa normativa que en materia de patrimonio se aplica y la diversidad de técnicas existentes para la restauración e intervención de nuestros bienes muebles e inmuebles así como para su conservación, aún queda una gran tarea de educación y concienciación de la gran importancia y de la imperiosa necesidad de inculcar el buen uso y mantenimiento de nuestros bienes, ya que se trata no solo de piedras, en caso de bienes inmuebles, sino de parte de nuestra historia, de nuestras ciudades y de nosotros mismos.

Esta reflexión es la que me ha llevado a enfocar este PFC no solo desde el punto de vista de la restauración de este edificio sino también de su correcto mantenimiento, para poder garantizar su conservación, e intentando con el mismo su puesta en valor y la divulgación de su importancia.

CATALOGACIÓN DE LOS DETALLES ARQUITECTÓNICOS DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL EDIFICIO DE VIAJEROS DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA MEDIANTE EL ESTUDIO FOTOGRAMÉTRICO

Jesús Moreno Agüera, Arquitecto Técnico/Ingeniero de Edificación

INTRODUCCIÓN

Realicé la elección del tema de este proyecto, tras buscar diferentes alternativas para el análisis de un edificio histórico y a la vez emblemático para la ciudad, y a la vez de historia muy desconocida.

Una vez elegido el edificio, surgió el problema de cómo realizar el levantamiento de planos de un edificio de tal envergadura y características singulares. D. Manuel A. Ródenas me recomendó hablar con D. Juan José Martínez, y fue entonces cuando se le dio otra perspectiva al proyecto al hablarme de la técnica de la fotogrametría y de su utilidad para el levantamiento de planos de fachada.

Nos pusimos manos a la obra y comencé a levantar los planos de la fachada principal del edificio de viajeros de la estación de ferrocarril de Cartagena, gracias a los instrumentos topográficos y al restituidor fotogramétrico digital del “Departamento de Arquitectura y Tecnología de la edificación” de la Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT).

Tras la investigación histórica del edificio, encontré muy interesante el tema de la arqueología industrial, ya que las estaciones de ferrocarril se consideran monumentos industriales porque no son solo una tipología arquitectónica sino que además, forman parte de un sistema histórico estructurado, y sujetas a la incidencia de la trama urbana, a las relaciones sociales, intereses locales, influencias internacionales, factores políticos, condiciones económicas, etc. no se pueden analizar las vías por separado de los edificios, porque el ferrocarril es un todo, resultado de las coyunturas anteriormente descritas, y que marcaron sobre todo la época de la revolución industrial.

CAPÍTULO 1. ANÁLISIS HISTÓRICO DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA

Una estación de ferrocarril no se puede estudiar de manera aislada a sus instalaciones y a las características de la línea a la que pertenece, así como de la situación económica de la época.

A finales del siglo XIX, como consecuencia de la situación económica, se produjo una fiebre constructora propiciada por la inversión del capital extranjero que trajo a Murcia diversas compañías y que supuso la construcción de una red ferroviaria que atravesaba las región de norte a sur y de oeste a este, olvidándose de las zonas menos habitadas para concentrarse en las zonas industriales y mineras.

La estación de ferrocarril de Cartagena pertenece a la línea Chinchilla – Cartagena, construida por la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y a Alicante (MZA). La línea se dividió en diversos tramos, formando parte la estación de Cartagena del tramo Murcia -Cartagena, inaugurado hasta la estación provisional de Cartagena el día 1 de febrero de 1863. La longitud era de 65,197 km, y como el resto de vías de la línea su ancho vías era de 1,674 m. En este tramo se localizan las estaciones: Murcia-El Carmen, Beniaján, Torreagüera, Los Ramos-Alquerías, Canteras, Riquelme-Sucina, Balsicas-Mar Menor, Torre Pacheco (anteriormente conocida como Pacheco-Alcázares), La Palma-Pozo Estrecho, Los Molinos (Barrio Peral) y la ya citada estación de Cartagena .

Se trata de una estación terminal, por lo que su planta tiene forma de U. Normalmente las estaciones terminales contaban con una gran nave metálica y de cristal (como la estación de

Madrid-Atocha, también de MZA), pero por causas económicas, climatológicas y de ejecución de plazos, se realizó una marquesina de mayor simplicidad en su lugar.

Esta estación es de tipo monumental, pues es típico de la época en que se construyó la estación definitiva que las estaciones de las grandes ciudades trataran de reflejar la grandeza de la compañía constructora, para ganarse la confianza de los pasajeros, que al ver una estación de estas características asociaran su grandeza con la de la compañía.

Las únicas estaciones monumentales de este tramo son las de Cartagena y Murcia-El Carmen, que serán comparadas en el *“Capítulo 4, apartado 1”*.

CAPÍTULO 2. MEMORIA DESCRIPTIVA DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA

El edificio de viajeros es una composición académica, de un clasicismo ecléctico muy practicado por el cuerpo de ingenieros, pero con elementos decorativos de buen diseño modernista.



Imagen 01. Fachada principal.

Es una construcción sin estructuras metálicas, al modo de las estaciones de Madrid o Sevilla. Se trata de un cuerpo de fábrica de ladrillo y piedra con entramados metálicos.

Se aducen a diversos motivos las causas por las que la compañía MZA no construyó en la estación de Cartagena la cortina metálica y de vidrio que sí construyó en otras estaciones terminales, aunque principalmente se puede decir que las causas fueron económicas, por motivos de rapidez constructiva y por la climatología de la zona.

Todo el conjunto edificatorio de la Estación tiene una planta en forma de U, al tratarse de una estación terminal, con un cuerpo central perpendicular a las vías y dos laterales paralelos a ellas, separándose así los servicios de llegada y salida. Las alas laterales de una planta están destinadas a almacenes, despachos y salidas.

El cuerpo central, de dos pisos, tiene una planta de 37,6 m de longitud y 13 m de ancho, y los edificios laterales sólo disponen de un piso.

La cimentación del edificio ofreció muchos problemas, porque se trataba de terrenos ocupados antes por el mar, y cuya proximidad influía en la escasa profundidad del nivel freático y en la existencia de un terreno de baja capacidad portante. Las operaciones de agotamiento fueron intensas y costosas, pues debían prevenir los asentamientos que se producirían bajo la carga del edificio.

La fachada principal, que en su planta inferior tiene una longitud de 61 m, es de un gran rigor simétrico, con una sucesión de vanos con arcos de medio punto en el piso inferior y balcones con frontones en el superior, agrupados todos ellos de tres en tres.

En la parte central destaca una gran arcada a modo de arco triunfal que se desarrolla abarcando los dos pisos, sobresaliendo incluso sobre la recta cornisa que remata el edificio y rompiendo así el sentido de horizontalidad del resto.

A ello también contribuye el resalte de los elementos estructurales, pilastras, claves e impostas, lográndose así una perfecta armonía y equilibrio sin que predomine la verticalidad u horizontalidad en el edificio.

El gran arco cobija las tres puertas de la entrada principal, también bajo arcos, que están protegidas por una magnífica marquesina de hierro y cristal de tipo modernista.

Uno de los elementos más dinámicos del exterior es la marquesina ovalada, con detalles florales en los soportes.

El edificio, que no se adscribe a ningún estilo en especial, se caracteriza por ser ecléctico, pero utiliza elementos modernistas, muy de moda en esas fechas en toda la fachada levantina.

En su parte central está coronado por un reloj bajo el que aparecen las siglas de la compañía MZA sin darle gran relieve.

Las enjutas de los arcos de la puerta principal y del gran arco central se cubren de rica cerámica, de Daniel Zuloaga, entre la que cabe señalar las del arco central, en donde aparecen unos discos con las efigies clásicas en su interior; probablemente corresponda una de ellas a Mercurio, símbolo del comercio y progreso que también propiciaba el ferrocarril. Junto a ello, se extienden los motivos florales, guirnaldas y decoración vegetal y animal de fuerte colorido, que contrasta con el gris del resto de la construcción.

En el piso inferior, donde se halla el vestíbulo, llama la atención, por su diseño también modernista, el despacho de billetes, de madera, de gran sobriedad de líneas, que lo sitúa más bien en la tendencia secesionista de carácter más geométrico y que tan bien fue acogida por los artistas valencianos.

El interior, también modernista, estaba decorado con maderas en los zócalos y techos, pero desgraciadamente sufrió una desafortunada reforma en los años sesenta.

Hoy sólo se conserva la billetería, los marcos de la factoría, el artesanado y la lamparería original. Ello aún permite imaginar el aspecto sobrio y elegante del vestíbulo semejante al de algunos salones de edificios públicos de Cartagena como el Ayuntamiento y el Casino.

En el edificio lateral de la derecha, de salida de viajeros, se encuentran el despacho de equipajes y el local destinado a almacén de gran velocidad y consigna.

En el de la izquierda se alojan las salas de espera, el despacho del jefe de estación, los telégrafos, inspección del gobierno, lampistería y caloríferos.

La cubierta del pabellón central es metálica y constituida por una serie de cerchas de celosía.

Para el servicio de la estación de viajeros se dispone de seis vías, dos para los muelles y cuatro para viajeros, con un andén de cabeza de 36 m de longitud y 8 m de ancho, del que parten dos andenes centrales de 6,75 m de ancho y uno central de 6,98 m, cuya longitud es de 100 m.

Tanto los andenes como las vías de la estación de Cartagena no están cubiertos por la gran armadura metálica que a menudo caracterizaba a estos edificios, sino únicamente por marquesinas parciales (una solución mucho más económica).

Las marquesinas cubrían el andén de cabeza y los dos andenes laterales en toda su extensión, prolongándose las fachadas interiores de la dos alas laterales por un muro que constituye una escenografía, pues queriéndola hacer parecer una gran estación terminal en forma de U, simula la misma construcción de los pabellones laterales demasiado cortos, incluso con puertas por las que únicamente se accede al otro lado del citado muro.

Pero la impresión que debía recibir el viajero a su llegada era lo que importaba, sin olvidar el problema funcional, que resolvía al apoyarse sobre él la marquesina hoy inexistente tras ser desmontada en 1979 debido a su estado corrosivo en el que la dejaron los gases desprendidos por la vecina fábrica.

CAPÍTULO 3. SISTEMAS CONSTRUCTIVOS DEL EDIFICIO DE VIAJEROS DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA

Cimentación

La cimentación del edificio de viajeros de esta estación ofreció muchos problemas, pues no hay que olvidar que se trataba de terrenos ocupados antes por el mar, y cuya proximidad influía en la escasa profundidad del nivel freático y en la existencia de un terreno de baja capacidad portante. En el edificio de viajeros la cimentación es superficial mediante zapata corrida, debido a su configuración de la estructura mediante muros de carga. Su longitud predomina sobre sus otras dos dimensiones, es de morfología recta y de planta en forma de U.

Además de estas zapatas corridas, contaba con una base constituida por una solera de hormigón, pero se conocen testimonios orales que afirman que se emplearon capas de conchas de tortuga, traídas en barcos, como primer material de asiento de la obra, por su condición resistente al gran poder corrosivo de las aguas salinas de la zona de «El Almajar».

Estructura

En el caso del edificio de viajeros de la estación se puede hablar de los siguientes elementos estructurales:

Los muros son trasdosados, al contar con una hoja interior de mampostería (se desconoce el tipo) y una hoja exterior formada por un muro de ladrillo macizo cara vista (probablemente de los tejares de la zona de Murcia, según testimonios recogidos en la época) con aparejo de un asta con ladrillo a soga. La unión entre ambas hojas se realizaba mediante un entramado metálico.

Los morteros empleados en la ejecución se desconocen, pero por la época se podría decir que se trata de mortero de cal, que es el más utilizado en las construcciones tradicionales de la época. Los arcos de la estación de ferrocarril de Cartagena son arcos de medio punto o rectos.

Arcos planos (cubiertos por la ornamentación) en el primer piso y de medio punto en la planta baja.

Los forjados de la estación son unidireccionales, apoyan en sus dos extremos en muros de carga. En el caso del forjado 1 (sobre la planta baja) se trata de un artesonado de casetones sobre el que se coloca una capa de relleno y sobre este se apoya la solería de la planta primera.

Y el forjado 2 (sobre la planta primera) está formado por vigas metálicas compuestas, las viguetas también metálicas se unen a las vigas atornilladas tanto en la parte inferior como la superior de la viga para dar forma tanto al forjado de la planta primera como al de la terraza. El entrevigado consiste en dos tableros de ladrillo a revoltón y sobre éste el relleno de senos y la capa de hormigón e impermeabilizaciones de la cubierta.

Cubiertas

En el edificio de viajeros de la estación de Cartagena se empleó la cubierta plana en el caso de las terrazas y para cubrir algunas dependencias de la planta baja.

Y para cubrir el antiguo cuarto de taquillas para conductores se empleó cubierta inclinada a dos aguas con cobertura de teja plana. Para los antiguos retretes tanto de caballeros como de señoras se usó una cubierta inclinada a cuatro aguas de teja plana.

Cerramientos

En primer lugar, tengo que decir que la forma del hueco en los edificios de viajeros de las estaciones de ferrocarril tiene un significado en función de la habitación que alberga, distinguiéndose entre los usos propios de la estación y las habitaciones particulares.

En el edificio de viajeros de la estación de Cartagena los arcos del piso inferior son de medio punto, mientras que los del piso superior son adintelados, con ornamentación más detallada, con un frontón en la parte superior, diferenciando de este modo la distinta funcionalidad asig-

nada a las diferentes plantas, destinando la inferior para las dependencias propias del servicio ferroviario, y la parte superior, para viviendas y habitaciones del personal directivo de la estación.

Quizá las excepciones más llamativas que presenta la fachada principal de esta estación son: la simetría, un módulo central de dos plantas junto con dos módulos laterales de una sola planta; el reloj, las siglas de MZA en las molduras de las ventanas: distintos detalles en las cornisas; un reloj que corona la fachada principal, el nombre y el escudo de la ciudad... Pero si en algo destaca la estación de Cartagena es en su vidriera, en los azulejos y en la marquesina que da a la fachada principal.



Imagen 02. Azulejos.



Imagen 03. Marquesina

Otra importante característica especial de este edificio de viajeros es la marquesina que posee empotrada en la fachada principal así como el gran arco terminal flanqueado por azulejos y pilastras.

CAPÍTULO 4. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA CON OTRAS ESTACIONES MONUMENTALES ESPAÑOLAS

En este capítulo voy a realizar el análisis de los edificios de viajeros las estaciones de ferrocarril que guardan similitud con el edificio de viajeros de la estación de Cartagena, por su importancia para la compañía MZA o por su carácter monumental.

Voy a realizar una comparación entre algunas de las grandes estaciones monumentales españolas con la estación de Cartagena. Las estaciones elegidas son Murcia El Carmen, Valencia Norte, Madrid Atocha, Sevilla Plaza de Armas y Murcia Zairaiche.

Analizar estas estaciones ayudará a entender la lucha existente a finales del siglo XIX entre las distintas compañías de ferrocarril para que su estación fuera la más significativa, la más importante... porque esta era el símbolo de su riqueza y grandeza.

Quiero explicar en primer lugar por qué he elegido estas estaciones y no otras. Los motivos son los siguientes:

- Murcia El Carmen: esta estación es (junto con la de Cartagena) la única monumental de la línea Chinchilla – Cartagena a su paso por la Región de Murcia, y de su estudio comparativo se pueden obtener bastantes características similares.
- Madrid Atocha: es la estación monumental española por excelencia, y la estación terminal de la línea Madrid Cartagena, al igual que es terminal la estación de Cartagena. Además ambas tuvieron un desarrollo de su proyecto parecido, al haber contado ambas mucho tiempo con una estación provisional y también por haber sido redactados multitud de proyectos para las dos.

- Valencia Norte: esta estación tiene bastantes elementos decorativos en su fachada que posibilitan el análisis con la estación de Cartagena, salvo por las características regionalistas de la estación de Valencia que no se presentan en la de Cartagena.
- Sevilla Plaza de Armas: es una estación monumental terminal con planta en forma de U similar a la de Cartagena y además representa la gran riqueza ornamental que aplicó la Compañía de los Ferrocarriles de Madrid a Zaragoza y a Alicante (MZA) en algunas de sus estaciones.
- Murcia Zaraiche: esta estación pertenece a la línea Murcia Caravaca, la “niña bonita” de la Región de Murcia, pero que desgraciadamente ya no presta su servicio. Esta estación es también monumental y terminal, al igual que la de Cartagena.

CAPÍTULO 5. CATALOGACIÓN DE LOS DETALLES ARQUITECTÓNICOS DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL EDIFICIO DE VIAJEROS. FICHAS DE DETALLE.

En este capítulo se va a realizar la catalogación de detalles de la fachada principal del edificio objeto de este proyecto. A la hora de realizar dicha catalogación se ha tenido en cuenta el material constituyente y el oficio al que pertenece cada detalle, de manera que se han tomado cuatro tipos de materiales: fábrica (ya sea de cantería o de ladrillo), metal (ya sea sólo o combinado con vidrio, y dependiendo de su función), cerámica y carpintería.

De esta forma se han obtenido 44 fichas de catalogación de la fachada del edificio de viajeros, y se clasifican de la siguiente forma:

<u>Elementos de Fábrica</u>	<u>FA.</u>	
<u>Elementos Metálicos</u>	<u>MET.</u>	
Cerrajería		<i>MET - C</i>
Metal y Vidrio		<i>MET - V</i>
Fundición		<i>MET - F</i>
<u>Elementos Cerámicos</u>	<u>CE.</u>	
<u>Elementos de Carpintería</u>	<u>CA.</u>	

También se ha realizado la catalogación de los detalles que conforman el muro perimetral y la valla, por su especial relación con el edificio y sus características arquitectónicas, obteniendo 3 fichas.

<u>Catalogación de detalles del muro perimetral y valla</u>	<u>VA.</u>
Elementos de Fábrica	<i>VA-FA</i>
Elementos Metálicos	<i>VA-MET</i>

Las fichas de detalles obtenidas son de dos tipologías.



Imagen 04. Esquema de una ficha de catalogación de detalles.

En primer lugar se realiza una clasificación del elemento en una ficha general, para después realizar una ficha de detalle, si fuera necesario.

En esta ficha general se sitúa en el encabezado la descripción del elemento, se nombra y se numera la ficha de la que se trata, y además se le relaciona con el número de plano al que está asignado en los planos de catalogación del Capítulo 11.

Después se aporta una fotografía general y un plano de la localización en la fachada del detalle en cuestión. Al pie de la ficha se pueden encontrar unas observaciones acerca del detalle, o si posee fichas de detalle se nombran dichas subfichas.

En las fichas de subdetalles se encuentra el despiece de algunos elementos constructivos que poseen características constructivas o complejidad ornamental de interés especial.

CAPÍTULO 6. ESTUDIO FOTOGRAMÉTRICO DE LA FACHADA DEL EDIFICIO DE VIAJEROS DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRIL DE CARTAGENA

Para realizar el levantamiento fotogramétrico de la Fachada Principal del Edificio de Viajeros de la Estación de Cartagena he utilizado la cámara semimétrica *Bronica SQi*.

La toma fotográfica se debe realizar lo más perpendicular posible al plano que nos interesa, y se deben realizar dos tomas a una distancia entre ellas de $1/4-1/8$ de la distancia al objeto fotografiado. Las dos tomas, la fotografía izquierda y la fotografía derecha, con el solapamiento correspondiente (entre el 60 y 80%) es lo que se denomina “par estereoscópico”.

Con los fotogramas revelados y pasados a diapositiva digitalizándolos con el escáner de alta resolución ya se puede empezar a trabajar. Una vez obtenidos los pares, los introducimos en el programa informático (Digi ·3D), así como las referencias obtenidos mediante la medición de los puntos marcados con la estación total. Todo este proceso se describe minuciosamente en el capítulo 6 del PFC.

Una vez terminados los distintos procesos de orientación interna, relativa, absoluta y externa del archivo de puntos obtenidos con la estación total orientados con los pares estereoscópicos ya podemos empezar a dibujar sobre la fotografía.

Para la rectificación de fotografías he utilizado el programa *Asrix*, que sirve para rectificar fotos de elementos que se encuentren situados en un mismo plano, orientado mediante la obtención de puntos obtenidos con la estación total.

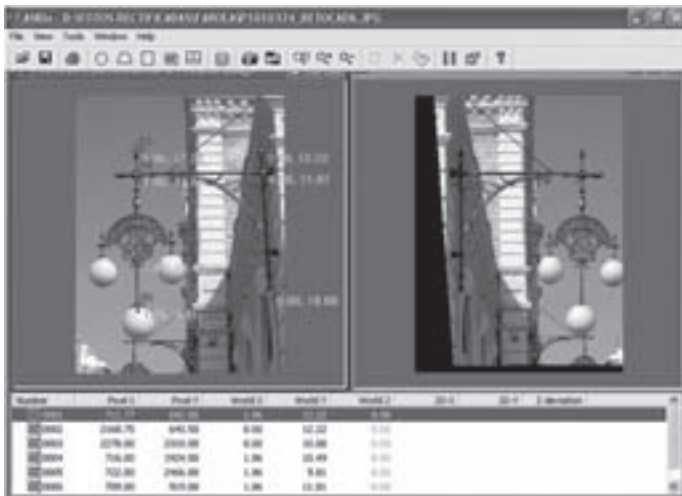


Imagen 05. Fotos rectificadas con Asrix

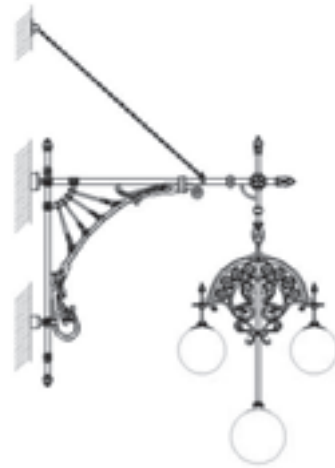


Imagen 06. Plano de detalle de la farola.

Otra forma de representar los distintos detalles del edificio ha sido mediante la utilización de anáglifos. Un anáglifo es la forma más sencilla de ver los objetos (fachadas, detalles...) en 3-D sin necesidad de complicados aparatos. Con ellos se perciben mejor las características del objeto, y lo único que se necesita son unas gafas especiales. Además se pueden llevar a cualquier lugar sin complicaciones y escribir y dibujar sobre ellos.

Para terminar este capítulo realicé 42 fichas de detalles usando anáglifos como otra forma de clasificación de los detalles arquitectónicos de la Estación de Ferrocarril de Cartagena.

CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE PATOLOGÍAS.

Las fichas de patologías se han realizado de la siguiente manera: en primer lugar he puesto una fotografía general del edificio en el que se localiza la patología y he indicado la zona en la que se encuentra, después hay una foto que se centra en la zona donde está la patología y por último hay una fotografía de detalle. Para explicar las causas que han motivado su aparición se adjunta un cuadro de observaciones en el que se describe su localización y se explica las posibles causas de su aparición.

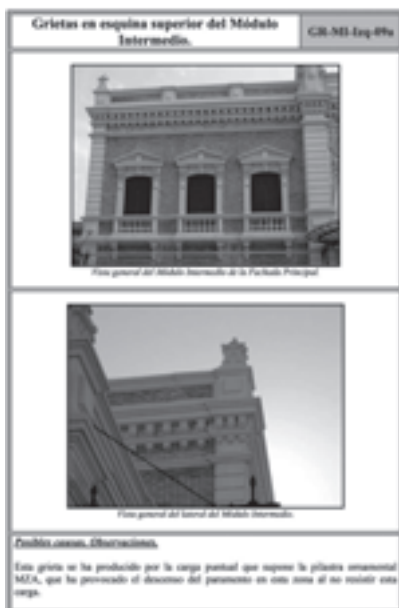


Imagen 07. Fichas tipo de patologías.

CAPÍTULO 11. PLANOS.

Los planos obtenidos tras el levantamiento fotogramétrico de la Estación de Ferrocarril de Cartagena se han agrupado en los siguientes grupos;

Planos 1. Proyecto de Ejecución Definitivo (1904).

Planos 2. Planos Generales del edificio de viajeros definitivo.

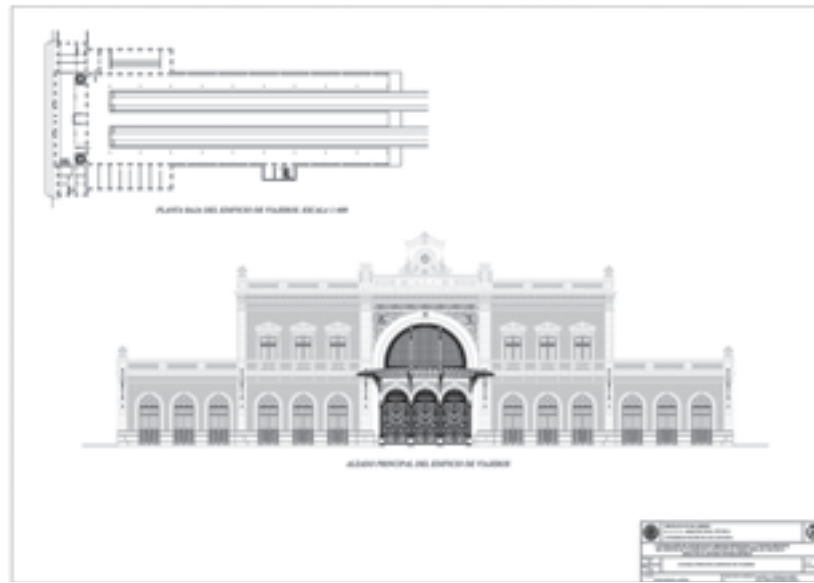


Imagen 08. Fachada Principal del Edificio de Viajeros.

Planos 3. Planos de Catalogación de los Detalles Arquitectónicos.

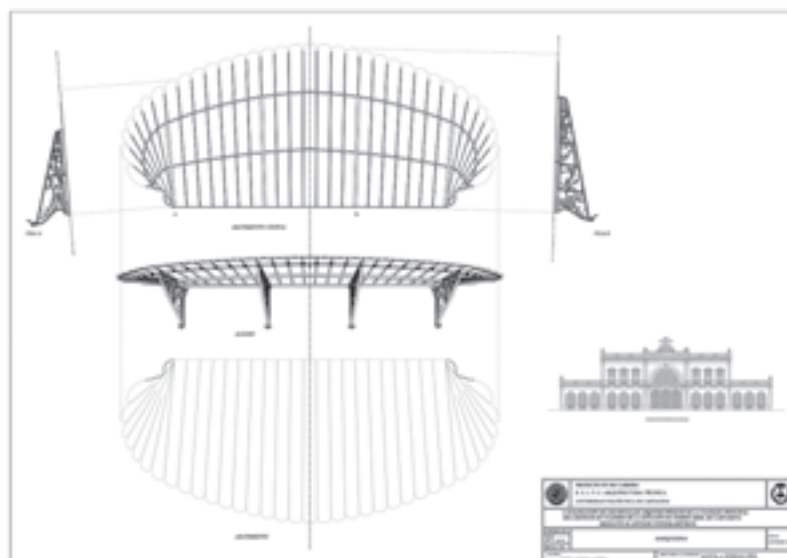


Imagen 09. Marquesina.

Planos 4. Plano de Patologías de la Fachada Principal.

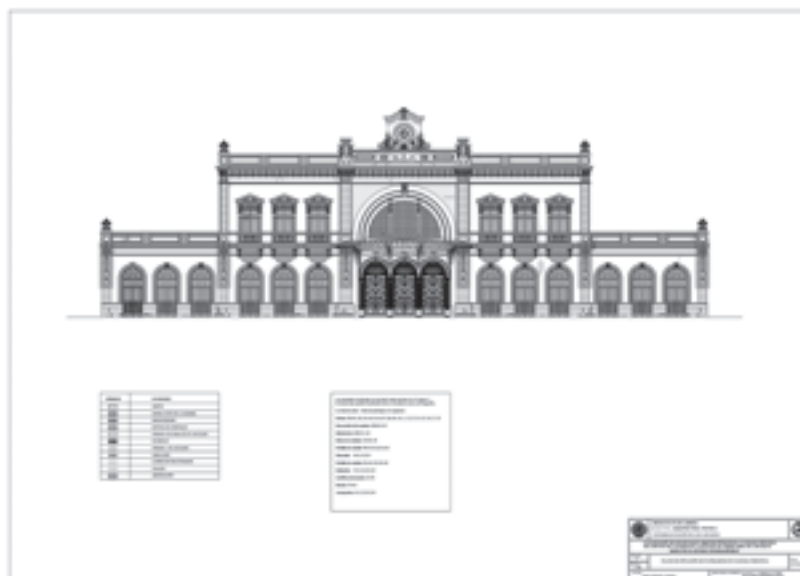


Imagen 10. Patologías de la Fachada Principal.

CAPÍTULO 12. CONCLUSIONES

Conclusiones acerca del análisis de un edificio histórico, en concreto la estación de ferrocarril de Cartagena.

Después del análisis histórico de la estación de Cartagena se ha podido constatar como características más importantes que lo definen las siguientes:

- Es la única estación de España que siendo terminal no posee la cortina metálica sobre los andenes siendo sustituida en el proyecto original por unas marquesinas en las fachadas a vías y en los propios andenes. Actualmente dicha marquesina ha desaparecido.
- En el edificio de viajeros de la estación podemos destacar la incorporación junto a los sistemas constructivos tradicionales del hierro y del cristal en elementos como la marquesina y la vidriera.
- Su emplazamiento original se situaba a las afueras de la ciudad, estando hoy en día situada en medio de la ciudad y rodeada de edificios modernos sin ningún valor arquitectónico.
- En la actualidad, de todos los edificios de los que contaba la estación, solo se utiliza el edificio de viajeros, quedando el resto de edificios abandonados.

Conclusiones acerca del estudio fotogramétrico de la fachada principal del edificio de viajeros de la estación de Cartagena.

Tras la realización del estudio fotogramétrico de la fachada principal del edificio de viajeros se han obtenido la siguiente documentación gráfica:

- Del levantamiento planimétrico se han obtenido 47 planos de detalles y el plano general de la fachada principal completa.
- Se han realizado 42 fichas con imágenes en 3D (anaglifos) que nos permiten tener una visión más amplia de las características de los detalles catalogados.
- Este estudio fotogramétrico se puede ampliar a todas las fachadas y a cualquier otro edificio.

Conclusiones acerca de la realización de la Catalogación de detalles arquitectónicos de la fachada principal del edificio de viajeros de la estación de ferrocarril de Cartagena.

Tras la catalogación de los detalles arquitectónicos de la fachada se han obtenido:

- 44 fichas de detalles de toda la fachada principal del edificio.
- 3 fichas de detalles del muro perimetral.

Estas fichas se han realizado dividiendo los detalles teniendo en cuenta el material constituyente y el oficio al que pertenece cada detalle. Se han tomado cuatro tipos de materiales que han sido los siguientes:

Fábrica (ya sea de cantería o de ladrillo).

Metal (ya sea sólo o combinado con vidrio, y dependiendo de su función).

Cerámica.

Carpintería.

Conclusiones acerca del análisis de patologías de la fachada principal del edificio de viajeros de la estación de Cartagena.

Pese su antigüedad, la fachada principal del edificio de viajeros de la estación de Cartagena se encuentra en un estado de conservación bueno, también debido a la limpieza de la fachada que se realizó hace unos años. Las patologías que le afectan a la fachada son o fueron debidas a las industrias cercanas que mancharon las fachadas y llegaron a deteriorar las marquesinas de los andenes y de las fachadas a vías.

Otra patología importante son las grietas provocadas por el descenso del terreno al tener este una baja capacidad portante.

En el capítulo 7 he realizado el análisis patológico de la fachada principal del edificio de viajeros de la estación de Cartagena y en base a esto puedo decir que las lesiones más comunes apreciadas son:

- *Humedad por capilaridad.*
- *Humedad en la cubierta.*
- *Alteraciones de los materiales pétreos: Arenización / Fracturación.*
- *Biodeterioro.*
- *Suciedad en la fachada.*
- *Pérdida y rotura de azulejos.*
- *Oxidación.*
- *Grietas.*
- *Desecación de la madera.*
- *Pérdida de esmalte de los azulejos.*

En total he realizado 54 fichas de patologías y un plano de localización de las mismas.

BIBLIOGRAFÍA

CARTAGENA 1874-1936. TRANSFORMACIÓN URBANA Y ARQUITECTURA. F. Javier Pérez Rojas. Editora región de Murcia. 2ª Edición Diciembre de 1993, con la colaboración del Exce-lentísimo Ayuntamiento de Cartagena, Universidad de Murcia y la Consejería de Educación y Cultura.

SÁNCHEZ PÉREZ, MARI PAZ. "LAS ESTACIONES DE FERROCARRIL DE LA COMPAÑÍA DE MADRID A ZARAGOZA Y A ALICANTE. EVOLUCIÓN HISTÓRICA. ANÁLISIS CONSTRUCTIVO Y DE PATOLOGÍAS.". PROYECTO FIN DE CARRERA. E.U.I.T.C. escuela Universitaria de Ingeniería Técnica Civil. Arquitectura Técnica. U.P.C.T. Universidad Politécnica de Cartagena. Julio 2006.

EL DETALLE ARQUITECTÓNICO. SOLUCIONES PARA UN PROYECTO EJECUTIVO. Editorial Limusa Wiley.

TÉRMINOS ILUSTRADOS DE ARQUITECTURA, CONSTRUCCIÓN Y OTRAS ARTES Y OFICIOS. Alberto Serra Hamilton. Tomo II.

ARCHIVO HISTÓRICO FERROVIARIO:

Fondo Documental:

- B - 0027 - 004. Planta, fachada principal, fachada lateral, sección transversal y sección longitudinal del proyecto de ejecución del edificio de viajeros en la estación de Cartagena.
- B - 0044 - 010. Planos relativos a la estación de Cartagena en la línea de Albacete a Cartagena.
- D - 0268 - 022. Expediente relativo al nuevo edificio de viajeros de la estación de Cartagena.

Fondo Fotográfico:

- W - 0072 - 003. Proyecto de ejecución de la estación definitiva de Cartagena, en la línea de Albacete a Cartagena de la Compañía MZA.

LA CARPINTERÍA DE ARMAR ESPAÑOLA. Enrique Nuere Matauco. Editorial Munilla-Lería. 3ª Edición. 2003.

CURSO TÉCNICAS DE INTERVENCIÓN. TOMO I- REESTRUCTURACIÓN EN MADERA. Geronimo Lozano Apolo y Alfonso Lozano Martínez Luengas. 2º edición.

REVESTIMIENTOS CONTINUOS EN LA ARQUITECTURA TRADICIONAL ESPAÑOLA. Celia Barahona Rodríguez. MOPT Ministerio de Obras Públicas y Transportes, dirección General para la Vivienda y Arquitectura 1992.

RECONOCIMIENTO, DIAGNOSIS E INTERVENCIÓN DE FACHADAS. Rafael Bellmunt i Rivas, Antoni Paricio i Casademunt, Núria Vila i Martínez. ITeC, Institut de Tecnologia de la Construció de Catalunya. 1ª Edición: octubre 2000.

GUÍA PRÁCTICA DE LA CANTERÍA. ESCUELA TALLER DE RESTAURACIÓN CENTRO HISTÓRICO DE LEÓN. 1ª Edición : León 1993.

"ELEMENTS OF PHOTOGRAMMETRY, WITH APPLICATIONS IN GIS", 3rd Edition. Paul R. Wolf, Ph. D. and Bon A. Dewitt, Ph. D. Ed. Mc Graw Hill, 2000.

"INTRODUCTION TO MODERN PHOTOGRAMMETRY", Edward M. Mikhail and James S. Bethel, J. Chris McGlone, 2001. Ed. John Wiley & Sons, Inc.

"FOTOGRAFÍA MODERNA: ANALÍTICA Y DIGITAL", Escuela Técnica Superior de Ingeniería Geodésica, Cartográfica y Topográfica. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

- 150 AÑOS DE FERROCARRIL EN LA COMUNIDAD VALENCIANA. FUNDACIÓN DE LOS FERROCARRILES ESPAÑOLES. GENERALITAT VALENCIANA, Conselleria d'obres Publiques, Urbanisme i Transport. RENFE. Colección Días Prósperos.
- CUADERNOS DEL ARCHIVO HISTÓRICO FERROVIARIO. LA HISTORIA DEL FERROCARRIL A TRAVÉS DE LOS FONDOS DOCUMENTALES DE VÍA Y OBRAS (1848-1941). Fundación de los Ferrocarriles Españoles.
- MZA: HISTORIA DE SUS ESTACIONES. Mercedes López García. Colección Ciencias, Humanidades e Ingeniería. Colegio de Caminos, Canales y Puertos. 2ª Edición.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ROQUE EN ALCANTARILLA. ANÁLISIS HISTÓRICO-CONSTRUCTIVO Y DE PATOLOGÍAS

Isabel Pérez Pacheco, Arquitecto Técnico

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

La titulación de Arquitecto Técnico impartida en la Universidad Politécnica de Cartagena exige, para la obtención del título oficial, la calificación positiva de un Proyecto Final de Carrera, trabajo que ha de plasmar los conocimientos teórico-prácticos adquiridos durante los diferentes cursos académicos.



Figura 1. Fachada principal de la Iglesia de San Roque antes de la reciente intervención.

El Proyecto Final de Carrera que presenté se titula: “iglesia Parroquial de San Roque en Alcantarilla. Análisis Histórico-Constructivo y de Patologías”. Mi propuesta surgió tras el interés que despertaron en mí tanto la asignatura de *Restauración, rehabilitación y mantenimiento de edificios* (asignatura obligatoria del tercer curso), como *Patología en la edificación* (optativa), ambas impartidas por D. Pedro Enrique Collado Espejo en la titulación de Arquitecto Técnico. A raíz de este interés y tras conocer la restauración que iba a efectuarse en la iglesia Parroquial de San Roque de Alcantarilla, propuse a D. Pedro realizar un seguimiento de la intervención comenzada en Julio de 2008.

El presente trabajo pretendía, como objetivo principal, el estudio de la iglesia Parroquial de San Roque, analizando sobre todo el cambio producido en la misma debido a la última intervención realizada actualmente en este pequeño templo tan representativo de la villa de Alcantarilla. Para ello este Proyecto Final de Carrera se dividió en diez capítulos en los que se van analizando distintas cuestiones de la iglesia.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA

En el primer apartado de este capítulo se redacta la historia de Alcantarilla, desde la prehistoria hasta la época contemporánea, para así poder comprender la evolución del municipio a lo largo del tiempo y sus orígenes. Para ello, se extrae la mayoría de la información del libro “Historia de Alcantarilla de la prehistoria al fin del señorío” de Salvador Frutos Hidalgo¹, el cual sirve de base para la explicación. También se hace mención brevemente, en un segundo apartado, a los monumentos y edificaciones destacadas de la villa.

¹ FRUTOS HIDALGO, S. “Historia de Alcantarilla de la Prehistoria al fin del señorío”, Edit. Excmo. Ayuntamiento de Alcantarilla, Murcia, 1999.

En el último apartado se explican todos los datos históricos investigados acerca de la iglesia parroquial de San Roque de Alcantarilla.

Destacando la historia de la iglesia puede decirse que, lo que hoy conocemos como iglesia Parroquial de San Roque, fue una pequeña ermita situada en un altozado fuera de la población. Poco se sabe de esta ermita, tan solo que se construyó antes de 1756 y que se situaba a lo alto de un pequeño montículo rodeada de oliveras y mirando su puerta principal al pueblo de aquel entonces, deduciendo, por lo tanto, que se encontraba fuera del casco de la villa.

Un dicho curioso según la tradición alcantarillera y comarcal sobre este templo es que «los escalones de entrada a San Roque están a la misma altura que la veleta de la torre de la Catedral de Murcia».



Figura 2. Vista aérea de San Roque en los años 30.

Es en el siglo XVIII cuando se levanta el templo cuya fábrica ha llegado hasta hoy, de estilo barroco y dimensiones reducidas, y sencilla fachada con puertas adintelada sin elementos decorativos, excepto la hornacina con la figura de San Roque.

Luego en la guerra civil española el templo se convirtió en un recinto carcelario, quedando bastante dañado por lo que ello conlleva.

Es en los años 50 del siglo XX cuando se producen remodelaciones y añadidos como reloj de cuatro esferas y la estructura metálica sobre la torre, que fue eliminada recientemente. En 1969 se constituye como la 3ª parroquia de la villa; en

este momento adquiere verdadera importancia como iglesia. Después de esto se interviene en la parte deteriorada con pésimo gusto para muchas personas, y en 1980 se realizan otras reformas que hicieron de una ermita del siglo XVIII algo que carecía de mucho estilo.

En el año 2008 comenzaron las obras para la restauración de la iglesia parroquial de San Roque realizándose con urgencia por sus grandes grietas que eran resultado de un delicado estado estructural en que se encontraba.

CAPÍTULO 3. MEMORIA DESCRIPTIVA

En este capítulo en primer lugar, se sitúa geográficamente la iglesia parroquial de San Roque de Alcantarilla, dentro de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, indicando también su localización dentro de la trama urbana de la ciudad.

Esta iglesia parroquial pertenece al barrio de San Roque, se sitúa en la calle de San José y está rodeada de la calle San Roque, y la plaza del Aire.

Si nos situamos en la calle Mayor, la principal de la villa, para llegar a la iglesia parroquial de San Roque, hay que subir por la calle Nona, y se llega a la plaza del Aire, donde se sitúa la fachada trasera de la iglesia.

Para acceder al templo se dispone de escalinatas, tanto por su acceso principal en la calle San José como por la sacristía y locales en su parte trasera, así como una rampa en el lateral para acceso de minusválidos o personas con movilidad reducida. Todos los accesos salvan un desnivel desde la calle hasta el nivel del suelo de la iglesia parroquial de San Roque.



Figura 3. Imagen en la que se pueden ver los accesos a la iglesia de San Roque .

En segundo lugar se abordan, por un lado, los estilos arquitectónicos presentes en la iglesia parroquial de San Roque y por otro lado, los espacios que forman el conjunto de la iglesia y sus zonas parroquiales con una descripción detallada tanto de sus estancias parroquiales como los elementos ornamentales y compositivos de la iglesia, tanto los actuales, como los de antes de la actual restauración.

Se trata de un templo de estilo barroco y de escasas dimensiones que se construye en el siglo XVIII que presenta una bóveda de cañón con lunetos y amplio crucero presidido en su tramo central por una dominante cúpula, con los brazos y cabecera del mismo tipo de bóveda que la nave. Se completan a menor altura con las hileras de capillas que flanquean la nave, comunicadas entre sí.

Las capillas o las naves aparecen alineadas con los salientes brazos del crucero, cerrándose así el rectángulo que conforma el perímetro. Los alzados se caracterizan, en particular, por las monumentales pilastras que articulan los muros y marcan los tramos, recibiendo sobre ellas los potentes arcos fajones y torales de las cubiertas, así como por los arcos de apertura hacia las capillas, encima de los cuales aparecen los balconillos o tribunas de las galerías altas, formadas sobre las bóvedas de las capillas laterales.

El auténtico protagonismo de la volumetría exterior de esta iglesia está en la cúpula. Su elevada posición, como remate de toda la fábrica, la distingue y exige que tenga un tratamiento especial, aun dentro de la característica sobriedad. Se levanta sobre una base o plataforma cuadrada, impuesta por el crucero y sus arcos torales, que emerge entre los tejados con unos robustos picos, específicamente las esquinas del cuadrado.

La iglesia parroquial de San Roque tiene visibles sus cuatro fachadas: la fachada principal noreste, la lateral sureste, la lateral noroeste y la fachada posterior suroeste.



Figura 4. Interior de la iglesia de San Roque antes de intervenirse en él recientemente.

La nave central es de altura considerable y la intersección de ésta con el crucero está resuelta con una cúpula rebajada sobre pechinas. Esta nave, que es la principal, está resuelta con una bóveda de cañón con lunetos laterales con arcos de medio punto.

En cuanto a la cúpula rebajada, en cada una de sus pechinas tenemos a uno de los cuatro evangelistas, que fueron pintados por el pintor Pascual Ayala. La pintura en lo que es la cúpula en sí ha sido eliminada por ser de carácter popular y carecer de valor artístico a criterio de los responsables de la reciente restauración.

La sacristía se encuentra a nivel de planta baja de la iglesia, a nivel del presbiterio en el lado de la epístola. Se puede acceder a la misma directamente por la parte trasera, en la fachada trasera a través de unas escalinatas o a través del presbiterio. Tiene una pequeña habitación que se usaba de almacén y donde van las instalaciones actualmente. En el primer tramo del evangelio a los pies se encuentra el acceso al coro y a la torre, a través de unas escaleras.

Hay cuatro capillas laterales (dos a cada lado de la nave central), las cuales tienen pasos entre ellas. Son de dimensiones muy reducidas están separadas por machones de grandes proporciones, contruidos probablemente como el resto de la fábrica en ladrillo macizo, que sustentan estos arcos sobre las que se desarrollan los muros de las naves. Sobre las capillas se pueden apreciar las tribunas altas.

En cada capilla hay una hornacina con un santo y en alguna de ella había algún tipo de mobiliario religioso. En la primera capilla que tenemos al entrar por la fachada principal en el lado del evangelio tenemos a San Ramón Nonato y en la siguiente a San Antonio. En cuanto al lado de la epístola la primera que encontramos es la capilla de San Blas y la otra es la de la Virgen del Carmen.

Estas capillas están formadas bajo bóvedas de aristas y se accede a ellas a través de arcos de medio punto como los que comunican una capilla con otra. Tanto el solado como los revestimientos de las capillas, así como la hornacina han sido cambiados en la actual restauración.



Figura 5. Cúpula bajo pechinas antes de la reciente restauración.

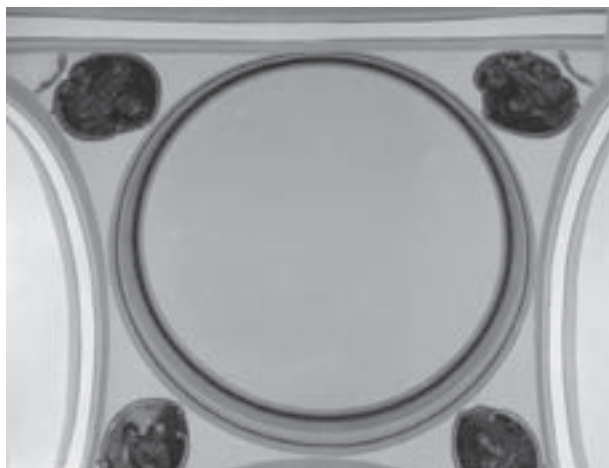


Figura 6. Cúpula bajo pechinas antes de la reciente restauración.

El crucero está cubierto por la misma bóveda de cañón con lunetos que la nave central, el altar mayor y el coro y posee en su intersección con la nave central una cúpula rebajada bajo pechinas. Está provisto de cuatro retablos que también han sido reparados actualmente junto con la restauración de la iglesia

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS CONSTRUCTIVO

En este capítulo se acomete el análisis de la iglesia parroquial de San Roque de Alcantarilla desde el punto de vista de los materiales empleados y las técnicas constructivas, tanto originales como de intervenciones posteriores.

La iglesia de San Roque está construida en su mayor parte en mampostería de piedra, con unos pocos sillares labrados (tres o cuatro filas en dos de sus esquinas) aunque esta mampostería está revestida.

Los materiales cerámicos forman parte de la iglesia de San Roque en forma de ladrillos y de tejas, principalmente. También tenemos otros materiales cerámicos a modo de baldosa. Estos materiales se obtienen mediante la cocción de materias arcillosas naturales previamente moldeadas.

La cubierta de la iglesia parroquial de San Roque está compuesta de teja cerámica. La parte correspondiente a la cúpula del crucero, incluyendo los cuatro remates de sus esquinas, presenta teja cerámica curva árabe la cual, durante la intervención comenzada en 2008, fue desmontada y vuelta a poner, sustituyendo las que se encontraran en mal estado.

En cuanto al resto de la cubierta de la iglesia, presentaba teja cerámica plana, tipo alicantina, la cual fue sustituida en su totalidad por teja curva árabe vieja en dicha intervención.

La madera se utilizó para la construcción de las cubiertas del piso alto, formadas por rollizos o vigas de madera con entrevigado de cañizo y yeso. La estructura de la cubierta formada por pares, durmientes y tirantes de madera fue sustituida en la intervención en madera de pino abeto.

En los forjados pueden encontrarse vigas de madera que fueron revisadas y reparadas. Se usa este material para puertas y algunas ventanas, que en la actualidad son completamente nuevas, pudiendo encontrar este material también en los bancos.

El elemento metálico más digno de mención de la iglesia parroquial de San Roque es la estructura metálica de hierro forjado con tres campanas, posterior a la construcción de la misma de la que hablaremos más adelante



Figura 7. Vista actual de los arcos fajones de la bóveda de cañón con lunetos de la iglesia de San Roque.



Figura 8. Capilla de San Antonio antes de la restauración actual.



Figura 9. Imagen de una de las catas que se realizaron para proceder a la restauración de la iglesia.

en “Capítulo 7. Análisis de las últimas intervenciones realizadas”, haciendo mención a la eliminación del mismo en la actual restauración del templo, para lograr una mejor lectura de sus características históricas, constructivas y arquitectónicas.

Otros elementos metálicos destacados son las cuatro campanas de la torre, así como el conjunto de cruz, veleta y bola sobre la cubierta de la cúpula, las cuales han sido recientemente restauradas y tratadas contra la corrosión.

En cuanto a las técnicas constructivas se puede decir brevemente lo siguiente:

- La cimentación es continua de piedra bajo los anchos muros de carga.
- Los muros son de mampostería entre la que se intercalan ladrillos macizos tomados con mortero de cal.
- La bóveda principal es de cañón con lunetos y las de las capillas de arista.
- La cúpula es rebajada sobre pechinas.
- Las cubiertas hay planas, inclinadas a un agua y dos y poligonales.
- Los arcos son dintelados (en la portada pétrea del templo, en la entrada de la fachada principal.), de medio punto (el más común de la iglesia y se encuentra tanto en la bóveda de la nave central como en los accesos a las capillas así como en otros espacios interiores, en un hueco sobre la portada de la fachada principal, en la hornacina donde está San Roque, y en los huecos de la torre campanario), rebajados (en la fachada principal y bajo el coro).
- Los solados son principalmente de mármol y de baldosas cerámicas.
- Las escaleras de acceso son rectas y existe una rampa lateral para acceso a minusválidos.

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DE PATOLOGÍAS

En este capítulo se analizan el estado de las patologías de antes de la reciente intervención, ya que actualmente, los daños ya se suponen subsanados.

En primer lugar se desarrolla una memoria de patologías en la que se indica los daños más importantes que sufría el templo y las causas que los provocaron.



Figura 10. Fotografía tomada por noviembre de 2008, cuando se estaban interviniendo las cubiertas de la iglesia de San Roque, en la que podemos ver cómo se coloca la teja cerámica curva.



Figura 11. Estructura metálica sobre la torre del templo que ha sido recientemente eliminada.



Figura 12. Cubiertas de madera del piso alto en el estado previo a la restauración de la iglesia de San Roque.

A continuación se procedió a la confección de fichas de patologías con los daños más representativos. En ellas se han recopilado los ejemplos más destacados de las patologías que afectaban a la iglesia, indicándose brevemente el problema que afectaba al elemento.

Por último se procede a plasmar estos daños gráficamente (hecho que dará lugar a la creación de los planos de patologías de las fachadas del “Capítulo 6: Planimetría del estado actual”). Para ello se emplean los planos trazados en el levantamiento planimétrico y, tras crear la correspondiente leyenda, se les añaden esquemáticamente las patologías más importantes en su posición aproximada.

La patología más representativa de la iglesia parroquial de San Roque eran las grietas que se debían al exceso de empujes provocados por las bóvedas con claros movimientos de apertura, que afectaban sobre todo a la mitad superior de los muros y deformaciones en los arcos y elementos.

Se apreciaba también la posibilidad de un hundimiento de la zona norte que podía provocar la rotura en dos mitades de la iglesia. Esto último sería debido a las posibles deformaciones debidas a asentamientos diferenciales, pero el sondeo geotécnico que se realizó para la restauración dio como resultado que el terreno era estable, por lo que los motivos de la aparición de la grieta que surge en la fachada principal y trasera (grieta más acusada) sería por los movimientos de la propia iglesia y por el paso del tiempo.

La grieta más importante que presentaba la iglesia de San Roque que se está mencionando, era la producida en la parte superior de la fachada principal que discurre longitudinalmente por la fachada desde su parte alta hasta el dintel de la puerta, manifestándose en el interior de la misma manera y correspondiéndose con la grieta de la fachada trasera, que discurre también longitudinalmente, dando la sensación de que el templo iba a partirse en dos mitades. Esta grieta se reflejaba además en el interior a través de las pinturas murales del presbiterio, agravando la restauración de la misma.

En general el templo presentaba también otras patologías como humedades, eflorescencias, fisuras, picados, desconchados, desprendimientos, biodeterioro, oxidaciones, lesiones estéticas, fisuraciones...



Figura 13. Grieta longitudinal en lo alto de la fachada trasera.

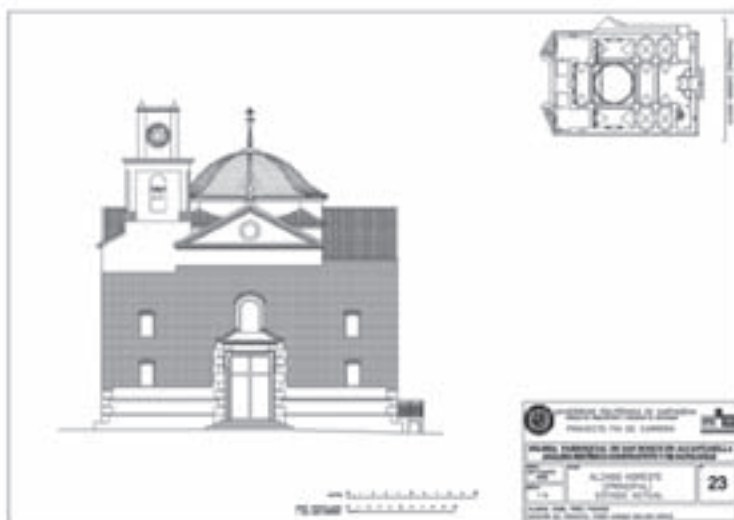
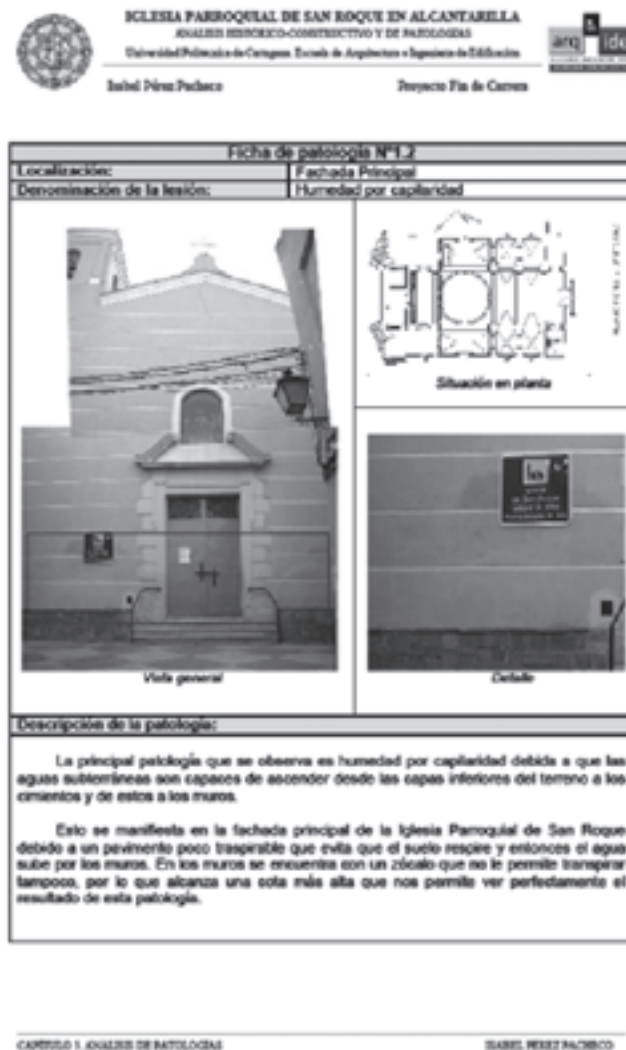


Figura 15. Detalle de algunos de los planos que forman parte del PFC.

CAPÍTULO 6. PLANIMETRÍA

En la planimetría se pretendió abordar de un modo gráfico tanto el estado previo y sus patologías como el estado actual del templo.

CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE LA ÚLTIMA INTERVENCIÓN

Un apartado de gran relevancia era el análisis de las últimas intervenciones realizadas, para poder comprender el cambio ocurrido en el templo recientemente, apoyándome en fotografías realizadas por mí misma en el seguimiento a la obra que realicé durante la restauración en distintas visitas a obra.

En este mismo apartado se procedió a un breve análisis crítico subjetivo de la restauración de la iglesia de San Roque valorado desde el punto de vista de los criterios generales de intervención actuales sobre restauración; no realicé una propuesta de intervención, ya que no procedía proponer formas de resolver patologías que recientemente han sido ya solucionadas.

La reciente intervención comenzó, una vez realizadas las labores de reconocimiento del estado de la iglesia de 2004 con su correspondiente informe final en la que se dan a conocer el estudio de las grietas y establecidas unas posibles causas de las mismas; por encargo del Obispado de Cartagena se redactó un “Proyecto Básico y de Ejecución para la Res-

tauración de la iglesia de San Roque en Alcantarilla” por el arquitecto D. Juan de Dios de la Hoz Martínez en Febrero de 2008.

Para la realización de las obras el Excmo. Ayuntamiento de Alcantarilla se comprometió en 2006 a financiar las primeras fases de las antes enunciadas (unos 90.000 € aproximadamente se preveía). El resto de dinero necesario para las obras fue recolectado por la Parroquia y por el Sr Párroco D. Ricardo Luis Tornell. Las obras de restauración fueron llevadas a cabo por la empresa especialista en restauración y construcción “Azuche 88 S.L.”.

El objeto del proyecto fue recoger el conjunto de actuaciones necesarias para la intervención en los espacios de la iglesia de San Roque, correspondientes al interior y el exterior del mismo. Se pretendía resolver los problemas existentes y las diversas patologías constructivas, devolver el valor histórico y artístico del templo, acondicionar el templo para usos parroquiales y cumplir las condiciones exigidas por la normativa (tanto las Leyes de Patrimonio, las de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y las del Ayuntamiento de Alcantarilla).



Figura 16. Cosido de grietas en bóveda de la nave central, en el interior del templo.



Figura 17. Ejecución del cosido de grietas en la bóveda de la nave central en la fase de corte en aspas del paramento.

CAPÍTULO 8. APLICACIÓN DE LA NORMATIVA AL ESTADO ACTUAL

En este capítulo se analizó la normativa referente al Patrimonio Histórico Español, deteniéndose en aquellos artículos que afectan de una forma directa a la iglesia parroquial de San Roque de Alcantarilla. Se abordaron por tanto las siguientes leyes: Constitución Española de 1978; La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, con sus correspondientes Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico



Figura 18. Fachada principal después de la intervención.

Español y el Real Decreto 64/1994, de 21 de enero, por el que se modifica el anterior; Estatuto de Autonomía de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia; y el Plan General de Ordenación Municipal de Alcantarilla.

No se incluyó el estudio de la Ley 4/2007 del Patrimonio Cultural de la Región de Murcia debido a que no había sido incluida hasta el curso 2008-2009 en el Plan de Estudios de la carrera de Arquitectura Técnica de la UPCT, por lo que, cuando yo cursé la asignatura de *Restauración, rehabilitación y mantenimiento de edificios* (asignatura obligatoria del tercer curso, que incluye el estudio de esta ley), impartida por D. Pedro Enrique Collado Espejo, no tuve la oportunidad de estudiarla.

BIBLIOGRAFÍA

Para el desarrollo de este PFC conté con la documentación que ha sido necesaria y de ayuda para este trabajo, que se encuentra debidamente reflejada en el proyecto realizado.

CAPÍTULO 10. ANEXOS

En el PFC como información complementaria se adjuntaron una serie de anexos que contribuyen a un mayor conocimiento sobre cuestiones puntuales que se desarrollan en el trabajo. Estos anexos son los siguientes:

- Anexo 1. Ficha del Ministerio de Cultura.
- Anexo 2. Ficha del P.G.M.O. de Alcantarilla en la que aparece la iglesia de San Roque.
- Anexo 3. Informe Vorsevi S.A.
- Anexo 4. Artículos en periódicos sobre la restauración de la iglesia de San Roque.
- Anexo 5. Folleto "San Roque te necesita" en el que se pide ayuda para financiar la restauración.

CONCLUSIONES

Con este PFC complementé mi formación técnica familiarizándome con conceptos y soluciones del ámbito constructivo y patrimonial poniendo en práctica los conocimientos adquiridos durante el transcurso de la carrera de Arquitectura Técnica y profundizando en las técnicas de conservación e intervención actuales en los edificios monumentales.

DARK LADIES

Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri

Giuseppe Tomasi di Lampedusa en sus lecciones sobre la obra de Shakespeare acude al soneto 144 para explicar su pasión por el indefinible y singular texto de “Medida por Medida”.

También, de alguna manera, versiones de este soneto han sido cantadas, con desigual suerte, por artistas que van desde Joséphine Baker hasta “El Cigala”.

Y yo me acerco a esta ilustre compañía convocado por el cerro del “Molinete” y también melancólicamente adormecido entre los versos del 144.

Este lugar, mitad historia y mitad futuro contiene esa doble lectura, a veces tensa de contradicción, de las primeras estrofas del poema.

“Dos amores me habitan, uno es paz y otro es llanto,
como sombras que acuden a tentarme sin tregua; “

(.....)

Y ese debate eléctrico se retuerce entre el absentismo proyectual o implicación pasiva y la restitución, entre el recuerdo que se adoba en la ruina y la necesidad de re-construir, suturando una porción de ciudad carcomida por la miseria.

Esos amores son en buena parte aquí también las “Dark Ladies”, tantas bajo cuyas sombras, mas cálidas que hirientes, se alivia sosegadamente el recuerdo del “Molinete”. El proyecto se enmaraña entonces entre el recuerdo romántico y la lucidez de la racionalidad moderna.

(.....)

“He perdido, y supongo que si se han hecho amigos
ya hay un ángel que vive en el tártaro de otro.”

(.....)

Así es este lugar construido desde las trampas de la virtud, amenazado por quiebras y derrumbios y vuelto a construir, lentamente, con los materiales de un recuerdo deliberadamente dulce y femenino.

Y así debe seguir siendo, voluptuoso y tan ambiguo como los Arcángeles Barrocos, vigoroso pero de nuevo ambiguo.

El azar del destino que tantas veces nos eclipsa ha sido afortunado y amable con el cerro, haciéndole lecho de la historia urbana y social de la ciudad. Un transcurrir que puede ser contado desde las grandezas momificadas en los libros de historia, desde los Augustos y chispeantes nombres, pero también desde los retratos corales de las meretrices que dibujan otra ciudad, mas literaria y mas extremadamente lírica.

“Eran mujeres hermosas, divertidas, cariñosas.....” como cantaba Leo Ferré; morenas todas, Gipsy Queens varias, sombreadas de arrugas las más. Todo tan triste como un collar de historias sórdidas. Pero: ¡Que no pare el tiempo del Tango!

Siento por este lugar una extraña debilidad, me adhiero a él y me arrugo en su silueta promiscua. Y más que en cualquier otro sitio la arquitectura se me presenta claramente ligada al territorio, a ciertos hilos de textura incierta que minuto a minuto lo han modelado.

Este espacio es un mapa donde se localizan arquitecturas y hechos presentes y también ecos que es preciso escuchar con atención; nuestra misión es hacerlos audibles, solidificarlos en formas a veces irreconocibles pero siempre sugerentes.

La Arquitectura es definitivamente un amasijo de cuerdas que a veces nos ligan débil y tiernamente con otros lugares y otras expresiones. Esa cánula de vida pone en contacto realidades dependientes y hace presente el pasado. Pues el pasado para existir necesita de un presente que sepa reanimarlo; el pasado existe porque existe también el futuro y es ese hilo entre dorado y pardo que se llama genéricamente cultura, lo que les hace rozarse y vibrar juntos.

La Arquitectura es entonces hermosa en cuanto a propuesta cultural y vocación social, no tan sólo como objeto al que nos tiene acostumbrados la crítica más analfabeta, sino como transporte y recipiente de concurrencia entre recuerdos y proyecciones.

El cerro está todavía vivo, pues sobre él no proyectamos solamente el aroma triste del recuerdo sino que aprovechando la inercia imparable de esa melancolía, engastamos nuevas arquitecturas que lo hacen re- construirse como otros lo harán en otros y venideros tiempos.

Sería de una imbecilidad opulenta pensar que forjamos un último eslabón de una cadena definitivamente cerrada.

Esa vanidad culturalmente obesa es insostenible.

La inmovilidad es una muerte más mecánica que poética.

Nuestro espíritu de trabajo debiera ser: hacer para que otros pudieran re-hacer y que ese servicio anunciase cambios, nuevas capacidades y realidades. Continuos vaivenes en el tobogán optimista del tiempo.

No pretendemos dar solución tan solo a las necesidades puramente mecánicas de una cubierta de grandes luces, aunque ésta deba solucionar en primer término los problemas de protección frente al sol cortante y a la lluvia.

Aspiramos a moldear las últimas estribaciones de un cerro que acabará por desaparecer cuando la arqueología lo devore. Lo inservible de ese festín, lo aparentemente accesorio es el objeto fundamental de nuestra reflexión; fabricar un cerro artificial y construir una sombra, un intangible.

Sobre las ruinas flota una antigua gruta, un monte sobre la ciudad antigua, un peso ligero, una roca metálica. Una luciérnaga.

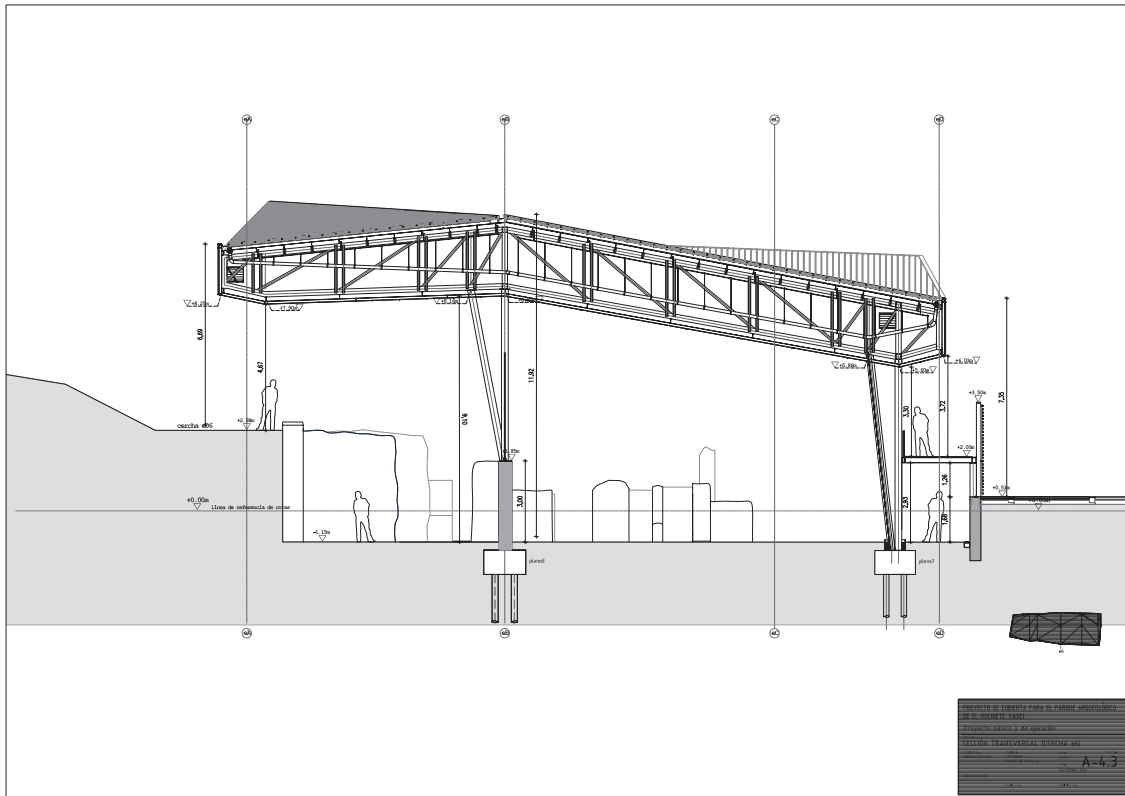
No sé si es hombre o mujer, Ángel o Virgen, pero como ellos este lugar es definitivamente hermoso por su clara y tan transparente ambigüedad.

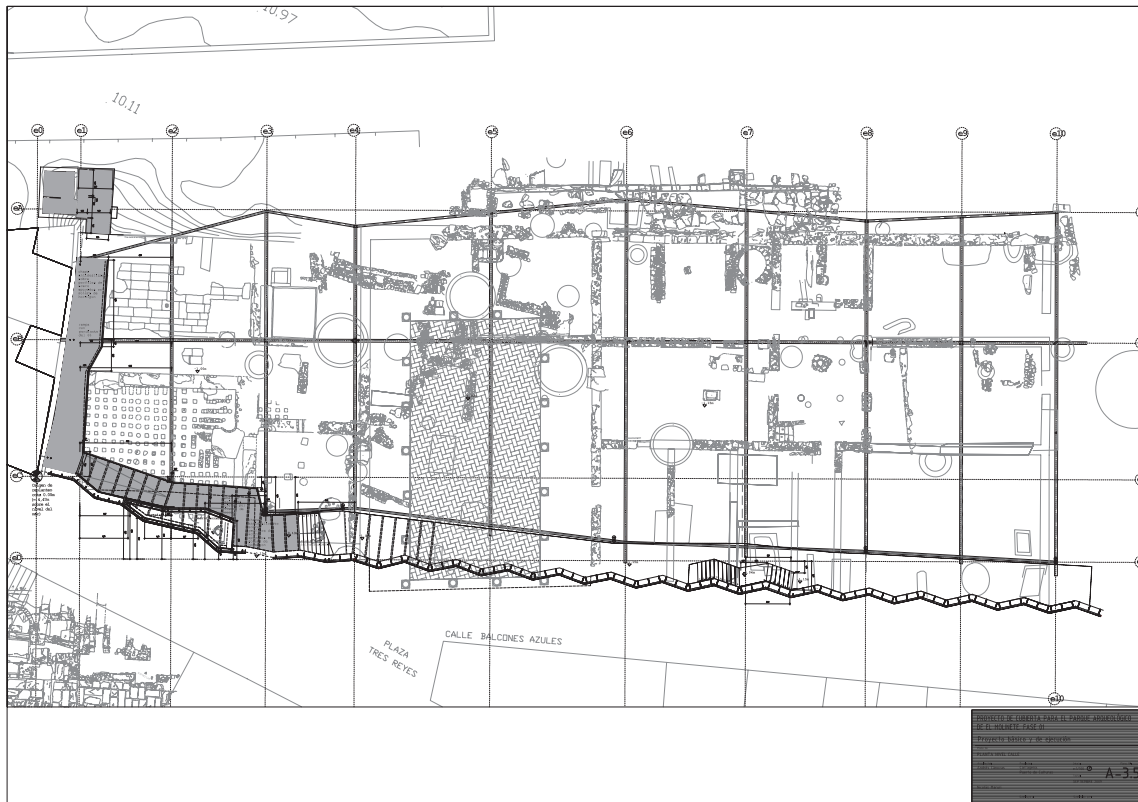
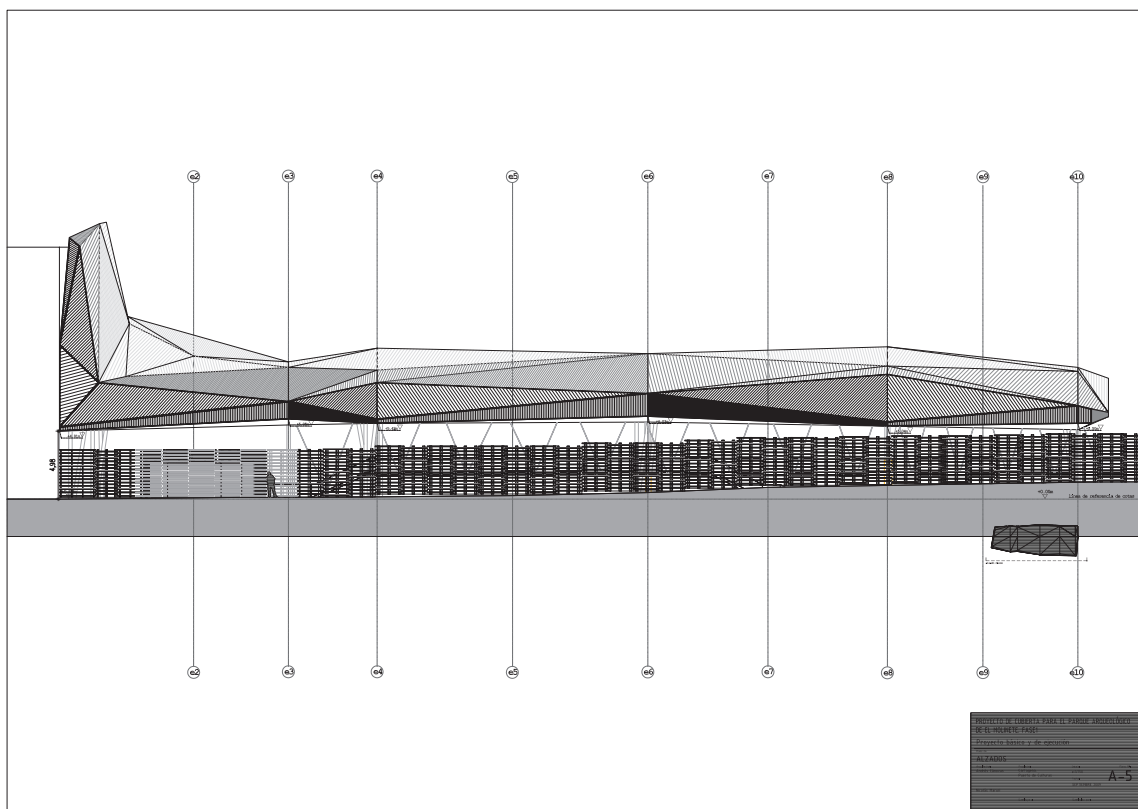
P.D.

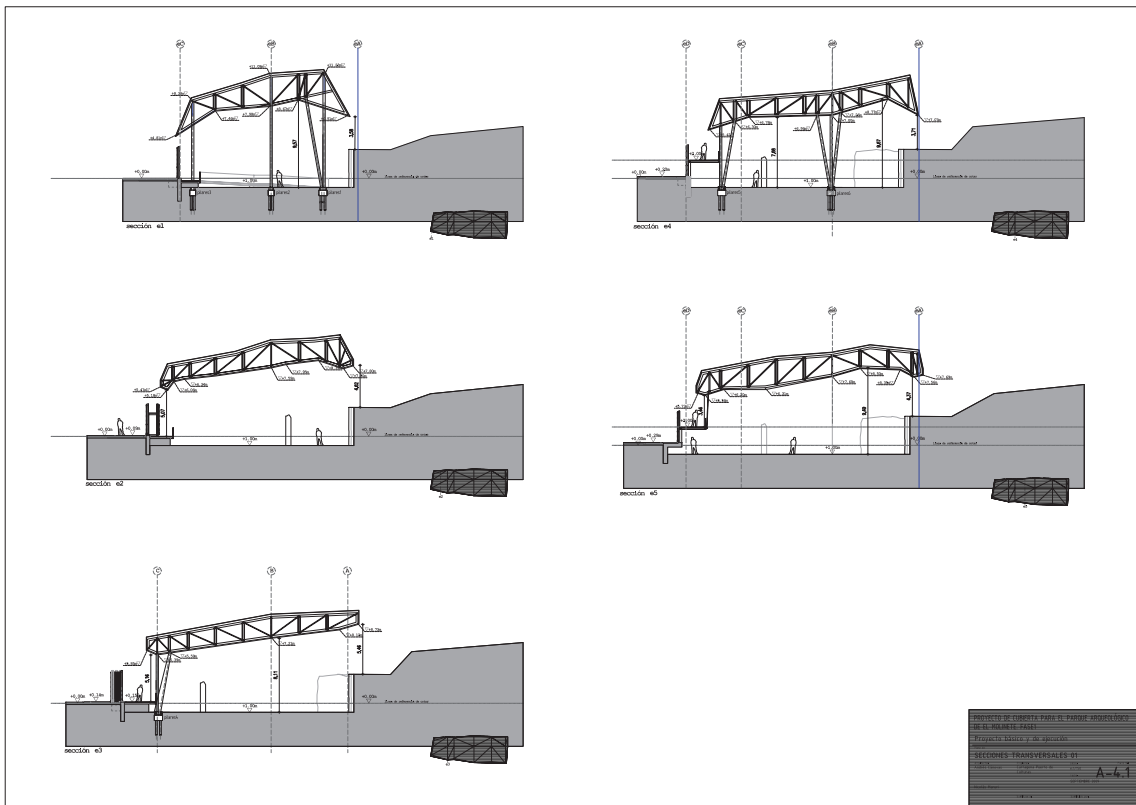
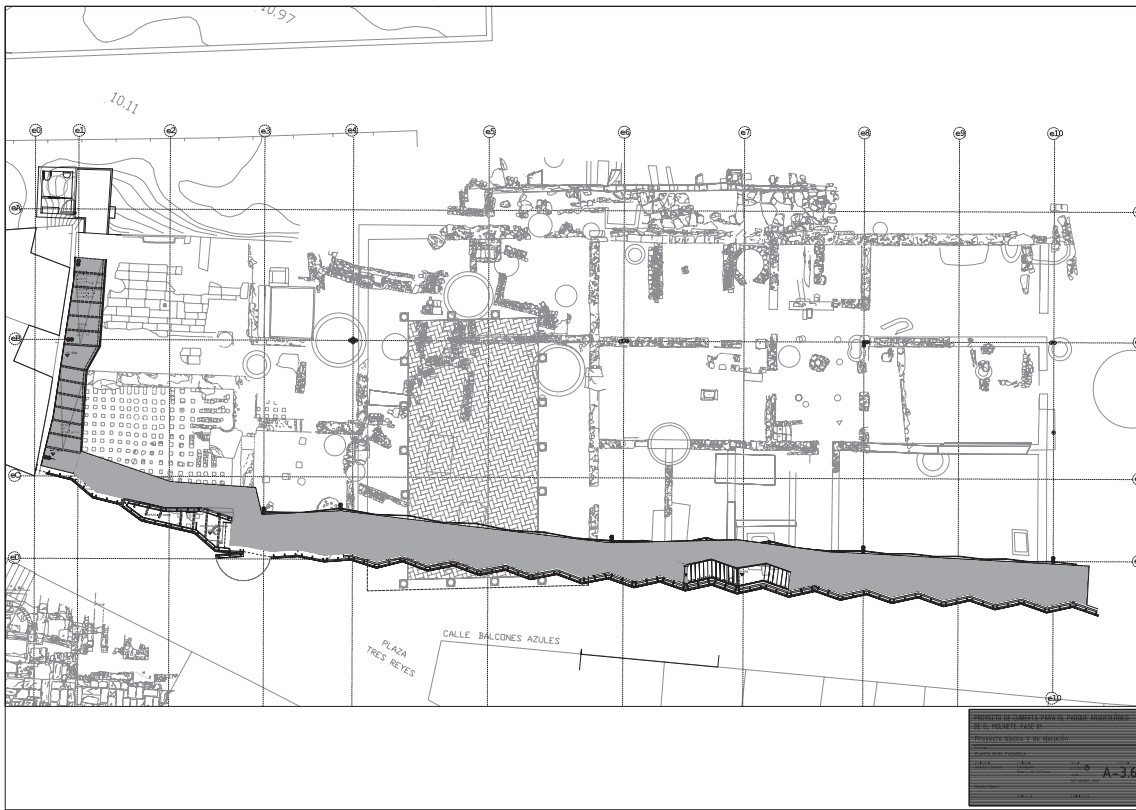
Hoy, mientras trabajo este texto, Khaled canta en la ladera de poniente del Castillo de la Concepción. La emoción que siento al vernos juntos y mestizos sólo es comparable con el placer de comprobar la convivencia amable entre arquitecturas separadas por el tiempo y unidas por los lugares.

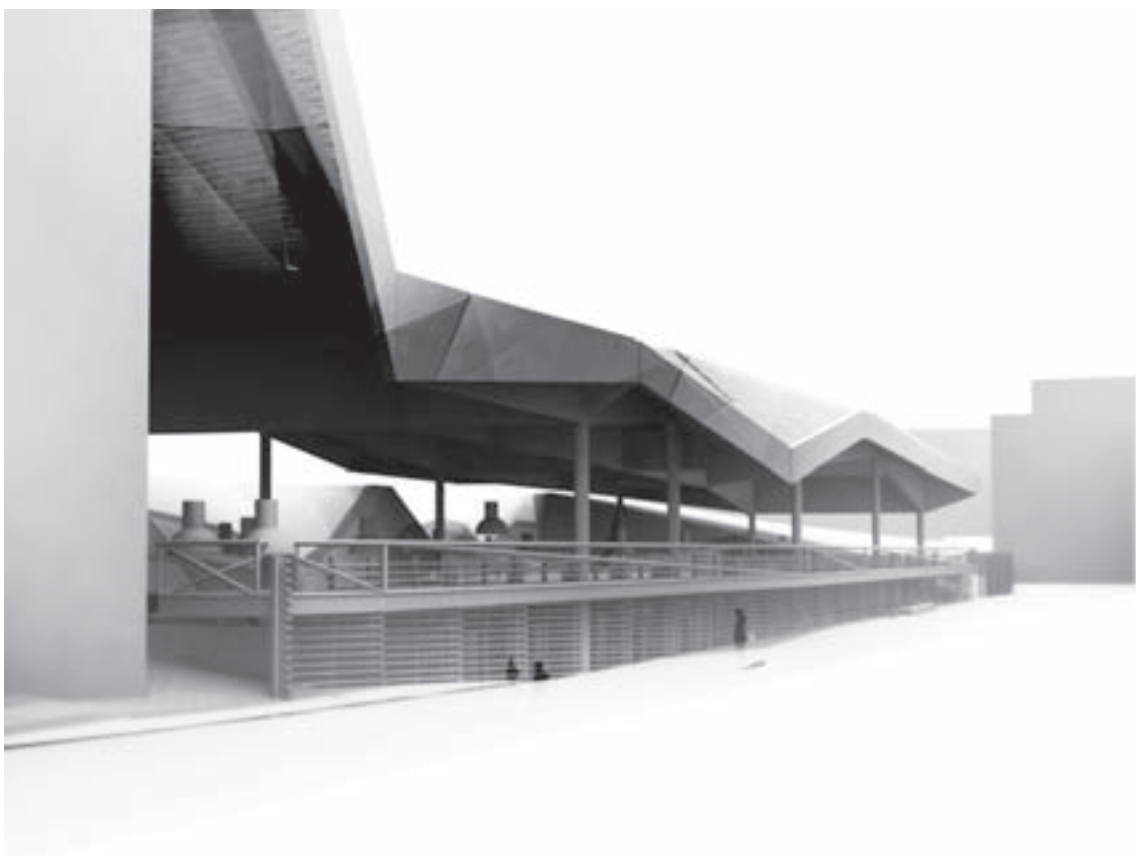
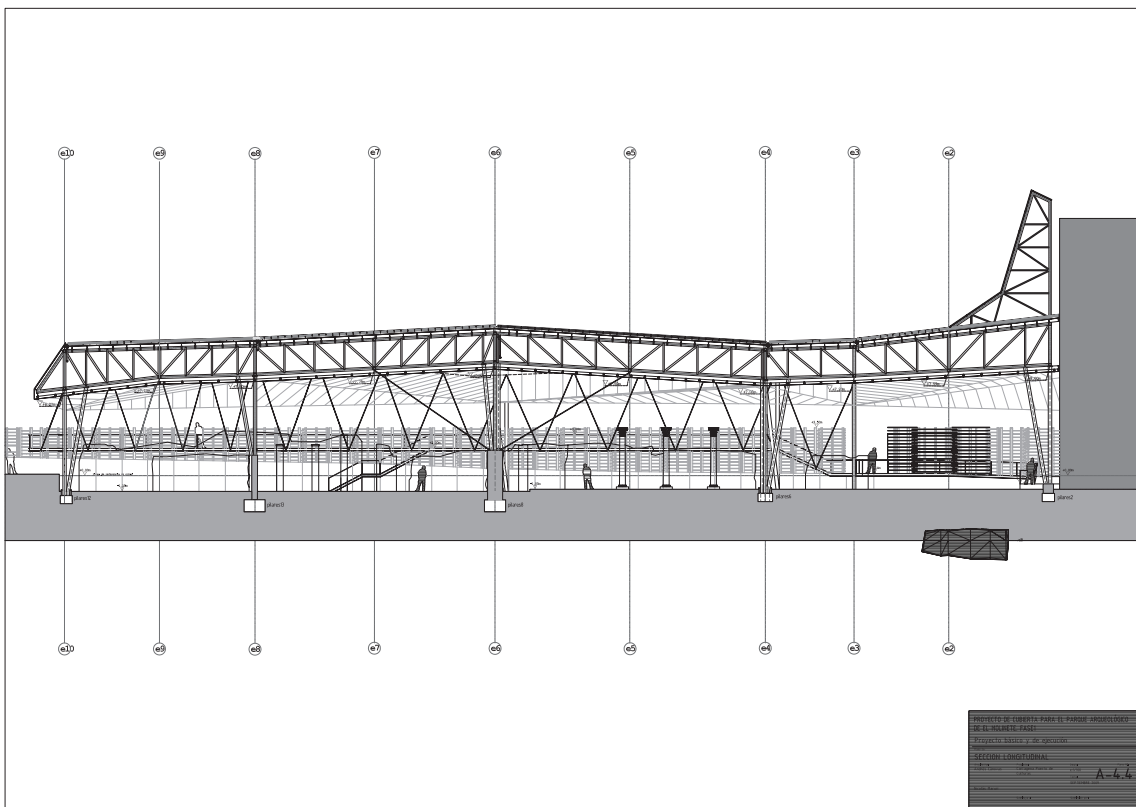












FICHA TÉCNICA

Nombre De la Obra:	CUBIERTA PARA EL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE EL MOLINETE
Situación:	PARQUE DEL MOLINETE. CARTAGENA MURCIA.
Encargo:	
Inicio Del Proyecto:	Redacción del proyecto: 2008-2009
Inicio De Obra:	Mayo 2010
Directores Del Proyecto:	Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri.
Equipo (colaboradores):	Nacho Álvarez-Monteserín, Javier Gutiérrez , Ana López.
Promotor:	Cartagena Puerto de culturas
Aparejador:	Rafael Checa
Contratista:	TMR
Cliente:	Cartagena Puerto de culturas.
Dirección De Obra:	Andrés Canovas y Nicolás Maruri.
P.E.M.:	977.719 €
Estructuras:	José Cerezo Ingeniería S.L.
Instalaciones:	Condiciones Internas S.L.
Maquetista:	Estudio Amann-Cánovas-Maruri

MUSEO HIDRÁULICO DE LOS MOLINOS DEL RÍO SEGURA. ANÁLISIS HISTÓRICO, CONSTRUCTIVO Y DE PATOLOGÍAS

Isabel Martínez-Espejo Zaragoza. Arquitecto Técnico

La idea de realizar este proyecto surge a partir de un trabajo realizado para la asignatura de “Restauración, Rehabilitación y Mantenimiento de los Edificios” de la titulación de Arquitectura Técnica de la UPCT, impartida por Pedro Enrique Collado Espejo, en el tercer año de carrera. Este edificio que en un principio fue elegido medio al azar, de entre todos los bellos edificios del patrimonio de Murcia capital, pronto empezó a despertar mi interés.

Comencé investigando sobre este singular edificio del patrimonio de nuestra Región para desarrollar dicho trabajo, quedándome, tan solo, en la superficie de una edificación que tenía tanto que decir. Sin embargo, cuando al año siguiente me decidí a hacer el Proyecto de Fin de Carrera sobre un edificio al que poder aplicar lo estudiado en la asignatura de restauración, en particular, y lo aprendido en la carrera, en general, supe que éste tenía que ser el elegido, porque se merecía que se estudiase profundamente sobre él, más de lo que se había hecho hasta ahora, porque cuando se realizó la intervención de rehabilitación del edificio no se estudió a fondo. Hubo una falta de indagar más sobre los molinos, no se documentaron como habría sido preciso, y más teniendo a su alcance a esos molineros que habían pasado su vida y lo habían dado todo por esos molinos, esa construcción que ha vivido tantos años y tan diferentes épocas de Murcia, y que ha ido evolucionando desde que se construyó el primer molino en la etapa de la Murcia musulmana.

Así que, una vez decidida a que quería descubrir todo lo que ese edificio tenía que ofrecerme, empecé a investigar sobre él, hablé con el arquitecto técnico que llevo la dirección de ejecución material de la obra de rehabilitación, D. José Ibeas, con un arqueólogo, D. Alfonso Robles, que trabaja en el edificio y que lo ha estudiado a fondo, con parte del personal que tiene la fortuna de trabajar allí... para conocer al máximo la edificación, todo lo que se había realizado correctamente, y por supuesto, lo que pensaban que podía mejorar, porque aunque yo tenía más o menos una opinión, el contrastarla con ellos, enriqueció bastante mi concepción sobre los Molinos y sobre como una posterior intervención sobre éstos podría devolver al edificio esos puntos que ellos comentaban que faltaban, y que yo observaba ciertos.

De este modo, presento mi proyecto, desde mis conocimientos aprendidos en la Universidad Politécnica de Cartagena, y más en concreto en las asignaturas de «Restauración, Rehabilitación y Mantenimiento de los Edificios» y «Patología de la Edificación», impartidas por Pedro-E. Collado, para dar a conocer este bello edificio, del que gran parte de la población de Murcia desconoce, un edificio que a pesar de su importancia, no se ha tratado con el cariño que se merece, como Patrimonio de la Humanidad que es, y no se le ha dado la publicidad necesaria que habría hecho que la gente del entorno, por no decir más allá, se hubiese percatado de su importante presencia, valorándolo así como es debido.

MEMORIA HISTÓRICA

En este apartado se explica brevemente la historia de Murcia, para poder comprender la importancia que tiene este edificio dentro del marco histórico. Una vez entendido esto, se expone la evolución de los molinos hidráulicos en la Región de Murcia. Tras esto, se centra en el edificio estudiando su evolución, desde ese siglo XIV en el cual se construye su antecesor, estando compuesto solo por seis ruedas y siendo un inmueble pequeño, hasta llegar a convertirse en un edificio industrial albergando en él veinticuatro ruedas. Por último, se comenta como este edificio pasó a transformarse en un edificio-museo cuando su uso se quedó obsoleto, convirtiéndose gracias al arquitecto que proyecta la restauración en el ganador de un premio a uno de los mejores edificios construidos en el siglo XX.

HISTORIA DE MURCIA Y DEL MUSEO HIDRÁULICO DE LOS MOLINOS DEL RÍO SEGURA

Aunque la historia de Murcia, como ciudad fundada, comienza con los romanos en el año 825, no será hasta la época musulmana, en que se realizarán los molinos, antecesores de nuestro conjunto molinar.

Los molinos nuevos están situados sobre el margen derecho del río Segura desde su construcción, teniendo la primera noticia escrita de ellos en 1365, siendo un batán que es reconvertido en molino de cereal.

Hasta el siglo XVI fueron explotados por grandes familias nobles, privatizándose casi al completo, proceso que terminó de realizarse entre el siglo XVI y el XVII. Durante este periodo pasaron de ser ruedas verticales a horizontales, y de ser dos ruedas a cuatro ruedas.

En el siglo XVIII, una crecida del río Segura destruyó completamente los molinos, al ser casi toda su estructura de madera. Se construyeron de nuevo, pero formando un conjunto histórico, concebidos por Jaime Bort entre 1718 y 1741.

En 1784, otra riada afectó a toda la estructura por lo que se demolieron construyendo el definitivo en 1785 con veintiuna ruedas, que pasaron posteriormente a ser veinticuatro (1808). En la crisis del Absolutismo un apurado Ayuntamiento endeudado tuvo que vender las ruedas que poseía, obtenidas en la anterior construcción. Así los molinos quedaron totalmente privatizados.

Los molinos van perdiendo utilidad y con ello interés por la mayor parte de los molineros. A finales del siglo XX, los molinos son expropiados por el Ayuntamiento y rehabilitados formando el conjunto molinar y museo que se puede observar hoy en día.

DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA Y CONSTRUCTIVA

En este apartado se describe el edificio, para poder comprenderlo perfectamente. Primero se explica donde se sitúa, un dato bastante importante, en este caso, y tras esto, se cuenta su evolución volumétrica, para acabar explicando su descripción constructiva actual.

¹ Imagen proporcionada por D. José Ibeas, el arquitecto técnico que llevó la dirección material de la obra de rehabilitación de Los Molinos del Río Segura.



Vista general de los Molinos del Río Segura antes de la intervención de 1989 dirigida por el arquitecto D. Juan Navarro Baldeweg.¹



Imagen del Museo Hidráulico de los Molinos Nuevos del Río Segura realizada desde la orilla izquierda de dicho río (I.M.-E.Z.).

LOCALIZACIÓN DEL MUSEO HIDRÁULICO

Los molinos del río Segura están ubicados en el centro de la ciudad, situados estratégicamente frente a la Glorieta de España, que es una de las plazas más conocidas de la ciudad, por su belleza y por ser el jardín que comparten el Ayuntamiento y la fachada trasera del Palacio Episcopal.

Por otro lado, este edificio se encuentra a un lado del Puente de los Peligros, también conocido como el Puente Viejo, que comunica el barrio del Carmen con la Avenida Escultor Salzillo, llamada popularmente la Gran Vía, avenida que divide todo el casco antiguo de la ciudad en dos partes claramente diferenciadas.

Por último, se sitúa en la parte de atrás de la Plaza Camachos y del Jardín de Floridablanca, uno de los jardines más grandes, bonitos y conocidos que hay en esta ciudad, y que pertenecen a uno de los barrios más antiguos de la ciudad, el Barrio del Carmen.

EVOLUCIÓN VOLUMÉTRICA DEL EDIFICIO

Cuando en 1718 se realizó el edificio de los molinos nuevos, éste era una construcción prismática paralela al río con canal descubierto tras ella, quedando en línea con el muro de contención y su cubierta plana se enlazaba en la continuidad del nivel levantado de la ciudad sobre los muros del río.

Esta pieza albergaba en una sola planta el conjunto en serie de los mecanismos hidráulicos de los molinos. Su construcción era sobria y fuerte, ennoblecida en su parte superior por una serie de pilastras que indican el nivel de los espacios de trabajo. Posteriormente, en el siglo XIX, al dividirse la propiedad de los molinos, este estrato de pilastras y la cubierta plana unitaria comienzan a desfigurarse por crecimientos e iniciativas espontáneas de ampliación vertical, adquiriendo un aspecto fragmentado y heterogéneo que es el que presenta antes de la intervención de restauración.

Aquella primitiva condición unitaria es la que se reconsidera cuando los molinos pasan a ser de uso público en su destino como Centro de Cultura y Museo Hidráulico. Cuando se realiza la restauración, se vuelve a su forma prismática, buscando asegurar la continuidad del nivel de la cornisa para poder así unir los puentes viejos. Sobre la Cubierta Plana de los Molinos se realiza un paseo mirador sobre el río, que subraya el pedestal urbano y el plano de los peatones sobre los muros de encauzamiento próximos al Puente Viejo. Este paseo, a su vez, sirve de acceso a un desarrollo arquitectónico adicional en el que se alojan estancias del Centro de Cultura, una Biblioteca Pública y una cafetería-restaurante que se beneficia del paseo y la terraza garantizando a la vez su uso.

Aunque el Museo y Centro Cultural se desarrollan en varias plantas, tienen también un acceso por la plaza que hay en la Calle de los Molinos, esta entrada desde el paseo alto darían indepen-



Paseo por el que se propone entrar al restaurante y la biblioteca.

dencia al funcionamiento de la biblioteca y la cafetería-restaurante, conveniente en términos funcionales y de horarios. El núcleo de escaleras en su forma autocontenida facilita también el cierre entre ambas plantas reforzando esa independencia funcional de la actividad en cada una.

En cuanto a la parte superior, en la zona asentada sobre el plano del paseo alto se puede distinguir claramente, pese a la continuidad constructiva, el volumen escultural y cerrado de la biblioteca y otro, correspondiente a la cafetería-restaurante, que se abre en forma escalonada hacia el paseo creando un lugar apropiado de uso al aire libre.

En la actualidad, aunque el edificio continúa en lo que a volúmenes se refiere prácticamente igual, se le han añadido dos particiones interiores en la planta baja, que si bien ha sido para acomodar dos zonas a la parte de exposiciones, éstas hacen que se pierda parte de la concepción visual de la planta en cuanto a los molinos se refiere. Por otra parte, la unión, que se proyecta en la rehabilitación, entre los dos puentes, no se llega a realizar del todo, quedándose tal paseo solo en la zona del edificio, ya que se considera un coste demasiado elevado para realizar dicha unión. Esto afecta también a uno de los accesos, que lo hace inservible, con lo cual el acceso en la actualidad solo se puede efectuar por la plaza de la bajada a los molinos. Por último, la cafetería ya no está activa.

DESCRIPCIÓN CONSTRUCTIVA

El material que destaca en este edificio por excelencia es la piedra, siendo en la parte antigua del edificio la piedra de «Mayayo» la predominante, y en la parte nueva, la piedra de «Abarán». En un principio se quiso utilizar la Piedra de Mayayo también en la parte nueva, pero no fue posible porque la cantera estaba cerrada. Fue por ello que se tuvo que buscar otra piedra de similares características a la original, eligiendo la de Abarán por su tonalidad parecida y por presentar las mejores características estéticas y constructivas con respecto a las demás piedras consideradas. La piedra de Mayayo, sin embargo, ha demostrado unas características constructivas un poco escasas, ya que es algo erosionable, lo que supuso un problema en la restauración, cuando se decidieron los sistemas de limpieza y consolidación de dicha piedra.

El uso de este material para el edificio tiene su explicación. Este edificio, cuando se construye, es un edificio sumergible. En otoño, todos los años, se daban las crecidas del Río Segura, y el único material capaz de soportar el agua, con sus subidas y bajadas, y la erosión que ésta provoca, era la piedra. Es la piedra el material ideal por sus virtudes resistentes al agua, ya que sus compuestos son insolubles, proporcionándole la resistencia que otro material perdería con el tiempo. El acero se oxidaría. La madera, que podría aguantar si estuviese durante toda su vida sumergida, al bajar el agua, el contacto de esta húmeda con el oxígeno haría que se pudriese. Los yesos se disolverían... El otro material que resistiría al agua sería la cal hidráulica, y es por ello que se utiliza ésta como elemento de agarre. También es fácil ver que éste material es el adecuado, pues solo hay que mirar los puentes tradicionales, para ver que en la mayoría de los casos el material utilizado ha sido la piedra.

CIMENTACIÓN

La cimentación que tiene el actual edificio de los molinos del Río Segura es la del inmueble antiguo. No fue necesario intervenir en ésta porque no presentaba un deterioro tal que aconsejase su intervención.

La cimentación del antiguo edificio se realizó con pilotes de madera, de tres metros de longitud. La profundidad de estos era «bajo la superficie de la mayor menguante de agua»¹, y colo-

² Archivo Municipal de Murcia (A. M. M., Cartas Reales, 2/ 3/1785). Libro: "Noticia individual de Contratas, instrucciones y Órdenes Primeras para las Obras, que de Orden de S. M. se van a executar en la ciudad de Murcia por Don Manuel Serrano, arquitecto de su Magestad, ayuda de su Real Furriera, Academico de mérito de la Real de San Fernando, director de los Reales Caminos para Gobierno de sus empleados y de la misma ciudad". En Madrid: en la oficina de Don Blas Román. Año MDCCCLXXXV.

cadras de tal forma “que por lo menos dos pies tiene que haber entre cadena y cadena y cuatro pies acotándolas”². Sobre el pilotaje se realiza el encepado con tres hiladas de mampostería, con un grosor de dos pies con un talud de la sexta parte y tres de tizón, cogiendo las piedras más grandes para la primera hilada, puestas sobre “una tortada de cal de una y una”², con cal viva.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES

La estructura, considerada como tal los elementos estructurales que transmiten los esfuerzos hasta la cimentación, está construida por muros de carga y estructura aporticada, todo ello de hormigón armado. Todos los forjados que presenta actualmente el edificio de los Molinos del Río Segura proceden de la restauración realizada en el año 1989, siendo losas de hormigón apoyadas sobre muros de carga en algunos casos y sobre pilares en otros. Los muros son de hormigón armado, pero reforzados con perfiles metálicos en los puntos necesarios. Los pilares de hormigón armado revestidos de piedra. El forjado que cubre la planta baja está apoyado en la parte sur en un muro de carga, mientras que en la parte norte y central se apoya sobre una estructura porticada. En el caso de la planta 1ª y 2ª, el forjado apoya sobre dos muros de carga.

CUBIERTAS

El Museo Hidráulico de los Molinos del Río Segura presenta en su conjunto las dos tipologías de cubiertas más comunes: inclinada y plana.

La cubierta inclinada cubre una parte de la planta primera y la planta segunda donde la hay. Están realizadas con losa de hormigón armado visto inclinada protegida con una lámina impermeable y acabada exteriormente con chapa de aluminio anodizado dorado.

La cubierta plana la encontramos cubriendo el resto de los espacios, la de mayor dimensión es que forma el paseo que da al río Segura. Éstas se han realizado con hormigón armado, ya que corresponden con los forjados y se han cubierto con piedra de Abarán.

MUROS DE CERRAMIENTO

Los muros de cerramiento de la parte antigua se han realizado en sillería con Piedra de Mayayo, mientras que los muros construidos en la rehabilitación son de hormigón armado revestido con piedra de Abarán.

ESCALERAS Y RAMPAS

Se pueden encontrar cuatro escaleras en total, todas completamente diferentes pero realizadas con hormigón armado y a tramos, a excepción de la escalera de caracol, que es de piedra pulida (y no es a tramos).

La rampa que se aparece en este edificio es de hormigón armado revestida con piedra de Abarán pulida.

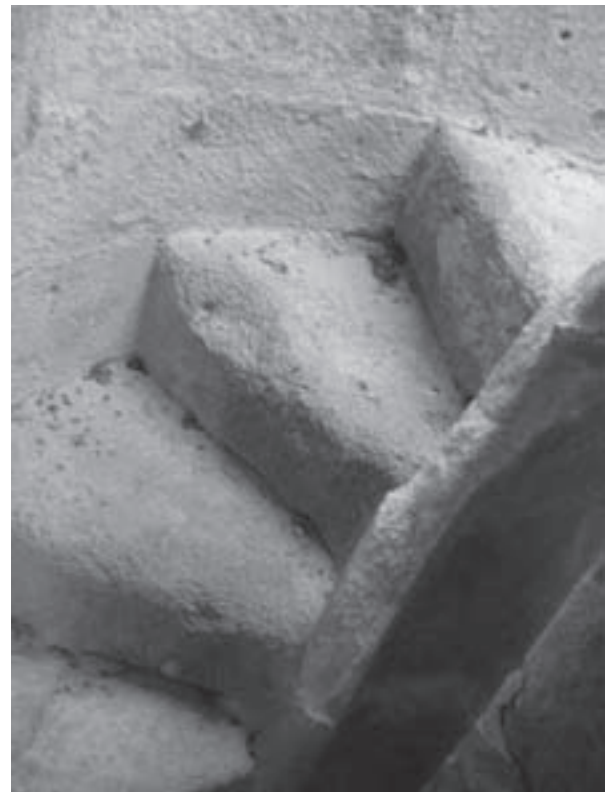


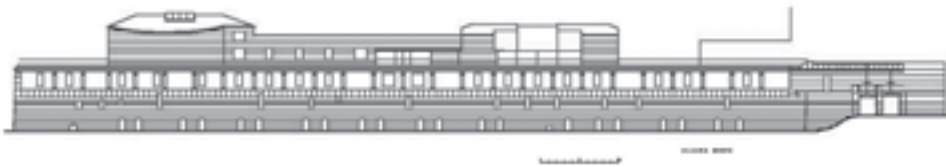
Imagen escalera de caracol de piedra.

PLANIMETRÍA

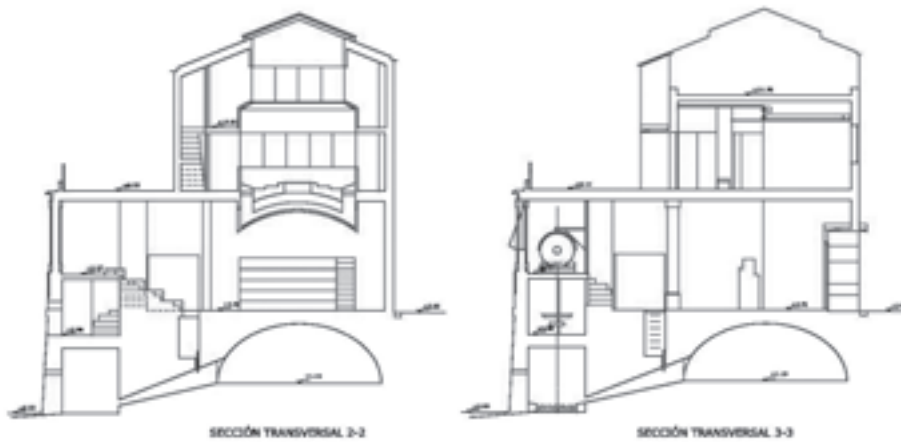
En este apartado se presentan los planos del museo, como un apoyo complementario, para ayudar a comprender mejor la edificación desde el punto de vista de su volumetría, sus patologías, su aspecto antes de la intervención...



Plano de la situación de los molinos antes de la restauración de Juan Navarro Baldeweg de 1989



Plano de los Alzados Norte y Sur en la actualidad.



Plano de dos secciones transversales.

Los planos realizados presentan los cuatro alzados del edificio, las dos plantas y la cubierta, dos secciones transversales y una longitudinal, los planos de patologías y otros complementarios para la comprensión del edificio y su entorno.

ANÁLISIS DE PATOLOGÍAS

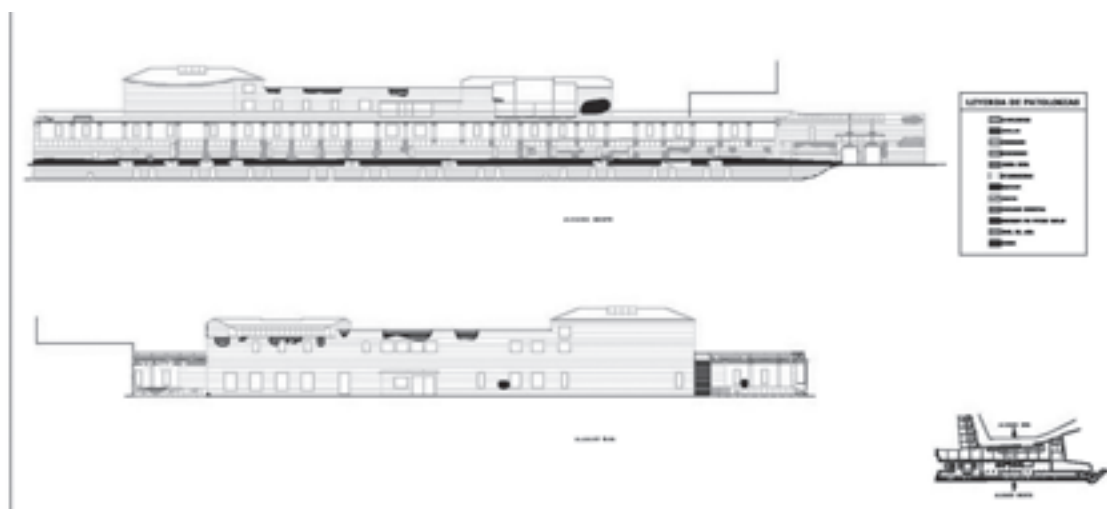
En este apartado se habla de patologías que presenta actualmente el edificio analizándolo detenidamente para descubrir cuáles son los problemas que presenta, para poder, más tarde, exponer y justificar unas posibles soluciones para el tratamiento y eliminación de esos deterioros detectados.

La mayor parte de las patologías y deterioros que se pueden encontrar se dan en los elementos pétreos, ya que es el material predominante, que está en el exterior y en algunas partes en contacto directo con el agua. Como hemos aprendido a lo largo de las asignaturas de “Restauración, rehabilitación y mantenimiento de edificios” y “Patología de la edificación”, impartidas por Pedro-E. Collado, la mayor parte de las patologías que presenta una construcción son, de una forma u otra, debidas al agua. En el caso de nuestro edificio, el problema se acentúa, al estar, como comentábamos, en contacto directo con el agua en la parte inferior de éste. Así se observa que las patologías más graves que presenta el edificio son humedades por capilaridad, humedades por condensación en interiores, eflorescencias, lluvia indirecta, tinción, desconchados y ampollas.

Sin embargo, el museo no presenta sólo patologías debidas a la humedad, también presenta en menor grado otras patologías que se han dividido según el material en algunos casos, o según la causa en otros, reuniendo en un último grupo aquellas que no tienen nada en común, así encontramos deterioros como pueden ser graffitis, fisuras, grietas, biodeterioro, arenización, alveolización...



Plano de dos secciones transversales.



Plano de patologías del Alzado Norte y Sur.

ANÁLISIS DE LA ÚLTIMA INTERVENCIÓN

En este apartado se hace un análisis de la última intervención explicando cómo estaba el edificio antes de la rehabilitación, como se interviene en él, para acabar comentando los detalles que consideramos poco oportunos de la intervención.

- Estado previo a la intervención

La edificación se presentaba en estado precario sin ningún tipo de mantenimiento: ruedas de los molinos tiradas en la calle, edificios ruinosos y abandonados, levantamiento de añadidos verticales sin respeto por el edificio antiguo...

- Propuesta de intervención según el proyecto de rehabilitación

En fachadas se realiza la eliminación de los “añadidos” verticales buscando devolverle la configuración primaria del edificio (altura igual en todo el edificio). Se restaura la parte que dejan como original, y se realiza una parte nueva, compuesta por dos plantas, pero claramente diferenciadas del edificio primitivo.

En la distribución interior, se dejan los molinos en el lugar en el que están situados pero desprovistos de su vestimenta. En la misma planta baja colocan una parte para exposiciones temporales y un salón de actos. En la parte superior se realiza una biblioteca y una cafetería-resaurante. Se introducen materiales modernos como el vidrio, el aluminio, el hormigón armado...

- Análisis crítico-constructivo de la intervención

El edificio resultante de la intervención destaca por su belleza y su proporcionalidad. Sin embargo, como edificación con cierta antigüedad e integrante del Patrimonio Histórico y Cultural español, presenta pequeños detalles que debían haber sido cruciales para conseguir un resultado más respetuoso con la preexistencia.

Se realiza la expropiación del inmueble sin los bienes muebles que lo acompañaban, la exposición de los molinos se hace sin algunas piezas integrantes de estos. Con esta falta de material se elimina parte de la concepción molinar, dejando las piedras al desnudo y quedando una arqueología muerta.

Falta de habitabilidad en la planta baja. Se dejan los huecos de esta planta sin cerrar, para que el edificio sea inundable, tal y como era antes.

No se respetan algunas de las fachadas que se habían levantado, aún teniendo un valor histórico y artístico.

Forjados descubiertos, sin ningún tipo de revestimiento acorde con el conjunto molinar, elimina un poco la concepción del edificio como histórico.



Imagen de los molinos en el interior del edificio, con las piedras desprovistas de vestimenta.

APLICACIÓN DE LA NORMATIVA AL ESTADO ACTUAL

En este apartado se estudia la normativa que afecta al Patrimonio Histórico Español, analizando más extensamente aquella que afecta de una forma directa al Museo Hidráulico Los Molinos del Río Segura. Por ello se tratan las siguientes leyes: Constitución Española; La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español; Estatuto de Autonomía de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y Plan Especial del Conjunto Histórico-Artístico de Murcia.

MATERIAL DE REFERENCIA Y CONSULTA

La búsqueda de toda la información necesaria para la realización de un proyecto de esta índole, requiere la visita a muchos lugares diferentes. Para conseguir informarme bien comencé por libros genéricos que me hablasen de los molinos en general, por ser imprescindible entender el edificio antes de decidir enfrentarse a él, para luego ir acercándome más al edificio que me concernía buscando libros específicos sobre este.

Por ello, se puede observar en la bibliografía, libros genéricos sobre los molinos en diferentes lugares, y de diferentes tipos, y libros de nuestro edificio, publicaciones de éste, documentos del archivo sobre él, recortes de periódico...

ANEXOS

Para complementar el PFC se exponen una serie de documentos, necesarios para una total comprensión de éste. En el primer apartado se presenta el Plan Especial del Conjunto Histórico-Artístico de Murcia (PECHA), que es el que rige al Museo Hidráulico de los Molinos del Río Segura por encontrarse dentro de este Conjunto. En el segundo apartado se muestra la ficha de nuestro edificio como Bien de Interés Cultural (BIC), tal como lo presenta el comentado PECHA. En el tercer apartado se despliega el plano de delimitación del entorno de protección del Conjunto Histórico-Artístico de Murcia. Por último, en el cuarto apartado se expone el Catálogo divulgativo que el Museo da a los jóvenes que van a visitarlo durante el periodo escolar.

CONCLUSIONES

Para finalizar, explicar que este Proyecto Fin de Carrera me ha servido para complementar mi formación técnica y humana “moviéndome” entre conceptos y soluciones en el ámbito constructivo y patrimonial. He puesto en práctica los conocimientos adquiridos en la carrera, aprendiendo, además, a desenvolverme en los ámbitos que se abarcan más allá de la universidad y he podido profundizar en las técnicas actuales de conservación y restauración en los bienes de interés cultural.

EL PROYECTO RECUPERARVERDE COMO INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO Y CATALOGACIÓN DE LOS JARDINES HISTÓRICOS DE LA REGIÓN DE MURCIA

José Francisco López Martínez, Técnico en Historia del Arte. Servicio Patrimonio Histórico. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia.
Silvia Egea Olivares, Licenciada en Historia del Arte.

INTRODUCCIÓN

En el marco territorial de la Región de Murcia, hasta el momento, la atención hacia los conjuntos que podemos considerar jardines históricos ha venido de la mano de intervenciones en elementos arquitectónicos asociados, sin que haya existido una consideración específica hacia el jardín propiamente dicho en cuanto bien patrimonial más allá de su complementariedad. Sin embargo, en la Ley 4/2007 de 16 de marzo, de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia, se dedica una atención específica a la consideración del jardín histórico, al establecer como tal una de las categorías de la figura de catalogación y protección Bien de Interés Cultural, entendiendo como tal jardín histórico *el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales, a veces complementado con elementos de fábrica, y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos, sensoriales o botánicos*. La definición de la ley regional muestra la evolución conceptual y legislativa hacia una valoración *per se* de los valores patrimoniales de los espacios ajardinados, asumiendo las convenciones internacionales a este respecto (UNESCO, Carta de Florencia, 1981).

Ahora bien: esta definición de la Ley se refiere sólo al caso de la catalogación como Bien de Interés Cultural (BIC), si bien no debemos equiparar automáticamente un jardín histórico con un BIC, ni debemos tampoco considerar que no existe posibilidad de salvaguarda, restauración y conservación de jardines históricos que no ostenten la máxima figura de protección y catalogación. Es necesario, por tanto, separar el concepto de jardín histórico de la figura de catalogación que en cada caso le corresponda. Resulta esencial para ello la labor de catálogo de estos espacios y su consideración en los instrumentos de planeamiento.

En este sentido, resulta de especial interés la participación del Servicio de Patrimonio Histórico en el Proyecto Recuperaverde, emprendido por la Universidad Politécnica de Cartagena con el respaldo de la Fundación Biodiversidad. El proyecto, de un año de duración, persigue los siguientes objetivos:

- Estudiar el estado actual de los jardines históricos de la Región de Murcia, proponiendo estos espacios como modelos de conservación de la biodiversidad y de sostenibilidad.
- Elaborar una metodología de trabajo, establecer los criterios más adecuados para la restauración y precisar los aspectos técnicos relacionados con la conservación de éstos espacios verdes en la Región de Murcia, a través de una guía técnica básica.

El trabajo encargado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, a través de su Servicio de Patrimonio Histórico, y en colaboración con la Universidad Politécnica de Cartagena y la Fundación Biodiversidad, consiste en una primera fase en la redacción de una guía de buenas prácticas de intervención así como la incorporación de una relación de aquellos espacios ajardinados de carácter histórico.

METODOLOGÍA

La metodología de trabajo se ha centrado en el marco territorial de cuatro municipios de la Región: Cartagena, Jumilla, Lorca y Murcia, ampliable en posteriores fases del proyecto a la totalidad de municipios de la Región. El equipo de trabajo estaba formado por un grupo multidisciplinar de profesionales en el que se incluían biólogos, paisajistas, botánicos e historiadores.

Con una recopilación previa de documentación, recogida de los diferentes archivos municipales, hemerotecas, catálogo del Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, bibliotecas y los diferentes Planes Generales de los distintos municipios, se procedió a la visita a los jardines para una recogida *in situ* de datos tales como:

- Las diferentes especies vegetales presentes en cada jardín, con una descripción breve. Identificación de las especies características en cada época histórica y estacional de los jardines y la actuación sobre cada una de ellas.
- Las labores del suelo; su calidad, conservación, mantenimiento, enmiendas, *mulching* o acolchado.
- Los sistemas de riego utilizados: cuáles son y su frecuencia, programación, reparación y conservación, alcorques y caceras.
- Los sistemas de drenaje.
- Elementos arquitectónicos o escultóricos asociados al jardín tales como fuentes, piscinas, estanques, puentes, caminos, de iluminación y mobiliario así como del bien inmueble al que se asocia, si es el caso.
- Recopilación de información de actuales y antiguos moradores del lugar: memoria documental y psicológica.
- Descripción de edificios a los que se vincula el jardín, arquitecto y diseñador/ejecutor del jardín. Descripción y valoración del entorno patrimonial.

La recogida de datos se plasma a través de diversas acciones como:

- La realización de esquemas, planos, y bocetos.
- La realización de un inventario y un plano de ubicación de los elementos esculturales, arquitectónicos y vegetales.
- La realización de un plano con la descripción del sistema de riego y las diferentes especies vegetales encontradas.
- La descripción de las indicaciones técnicas para el mantenimiento del jardín y sus especies vegetales.
- La realización y compilación de material fotográfico sobre cada uno de los elementos encontrados.
- La descripción de los valores medioambientales y de sostenibilidad: hábitats, parámetros, especies animales y vegetales, etc.
- La descripción de otros parámetros como los cálculos del consumo de agua, etc.

Una vez recogidos, los datos anteriormente citados fueron volcados a un formato digital de base de datos creada para la ocasión, en el caso de los elementos patrimoniales se siguió el esquema de base de datos del catálogo de bienes inmuebles de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Región de Murcia en la que se recogen datos como:

- Localización: denominación, denominación accesoria, municipio, pedanía, paraje, dirección, accesos, referencia catastral y coordenadas UTM.
- Descripción: tipología, datación, periodos culturales-estilísticos, usos, resumen histórico, descripción del inmueble y bibliografía.

- Catálogo: grado de protección y actuaciones permitidas por la Dirección General y las recogidas por el Planeamiento Urbanístico de los ayuntamientos sí las hubiera.
- BIC: en el caso de que el inmueble estuviese catalogado como Bien de Interés Cultural se recogen los datos expresados en la declaración tales como el número de expediente; incoación (fecha de incoación, fecha publicación en el BOE y en el BORM y su código de anotación preventiva); declaración (código de identificación, tipo de identificación, fecha de orden o resolución, fecha de publicación BOE y BORM) ; partes integrantes sí las hubiese y con qué categoría; y entorno (delimitación, n.º de catálogo, título y planeamiento).
- Relaciones: personas relacionadas, actuaciones y expedientes relacionados con el inmueble (n.º de expediente, actuaciones, denominación).
- Elementos: materiales y técnicas (elementos constructivos, material y técnica empleada); elementos de interés (observaciones).
- Estado de conservación de los diferentes elementos hallados, cubiertas, estructuras, suelos, etc.

RESULTADOS OBTENIDOS

El análisis previo de los datos recogidos facilitó el estudio de detalle de un jardín en cada uno de los municipios y la catalogación previa de diecinueve de ellos, incluidos los de detalle, siendo estos: el Huerto de las Bolas, en Cartagena, el jardín de Sancho Dávila, en Lorca, el jardín de Floridablanca, en Murcia y el del Rey Don Pedro, en Jumilla.

Cartagena

- Torre Llagostera
- Villa Calamari
- Palacio y Jardín de Capitanía General
- Plaza Héroes de Cavite
- Huerto monasterio de San Ginés de la Jara
- Cementerio de los Remedios
- Parque Torres
- Jardines de la Muralla del Mar
- Plaza de San Francisco
- Plaza de la Merced

Jumilla

- Jardín del Rey Don Pedro
- Huerto conventual de Santa Ana del Monte
- Jardín Botánico de La Estacada

Lorca

- Huerto Ruano
- Convento Virgen de las Huertas y Alamedas

Murcia

- Jardín de Floridablanca
- Jardín del Malecón
- Plaza Santo Domingo
- Glorieta de España

Como ejemplo de los resultados obtenidos, adelantamos un pequeño esbozo de dos de ellos, asociados a elementos inmuebles de diferente tipología e intrínsecos a ellos. En uno de los casos, el del Huerto de las Bolas de Cartagena, se trata de un jardín asociado a un inmueble de carácter civil, una villa de recreo; en el otro caso, se trata de un espacio vinculado a un establecimiento religioso como es el del Convento de Santa Ana del Monte, en Jumilla.

TORRE LLAGOSTERA O HUERTO DE LAS BOLAS DE CARTAGENA

La villa fue construida para Esteban Llagostera Puntí y su esposa, Julia Molina Macabich, una familia de comerciantes catalanes asentados en Cartagena. El conjunto fue concebido como villa de recreo y dentro de un gran jardín de esparcimiento, a principios del siglo XX. En el año 2000 fue incoado expediente de Bien de Interés Cultural con carácter de monumento a favor del edificio y la finca en la que se encuentra, incluyendo el jardín botánico y varios de sus elementos como: bancos tipo “tú y yo”, bancos corridos, refugio-mirador, maceteros, banco cortavientos, fuente redonda con una copa de piedra, etc. La mayoría de estos elementos se encuentran decorados con fragmentos cerámicos, según el gusto modernista a través de la técnica del trencadís.

Además, dentro del Plan General Municipal de Ordenación de Cartagena aparece recogido el Conjunto Huerto de las Bolas en el catálogo de árboles monumentales y conjuntos arbóreos.

El Huerto de las Bolas es un claro ejemplo de complementariedad entre arquitectura y jardín. La vivienda –al menos desde su reforma modernista– se plantea como un pabellón en medio del jardín, al que la continuidad en sus elementos inmuebles en cuanto a materiales, técnica y estética convierten en una dependencia más –acaso la más importante– del propio edificio. A esta idea unitaria contribuye el jardín, que tanto en su planteamiento sobre plano como en el alzado vegetal refleja el gusto por lo sinuoso y los contrastes de luces, formas y colores propio del modernismo.

Los elementos del jardín encuentran su reflejo en la reforma llevada a cabo por Beltrí en el edificio de la villa propiamente dicha, incorporando a la misma la técnica del trencadís en su elemento más significativo, el remate de la torre, así como con el revestimiento de murales cerámicos de carácter modernista en los paramentos del porche, en los que los característicos motivos florales revisten una presencia predominante.



Vista de la Torre Llagostera desde el mirador.



Sistema de aviso acústico-semafórico en el Huerto de las Bolas.

Se trata, en suma, de un ejemplo claro de la tipología que cabría considerar como jardín histórico en nuestra región, un jardín vinculado a un edificio, siendo escasos y de poca entidad los ejemplos de jardines planteados como tal desde un principio sin ninguna vinculación con edificaciones residenciales que revisten el principal valor patrimonial, siendo el jardín un elemento complementario.



Vista de la Torre Llagostera desde el mirador.



Trabajos en trencadís en el jardín de la Torre Llagostera. Cartagena.



Escalera en trencadís. Finca Torre Llagostera. Cartagena.



Detalle mural cerámico. Torre Llagostera. Cartagena.



Sistema de riego original de la Torre Llagostera.

CONVENTO MONASTERIO DE SANTA ANA DEL MONTE. JUMILLA

El monasterio de Santa Ana es quizá uno de los ejemplos más representativos de la unión entre arquitectura conventual y naturaleza, donde se sigue manteniendo el carácter del lugar, el objetivo de vida contemplativa de sus habitantes, los monjes franciscanos. El conjunto está formado por la iglesia, el hospicio y el convento enclavado en el huerto cercado, cuyo paisaje y construcción incitan al sosiego y a la meditación. El Concejo de Jumilla ordenaba en 1677 que se respetara la pinada –que rodea al convento– media legua a la redonda, y prohibía el pasto de ganados, la caza y la tala de árboles.

Dentro del huerto se encuentra un conjunto de siete ermitas; cinco de ellas son las más antiguas, edificadas en 1602. Estas ermitas son la conocida como Humilladero, en la que se venera la imagen de Jesús Nazareno camino del Gólgota, la de la Oración del Huerto, la del Descendimiento de la Cruz, la del Santo Sepulcro y la de la Santísima Trinidad.

En el conjunto de los jardines históricos de la Región, el huerto del convento de Santa Ana del Monte representaría un claro ejemplo de “jardín místico”, un espacio pseudo ajardinado, en el que se intercalan especies silvestres autóctonas con otras de procedencia más exógena, con la intención de crear un entorno que trascienda lo meramente físico facilitando la meditación y la unión del alma con Cristo a través de la meditación de la Pasión. Los franciscanos fueron, como guardianes de los Santos Lugares, los principales promotores de las prácticas piadosas relacionadas con la meditación de la Pasión de Cristo. El pensamiento franciscano promovió la meditación en la Pasión de Cristo como un camino hacia la santidad. Probablemente, la fórmula que mejor refleja esa unión entre la meditación pasionista y la realización de un camino de iniciación sea la del rezo del Vía Crucis, práctica promovida por los franciscanos a partir del recorrido por la denominada Vía Dolorosa que en Jerusalén reconstruye los pasos de Cristo desde el pretorio hasta la crucifixión en el Calvario y su entierro en el sepulcro. La dificultad de peregrinar a Tierra Santa se encuentra en el origen de la erección de numerosos viacrucis y montes Calvario donde poder revivir los pasajes de la Pasión emulando, en la medida de lo posible, las circunstancias ambientales originales, especialmente en cuanto a la ubicación a las afueras de las ciudades y la situación preeminente. En ocasiones, la orografía y la climatología facilitaban la recreación de los santos lugares de referencia, como en el caso de Lorca, donde la práctica del Vía Crucis se remonta a las primeras décadas del siglo XVII, concretándose como un recorrido articulado por pequeñas capillas. El Calvario lorquino se debe también a los franciscanos, especialmente a la figura de fray Alonso de Vargas, con el establecimiento de un itinerario periurbano que pretendía facilitar un peregrinaje de sustitución, habilitando una suerte de Vía Dolorosa en un paisaje que, por sus características medioambientales, se hallaba muy próximo al escenario real de los trascendentales acontecimientos rememorados y meditados en el rezo del Vía Crucis.

En este sentido, resulta fundamental para la completa interpretación del fenómeno el mantenimiento de las condiciones paisajísticas que justificaron la ubicación del Calvario lorquino, aspectos que se han tenido presentes en la reciente tramitación de su incoación como Bien de Interés Cultural.

Volviendo al huerto y jardín conventual de Santa Ana del Monte, el espíritu franciscano del Cántico de las criaturas es claramente perceptible en la sencillez franciscana que destaca lo natural, el carácter asilvestrado de este espacio. El huerto ha servido como suministrador de alimentos pero también como laboratorio natural, por la abundancia de plantas medicinales de las que los frailes han hecho uso a lo largo de los años para elaborar diferentes remedios.

Junto a esta dedicación hortícola y medicinal, encontramos en el huerto ejemplares que de por sí revisten un carácter patrimonial, ejemplares con nombre propio, como la zarza sin espinas, que según la tradición procedería de aquella otra que en Gaeta (Italia) acogió a San Francisco cuando se arrojó sobre ella con el objetivo de espantar la tentación. Ejemplares de ciprés de más de 18 metros de altura y varias veces centenarios, así como la denominada higuera de San

Pascual Bailón o el madroño de época fundacional del convento nos hablan de la relevancia patrimonial de los propios ejemplares vegetales y de la necesidad de una adecuada conservación agronómica en colaboración con la arquitectónica que permita conservar los valores auténticos de este singular enclave.

CONSIDERACIONES GENERALES

A modo de conclusión general extraída del nivel inicial en el que se encuentra el estudio de los jardines históricos de la Región, podemos establecer ya algunas consideraciones generales.

En la mayor parte de los casos, los espacios ajardinados en los que se puede apreciar unos valores patrimoniales adquieren este carácter por su vinculación con otros elementos inmuebles con claros valores histórico-culturales. Como tales suelen estar contemplados vinculados a un bien protegido, si bien hasta ahora se ha solido prestar poca atención a unos espacios que en demasiadas ocasiones han considerado secundarios con respecto al inmueble principal.

La consideración de los espacios ajardinados como elementos independientes puede llevar a la desvirtuación del propio bien principal, al facilitar intervenciones que se desentiendan tanto del inmueble principal como del carácter original del espacio ajardinado. Es por esto por lo que se impone la necesidad de una actuación conjunta en los espacios ajardinados, capaz de recuperar y conservar los valores tanto histórico-patrimoniales como los estrictamente biológicos.

Muchos de los ejemplares arbóreos constituyen por sí mismos elementos de alto valor patrimonial, ya sea por su antigüedad, por las circunstancias históricas vinculadas o por sus excepcionales características físicas. De las tres posibilidades anteriormente expuestas, dos de ellas, la antigüedad y la excepcionalidad física, han sido tenidas en cuenta como criterios para la realización del *Catálogo de árboles monumentales (CAM) de la Región de Murcia*, elaborado por la Dirección General de Patrimonio Natural y Biodiversidad, Consejería de Agricultura y Agua.

A estos valores anteriormente reseñados cabría incorporar la perspectiva histórica más allá de la pura antigüedad, incorporando valores propios del patrimonio cultural que, inevitablemente, derivarán de la interrelación de determinados elementos arbóreos con un conjunto arquitectónico, urbanístico, paisajístico o etnológico. Será en esa necesaria interrelación entre los valores estrictamente naturales con aquellos otros de carácter cultural donde se deba establecer en toda su dimensión el verdadero valor patrimonial tanto de los jardines históricos como de los conjuntos arquitectónicos vinculados.

CENTRO DE INTERPRETACIÓN ARQUEOLÓGICA DE SAN CAYETANO

Atxu Amann Alcocer, Arquitecto

Andrés Cánovas Alcaraz, Arquitecto

Nicolás Maruri González de Mendoza, Arquitecto

CENTRO DE VISITANTES DE MONTEAGUDO

ESTE EDIFICIO ES, SIN DUDA, UN PARÁSITO

El edificio se sitúa en la ladera de mediodía del cerro de Monteagudo.

Se constituye como la primera fase de un proyecto que debe mejorar los accesos al castillo de Monteagudo, rehabilitando éste para convertirlo en un lugar visitable y fundamentalmente seguro.

La ladera del monte es un territorio ocupado históricamente desde la Prehistoria y con restos materiales y de estructuras desde el mundo argárico hasta nuestros días, pasando por la civilización romana y la árabe.

En particular en el emplazamiento elegido para el Centro de Visitantes se encuentra un poblado argárico en un buen estado de conservación y un yacimiento romano.

En el emplazamiento se sitúa también la antigua ermita de San Cayetano que le otorga un cierto carácter.

El edificio propuesto tiende a adaptarse a las múltiples condiciones de contorno, dando respuesta a la conservación de los restos y también consolidando el lugar desde un punto de vista formal y dimensional; poniendo especial atención a la integración en la ladera del monte y en su visión desde el castillo.

EL EDIFICIO ES UN RECORRIDO Y UN PARÁSITO AFERRADO AL MONTE

Como recorrido, resuelve sus accesos mediante rampas que solucionan el problema de la accesibilidad y también la inserción volumétrica de la pieza en el entorno.

Como parásito, se mimetiza en colores y formas y se cubre con una piel de caligrafía vegetal que tapiza la totalidad del edificio.

Su planta baja tiene una vocación pública en el sentido de proyectarse abierta a los vecinos con grandes muros de celosía metálica, a veces correderos, y habitaciones de hormigón construido con rudeza, lo que proporciona sombra y conexión con el exterior, es un lugar a la sombra.

En el piso superior se estructuran los usos relativos a las salas de exposiciones permanentes y temporales, es un lugar cerrado y vigilado, que solo se abre para mirar de manera controlada a -las mejores vistas de la vega y el castillo. El edificio es también entonces un mirador, una ventana que se convierte en vitrina y que enmarca piezas exteriores que deben ser mostradas para ser aprehendidas.

El edificio se construye en su planta baja con pantallas estructurales de hormigón visto y cierres metálicos. En su remate superior se ejecuta con una estructura metálica que resuelve los grandes vuelos y se cierra con un panel de múltiples hojas que queda sellado con una impermeabilización en caliente; se remata finalmente con una piel de acero cortén troquelada, que actúa como la capa final de una fachada transventilada que retoma el viejo asunto del clima como contexto.

Verano de 2010

Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri



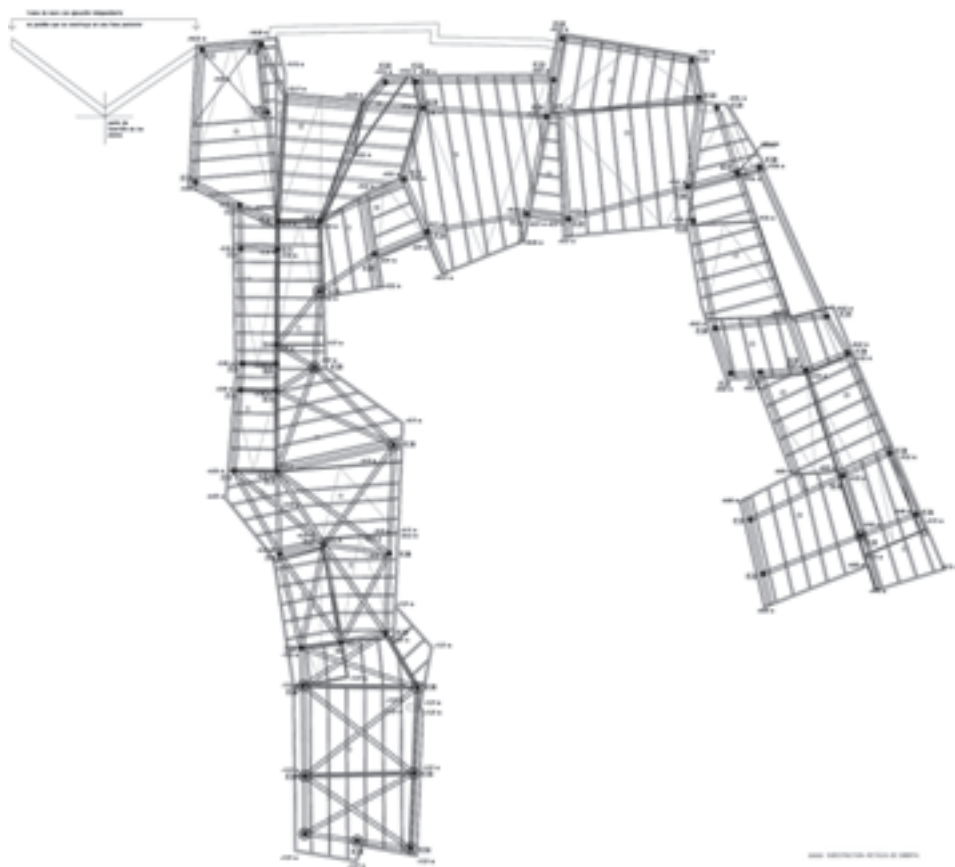
Plano de situación.



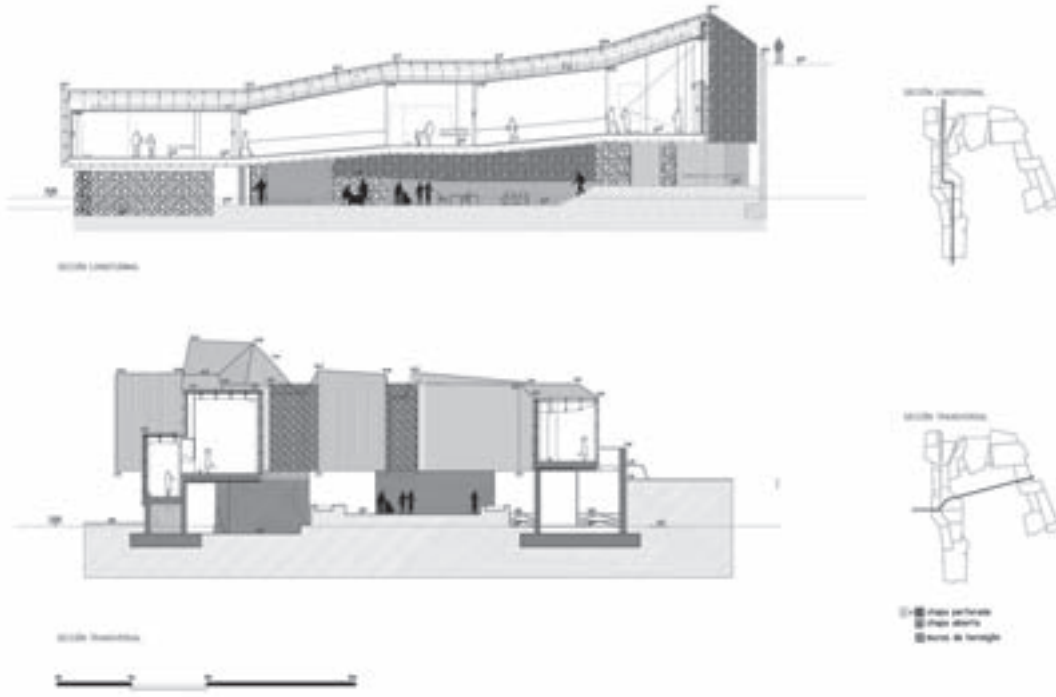
Planta baja.



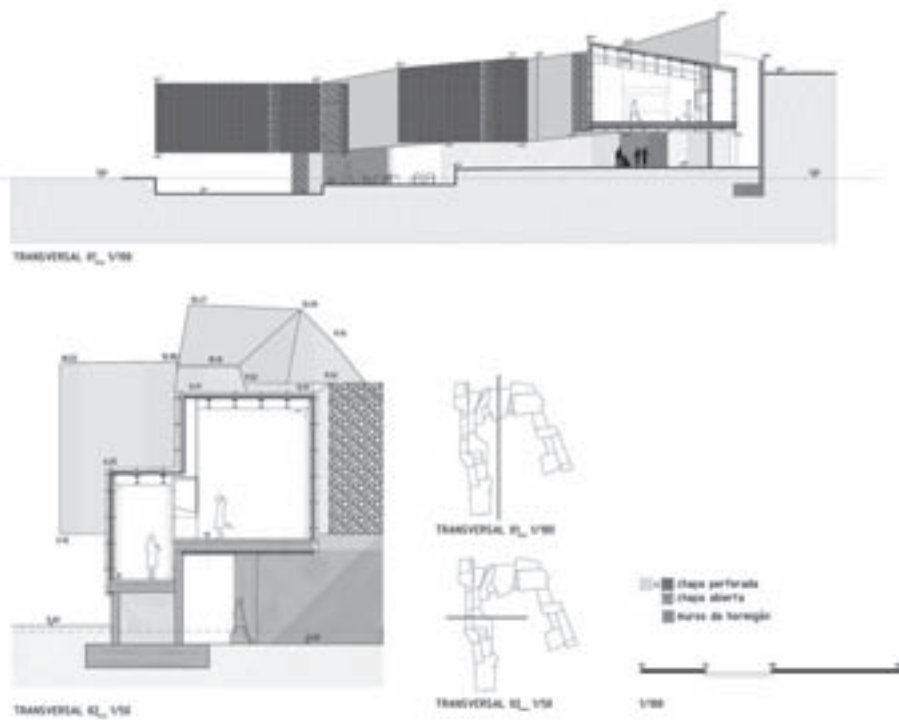
Planta primera.



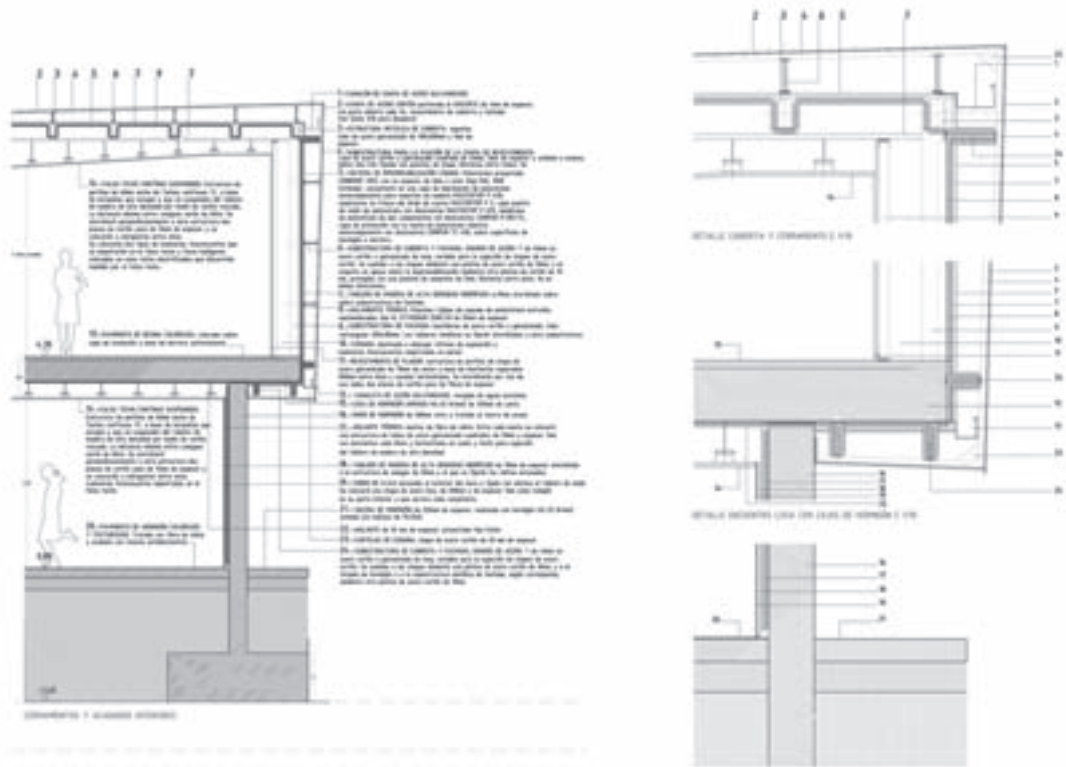
Cubierta.



Sección 01



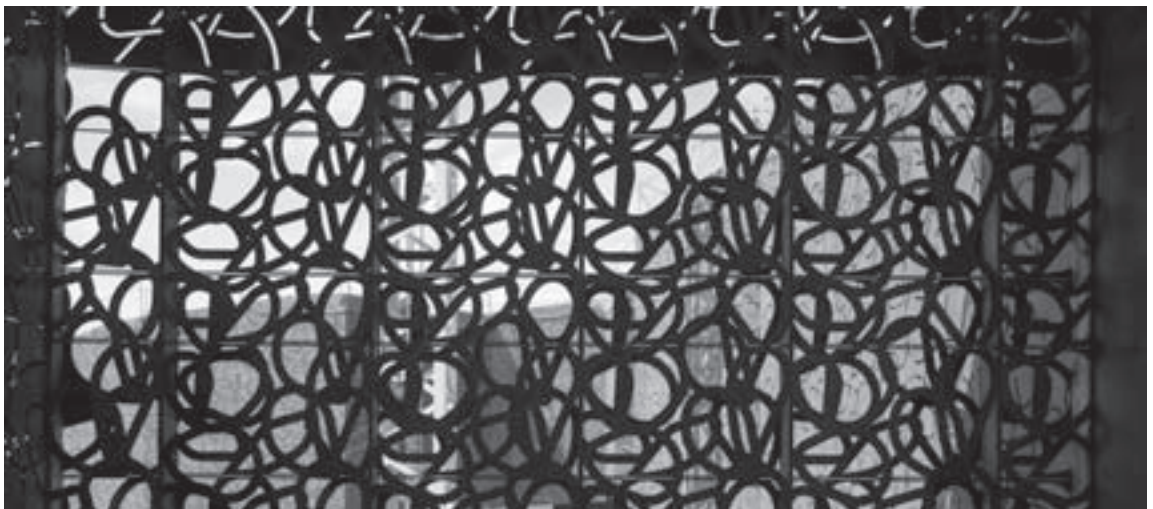
Sección 02



Detalle.







FICHA TÉCNICA:

Arquitectos:	Atxu Amann Alcocer Andrés Cánovas Alcaraz Nicolás Maruri González de Mendoza amann-cánovas-maruri golondrina 80. Madrid 28023 www.amann-canovas-maruri.es estudio@amann-canovas-maruri.es tfno/fax + 34 913070667
Colaboradores:	Javier Gutiérrez Ana López Patricia Lucas María Mallo Carlos Ríos Antonio Rodríguez
Arquitecto Técnico:	Rafael Checa
Emplazamiento:	Plaza de San Cayetano. Monteagudo. Murcia
Promotor:	Consortio Turístico "Murcia Cruce de Caminos"
Empresa constructora:	Intersa
Fechas:	proyecto: 2006-2007
Obra:	Junio 2008-en construcción

EL INVENTARIO GENERAL DE BIENES MUEBLES DE LA REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS EN EL DOLOROSO PASO DEL PRENDIMIENTO Y ESPERANZA DE LA SALVACIÓN DE LAS ALMAS. (COFRADÍA CALIFORNIA. CARTAGENA)

Rosa María Gil Reina, Licenciada en Historia del Arte. Especialista en Bienes Muebles

El inventario general de bienes muebles de las cofradías surge a raíz de un convenio entre el Ministerio de Cultura en Madrid y la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Este inventario es a nivel nacional y es digno de mencionar que la Región de Murcia se sitúa entre las primeras Comunidades Autónomas en su realización.

INTRODUCCIÓN

En principio, hacia el final de los años ochenta del siglo XX, concretamente en 1989, tiene lugar lo que se denomina «Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica». Su finalidad, como su nombre indica, era inventariar los bienes muebles (esculturas, pinturas, muebles, orfebrería, retablos, indumentaria litúrgica, etc.) que fueran posesión de la Iglesia Católica y que por tanto estuvieran en sus respectivas iglesias o inmuebles.

El inventario era fruto del convenio entre el Ministerio de Cultura en Madrid, las respectivas Comunidades Autónomas, los Obispos y en algunos casos las Universidades pertinentes.

Para el año 2006 en el caso de la Región de Murcia se da por finalizado dicho inventario, pese a que otras Comunidades Autónomas todavía están catalogando los bienes muebles de la Iglesia. La Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, concretamente la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y dentro de ésta el Servicio de Patrimonio Histórico, ha estado desde el principio a la vanguardia en la catalogación de los bienes muebles y en su puesta informática, ya que cuando el Ministerio de Cultura pensó en crear una base de datos para que las Comunidades Autónomas pudieran introducir la información recogida manualmente en fichas de cartón, al ordenador, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia llevaba años informatizando esta.

Por lo tanto, cuando a principios del siglo XXI se propone en Madrid dar inicio al inventario o catalogación de los bienes muebles de las cofradías, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia es una de las Comunidades que encabeza dicho trabajo.

El primer año¹ que se comienza con la catalogación de los bienes muebles de las cofradías es en 2007. Las primeras cofradías en solicitar la catalogación de los Bienes Muebles corresponden al municipio de Cieza. En total 17 cofradías; de ahí que abarquen dos campañas y parte de otra. (Se habla de ellas en Memorias de Patrimonio de 2009).

Es pues en la tercera campaña, en 2009, cuando se inicia la catalogación de los bienes muebles de la Real E Ilustre Cofradía De Nuestro Padre Jesús En El Doloroso Paso Del Prendimiento Y Esperanza De La Salvación De Las Almas (Cofradía California. Cartagena)².

En la cuarta campaña, 2010, continuamos con la Cofradía California finalizando este año con la catalogación de sus bienes muebles. De ahí la necesidad de exponer mediante este artículo el trabajo realizado con dicha Cofradía.

Este mismo año se ha iniciado la catalogación de los bienes muebles de la Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, conocida como «Cofradía Marraja», esperamos continuar con ella en la siguiente campaña, posponiendo por ello los logros conseguidos para otras Jornadas de Patrimonio.

¹ Los años de trabajo de campo en las cofradías se le denominan "Campañas" termino que utilizaremos desde ahora.

² A partir de aquí haremos referencia a dicha cofradía para abreviar como Cofradía California

LOS BIENES MUEBLES INVENTARIADOS DURANTE 2009 Y 2010

En primer lugar, mencionar que la Cofradía de los Californios consta de un patrimonio cultural muy elevado tanto en calidad como en cantidad.

Son muchos los bienes muebles que poseen: túnicas, capas, fajines, mantos, coronas, broches, pendientes, potencias, estandartes o sudarios, galas, hachotes, faroles, varales, puntas de vara, tronos de exquisita calidad, relieves, esculturas y demás enseres. Es imposible inventariar todos ellos, de hecho tampoco es éste el objeto de nuestro trabajo. De lo que se trata es de catalogar lo más representativo, piezas que por su valor histórico o artístico deben ser inventariadas para que en un futuro exista constancia de estas.

En este artículo se va a realizar una selección de los bienes muebles inventariados, de lo contrario necesitaríamos el tomo completo para un único artículo.

Entre los bienes muebles a destacar en particular:



Túnica del Stmo. Cristo de La Misericordia

La «*Túnica del Stmo. Cristo de la Misericordia*». Es una túnica que impresiona por el magnífico bordado en hilos de oro y seda sobre terciopelo negro. Se desconoce el autor de éste, pues el bordado en sí es de finales del siglo XVIII. Es el bordado más antiguo de los que conserva la Cofradía. Dicho bordado pertenecía a otra túnica de terciopelo encarnado y formaba parte del ajuar de la imagen del Cristo del Prendimiento, titular de la Cofradía. Posteriormente fue reutilizada para el Señor de la Oración en el Huerto, y desde la década de los ochenta del siglo XX forma parte del ajuar del Stmo. Cristo de la Misericordia. Es entonces cuando se traspaasa el bordado a la túnica de terciopelo negro que luce actualmente. Otro dato interesante es la ampliación de la parte posterior de la túnica en el año 2003. Ésta viene motivada por la sustitución de la imagen del Stmo. Cristo de la Misericordia que portaba dicha túnica, por otra imagen de mayores dimensiones realizada por el escultor José Hernández Navarro.

Igual de interesante es la «*Túnica del Cristo del Prendimiento*», realizada en el siglo XIX por un taller de Lyon (Francia) según diseño de Francisco de Paula Oliver. Fue bordada con hilos de oro sobre terciopelo encarnado. Es de notar la abundancia de bordado con variados elementos decorativos de carácter vegetal tales como flores, espigas de trigo, hojarasca, palmas y sobre todo sobresale en el centro una copa o cáliz. La túnica que contemplamos en nuestros días es fruto del paso del bordado a un nuevo terciopelo en 1961 por las Madres Adoratrices de la ciudad de Cartagena.

El «*Santísimo Cristo del Prendimiento*» es una escultura tallada y policromada, aunque pensada como imagen de vestir por ello alcanza su plenitud cuando la contemplamos con la túnica citada en el párrafo anterior.

Es obra de Mariano Benlliure y Gil, procesionó por primera vez el 1 de abril de 1942. La efigie sigue el modelo de la desaparecida durante la Guerra Civil, hecha por Francisco Salzillo en 1766.



Túnica del Stmo. Cristo del Prendimiento

En el año 2000 ha sido restaurada por el taller de don Javier Bernal Casanova en Alcantarilla (Murcia).

Entre los sudarios o estandartes señalamos aquí el «Sudario de la Oración en el Huerto». El primer motivo es su originalidad en cuanto a la composición ojival con formas mixtilíneas y rosetones con cruces de estilo neogótico. Es algo totalmente distinto a lo que acostumbraba a hacer el taller de San Miguel. Además este diseño nos retrotrae al siglo XIX donde hay un afán por recuperar el medievo.

Otra razón que justifica la presencia de este sudario en el artículo es que es de 1931, anterior a la Guerra Civil, y sin embargo se conserva en buen estado.

Está bordado con hilos de oro y pedrería sobre terciopelo verde. El motivo central, la cruz sobre la que se dispone el cáliz, es de terciopelo rojo resaltando sobre el terciopelo verde del fondo y el cáliz de hilos de oro.

Hay varios mantos que llaman la atención, especialmente cuatro de ellos. Uno es el «Manto de la Santísima Virgen del Primer Dolor» bordado en 1912 por la Casa Burillo. En 1947 Dña. Consuelo Escámez pasó el bordado en oro al actual terciopelo azul, siendo ampliado en un metro más con dibujos de Balbino de la Cerra.

De esta misma advocación otro manto en terciopelo encarnado, bordado con hilos de oro, perlas y pedrería por los talleres de la Casa de Misericordia, entre 1958–1960. Donado por don Francisco Celdrán Conesa. Es una de las grandes obras del bordado cartagenero y una de las mejores obras que posee la Cofradía. En 1993 doña Antonia Sánchez Pérez bordó la zona de la cabeza siguiendo un diseño de don Balbino de la Cerra.

Los otros dos son el «Manto de San Pedro Apóstol» bordado en 1951 sobre terciopelo negro con hilos de oro, seda y pedrería, por el taller de Tomás Valcárcel según diseño de Balbino de la Cerra. Fue costado y donado a la Cofradía por los componentes de los distintos cuerpos de la Armada española, institución militar vinculada desde el siglo XVIII con San Pedro Apóstol a través del Arsenal de Cartagena. Y el «Manto de la Virgen de la Esperanza» antiguo de la Virgen del Primer Dolor. Donado a la Virgen del Primer Dolor por Francisco Celdrán Conesa. Se estrenó en 1953, es de grandes dimensiones, bordado en oro sobre terciopelo azul. A partir de 1960 es utilizado por la imagen de la Virgen de la Esperanza en la procesión del Silencio, la noche de Jueves Santo. Probablemente sea la mejor obra de artesanía de Consuelo Escámez, que recibió el premio de honor especial de la Feria Internacional de Artesanía de Madrid en 1953 por su espléndido trabajo. El diseño es de Miguel Fernández Rochera.

Las galas de trompeta del taller del Asilo de San Miguel, realizadas en 1930 en terciopelo rojo y bordadas en oro.

Don Luis Vicente Mercado realizó para la Cofradía, en la década de los años veinte dos tronos. El primero fue en 1925, «*El trono del Prendimiento*» de estilo granadino. En 1970 Rafael Eleuterio



Stmo. Cristo del Prendimiento



Sudario de La Oración en el Huerto



Manto de la Stma. Virgen del Primer Dolor



Galas de rompeta



Galas de trompeta

Aguilar lo amplió, además de dorar la talla del mismo. El otro trono lo ejecutó en 1929, es «*El trono del Ósculo*». Es uno de los tronos más grandes que posee la Cofradía. Desfila en la magna procesión del Prendimiento, Miércoles Santo. En 1965 fue restaurado por don Rafael Terón, pero la principal reforma se lleva a cabo entre 1972 y 1974 por Rafael Eleuterio Aguilar aumentando la longitud y anchura del mismo.

Sobresalen dos tronos de estilo cartagenero. Uno de ellos es «El trono de San Juan Evangelista» realizado en 1879 por don Carlos Mancha, don José Soro y don Francisco Requena. En 1906 se le incorporó la luz eléctrica, en 1950 fue restaurado prácticamente en su totalidad, dotándolo del aspecto actual. En 1970 se modifica toda la base del trono, hasta entonces de madera cubriéndola el orfebre Orrico en plata y plata dorada. En 1974 se modifica el templete y la peana cubriendo la madera con plata y plata dorada trabajo realizado por el orfebre Bonacho. En 1975 se sustituyen las cartelas por otras, copia exacta del antiguo cartelaje. En 1978 se sustituye la estructura de madera del trono por otra de hierro. En 1996 tiene lugar la principal reforma donde se elimina toda la madera del trono, quedando el templete, la peana y la estructura interior todo de aluminio aligerando el peso del trono. En 1997, se cambio la iluminación por bombillas halógenas. Dos reformas de mayor intensidad acontecen en 2004 y 2008. En 2004 se recubrió toda la parte metálica con acero inoxidable pulido, y el templete donde va la imagen fue modificado. En 2008 se desmontó y reforzó todo el cartelaje, realizando una nueva instalación eléctrica.

El otro trono de estilo cartagenero es el «*Trono de la Santísima Virgen del Primer Dolor*» obra de Rafael Eleuterio en 1975. Es una copia enriquecida del primitivo, el más antiguo de Cartagena (1879). En 1984 se adaptó para ser portado a hombros. En 1992, fue sustituida la primitiva estructura de hierro por una de aluminio. A ambos lados de la imagen de la Stma. Virgen figuran dos ángeles adoradores, obra de Francisco Requena, el mismo autor del primitivo trono. Los ángeles son de excepcional calidad artística.

Los hachotes constituyen una de las partes primordiales en la Cofradía. Son abundantes en número y por agrupación, pero es de notar el «Hachote de la Santa Cena» realizado en 1942 por la Casa Fuster de Valencia según diseño de José Avilés Munuera, en materiales como la plata y el bronce.

La Cofradía posee un sobresaliente patrimonio escultórico, sin duda uno de los mejores. Conservan obras de Francisco Salzillo Alcaraz del siglo XVIII, de Francisco Requena Hernández siglo XIX, y una gran cantidad de imágenes pertenecientes a magníficos escultores del siglo XX tales como, Mariano Benlliure y Gil, Juan García Talens, José Sánchez Lozano, Federico Coullaut-



Trono de la Stma. Virgen del Primer dolor



Detalle de uno de los ángeles adoradores del trono de la Stma. Virgen del Primer Dolor

Valera, Jesús Azcoytia, Antonio Labaña Serrano, José Antonio Hernández Navarro, Juan José Quirós Illán, Luis Enrique González Rey, entre otros.

Una obra especialmente significativa por la iconografía que tiene y que demuestra que José Sánchez Lozano seguía los pasos de su «maestro» Francisco Salzillo, hasta el más mínimo detalle. Cateóricamente era un gran conocedor tanto de la técnica, como de sus composiciones y elementos iconográficos.

Se trata de la figura del «Sumo Sacerdote Caifás», saduceo y buen amigo de Pilato.

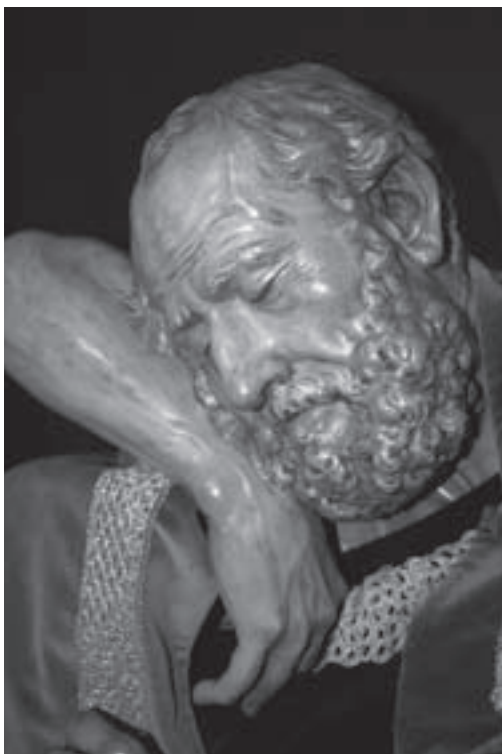
Esta escultura será objeto en otro momento, de un estudio iconográfico completo. José Sánchez Lozano ha cuidado mucho los detalles iconográficos, o dicho de otro modo los elementos que caracterizaban al Sumo Sacerdote.



El sumo sacerdote Caifás. Trono del Juicio de Jesús.



Detalle de la Santa Señal de Dedicación. texto en hebreo donde aparece el tetragrámaton (Jehová, nombre de Dios en hebreo). escultura del sumo sacerdote Caifás.



Detalle de San Pedro Apóstol.
grupo "Los durmientes".



Detalle de San Pedro Apóstol.
grupo "Los durmientes".

Ya en el siglo XVIII Francisco Salzillo representa al Sumo Sacerdote Caifás siguiendo fielmente todos los datos que da la Biblia en cuanto a la indumentaria, el traje talar, que éste había de llevar así como los complementos (El efod, el pectoral con el Urim y el Tumin, etc.) Y sobre todo un detalle que muy pocos tienen presente y que sin embargo Francisco Salzillo en el siglo XVIII y José Sánchez Lozano en el siglo XX sí ponen de manifiesto es que ambos escultores repiten en la escultura del Sumo Sacerdote, el detalle que según Éxodo 28:39 debía tener el turbante adherido a él en la parte delantera: Una lámina resplandeciente de oro puro sobre la que estaban grabadas las palabras en hebreo: «La santidad pertenece a Jehová». Esta lámina se llama "La santa señal de dedicación". (Éxodo 29:6; 39:30).

Para concluir aludiremos al «Grupo de los Durmientes» una de las mejores obras conservadas del más prestigioso escultor murciano en nuestro siglo XVIII, Francisco Salzillo.

Este grupo formaba parte del antiguo conjunto de la Oración en el Huerto, esculpido por Francisco Salzillo en 1761, y son junto a la talla de Malco del paso del Ósculo, las únicas esculturas que se salvaron de la destrucción del patrimonio mueble de la Cofradía en 1936.

El grupo de los Durmientes lo forman tres figuras, la de Santiago Apóstol, San Juan y San Pedro. Es esta última la que a mi modesto parecer, es sin duda una de las mejores obras de Francisco Salzillo. Su estudio anatómico en cabeza, manos y pies es exquisito.

Tras finalizar el artículo agradecer a todos los que han colaborado conmigo.

AGRADECIMIENTOS A:

- Hermano Mayor de la Cofradía California. Ilmo. Sr. Don Juan Manuel Moreno Escosa.
- Mayordomo guarda almacén general y capillero, Don Pedro Pena Moreno.
- Mayordomo archivero y miembro de la comisión de arte, Don Diego Paredes Forné.
- Mayordomo presidente de la comisión de arte, Dña. María Victoria Botí Espinosa.
- Mayordomo de iglesia, Don José Andréu Cayuela.

Ayudantes:

- Mayordomo ayudante del guarda almacén, Don Carlos Fausto Peragón.
- Mayordomo ayudante del guarda almacén, Don Joaquín García Calatayud.
- Mayordomo ayudante del guarda almacén, Don Salvador de la Cerra Hodar.
- Mayordomo ayudante de archivo, Don Diego Paredes Salmerón.
- Mayordomo ayudante de archivo, Don Francisco Paredes Salmerón.

FOTOGRAFÍAS ADICIONALES:



BIBLIOGRAFÍA

- Base de Datos del Servicio de Patrimonio Histórico. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.
- Belda Navarro, Cristóbal, Gómez Piñol, Emilio. Salzillo (1707-1783), *Catálogo exposición antológica*. Murcia, 1973.
- Belda Navarro, Cristóbal, et al. *Catálogo Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Ed. Regional. Murcia, 1983 (Conmemora el II Centenario de la muerte de Francisco Salzillo)
- Belda Navarro, Cristóbal. *Catálogo Francisco Salzillo. La Plenitud de la Escultura*. Ed. Darana. Murcia, 2006
- Belda Navarro, Cristóbal et al. *Museo Salzillo. Murcia. Guía*. Ed. Dirección a General de Cultura. Murcia, 2006.
- Botí Espinosa, María Victoria; Castro Vílchez, José Antonio; Ferrándiz Araujo, Carlos; Hernández Albadalejo, Elías; Salmerón Martínez, Juan Ignacio, et al. *La Oración en el Huerto 1758-2003*. 75 Aniversario. Semana Santa 2003.
- Catálogo «Los Californios». Cartagena, 2006.
- Cervantes Ramiro, José. «Aproximación a la interpretación de los diseños de Balbino de la Cerra por parte de la bordadora Ana Vivancos». *Revista El Estandarte*. Pp. 25-31, Cartagena, 2009
- Martín González, Juan José. *Escultura barroca en España. 1600-1770*. Ed. Cátedra. Madrid, 1991.
- Melendreras Gimeno, José Luis. *Escultores murcianos del Siglo XX*. Ed. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Murcia, 1999.

- Hernández Albadalejo, Elías y Ferrandiz Araujo, Carlos. *La Pasión Cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*. Cartagena. Asociación Procesionista del Año de la Ciudad de Cartagena, 1998.
- Huertas Amorós, Ángel Julio. "Los diseños de Balbino, la estética de una época". *Revista El Estandarte*. Pp. 17-21, Cartagena, 2009.
- Sánchez Moreno, José. *Vida y Obra de Francisco Salzillo*. Ed. Regional de Murcia (2.^a Edición Revisada y ampliada). Murcia, 1983.

ALTO DE BAYNA. (PASARELA/MIRADOR) BLANCA, MURCIA

Juan Antonio Sánchez Morales, Arquitecto

Proponemos una aproximación reflexiva al trabajo realizado en el Alto de Bayna como un recorrido, como la propia pasarela, transitando desde su espíritu más emocional a su inexcusable compromiso técnico, en tres pasos.

PASO 1 > ABSTRACCIÓN

Recorres un hermoso valle. Vas conduciendo por esa carretera que siempre transcurre por una de sus laderas. De súbito observas un puente que cruza el río. Te detienes, bajas del vehículo y te acercas al puente. Avanzas a pie sobre él y cuando llegas al centro te paras, te dedicas entonces a ver el agua correr bajo tus pies, y sueñas, sueñas ser río, recorriendo ese cauce que se cierra al frente, con el paso justo del agua en cada tramo. Pasado un tiempo indefinido vuelves al coche y sigues tu camino.

Mayo, 2004.

PASO 2 > MEMORIAS POSTERIORES

MEMORIA / FUNCIÓN

¿Puede olvidar una sencilla pasarela su función inicial de comunicación para alcanzar la categoría de lugar, de sitio en el que estar sin más necesidades?

¿No iríamos, no obstante, de un sitio a otro? ¿No sería un sitio el coche en el que vienes, el asfalto, las prisas... y otro, muy distinto, la luz del atardecer, los carrizos, tres piragüistas y cinco patos?

Y, ¿no será, por último, ésta una necesidad básica?

— Así las cosas, la pasarela cuanto más larga mejor.

MEMORIA / DESCRIPCIÓN

Arranca de una asfaltada explanada, ámbito del concurso inicial, y en su recorrido podemos distinguir tres tramos. El primero transcurre junto al terreno, casi empotrado en él, de manera que todavía no hemos podido observar las vistas del lugar. En el segundo se inicia el vuelo, nos separamos del suelo y descubrimos la panorámica avanzando hacia el final, pero todavía encajados en la propia estructura de los cantos del cajón. En el tercero el pretil desaparece a un lado, descubrimos el paisaje libre de cortapisas y la posibilidad de sentarnos en el borde para disfrutar serenamente del lugar o, de bajar al balcón de rejilla desde el que sobrevolar por el paisaje.

MEMORIA / ESTRUCTURA

Fantaseábamos con la idea de levitación, un elemento suficientemente rígido comprimido en el aire, compresión flotante, por unas barras ancladas al terreno siguiendo la línea del cantil y tensionadas por un tirante en sus cabezas. Se lo dijimos a «nuestro» ingeniero (Jesús Ortiz) y nos dijo, con entusiasmo, que sí, que el cálculo decía que aquello podía funcionar eficazmente de acuerdo al modelo. A partir de ahí muchos faxes Madrid-Murcia-Madrid, para precisar los detalles.

MEMORIA / ECONOMÍA

No pudo ser de corten, ni galvanizado, ni el cajón en hormigón prefabricado, todo de planchas de hierro para pintar, los 250.000 € (iva incluido) del presupuesto infranqueable no daban más de sí. El pánico social que los movimientos iniciales despertó nos empujó al camuflaje y el dorado de las rocas o de los cañaverales fue la solución para el color de la pieza.

MEMORIA / SORPRESA

Lo mejor es la noche, cuando la fibra óptica, que al final acompaña al tirante, ilumina tan tenuemente el lugar que te tienes que imaginar el paisaje entero, sólo quedaba la silueta de las montañas recortada sobre el cielo.

PASO 3 > MEMORIA PRECEDENTE:

A. DATOS

A.1. OBJETO DEL ENCARGO

Este trabajo consiste en la redacción del proyecto básico y de ejecución que define las obras e instalaciones necesarias para la construcción de una pasarela-mirador en el paraje conocido como Alto de Bayna, de forma que una vez ejecutadas con arreglo al mismo, sirvan para que los visitantes del lugar puedan contemplar el excepcional paisaje del valle del Segura a su paso por Blanca.

A.2. AUTORES DEL PROYECTO

El presente proyecto ha sido redactado por los arquitectos de la empresa adhocmsl, Juan Antonio Sánchez Morales y Carlos Jurado Fernández, con la colaboración de la arquitecta Caridad de la Peña Galiano.

A.3. ENCARGO DEL PROYECTO

El encargo del presente proyecto se realiza por el Ayuntamiento de Blanca, tras resultar ganadores del concurso convocado al efecto, organizado por el propio Ayuntamiento con la colaboración de la Consejería de Política Territorial y Obras Públicas de la Comunidad Autónoma.

A.4. SITUACIÓN Y EMPLAZAMIENTO

El mirador se proyecta en el extremo de un cerro sobre el que se encuentra el barrio del Alto de Bayna, situado, a su vez a la entrada de la localidad y atravesado por la carretera de acceso al municipio. El eje longitudinal del promontorio es perpendicular al recorrido del Río Segura, cortándose a tajo en su extremo.

A.5. CARACTERÍSTICAS ACTUALES

En la actualidad, en el extremo urbanizado del Barrio se encuentra un pequeño mirador muy deteriorado que, en cualquier caso, ocupa una posición muy retrasada respecto a la propuesta que se formula.

La calle de acceso desemboca en un ensanchamiento con fuerte pendiente ascendente, interrumpido por unos escalones desde los que se accede al mirador existente. Junto a esta pequeña explanada se levanta un grupo escolar rural, hoy utilizado como pequeño equipamiento.

El espacio existente entre el borde del mirador y el del propio cerro esta ligeramente ajardinado y en el centro de su recorrido existe una torreta de energía eléctrica.

A.6. OBJETO DEL CONCURSO

En el Pliego de condiciones del concurso la referencia al objeto del mismo se reducía a:

El concurso convocado tiene por objeto, la selección por parte del Jurado de un estudio que defina el acondicionamiento del espacio urbano "Alto de Bayna". La propuesta deberá cualificar el espacio en cuestión y potenciar los valores propios del entorno.

A efectos del presente concurso, se entiende como acondicionamiento del espacio público "Alto de Bayna" y su zona de influencia, hasta los límites que el autor del trabajo estime oportunos.

B. SOLUCIÓN ADOPTADA

B.1. DESCRIPCIÓN DE LAS ACTUACIONES

Partiendo de la explanada asfaltada actual, se propone su reestructuración, para organizar un pequeño aparcamiento, a la sombra de unos árboles plantados en una amplia acera de desembarco, sobre la que montará el arranque de la pasarela.

En su recorrido podemos distinguir tres tramos. El primero transcurre junto al terreno, empotrado en él, de manera que todavía no hemos podido observar las vistas del lugar. En el segundo se inicia el vuelo, nos separamos del suelo y descubrimos la panorámica, avanzando hacia el final, pero todavía encajados en la propia estructura de los cantos del tablero. En el tercero el pretil desaparece, descubrimos el paisaje libre de cortapisas y las posibilidad de sentarnos en el borde para disfrutar serenamente del lugar.

Una vez que la pasarela se despega aparece la estructura que ha de sujetarla, formada por tubos metálicos que buscan su apoyo siguiendo la línea de cumbre del cerro sobre el que se asienta, única parte en la que es posible trabajar dado lo abrupto del lugar, inclinándose cada pilar lo necesario para ello. Atando todas las cabezas de los tubos se dispondrá, finalmente un tensor de acero, buscando un comportamiento tensional según los principios de la "compresión flotante", que zigzagueará sobre nuestras cabezas.

B.2. CUADROS DE SUPERFICIES

Desarrollamos a continuación un Cuadro de Dimensiones y Superficies de cada uno de los elementos que componen la actuación

ELEMENTO	DIMENSIONES	SUPERFICIE
ACCESO		614,00 m ²
TABLERO	92,60x2,20 m.	203,72 m ²
BALCÓN	25,80x1,60 m.	41,28 m ²
TOTAL		759,00 m²

C. JUSTIFICACIÓN DE LA SOLUCIÓN ADOPTADA

C.1. EN EL ASPECTO FUNCIONAL

El proyecto persigue dar satisfacción a dos funciones básicas: el pasear y el contemplar. La primera el visitante puede hacerlo a lo largo de la pasarela, y la segunda a lo largo del recorrido, pero con mayor intensidad en su borde.

No obstante, nos interesa más provocar sensaciones, de emoción, ¿temor?, aislamiento, etc. Se trata de facilitar un emplazamiento privilegiado para que puedan disfrutar de él una mayoría de la población, con las sensaciones que a cada uno puedan acompañarles.

C.2. EN EL ASPECTO FORMAL

Evidentemente, este elemento, una vez construido, pasará a convertirse en una pieza de referencia en el paisaje urbano del conjunto del municipio. Hemos intentado que la incorporación a ese paisaje se produzca de forma amable, conjugando ligereza y robustez. Ligereza en la manera de incidir en la cornisa a través de los elementos metálicos y robustez para crear seguridad en el visitante a través de uso del hormigón prefabricado en el tablero y los antepechos.

C.3. EN EL ASPECTO ECONÓMICO

La solución estructural, aun manteniendo la del concurso, se ha dimensionado para optimizar cada uno de los materiales que se emplean, sin recurrir a soluciones especiales y contemplando muy especialmente las particulares características del lugar y su incidencia en el montaje y ejecución de la pieza.

D. SOLUCIONES TÉCNICAS

D.1. MOVIMIENTOS DE TIERRAS

El movimiento de tierras proyectado se reduce al terraplenado de la plataforma de acceso para reducir la pendiente de su rasante, provocando como consecuencia cierta separación visual entre la citada plataforma y la propia pasarela.

Por otra parte se requiere excavaciones puntuales para los encepados de pilotes y una corrida para la viga de atado de los mismos.

D.2. CIMENTACIÓN

La cimentación se proyecta con una pareja de pilotes con su correspondiente encepado por cada uno de los mástiles proyectados, arriostrándolos longitudinalmente con una viga de atado.

En el arranque se proyecta un estribo de dimensiones considerables que asegure la estabilidad y el empotramiento del conjunto del elemento.

D.3. ESTRUCTURA PREFABRICADA

Pensando en reducir las labores *in situ* se proyectan dos tipos de elemento prefabricado uno para formar el suelo de la plataforma y otro para formar sus defensas, con unas dimensiones tales que su manipulación no requiera medios especiales.

D.4. ESTRUCTURA *IN SITU*

Conforme se van disponiendo las piezas prefabricadas en su ubicación correspondiente se completa el sistema estructural con un hormigonado *in situ* que garantiza la rigidez del conjunto.

D.5. ESTRUCTURA METÁLICA

Los mástiles de soporte del tablero se proyectan con tubos estructurales metálicos, convenientemente anclados en los encepados de los pilares y atados superiormente por un cable tensado de acero inoxidable.

Para mejorar el funcionamiento estructural del conjunto y evitar vibraciones de cualquier tipo los tubos se macizan de hormigón en su tramo inferior.

D.6. CERRAJERÍA

Una vez formada la estructura del balcón con los correspondientes perfiles metálicos, tanto el suelo como las defensas y los propios escalones de acceso se proponen con malla galvanizada electrosoldada, del tipo relesa o similar.

D.7. URBANIZACIÓN

La urbanización proyectada se reduce al asfaltado de nuevo de la superficie de la plataforma de acceso con un acabado superficial de slurry y a la recomposición del perfil del cerro con su posterior ajardinamiento.

D.8. ILUMINACIÓN

Para la iluminación tanto del visitante como de la propia pasarela se propone un tubo corrido de fibra óptica que acompaña al tensor de acero inoxidable de la estructura.

FICHA TÉCNICA:

Emplazamiento:	Alto de Bayna, Blanca, Murcia. España.
Autores:	Adhocmsl - Juan Antonio Sánchez Morales. Carlos Jurado Fernández. Caridad de la Peña Galiano.
Aparejador:	Ángel Limia Rozas.
Promotor:	Ayuntamiento de Blanca.
Superficie construida:	377 m ² .
Fecha Proyecto:	Abril 2001.
Fecha Obra:	Diciembre 2002 / Marzo 2004.
Presupuesto:	250.000€ (663 €/m ²).
Consultores:	H.C.A. S.L. (Jesús Ortiz, Ingeniero Industrial).
Empresa constructora:	C.H.C., Conducciones Hidráulicas y Carreteras S.A.

Fotógrafo: David Frutos





RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE BLANCA

Joaquín Pozo Navarro, Arquitecto

Guillermo Jiménez Granero, Arquitecto

1. ANTECEDENTES

Por encargo del Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia, se procedió a la redacción de Proyecto y posterior ejecución de obras de restauración del Castillo medieval de Blanca, actuando sobre una edificación declarada como bien de interés cultural (BIC) con categoría de Monumento, mediante la declaración genérica del Decreto de 22 de abril de 1949 y posterior Ley 16/1985 sobre Patrimonio Histórico Español.

El proyecto afectó a la totalidad del citado BIC en cuanto a obras de consolidación de los restos existentes así como de definición arqueológica y arquitectónica del conjunto, quedando pendientes para posteriores actuaciones las intervenciones necesarias para la puesta en valor de los restos y entorno inmediato, obras que consistirían principalmente en la realización de un programa de señalización e iluminación del monumento, mejora de accesos al mismo, urbanización del entorno y la posible dotación de un centro de interpretación.

En dicho monumento, y en concreto en la base de la torre norte del alzado este, ya se realizó una intervención con carácter de emergencia no hace muchos años, destinada a su consolidación dado el peligro de desmoronamiento que presentaba al tener descalzada toda su base. Dicha consolidación se ejecutó con mampostería gruesa, fácilmente distinguible de la obra antigua. Parece ser que el deterioro fue ocasionado tanto por el factor natural de desgaste como por la búsqueda por parte de algunas personas de objetos de valor, en la creencia de que bajo la torre se escondía algún tesoro, lo que les llevó a horadar de tal manera la base de la torre que llegaron a producir una pequeña gruta, la cual fue apuntalada antes de acometer las citadas obras de emergencia.

2. INTRODUCCIÓN. BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Durante la Edad Media la arquitectura militar gozó de una gran importancia en la región de Murcia, cuyo paisaje estuvo salpicado de fortalezas y recintos amurallados. La presencia cotidiana de los conflictos bélicos en la sociedad medieval cobró una especial intensidad en un territorio eminentemente fronterizo como el murciano, disputado por reinos y civilizaciones.

Con el paso del tiempo la mayor parte de las fortificaciones perdieron su esplendor. Su degradación es más acentuada que la de otros inmuebles coetáneos, lo que en cierto modo, se debe achacar a su propia funcionalidad; concebidas esencialmente para repeler toda suerte de agresiones, con frecuencia sufrieron prolongados asedios con los consiguientes procesos destructivos. En otras ocasiones, simplemente conocieron el peor de los abandonos: la pérdida de su valor estratégico, así como el desinterés de los señores feudales que las habían administrado son factores que en los últimos siglos contribuyeron a acelerar la acción erosiva de la propia naturaleza.

Los restos del castillo de Blanca se sitúan en la margen izquierda del río Segura sobre la Peña Negra de la Sierra del Solán (556 m), a cuya falda se encuentra el núcleo urbano, siendo visibles desde todo el pueblo y valle circundante, y constituyen el símbolo más representativo del pueblo. Se trata de un escarpe estratégico, de difícil acceso en todos sus flancos, que domina visualmente todo el valle segureño desde Cieza y Abarán hasta Ojós y Ricote.

El valle alcanza especial relieve en el siglo XIII, ya que en 1228 Ibn Yusuf in Hud se rebela contra los almohades de los Peñascales (castillo de Ricote), haciéndose fuerte en el castillo denominado Alarbona. Negra (la posterior Blanca) se adscribe al valle morisco con cabeza en Ricote, y sufre los avatares de los enfrentamientos entre los reyezuelos de esta comarca.

Sancho IV en 1285 otorga a la Orden de Santiago el valle, villas y lugares, entre ellas Negra, a la que los señores cristianos han cambiado el nombre por Blanca. La labor de la Orden de Santiago se centró en mejorar el rendimiento de las tierras, convirtiendo al cristianismo a los mudéjares blanqueños.

En principio el castillo puede datarse en el siglo XII, teniendo sus paralelos más evidentes en algunas fortificaciones que dominan los caminos de acceso a la capital, esto es el castillo de la Asomada y el castillo del Portazgo. En ese sentido el castillo de Blanca también pudo ejercer una función parecida en la vía de comunicación que remonta el río por su margen izquierda (Molina, Ricote) cruzando a la altura de Blanca hacia la margen derecha para dirigirse a Cieza y Calasparra. La regularidad y el trazado ortogonal de los que hacen gala los lienzos de muralla y los tres torreones del flanco oriental tiene su correspondencia en la arquitectura militar proyectada en ese período que, con frecuencia, es atribuida al emir Ibn Mardanish, bajo cuyo gobierno se constata un incremento considerable de la actividad constructiva patrocinada por el Estado con el fin de preparar la defensa del territorio murciano. Esa cronología también parece en consonancia con la técnica constructiva empleada en los paramentos que configuran su flanco oriental: un sólido encofrado de mortero de cal y canto.

El castillo de Blanca, en principio parece responder a la tipología de «hisn islámico», es decir, una fortificación que habría servido como punto de referencia a determinados núcleos de población diseminados por el territorio (alquerías) sirviendo como atalaya de vigilancia permanente y como zona de refugio a sus habitantes y al ganado en épocas de inestabilidad.

3. LA FORTALEZA

La degradación sufrida en el castillo de Blanca ha sido tal que apenas permite intuir su perímetro que dibuja un trazado irregular con el fin de adaptarse a la topografía del cabezo. Ocupa una superficie estimada de 612 m². Sólo dos de sus flancos disponen de cierta regularidad (el oriental y el septentrional) mientras que el resto se adapta a los límites del escarpe llegando a integrar o a aprovechar de alguna manera algunos peñascos que afloraran y se encuentran a una cota superior a la del nivel de circulación. A pesar de hallarse en un estado ruinoso en sus lienzos es posible diferenciar dos técnicas constructivas que parecen responder a dos fases históricas en la ocupación de la fortaleza. La magnífica obra de tapial con que se eleva el flanco oriental contrasta con la ruda obra de mampostería empleada en el resto de los flancos y en algún torreón conservado a nivel de cimentación.

El flanco oriental es donde se han concentrado los esfuerzos de conservación e interpretación. Sin duda alguna se trata del alzado de más débil defensa de todo el recinto, puesto que no limita con el escarpe natural. La obra de tapial es de mortero de cal y canto (tabiya) y en ella contabilizamos un módulo que se ajusta a los cánones métricos habituales en las obras islámicas, en torno a 0,81 m entre las líneas de mechinales. Las tres torres son huecas en su interior, las dos de los extremos a partir del suelo hasta arriba y el torreón central desde el adarve o paso de ronda intermedio, quedando indicios de la original existencia de forjados intermedios apoyados en la fábrica (rezarpas de apoyo y mechinales), probablemente de madera. Dichos forjados permitían tener hasta tres niveles sobre la cota del suelo interior del castillo, estando el inferior por debajo de la cota del adarve y hasta este, otro nivel intermedio de aproximadamente 3,21 de altura y por último, un nivel superior, de menor altura, coincidente con las saeteras existentes en la zona superior de las torres laterales. No queda clara la existencia o no de un último nivel, aterrazado, quizás protegido por almenas.



Anterior a la intervención

La torre central es de menores dimensiones que las extremas y se encuentra retranqueada respecto a aquellas; desde el punto de vista estratégico parece haber desempeñado la función de apejar el lienzo de muralla, facilitar la defensa vertical y reforzar la capacidad defensiva de las otras torres evitando la existencia de ángulos muertos.

Toda la obra conservada está construida mediante fábrica de tapial en el caso de la cara oriental, distinguiéndose el original de refuerzos o añadidos posteriores, quizás de la época cristiana, por tener estos últimos un material más grueso, casi de mampostería de piedra. Los escasos restos del monumento, arranques de torres y cierre del recinto en el resto de flancos, se encuentran realizados en mampostería.

Respecto del estado del lienzo conservado, hay que destacar que presentaba graves pérdidas de material en las zonas inferiores de la cara exterior del paño, probablemente debido a humedades o a la mayor antigüedad de la fábrica así como la acción del viento, golpeando con arenas y erosionando los lienzos y torres. También presentan desmoronamiento más o menos grave las caras de tapial que forman las paredes laterales de las torres, en especial las del torreón intermedio. Señalar la situación de riesgo creada por horadamiento de la base de la



Anterior a la intervención

torre norte, debido a la búsqueda de supuestos «tesoros» lo que obligó a su apuntalamiento y refuerzo provisional en época anterior a la presente actuación.

En cuanto al resto del castillo, podemos decir que no existía a simple vista, excepto un pequeño torreón en su zona noroeste, que parece posterior si nos atenemos a la distinta composición del tapial que lo constituye, y que estaba también muy deteriorado.

Los trazados de los flancos norte, sur y oeste se intuyen con mucha dificultad, ya que se encuentran a nivel de cimentación. Los paramentos y la traza de una torre al norte se adaptan a la topografía del terreno, no describen un ángulo recto respecto al flanco oriental. En ellos no se aprecia la misma fábrica sino una sencilla obra de mampostería que o bien podría relacionarse con una reparación de las tapias inferiores (habiéndose perdido las superiores) o bien podría tratarse de un tipo de cerramiento realizado por la propia comunidad rural lo que indicaría que el flanco oriental habría quedado inacabado. Señalar en este sentido que se trata del flanco sur, más fácilmente defendible debido al terreno escarpado.



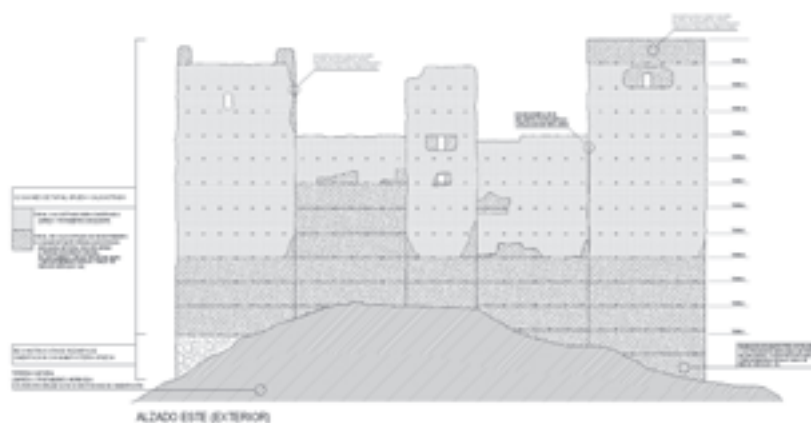
Anterior a la intervención

4. ACTUACIONES REALIZADAS

El estado que presentaban los restos del castillo de Blanca era prácticamente de ruina, no percibiéndose indicios de actuaciones importantes de conservación anteriores sobre ellos. Tampoco existía un adecuado acceso rodado que permitiera el transporte de materiales para la restauración, por lo que hubo que instalar una gran grúa en la cara norte de la peña que alcanzara la base del castillo, así como una plataforma para recepción de materiales y un pequeño elevador para el último tramo hasta la explanada del castillo.

El objetivo general del presente proyecto de obras de restauración es la de su preservación y puesta en valor, según tres premisas:

- 1.- Consolidación de los restos conservados hasta hoy día, de manera que se detenga su progresivo deterioro.
- 2.- Mejor definición de la lectura arqueológica y arquitectónica del recinto, tanto en planta como en alzado.
- 3.- Puesta en valor del entorno y de los restos una vez restaurados.



Alzado este. Actuaciones

Como consecuencia del estado actual de conservación del castillo medieval de Blanca, y de las premisas uno y dos arriba enumeradas, se propusieron y realizaron las siguientes actuaciones:

4.1. ACTUACIONES DE CONSOLIDACIÓN:

- Recuperación del material (tapial) perdido en el zócalo inferior de la cara externa del recinto (cara este).
- Consolidación de la base de la torre norte-este, todavía descalzada en parte.
- Cosido de la grieta existente entre ésta y el lienzo de muralla adyacente
- Reparación de las paredes laterales de las tres torres e incluso perfilado de las mismas (dado que carecían de cierre al interior del castillo al menos en sus niveles superiores), para evitar su desmoronamiento, en especial del torreón intermedio.
- Reparado y perfilado de las saeteras, para evitar su progresivo deterioro.
- Limpieza y reconstrucción de la zarpa de cimentación de la muralla norte y torreón noroeste.
- Limpieza y consolidación general de los restos de tapial y mampostería conservados en mejores condiciones.



Durante la intervención

4.2. ACTUACIONES DE DEFINICIÓN:

Este punto supuso acometer una serie de excavaciones arqueológicas, tanto en el interior como en el exterior del castillo, tendentes a desvelar cómo era la edificación primitiva y qué fases de edificación soportó y cuándo. Una vez analizados los datos obtenidos de la excavación, se procedió a realizar las actuaciones encaminadas a facilitar la correcta lectura del recinto amurallado, tanto desde el interior como desde el exterior. Para ello se planteó:

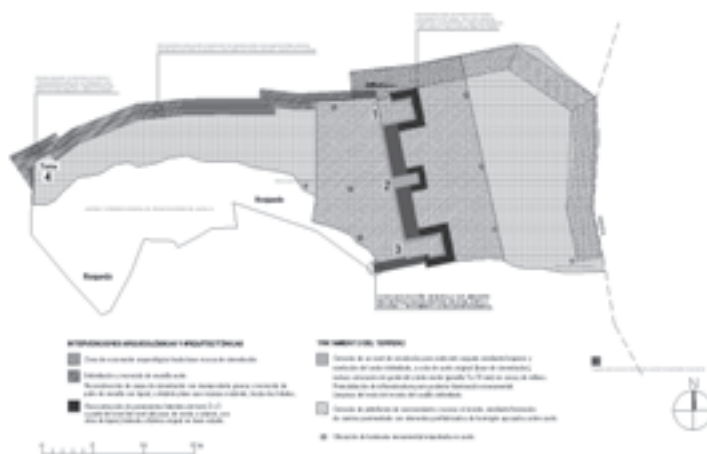
- Eliminación de rellenos en interior y exterior utilizando metodología arqueológica, a fin de:
 - a) Restituir la cota original del suelo.
 - b) Definir en planta y apuntar en alzado la zarpa de la muralla y torreones al norte del conjunto y de las puertas de acceso, hoy día perdidas.
 - c) Estudiar los posibles restos de construcciones tanto interiores (aljibe, restos de encasamientos, etc) como exteriores al castillo.
 - d) Analizar la evolución constructiva de la fortaleza.
- Recuperación de los forjados interiores de las torres.
- Recrecido parcial de hiladas de mampostería que delimitaban el recinto y que a su vez contribuyen a una mejor conservación de los arranques ya existentes, colaborando además a una mayor percepción de las mismas al acercarse a la fortaleza.
- Creación de un nivel homogéneo y llano de circulación por el interior del castillo que permita su mejor visita y visualización.

4.3. PUESTA EN VALOR DEL ENTORNO Y DE LOS RESTOS UNA VEZ RESTAURADOS:

Esto supondría la «musealización» del castillo, consistente en un programa de identidad y señalización acorde con los restos conservados, una nueva iluminación nocturna que destaque las actuaciones efectuadas, y una renovación de los accesos y su entorno inmediato, que deberían «urbanizarse» de una manera atractiva, ya que el castillo ofrece el valor añadido de las vistas que se observan desde su enclave.

En la presente actuación se ha esbozado un avance de dicha puesta en valor, hasta donde nos permitió el presupuesto, colocándose paneles informativos y una serie de luminarias, así como creándose una plataforma de acercamiento y acceso al recinto a base de elementos de hormigón prefabricado apoyados sobre el terreno.

Señalar en este sentido que, si bien se mejora el acceso inmediato, sería necesario acometer actuaciones para facilitar la subida al recinto desde la ladera norte, para conseguir hacer más visitable la fortaleza.



Planta general. Actuaciones.

Para la ejecución de la obra se tuvieron en cuenta una serie de consideraciones constructivas generales, entre las que cabe destacar las siguientes:

- 1.- Limpieza y desbroce de la base de asiento de las torres, incluso con uso de tratamientos herbicidas.
- 2.- Recuperación de la obra de tapial con pérdidas importantes de espesor y no revestida por las distintas mamposterías. Se realizarán catas y análisis previos para determinar la geometría de los cajones de encofrado y la composición y granulometría del tapial original, de manera que podamos definir los materiales y proporciones que compondrán la nueva fábrica de tapial, para que sea compatible con la obra existente. Previamente al recrecido con tapial nuevo se cepillará, limpiará y humedecerá convenientemente la superficie de contacto entre obras nueva y antigua, incrementando la adherencia entre ambas mediante el uso de llaves de conexión formadas por varillas de fibra de vidrio, incorporando incluso malla de fibra de vidrio anclada a ellas.
Además de la ejecución del nuevo tapial con métodos, se incorporará un calicostrado mediante jaharrado con mortero de cal y arena (1:3) proyectado sobre los tableros laterales del encofrado del cajón.
- 3.- Respecto de los paños de tapial vistos que no han perdido suficiente espesor para justificar un recrecido con nueva obra de tapial o que no tienen capa de calicostrado de revestimiento, se tratarán mediante la aplicación de un revoco de mortero bastardo sobre el paramento limpio, aplicado mediante un encofrado de dimensiones similares a los de los cajones de tapial que vamos a revestir.
- 4.- Limpieza general y picado de juntas de mamposterías, con posterior retacado con masa de mortero bastardo de cal, con granulometría y componentes similares a los existentes en el edificio, incluso con aporte de piedras perdidas. Además se coserá la grieta existente entre la torre nordeste y el paño de muralla adyacente.
- 5.- Supervisión arqueológica por parte de un profesional competente del desarrollo de las obras, en especial de cualquier tipo de excavación o movimiento del terreno, por pequeño que sea.



Posterior a la intervención

5. CONCLUSIONES

Previo a las obras de restauración, estábamos ante unos restos en ruina de una fortaleza con una posición y un interés histórico evidente en la cual, el estado de abandono tras su último uso le produjo una pérdida casi total de lectura clara, poniendo en peligro la estabilidad de los pocos restos todavía en pie.

La acción de los agentes atmosféricos unida a la dejadez e incluso la acción humana (recuérdese la búsqueda del presunto «tesoro» bajo la torre norte) han contribuido a lo largo de años a dicho deterioro. No ayuda mucho la posición estratégica de la fortaleza, con accesos muy dificultosos tanto para la propia visita como para posibles reparaciones.

Lamentablemente, y destacando por encima de todo la labor arqueológica previa y durante las obras, resulta imposible conocer el alzado que presentaba el enclave a excepción de su parte norte, e incluso no se puede aventurar el remate ni original ni de sucesivas épocas que coronó este alzado.

Únicamente podemos, y en base a los arranques encontrados, recuperar respetuosamente parte del trazado del recinto, colaborando a obtener una percepción visual más cercana a lo que pudo ser, recreciendo y consolidando parcialmente dichos arranques, tanto de torres como de lienzos.

Creemos que esta actuación debe servir como base para una actuación posterior, en la que se concretarían las medidas oportunas para mejorar la llegada de visitantes al castillo, sobre todo desde la ladera norte, así como actuaciones de carácter informativo y museístico que abundaran en la comprensión e interpretación de una fortaleza típicamente defensiva emblemática de su época.



Posterior a la intervención

Como reflexión, destacar la importancia del acercamiento al patrimonio como fuente transmisora de conocimientos, usos y costumbres enriquecedora de nuestra cultura.



Posterior a la intervención

BIBLIOGRAFÍA

- ESTAL, J. M. (1990): *El Reino de Murcia bajo Aragón (1296-1305)*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (1905): *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*, vol. I. Se encuentra manuscrito en el Insitituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C.
- LISÓN HERNÁNDEZ, L. (1986): *Aportaciones para la historia del regadío en Abarán: 1492-1859*. Ayuntamiento de Abarán, Abarán. p. 5
- LOPEZ ROJO, M. (1974): *Algunos aspectos económicos en las encomiendas santiaguistas en el reino de Murcia (s. XIII-XIV)*. Separata de Estudios de Deusto. Vol. XXII. Enero-Diciembre, Bilbao. pp. 270-271
- LOPEZ ROJO, M. (1975): "Las encomiendas Santiaguistas en el Reino de Murcia". *Letras de Deusto*, pp. 187-188
- RODRIGUEZ LLOPIS, M. (1985): *Señoríos y feudalismo en el Reino de Murcia. 1440-1515*. Universidad de Murcia. Murcia.
- RODRIGUEZ LLOPIS, M. (1991): *Colección de documentos para la historia del Reino de Murcia. XVII Documentos de los siglos XIV y XV Señoríos de la Orden de Santiago*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.
- SAINZ DE LA MAZA, R. (1997): *Los Santiaguistas del Reino de Murcia durante la ocupación aragonesa (1296-1304)*. Institución Milà y Fontanals. CSIC. Anales de la Universidad de Alicante. Departamento de Historia Medieval, N.º 11/1996-1997. Congreso Internacional Jaime II, 700 años después. Actas. Alicante. pp. 273-277.
- TORRES FONTES, J. (1965): "Los castillos santiaguistas del Reino de Murcia en el s. XV". *Anales de la Universidad de Murcia*. Vol. XXIV, Nº 34, Murcia. pp. 497-499.
- TORRES FONTES, J. (1973): *Fueros y privilegios de Alfonso X el Sabio al Reino de Murcia*, CODOM III, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.
- VALLVÉ, BERMEJO, J. (1972): *La división territorial de la España musulmana. La cora de Tudmir*. Al-Andalus, XXXVII, pp.145-147.
- WESTERVELD, Govert. *Historia de Blanca (Valle de Ricote). Lugar más islamizado de la Region Murciana. Años 711-1700*.

FÁBRICA DE LA LUZ

Juan García Carrillo. Arquitecto

A orilla del río Segura en su margen izquierdo se encuentra la antigua fábrica de la luz, complejo hidrológico que por medio de una turbina, un generador y transformadores, convertía la energía de la corriente del río en energía eléctrica para la población de Blanca. Diversas circunstancias en el devenir del tiempo tales como: el aterramiento del canal de entrada, la escasa potencia para el aumento de la población y la precariedad del servicio, llevaron al abandono de la instalación. La buena ubicación del edificio, en una zona de gran belleza de la rivera del río y su estado recuperable, hizo que el Ayuntamiento solicitara y obtuviera su cesión para crear, mediante su rehabilitación, un centro de interpretación de agua y luz, centro que conserva gran parte de las antiguas instalaciones, las da a conocer, así como otras instalaciones hidráulicas existentes en este municipio tales como norias, aceñas y lavaderos, recupera un edificio de un siglo de antigüedad, se interviene sin aumento de volumen ni modificación del aspecto exterior y se dota a Blanca de una instalación original y docente, mediante su puesta en valor.



El edificio con la cubierta en mal estado, los revocos de mortero de cal desprendidos, carpinterías deficientes, huecos tapiados, carencia de solados, humedades, restos de la instalación eléctrica y demás, obligaron a que la rehabilitación se encaminara tanto a la recuperación del interior como del exterior, manteniendo aquellas instalaciones que sirvieran para el fin docente tales como: el depósito donde se alojaba la turbina, esta, generador, válvulas de cierre y parte de la instalación eléctrica, así como el continente de todas ellas, incluida la cubierta realizada a base de cerchas metálicas y enlisonado de madera en relativo buen estado y belleza plástica. Por la pequeña superficie útil de la edificación, 274 m², se pensó en aumentarla, dotando al edificio de una entreplanta autoportante de unos 100 m², para que no ocupara toda la superficie útil del edificio y para que fuera independiente de su estructura portante a base de muros de carga perimetrales y que completara la actuación, puesto que, al estar el edificio en la orilla del río, no se debía fiar esta ampliación a la cimentación existente, según los datos obtenidos en el ensayo geotécnico pertinente.

Todas estas circunstancias llevaron a realizar la siguiente actuación:

- a) Aumento del espacio representativo, lo que se consigue mediante la inclusión de una estructura de hormigón armado formada por una cimentación a base de micropilotes de tubo metálico y hormigón inyectado, de unos 15 m anclados al firme de gravas existente a esta profundidad y por rozamiento, un forjado sobre los encepados y correas de atado, un forjado bidireccional en entreplanta e intercomunicación de estos dos forjados mediante rampas metálicas colgadas de la estructura portante situada inmediatamente por debajo de las cerchas de cubierta. Estas rampas permiten el acceso adaptado a todas las plantas y aumentar los recorridos en el edificio y la contemplación desde varios puntos de vista de las instalaciones hidráulicas expuestas.
- b) Rehabilitación de: Cubierta - Cerramientos - Huecos - Carpinterías - Artesonado de cubierta - Solados - Instalaciones



La rehabilitación de la cubierta a cuatro aguas de tejas planas mediante desmontado de la misma y posterior retejado, con eliminación de goteras, arreglo de aleros y limatesas, planeidad de la misma y estanqueidad.

Cerramientos, con apertura de huecos tapiados, eliminación de humedades mediante el sistema Barre, tanto en su exterior como en el interior, sustitución de revestimientos de mortero de cal por otro de iguales características y arreglo de impostas, trasdosado con paneles de yeso con cámara de aire y ventilados.

Apertura de los huecos existentes, recuperando todos ellos y las cuatro fachadas del edificio.

Sustitución de todas las ventanas, por nuevas con las mismas medidas y características, realizadas en madera y pintadas, tal y como estaban en un principio, con vidrios antivandálicos.

Mantenimiento del artesonado de cubierta, con recuperación de las partes afectadas por las filtraciones, lijado del enlistonado y barnizado del mismo.

Solados mediante piedra natural de la zona, en toda la actuación.

Instalaciones de fontanería, electricidad y voz y datos, para la puesta en servicio del edificio
Acabados en pintura lisa blanca en paramentos verticales y gres en cuartos húmedos.

- c) Puesta en valor de las instalaciones existentes, conservando las válvulas de control de la corriente de agua, colocación de un vidrio en el suelo e iluminación para la contemplación del depósito de la turbina, turbina y generador. Limpieza de estas instalaciones y pintado.

Situación

El edificio está en la C/ Avenida Río Segura de Blanca s/n (Murcia)

Forma del edificio

Forma rectangular, con cuatro fachadas, una a C/ Avda. Río Segura de 14,50 m y las otras tres al rio dos de 18,91 m y la otra de 14,50 m.

Superficie

La superficie del edificio original era de 274,19 m².

Distribución

La distribución y superficies de la actuación realizada son las siguientes:

Planta Baja:

Recepción	6,25
Sala recepción	46,84
Aseo	4,18
Aseo	4,18
Sala	120,48
Rampa subida	7,38
Rampa bajada	7,38
TOTAL M²	196,69

Planta Primera:

Rampa subida 1	7,38
Rampa subida 2	7,38
Rampa bajada 1	7,38
Rampa bajada 2	7,38
Sala	110,03
TOTAL M²	139,55

Superficie útil 336,24 M²

Superficie construida 426,91 M²

Acabados

Para los acabados ha primado el carácter de rehabilitación del edificio, intentando mantener al máximo los materiales originales y es por lo que se ha mantenido la volumetría original del edificio, su cubierta a cuatro aguas de teja plana, recuperado todos los huecos, la carpintería de madera en ventanas, molduras y cotas del edificio. En cuanto a su estética exterior se han seguido las indicaciones del Pintor Pedro Cano, para los colores de estucados tonos tierra, molduras blancas y carpintería en verde claro. Para el interior ha primado la neutralidad de materiales y colores, empleándose pinturas lisas de color crudo en paramentos verticales y horizontales y piedra natural de Blanca para el solado.

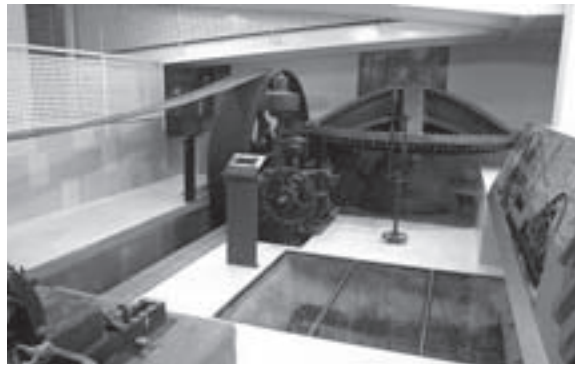


La actuación se completa con los correspondientes aseos, cabina de control de entrada, las instalaciones de electricidad y fontanería necesarias.

Centro de interpretación

Para adaptar el edificio a un centro de interpretación, el equipamiento necesario se sacó a licitación, siendo la empresa adjudicataria TROPA S.L. que intervino con maquetas de esta instalación y de otras obras hidráulicas en este tramo de río, proyectores de vídeos explicativos, vídeos, vinilos representativos de la actividad AGUA y LUZ, mobiliario, prendas con propaganda y demás componentes necesarios para dotar al CENTRO DE INTERPRETACIÓN de las características propias de este tipo de centros.





INTERVENCIÓN

Promotor. Excmo Ayuntamiento de Blanca
Arquitecto. Juan García Carrillo
Arquitecto Técnico. Manuel Pablo Gil de Pareja Martínez
Constructora. CONSTRUCCIONES VILLEGAS S.L.
Equipamiento. TROPA S.L.

RESTAURACIÓN DEL MOLINO HIDRÁULICO DE PICAR ESPARTO DE OJÓS (MURCIA)

Miguel Ángel Molina Espinosa. Ingeniero Técnico Industrial. Estudio de Ingeniería Hidráulica. Sucesores de Antonio Molina Cano. Casa fundada en 1916.

ANTECEDENTES

La industria del esparto fue para el Valle de Ricote y poblaciones cercanas como Cieza uno de los pocos medios para supervivir en épocas de gran escasez. Los saltos de agua de ríos y acequias eran la única fuente de energía posible en las zonas más deprimidas, y de estas aguas, se recuperaron molinos y otros se adaptaron para usos industriales como los batanes, las serre-rías, las almazaras, o las fábricas de luz, implantadas en zonas rurales para su desarrollo social y económico. En el proyecto se pone de manifiesto la necesidad de poner en valor cultural las infraestructuras del molino hidráulico de picar esparto de Ojós, al ser uno de los únicos hidráulicos a restaurar en el territorio nacional.

En diciembre de 2007 se redactó el proyecto de restauración del molino hidráulico ubicado en la localidad de Ojós, una obra de ingeniería que permitirá recuperar el sistema hidráulico y la maquinaria del molino batanero partiendo de unas infraestructuras casi inexistentes en superficie y restos de ellas enterradas más de cincuenta años a la profundidad de más de un metro. Con este aspecto del lugar, y previo acuerdo de colaboración entre la propiedad “Sociedad de Riegos La Esperanza-Ayala de Villanueva del Segura” que ceden estos terreno al Ayuntamiento de Ojós para su explotación con fines culturales, se acometieron los trabajos de excavación arqueológica patrocinados por el Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Durante los trabajos de redacción del proyecto, fueron fundamentales las informaciones de los vecinos de Ojós que colaboraron y que han sido recogidas en la Memoria. Gracias al interés y colaboración de todos nos ha permitido reconocer la distribución y uso de los diferentes servicios de esta industria, el funcionamiento de la maquinaria, sus conducciones hidráulicas, y más aún el ambiente de trabajo de las *picaoras* que fueron protagonistas en una época de gran escasez económica.

1. Localización y entorno del molino

El municipio de Ojós enclavado en el corazón del Valle de Ricote, es un lugar donde el río Segura es parte de su Historia. Tiene una extensión de 45.6 km.², siendo el censo de 628 habitantes, lo que representa una densidad demográfica de 13,8 h/ km.² Se encuentra a 122 metros sobre el nivel del mar y a 30 Km. de Murcia capital.

El molino de Abajo o molino del esparto se encuentra situado a unos 300 metros de la salida de la población en dirección a Villanueva del Segura junto a su carretera comarcal, paralelo a la acequia Ojós-Villanueva.

1.1. El molino de picar esparto y antiguo molino harinero

— Primeras referencias documentadas de los mazos.

El artesano e inventor de Blanca don Antonio Molina Cano construye dos batanes para el molino:

“20 de marzo de 1919, Ojós. Para Pascual Gomariz”.

“Construcción de dos bandas de mazos, con un local disponible de 3,50 metros de ancho.

— Un eje de contramarcha de 4 metros y tres cojinetes”.¹

Realizadas las comprobaciones del local dan justamente un ancho disponible de 3,50 metros entre paredes interiores. La distribución de dos batanes es aproximadamente 4 metros, donde llevaría un eje de levas a contramarcha. Longitud de las piedras 1,60 m x 2 + 0,82 distancia entre piedras.

Por las declaraciones de Francisco Banegas Buendía, nos dice que trabajaban cuatro mujeres —suponemos que al principio— puesto que si cada banda tiene dos fosas para asiento de dos mujeres, posiblemente sólo hubiesen dos batanes en el primer molino del Salto de la Novia.²

Es muy posible que a raíz de las inundaciones del río Segura en el año 1916, cuando se sabe que se inundaron todos los molinos de Murcia, este de Ojós del Salto de la Novia, quedase en mal estado, razón por la que tres años después (1919) se decidieran por otro en el lugar que ahora se conoce, y que don Antonio Molina Cano instalase dos nuevos batanes allí, con uno más que quedase en buen uso del primer molino.

Por declaraciones de Rosalía Gomariz Bermejo, —77 años— nieta de Pascual Gomariz y sus tíosabuelos Conrado, Obdulio y Tadeo Gomariz, explotaron los mazos que hay en la carretera. Familia de gran tradición molinera de Ojós, eran, igualmente, dueños del Molino de Arriba. Y así mismo, Pascual Gomariz tenía el Molino de Abarán que se encuentra en El Parque.³

Se comprueba que según las escrituras de inscripción del molino en el año 1929, asiento del registro nº 984 desaparecido, no se dice nada de los batanes, y puesto que las escrituras que se presentasen en el Registro para hacer nueva reinscripción eran las antiguas, y en ellas se dice que es un molino harinero de una sola piedra con una crujía de un piso y la habitación (casa) del molinero tiene dos pisos con habitaciones vivideras, todo en 90 m² y la cuadra (lugar donde actualmente existe un poste eléctrico). Por lo tanto, analizadas las superficies, la zona de la crujía del molino es aproximadamente veinticuatro m² que hasta los noventa m² restan la superficie de la casa del molinero.

Así, en efecto, los dos batanes que montase don Antonio Molina Cano en 1919 tuvieron que ocupar un espacio de cuatro metros lineales, más un tercero, próximos a la instalación del molino, lugar del almacén de grano, hoy llamado obrador de los batanes.⁴ Diez años más tarde, 1929, las escrituras mantienen el molino como tal instalación y vivienda del molinero. Y sin embargo, en la segunda inscripción ya se dice que el molino harinero se encuentra en mal estado de conservación, (año 1960).

El último molinero fue Bartolomé Bermejo, arrendatario de Joaquín Payá (La Eléctrica del Segura, S.A.), que explotó los mazos de picar esparto. Según Francisco Banegas Buendía, «Bartolomé Bermejo instaló por encima del cubo, un molino de yeso entre el 1950 y 1953, aquello duró cuatro o cinco años. Y además, colocó una máquina de hacer estropajos en el almacén.»

2. Estado de las instalaciones del molino

Tal como se deduce del estado en que se encontró el molino, con más de 1,5 metros de escombros de relleno, paredes derruidas, y eliminación de casi todo vestigio de lo que fue esta industrial molinar, los propietarios actuales (Sociedad de Riegos La Esperanza-Ayala) decidieron su derribo para colocar un entubamiento de la acequia que garantizase un mejor servicio sin pérdidas de agua.

¹ 2.ª Agenda de Viajes de Antonio Molina Cano: años 1917-1923.

² Notas de la Memoria del Proyecto.

³ Rosario Gomariz Bermejo (77 años, nieta del molinero Pascual Gomariz) y Antonio López Loba —El Jaro— (78 años). Último capataz del molino de picar esparto de Ojós.

⁴ Memoria. Excavación Arqueológica en el Molino de Picar Esparto de Ojós. 2007. Elvira Navarro Santa-Cruz / Alfonso Robles Fernández.



El entubamiento de la acequia en ese tramo destruyó la mitad del cubo. (F.1 y F.2)

La salida de las aguas del molino y aliviadero se realizaba por un cárcavo, cuyo socaz terminaba al pasar la rambla. «La acequia cruzaba la finca y se unía al socaz del cárcavo, lo cual, cuando las aguas iban por la acequia (corredor), el socaz se inundaba y el rodezno perdía el aire hasta el punto de tocar el agua las palas por debajo y éste perdía su fuerza»⁵.

Los últimos propietarios deciden eliminar el cauce normal de salida del agua y entubar cruzando la Rambla Mundo, recreciéndola unos 60 cm por encima del tubo.



El interior del cárcavo después de las excavaciones. (F.3)

En un principio, cuando sólo se veía “un solar”, casi no era posible apreciar que hubiera anteriormente un molino salvo por el descubrimiento del eje de la turbina, asomando inclinado entre unos escombros y ramas secas de la poda de limoneros. Y, junto a él, un pequeño murete de lo que se dibujaba como un posible cubo, relleno de escombros del que sobre salía un frondoso y verde taray, prueba de la existencia de filtraciones.

“Cuando se realizaron las obras de entubamiento, no podían cortar el agua de la acequia y temporalmente se desviaron las aguas por el cárcavo, para ello, taparon parte del corredor y levantaron una pared curva que conducía las aguas por encima del hueco del rodezno”.

⁵ Antonio López Loba –El Jaro– (78 años). Último capataz del molino de picar esparto de Ojós.



El solar del molino convertido en vertedero. El eje del rodete asoma entre cenizas y escombros. (F.4).



El corredor aliviadero una vez recrecido para las obras de entubamiento (F. 5); Limpieza del viejo rodete (F.6)

2.1. El molino medieval de abajo

“Del molino de harina no lo recuerdo, allí estaban las piedras formando el piso del molino de picar esparto. Se ha excavado más abajo de lo que conocía, donde hay otro suelo”. (Antonio López Loba).

Los suelos de la sala del rodete, fueron primitivamente de piedra tal como han salido en las excavaciones arqueológicas, pero cuando se cambió la industria a molino de mazos, se levantó la cota del suelo hasta 40 centímetros que es la altura de las piedras “picaderas”. Esta nueva solera se hizo con los restos de las piedras molineras y piedras soleras originales, completando el suelo con gravas y capa de mortero de cal.

2.2. La sala de batanes

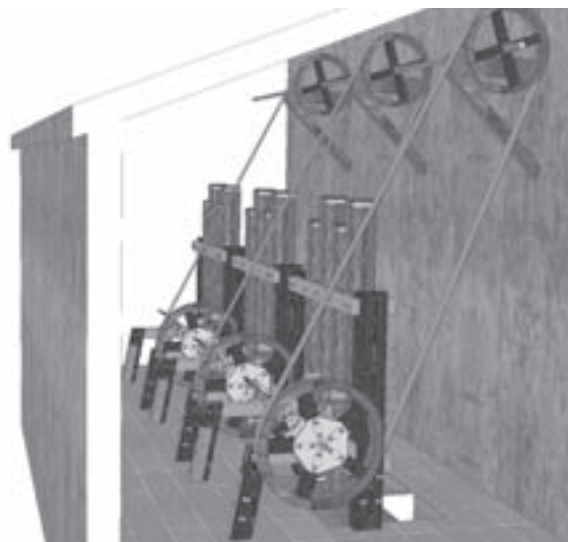
Según las declaraciones de don Antonio López Loba, —último capataz empleado por Bartolomé Bermejo—, el molino tenía tres batanes. Se tenían tres turnos de trabajo de ocho horas, seis mujeres por turno. Apuntaba las horas de cada una y por cada día de la semana. Las dieciocho mujeres procedían de Villanueva, Ojós y Ulea.

3. Las condiciones de trabajo de la mujer “picaora”.

Sobre la planta del rodezno (antiguo molino harinero), había un piso que era la casa del molinero. Bartolomé la utilizó como oficinas. “Tenía un balcón que daba hacia el interior del patio, dado que yo era joven —dice—, y cuando había mucha faena aquí abajo, no perdía tiempo en dar la vuelta para entrar por la puerta de la oficina y me subía por él a dar los avisos y entregar los partes de trabajo de las mujeres”.



Estado actual de los batanes. (F.7)



Reconstrucción de los batanes (F.8)

“Donde estaban los mazos no había ventanas, solo la puerta. La iluminación de la sala se hacía con una dinamo instalada en la otra sala, la del rodete»⁶.

Las condiciones de trabajo de las mujeres eran pésimas e insalubres, un local cerrado sin ventilación y estrecho con una movilidad inferior al metro cuadrado, que a pesar de mojarse los manojos de esparto en la balsa existente, habría gran cantidad de polvo de pequeñas partículas de las fibras de esparto machacadas y a escaso centímetros del golpeo de los mazos que inhalaban sin ninguna protección, solo un pañuelo en la cabeza, sufriendo enfermedades pulmonares.

El impacto intermitente de los mazos, posiblemente por encima del umbral sonoro (“por la noche no se podía dormir en Ojós” —declaraciones de vecinos—), dejaban sordas a las manipuladoras que estaban ocho horas seguidas en el batán. Cada mujer atendía sentada y agachada a dos mazos alternativos, la atención en el trabajo era extrema dado que tenían que meter con agilidad los manojos en las picaeras con el consiguiente peligro de pillarse un dedo o la mano, hechos que ocurrían, por lo que era de esperar que sufrieran algunas amputaciones. Los turnos de noche fueron los más peligrosos.

La mujer *picaora* estaba en la posición sentada y con los pies en la fosa, debiendo estar constantemente inclinándose hacia delante si era de pequeña estatura, y si era de más estatura tendría que retirar los glúteos hacia atrás y con la espina cóncava, de manera casi impertérrita. En otros casos cambiarían la postura, colocando la tapa de la fosa y sentándose con las piernas cruzadas mientras la espina dorsal mantenía erguido el tronco, todo ello, para evitar caer con la cabeza por delante del mazo.

En la fotografía de los mazos de Cieza se observa con detalle las condiciones de trabajo y junto a ellas sus pequeños hijos en un ambiente insalubre y de peligro.

⁶ Descripción de Antonio López Loba, (último capataz del molino).



Picadoras de esparto con sus hijos.- c.a. 1940 (F.9)⁷

Por último, las obreras de los mazos, las *picaoras*, eran mujeres necesitadas que se vieron irremediablemente a realizar aquellos trabajos penosos, procedían de los estratos sociales más humildes.

4. Arqueología industrial

Las excavaciones arqueológicas realizadas por los arqueólogos Elvira Navarro Santa-Cruz y Alfonso Robles Fernández han permitido conocer las características arquitectónicas del recinto molinar y así poder establecer las causas y patologías de la disfunción del molino.

4.1. Paredes y soleras

Las construcciones están realizadas con muros de carga de baja resistencia, al estar realizados con mampostería de piedra cogida con yeso. Este tipo de construcción no era la más recomendada para la colocación de batanes por las vibraciones que producían los repetidos impactos de los mazos. Antonio López Loba: «En repetidas ocasiones tuvimos que levantar algunas paredes.»

En la sala de los mazos el suelo es de mortero de cal y en otras dependencias es de yeso. En el almacén, antigua cuadra, el suelo se mantiene de piedra original, propio para caballerías.

4.2. Cubiertas

Los restos de paredes que se mantienen en pie son paramentos limitadores de la propiedad.

El más conservado es el almacén del esparto o caballerizas. Éste ha permitido conocer cómo eran las cubiertas, con cargueros de tronco de madera y vigas o colañas de rectangulares. Las tejas eran de cañón y con techos de caña y barro. Son de cubierta a un agua en las salas de almacén y mazos, con sentido de inclinación en ambas al Saliente con una pendiente de veinte grados.

5. La restauración del molino hidráulico de picar esparto

En el capítulo anterior se ha descrito el estado del molino, por consiguiente, la solución adoptada es la recuperación de su arquitectura y de todos los elementos del molino, batanes, transmisiones, cubo, turbina, etc. Las instalaciones de esta industria del esparto serán rehabilitadas como museo del agua.

⁷ Fotografía de Región de Murcia Digital. Museo del esparto de Cieza

5.1. Sala de batanes y molino medieval

Se reconstruirá la sala de picar esparto y molino viejo con muros de mampostería cogidos con mortero de cemento.

La cubierta de 108 m² será a un agua, con una pendiente del 20% en dirección al barranco, construida con vigas-colañas en madera de pino silvestre y apoyadas en vigas cargaderas de igual madera, los faldones se realizarán con tableado de madera, rastreles, aislantes, y teja cerámica.

Las paredes interiores serán amaestradas y enlucidas de yeso. Las fachadas serán revestidas con mortero bastardo y fratasadas, contendrá un zócalo de piedra vista de un metro de altura. El suelo del local tendrá dos niveles: el nivel bajo original en la zona del molino medieval, y otro en la zona de los batanes a +40 cm, ambos con enlosado de piedra natural y rampa de accesos.

El acceso a la sala se hará desde el interior del patio por dos puertas, una a la zona de los batanes, y otra por el molino medieval. Ambos espacios están comunicados interiormente.

El local dispondrá de luz natural (por ser para visitar, dado que originalmente no tenía), con tres ventanas con reja dispuestas en la fachada del patio, y otra sobre el muro hastial de la sala del rodezno para visualizar, desde el suelo elevado del cubo, el interior de los batanes y maquinaria de molino.

5.2. Sala de “almacén de esparto” o Sala caballerizas.

La sala localizada a la derecha de la entrada principal, es de 50 m², tendrá una zona de servicios para discapacitados, señoras y caballeros. Un pequeño espacio de recepción al museo y zona para audiovisuales. La reconstrucción arquitectónica de la sala “Caballerizas” se realizará igual que la sala de batanes. La sala dispondrá de dos puertas de acceso.

5.3. Porche exterior

Junto al almacén, zona de empaquetados del esparto, se dispondrá de un porche de 8 m de largo por 2,5 m de ancho, para talleres al aire libre. Su cubierta se realizará a un agua y su construcción se similar al resto de las edificaciones. El pavimento bajo porches será hormigón y en los pasillos de tránsito se realizará con piedra natural.

5.4. Accesos

Las instalaciones del molino dispondrán de dos accesos desde el exterior: a) Acceso de la carretera comarcal que da al barranco: Una pasarela de seis metros de longitud y dos de ancho, unirá el camino del barranco con la zona alta del cubo. b) Acceso por el callejón de la huerta, (antigua entrada): Se dispondrá de una puerta cancela de madera, con verja de acero y porche artesanal recubierto de teja árabe.

Tránsitos: Construcción de rampas de acceso para todos los públicos a las instalaciones por el interior del patio.

5.5. Identificación de las instalaciones del molino hidráulico de picar esparto de Ojós

Para la identificación y localización de las instalaciones y elementos arquitectónicos se ha contado con la ayuda de don Antonio López Loba, capataz del molino en declaraciones *in situ* al redactor del proyecto:

- “El rodete tenía fuerza para mover varias máquinas: los tres batanes, la dínamo, dos rastilladoras de esparto y un biombo rastillador.”
- “La concesión del molino de picar esparto era para las aguas sobrantes. Sólo nos permitían elevar la rasera nueve vueltas del husillo. Con eso era suficiente para darle fuerza a los mazos a pleno rendimiento.”

5.6. Instalaciones hidráulicas

El agua de la acequia llegaba a un partididor que, o bien las conducía por el caz al cubo del molino para poder hacer girar el rodete, o las derivaba por el corredor hacia el subterráneo que conectaba con la acequia en aguas abajo. Este partididor, también desviaba las aguas hacia un canal de alivio que las arrojaba directamente al barranco Mundo y de él al río.

El primitivo rodete del molino harinero era de madera y luego se construyó un rodete de hierro. De los datos conocidos, ocurría que al bajar las aguas por el corredor se inundaba de agua la galería o socaz del cárcavo, en tal modo, que el nivel del agua tocaba la parte baja de los álabes del rodete, con lo cual se frenaba y bajaba sus vueltas y por lo tanto su fuerza. Este problema lo solucionaba el molinero titular con desviar las aguas por el alivio y de ahí al barranco y al río. “Tenía como razones que las mujeres no podían trabajar y perderían su salario. Sucesos que a los regantes del pueblo vecino no agradaban y estaban en disputas continuamente.”⁸

También, es de conocimiento, que el rodezno de hierro tenía vicio de caer hacia abajo, por lo que tenía que ser elevado de su asiento, la causa de las averías estaba en el plato “rangua” que era grande. Tal vez el punto y la rangua no fuesen de bronce sino de acero ya desgastados. El diseño de la rangua en forma de plato no es lo más recomendado por el “escarabajeo” del punto. Debería tener una rangua en forma de dado y punto, ambos en bronce, con punteado cónico (en el momento de extraer el rodete existente se ha de comprobar esta afirmación).

En segundo lugar, lo que se puede considerar como la más perjudicial, es el apoyo de la rangua, llamado “banco o puente”, que siempre es de madera y apoyado a su vez en el lecho del cárcavo. Tal vez el puente estuviera en mal estado, los años del molino harinero fueron muchos, y esta pieza no se suele cambiar. El efecto que podría haber ocurrido en el puente es de flexión.

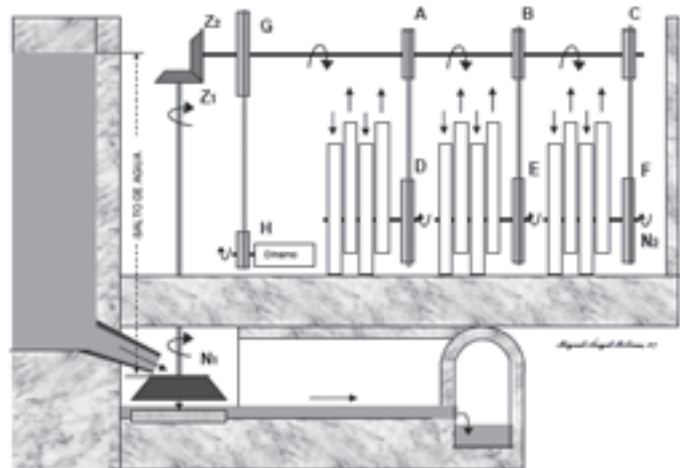
En tercer lugar, no sabemos el grosor del puente o banco, pero sí que el primer rodete era de madera que hubo de ser cambiado por otro. Si consideramos que el peso de la madera es mucho menor que el peso del acero, y también, las dimensiones del puente no estuvieran en consonancia con la carga de peso a resistir por un rodete de acero, eso hace pensar que el puente sufrió hasta el punto de flectar y al ser de madera curvarse de manera permanente y por lo tanto perder su rigidez y provocar la caída del rodete.

La siguiente reflexión, es que si así sucedió la caída, era de esperar que el agua del corredor —que entraba hacia el interior del cárcavo—, tocase los álabes por debajo y provocase el frenado del rodete. Por otro lado, no hay conocimiento que el problema sucediera en la época del molino harinero. Y a demás, se supone que cuando el molino harinero funcionaba ya existía el corredor y que por ello, todo debería funcionar bien, es decir, el peso del rodete de madera estaba en consonancia con la resistencia del puente.

En otra suposición, se puede pensar que dada las circunstancias de entrar el agua hacia el cárcavo, provocaría en los años, arrastres de sedimentos que formarían sucesivas capas en el lecho hasta el punto de endurecerlas formando tobas calcáreas. El molinero tendría que haberlo previsto y haber limpiado periódicamente el socaz para evitar el ahogamiento del rodete y así no desviar las aguas al barranco Mundo con los consiguientes perjuicios para los riegos, al tirar el agua al río.

Así, cuando los regantes tuvieron la ocasión compraron el molino, demoliéndolo y rellenándolo de tierra y escombros. Y para no perder más agua colocaron un tubo directo a la salida del molino atravesando el cubo. Pero ciertamente, los nuevos propietarios pudieron haber dejado todo igual, y con poca inversión, tan solo limpiar el socaz de fangos y tobas, ya que no se trataba de hacer funcionar el molino si no de dejar pasar el agua por el corredor hacia el riego de la huerta sin más pérdidas.

⁸ Antonio López Loba



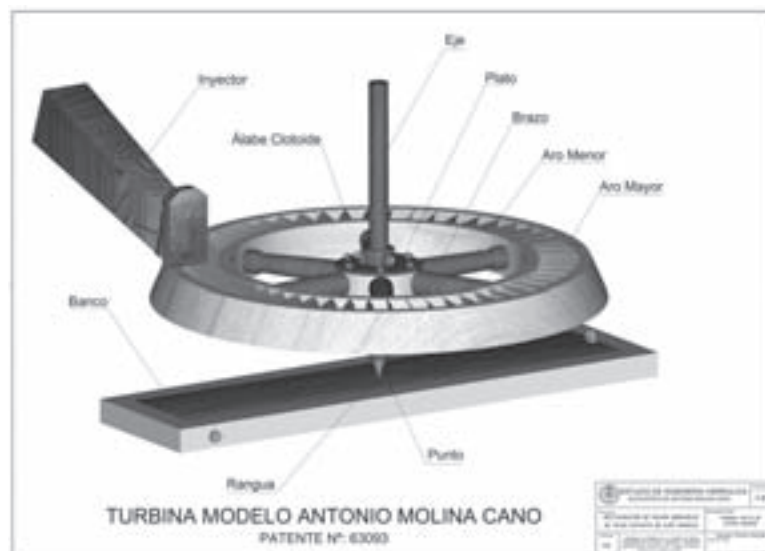
Esquema hidráulico-cinématico del funcionamiento de los batanes de Ojós (F.10)

6. Reconstrucción de tres batanes

Se pretende reconstruir tres bandas de cuatro mazos o batanes en madera guineana o similar con accionamiento por árbol de levas dobles construidas en fundición de acero de alta resistencia, inducidas por una polea que es a su vez será conducida por correa de cuero desde una transmisión aérea. Una dínamo o generador permitirá generar corriente eléctrica como demostración del uso de las energías renovables, estando ubicada en el mismo lugar que la anterior.

7. Turbina de acción parcial:

Se construirá una turbina hidráulica con elementos en madera y acero, modelo H-1 (1916) de Antonio Molina Cano, formada por: rodete, saetín, eje, punto, rangua, banco, y palanca de accionamiento situada en el cárcavo. El tipo de turbina a instalar es de acción parcial con inyector de ataque tangencial. Sus medidas son ajustadas mediante cálculos hidráulicos.⁹



Diseño de la turbina de Antonio Molina Cano. Modelo de 1916 (F.11)

⁹ «Hidráulica Menor. Aplicaciones Didácticas», de Miguel Ángel Molina Espinosa y Salvador Navarro Lorente.

8. Iluminación del recinto y salas

- 1) Exteriores
- 2) Sala de mazos
- 3) Sala de almacén: exposiciones e interpretación
- 4) Aseos

9. Musealización

Las instalaciones dispondrán de paneles que ilustren sobre los usos del molino de picar esparto y del harinero. Se editarán guías didácticas para la enseñanza de los sistemas molineros relacionados con el esparto y el aprovechamiento del agua en Ojós y Valle de Ricote. Se proyectarán documentales relacionados con los molinos hidráulicos y del esparto.

BIBLIOGRAFÍA

- HAMROCK, B. J. (2000), Elementos de Máquinas, Ed. McGraw-Hill, México.
- MOLINA ESPINOSA, M. A. (2007). Proyecto de Restauración del Molino Hidráulico de Picar Esparto de Ojós (Murcia). *Estudio de Ingeniería Hidráulica Sucesores de Antonio Molina Cano, Casa Fundada en 1916.*
- MOLINA ESPINOSA, M. A. y NAVARRO LORENTE, S. (2004). Hidráulica Menor: *Aplicaciones didácticas*, Murcia.
- MOULAN, P. (1931), *Mecánica Industrial*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- RUBIO SANJUAN, I. (1960), Elementos de Hidráulica general y aplicada con Motores Hidráulicos. Ed. Labor, Barcelona.

INTERVENCIONES PALEONTOLÓGICAS EN EL PUERTO DE LA CADENA (MURCIA)

Ignacio Fierro Bandera, Fundación Cidaris-Museo Paleontológico de Elche

Gregorio Romero Sánchez, Servicio de Patrimonio Histórico. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

RESUMEN

Se sintetizan los resultados de las intervenciones paleontológicas realizadas en las obras de la autovía MU-31 entre octubre de 2008 y julio de 2009. El trabajo de un equipo de diez técnicos y paleontólogos de la Fundación Cidaris-Museo Paleontológico de Elche (MUPE) ha permitido la recuperación de 584 elementos paleontológicos entre los que destacan las tortugas de gran tamaño y una variada muestra de mamíferos continentales del Mioceno superior-Plioceno. La colaboración entre la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, el Ministerio de Fomento (a través de la empresa Aldesa Construcciones), los aficionados de la Asociación Cultural Paleontológica Murciana y la Fundación Cidaris ha sido una de las razones que ha permitido tan importante trabajo para el conocimiento de la historia más antigua del entorno de Murcia.

INTRODUCCIÓN

Como consecuencia de las obras de la Autovía MU-31 a su paso por el Puerto de la Cadena (Venta de la Paloma) se produjo el hallazgo casual de varios restos de tortugas gigantes por parte de miembros de la Asociación Cultural Paleontológica Murciana (fig. 1). Dicho descubrimiento fue rápidamente notificado a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia que tras hablar con la empresa responsable de la obra —Aldesa Construcciones—, accedió a contratar a un equipo de técnicos y paleontólogos de la Fundación Cidaris con el objetivo de recuperar dichos restos.



Fig. 1. Uno de los primeros hallazgos casuales fue el de un caparazón de tortuga gigante en el talud VLP1.

Se iniciaba en ese momento una tarea de recuperación de elementos y de información paleobiológica que duró cerca de 10 meses —entre octubre de 2008 y julio de 2009— y que en la actualidad —septiembre de 2010—, aunque de manera discontinua, todavía continúa en funcionamiento.

La Fundación Cidaris, con sede en el Museo Paleontológico de Elche, ha implicado en esta tarea a diez de sus técnicos y paleontólogos, todos ellos con amplia experiencia de campo en

la recuperación de restos de vertebrados. Se han realizado un total de tres intervenciones de emergencia, un seguimiento paleontológico (fraccionado en varias etapas) y una excavación sistemática, que hoy permiten afirmar la importancia científica del sitio justificando de este modo la inversión económica y de tiempo realizada.

En la dirección de las actuaciones han intervenido Dña. Ainara Aberasturi Rodríguez (Directora de la Escuela Taller de Restauración Paleontológica de Teruel), Dña. Victoria García Gimeno (Técnica Paleontóloga del MUPE-Fundación Cidarís) y D. Ignacio Fierro Bandera (Director científico del MUPE).

LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DE LAS INTERVENCIONES

El afloramiento con restos de interés paleontológico, objeto de las diversas intervenciones, se encuentra en las obras de la autovía MU-31 en las proximidades del Puerto de la Cadena (norte del Parque Regional de Carrascoy), muy cerca del lugar conocido como Casa de los Perdigueros-Venta de la Paloma.

Esta zona se encuentra a unos 8 kilómetros al SSW de Murcia capital y a unos 2,5 kilómetros al sur de la pedanía de El Palmar, perteneciendo al término municipal de Murcia (fig. 2). Su acceso es bien sencillo a partir de la autovía de Murcia (A-30) en dirección a Cartagena, tomando la salida La Paloma-Nonduermas que conecta con al nacional N-301a (Carretera de Madrid-Cartagena).



Fig. 2. Posición geográfica de los yacimientos de Venta de la Paloma (VLP) al sur de Murcia.

El avance de las obras de la autovía MU-31 generó sobre el terreno varios taludes de dimensiones considerables que iban liberando restos paleontológicos cada vez que se producía un retranqueo en los mismos (fig. 3). Desde las primeras intervenciones se hizo necesario organizar la información por lo que pareció lógico separar los hallazgos en función del talud al que se encontraban asociados. En este sentido los diferentes taludes fueron numerados de manera correlativa en función de su posición. A lo largo de las diferentes intervenciones se ha trabajado en 5 taludes denominados VLP0, VLP1, VLP2, VLP3 y VLP4 en alusión a la Venta de la Paloma, muy próxima a los afloramientos.



Fig. 3. Panorámica de alguno de los taludes que afectaban a los afloramientos fosilíferos en VLP.

ANTECEDENTES

Los antecedentes paleontológicos para la zona en la que se han realizado las intervenciones permitían considerar a la misma como de interés fosilífero. La información disponible hacía muy probable que ante la ejecución de una obra de gran envergadura, determinados sitios aportaran restos fósiles. No obstante, la falta de información estratigráfica de detalle para el entorno y la elevada cubierta vegetal que se desarrollaba impedían hacer observaciones de campo sencillas que permitieran determinar lugares de acumulación de elementos de interés.

En el año 1970 Montenat y Crusafont describieron unas facies fosilíferas con restos de vertebrados que parecen corresponder con las afectadas por las obras de la autovía MU-31 e intervenidas por la Fundación Cidaris. Se destacan dos yacimientos: el yacimiento de “La Paloma”, que se encontraría ubicado al sur de la localidad de El Palmar, y el yacimiento de “La Alberca” al sur de esta localidad, donde se describió un importante listado faunístico. Para ambos yacimientos se desconoce en la actualidad su posición exacta aunque la fauna recuperada en su momento se encuentra bien documentada.

Por su parte, los materiales presentes en el Barranco del Cigarrón —al oeste de Venta de la Paloma— también podrían atribuirse a la misma unidad sedimentaria que ha sido objeto de las intervenciones. En el año 2001 se describió, procedente de esta localidad, el primer ejemplar de tortuga gigante encontrado en el Puerto de la Cadena (Mancheño Jiménez *et al.*, 2001).

Más directamente relacionadas con la zona de las intervenciones paleontológicas, en el año 2005 se localizó y extrajo otro gran fragmento de caparazón de tortuga gigante en el carril de incorporación a la autovía A-30 dirección Murcia. Los restos fueron intervenidos por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales gracias a la colaboración de la Asociación Cultural Paleontológica Murciana.

Los antecedentes más recientes de descubrimientos paleontológicos en las obras de la autovía MU-31 se deben a la actividad de dicha asociación en la propia traza de la vía. Varios meses antes de iniciar las intervenciones los miembros de la asociación dieron la voz de alarma sobre varios hallazgos casuales que permitieron activar el dispositivo de recuperación de los restos.

APROXIMACIÓN ESTRATIGRÁFICA Y SEDIMENTOLÓGICA

Los depósitos sedimentarios en los que se incluyen los restos paleontológicos se encuentran actualmente en estudio con el objetivo de poder precisar la edad y el ambiente de formación de los mismos. De manera general puede decirse que forman parte del relleno Neógeno de la Cuenca de Murcia-Carrascoy. Esta cuenca, situada al Norte de la Sierra de Carrascoy, está formada por materiales marinos a continentales del Mioceno superior al Plioceno-Cuaternario. El basamento, constituido por la propia Sierra de Carrascoy, presenta rocas de las Zonas Internas de las Cordilleras Béticas con materiales paleozoicos y triásicos de los complejos Alpujarride y Maláguide.

Los antiformes de Carrascoy (Martínez del Olmo, W. *et al.*, 2006), junto a otras estructuras, parecen sugerir que la deformación-estructuración más evidente en la cuenca es de edad post-Plioceno, tal y como evidencian los datos del mapa geológico, los cortes construidos y los resultados de las líneas sísmicas.

Núñez *et al.* (1974) establecen para la vertiente norte de la Sierra de Carrascoy, en el sector en el que se encuentran los yacimientos, una orla sedimentaria del Mioceno superior que se encuentra tapada hacia el noreste por depósitos cuaternarios y que se expande hacia el suroeste de forma triangular. Estos materiales miocenos arrancan en el Tortoniense medio con areniscas y conglomerados que se disponen en una franja directamente en contacto con los materiales triásicos del relieve de Carrascoy. Para el Tortoniense superior establece dos tipos de facies,

siendo una de ellas de marcado carácter margoso. Por su parte, en el final del Mioceno Superior cartografían una unidad detrítica continental que atribuyen al Messiniense.

La ejecución de las obras de la autovía MU-31 ha favorecido el desarrollo de varios taludes en los que se han podido diferenciar distintas litologías: microconglomerados a conglomerados, areniscas y margas. Predominan —al menos en los taludes VLP0, 1 y 2— las unidades arenosas y arenosas conglomeráticas siliciclásticas de escasa cementación, en las que aparecen la gran mayoría de los elementos paleontológicos recuperados. La principal unidad fosilífera ha sido denominada Unidad de Arenas Amarillas II (AAII) y en ella se ha centrado la excavación paleontológica sistemática realizada durante el verano de 2009.

La estratigrafía ha podido ser aceptablemente controlada a partir de la información proporcionada por el talud VLP2 en el que se han diferenciado diferentes unidades litoestratigráficas (fig. 4). De todas ellas tan sólo hacemos hincapié en aquellas que han proporcionado restos paleontológicos.

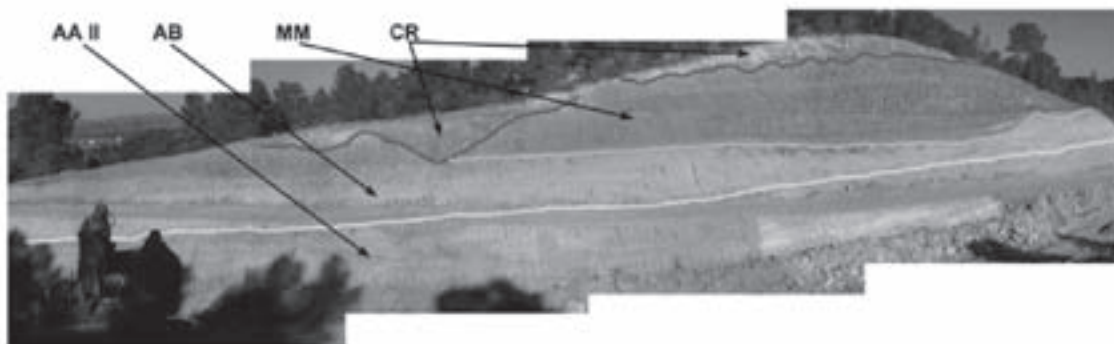


Fig. 4. Delimitación de los contactos entre las diferentes unidades apreciables sobre el talud VLP2. Por encima de la unidad fosilífera (AA II: Arenas Amarillas II, en la parte inferior y más amarillenta) se disponen otras arenas claras con restos fósiles muy fragmentarios (AB: Arenas Blancas). Estas dan paso a una unidad arcillosa-limosa de colores rojizos (MM: Margas-limos marrónáceos-rosados) que posteriormente ha sido cepillada por una última unidad de conglomerados en matriz rojiza (CR: Conglomerados recientes). En algunos puntos se ha observado que esta discordancia erosiva llega a afectar a la unidad fosilífera.

Entre los materiales situados hacia la parte más basal tenemos la Unidad de Margas Grises (MG) que presenta un aspecto masivo y plástico en corte fresco con colores fundamentalmente grises, aunque varían entre el verdoso y el rojizo. La Unidad MG, justo por debajo de las arenas fosilíferas, también ha proporcionado restos de gran tamaño aunque muy escasos (cabe destacar la recuperación de un ejemplar de tortuga gigante).

Justo por encima de MG se presenta la Unidad de Arenas Amarillas II (AAII). Su principal asociación de facies está constituida por materiales gruesos: microconglomerados a conglomerados, aunque fundamentalmente arenas, la mayoría de las cuales se presentan en sets de estratificación cruzada planar y en surco, variando su espesor entre varios centímetros y el metro. Las bases de estos cuerpos, equivalentes a superficies de erosión, presentan abundantes cantos exóticos (cantos de arcilla intraformacionales, fragmentos de huesos y restos vegetales) que parecen corresponder al depósito residual en el lecho de un canal, recubierto por arenas de menor diámetro de grano y con abundantes estructuras sedimentarias. La gran mayoría de los elementos fósiles localizados en las diferentes intervenciones realizadas en las obras de la autovía MU-31 se encuentran asociados a este tipo de facies y suelen aparecer incluidos en los niveles conglomeráticos que marcan la base de los sets arenosos de la unidad de arenas amarillas. En estrecha relación con la asociación de facies de arenas amarillas se presentan cuerpos margosos de morfología canaliforme, escasa potencia y considerable desarrollo lateral.

Para terminar con las unidades fosilíferas tenemos —por encima de la anterior— la Unidad de Arenas Blancas (AB) que ha proporcionado algunos elementos de relevancia aunque tiene

claramente un menor interés que la unidad infrayacente. En AB pueden ser diferenciadas facies de arenas masivas y con laminación paralela y facies de *foresets*.

El buzamiento de las diferentes unidades es aproximadamente hacia el norte y parece mucho más acentuado en la parte más cercana de la Sierra de Carrascoy. Esta situación, junto a la orientación de los taludes de la obra ha ocasionado que los niveles de interés se encuentren a una mayor cota topográfica en el talud VLP3 que en el VLP2 y estos a su vez más elevados que los que afloran en VLP1.

INTERVENCIONES REALIZADAS

Las intervenciones paleontológicas llevadas a cabo en las obras de la autovía MU-31 han consistido en excavaciones paleontológicas de emergencia, seguimiento de las obras y una excavación sistemática acometida en el talud VLP2.

Respecto a las excavaciones de emergencia, fueron realizadas tres intervenciones debido a la localización de elementos de relevancia en los frentes de trabajo de las obras de la autovía. El riesgo de destrucción para los mismos hacía procedente su extracción de manera urgente (fig. 5). Para esta labor el trabajo del equipo de paleontólogos y técnicos de la Fundación Cidarís contaba con el compromiso de la recuperación de los ejemplares en el menor tiempo posible, tratando también de obtener la información básica sobre el elemento que se extraía y su relación con el sedimento en el que se encontraba.

La excavación y extracción del elemento siglado como VLP3-1 (caparazón de tortuga gigante) fue el principal reto de la intervención de emergencia II. Su posición al borde de un talud impedía una metodología de trabajo sencilla (fig. 6) en la que se tuvieron que implantar medidas de seguridad especiales. Durante la intervención de emergencia III se trabajó en la extracción del caparazón de tortuga gigante VLP2-34, en la protección del peto de tortuga gigante VLP2-24 y de la epífisis VLP2-38, así como en la prospección detallada de los taludes VLP0 y VLP1.

El avance en las obras de la autovía —con un gran movimiento de tierra y realización de taludes— y los antecedentes paleontológicos —las obras afectaban a los niveles sedimentarios de interés fosilífero— implicaban una elevada posibilidad de afección del patrimonio que debía de ser corregida o minimizada. Por todo ello, se inició un seguimiento por parte de los técnicos de la Fundación Cidarís, cuyo principal objetivo fue recuperar los restos fósiles localizados y recoger la máxima cantidad de información posible, ante el inminente avance de las obras. La ejecución de los trabajos tuvo lugar en tres fases de forma independiente.

Los seguimientos paleontológicos en obras de gran envergadura suelen resultar complicados ya que el trabajo de maquinaria de gran tamaño no suele ser compatible con la búsqueda de restos fósiles. La razón es obvia, el volumen de movimiento de tierras y la velocidad a la que se procesa impide cualquier acercamiento detallado para la localización y extracción de materiales. A pesar de ello la buena comunicación entre la empresa constructora (Aldesa Construcciones) y el equipo de paleontólogos ha permitido establecer repetidos procedimientos de trabajo para rentabilizar el proceso desde el punto de vista científico.

De manera general, el seguimiento ha implicado el control sistemático de las zonas de interés fosilífero que estaban siendo afectadas por las obras, interviniendo tanto en el punto de extracción como en el de vertido (fig. 7). El control de los puntos de vertido siempre era la última opción



Fig. 5. Aislamiento del ejemplar de tortuga VLP1-1 durante la primera intervención de emergencia.

ya que el estado en el que se encontraban los restos era muy malo, considerando además la pérdida de toda la información de su lugar de origen. Por lo que respecta al punto de extracción, la eficacia siempre ha estado determinada por el grado de colaboración y de comunicación existente entre los paleontólogos y los responsables del trabajo de la maquinaria. No obstante, cuando en la zona de extracción trabajan bulldozers con cadenas resultó prácticamente imposible hacer nada para mejorar la búsqueda.



Fig. 6. Panorámica del talud VLP3 en el que se centró la intervención de emergencia II. La flecha indica la posición del ejemplar de tortuga gigante que se logró recuperar.

La excavación sistemática en el talud VLP2 se desarrolló entre el 6 de mayo y el 9 de julio de 2009. La elección de dicho talud para la realización de tal intervención se encontraba relacionada con los hallazgos de interés efectuados durante el seguimiento paleontológico. Ante tal situación, se planteó que dichos restos no debían de ser extraídos mediante un procedimiento de emergencia sino ser objeto de una intervención en la que predominara la recuperación detallada de información paleobiológica.



Fig. 7. Seguimiento paleontológico en la zona de carga del sedimento (A). Recuperación de restos en taludes modificados por la maquinaria (B).

La localización de los restos a una altura intermedia en el talud VLP2 hizo necesario el empleo de maquinaria pesada para acceder a los niveles fosilíferos (fig. 8). Una vez realizado el trabajo de desmonte mediante una pala giratoria, se emplearon martillos neumáticos hasta llegar a un nivel muy próximo a los restos de interés y así, pasar posteriormente al empleo de técnicas manuales más precisas.

Teniendo como punto de referencia los niveles fosilíferos en los que se encontraron los huesos descubiertos en el seguimiento paleontológico, se fue procediendo a la eliminación progre-

siva de todo el sedimento que se disponía por encima de los mismos. Este trabajo fue lento y especialmente complicado en el afloramiento excavado, debido a las características estratigráficas del mismo y a la abundancia de fósiles en diferentes sets sedimentarios (fig. 9).

El procedimiento general para la excavación sistemática se basa en ir extrayendo de manera cuidadosa sedimento hasta que se localiza un nuevo resto paleontológico. Tras una evaluación inicial de su interés, el elemento es considerado como un fósil que puede tener significado respecto al resto de fósiles que le rodean y respecto a las características del ambiente sedimentario que allí lo depositó. Por ese motivo, adquiere especial relevancia la recuperación de toda la información que este elemento puede aportar.

La excavación de elementos en niveles arenosos poco cementados fue realizada fundamentalmente con punzones y destornilladores (fig. 10), mientras que en el caso de los niveles de arenisca más dura o en zonas de microconglomerados fue necesario emplear mazas y cinceles, al igual que en las zonas estériles. Durante esta fase, la limpieza de la zona de trabajo mediante brochas o cepillos de cerdas blandas y badilas, fue un requisito indispensable para poder desarrollar con éxito esta labor.

Una de las partes más importantes durante una excavación sistemática consiste en la adecuada recuperación de la información paleobiológica. En este sentido, tras delimitar la zona con huesos a excavar, se estableció una cuadrícula de referencia que permitió posicionar los fósiles encontrados en el espacio, así como la relación existente entre los mismos. Para ello se marcó un origen (0, 0, 0), que fue el punto de referencia para los parámetros X, Y (coordenadas) y Z (profundidad) y que será la referencia de posicionamiento para todos los restos que pudieran aparecer en el entorno en futuras intervenciones.



Fig. 8. Acondicionamiento del talud VLP2 en la zona en la que se realizó la excavación sistemática.



Fig. 9. Vista general del frente de excavación durante una fase avanzada de la misma en la que puede observarse en primer término la presencia de grandes bloques que contienen huesos.



Fig. 10. Aislamiento de un hueso largo junto a cierta cantidad de sedimento que actúa como soporte.

RESULTADOS

De entre los elementos localizados y extraídos en las diferentes intervenciones llevadas a cabo, son destacables los caparazones de tortugas gigantes. Es interesante destacar, que en cada una de las excavaciones que se han llevado a cabo se han localizado nuevos ejemplares de quelonios, lo que califica a estos restos como habituales en este medio sedimentario y por este motivo incrementa la excepcionalidad del mismo. La singularidad de yacimientos como el de Murcia radica en la presencia de caparazones articulados (ya que lo más habitual es la presencia de placas sueltas) y en la abundancia de los mismos en los niveles de interés. Hasta el 18% del total de las piezas recuperadas pertenece a este grupo, que es, particularmente fácil de identificar.

Por otro lado, la abundancia de restos de mamíferos —sobre todo puesta de manifiesto durante la campaña de excavación sistemática— dotan al sitio de una excepcionalidad especial que permiten considerarlo como de relevancia a escala nacional. Los restos de jiráfido, mastodonte y bóvidos de varios tamaños permitirán interpretar una nueva página en la historia de la Región de Murcia y establecer conclusiones sobre la apasionante evolución paleogeográfica y biogeográfica del Mioceno superior y Plioceno del sureste peninsular.

Fruto de las diferentes intervenciones llevadas a cabo por la Fundación Cidaris se han documentado un total de 584 elementos paleontológicos (fig. 11, 12 y 13). Hasta el momento se han identificado el 52% de las piezas recuperadas y entre ellas aparece un gran número de elementos perteneciente a grandes mamíferos, concretamente el 17,5%. En este grupo incluimos bóvidos, jiráfidos, proboscídeos y équidos.



Fig. 11. Detalle de la hemimandíbula de un pequeño artiodáctilo.



Fig. 12. Asociación de falanges ungueales (VLP2-293 y 294) de 9 y 5 centímetros respectivamente.

El conjunto de la información permite apuntar algunas cuestiones importantes. Con mucha diferencia el talud que ha aportado mayor cantidad de fósiles ha sido VLP2, con 400 elementos. Evidentemente, en este dato ha influido la realización de la excavación sistemática en el mismo. A mucha distancia se encuentran el resto de taludes como VLP3 con 83 restos o la zona VLP5 con 48. Desde nuestro punto de vista, pueden apuntarse dos razones que explican esta situación:

- Por un lado, tal y como se proponía, la realización de una excavación sistemática resulta ser la forma más eficaz para la recuperación de la mayor cantidad de restos fósiles (no obstante, no sólo se mejora en la cantidad de elementos recuperados sino también en la calidad de conservación con la que estos se recogen).
- Por otro lado, aunque en todos los taludes se ha podido comprobar que la riqueza paleontológica era elevada, era evidente que uno de ellos (VLP2) y una zona concreta del mismo

(donde se realizó la excavación sistemática) presentaba una concentración más marcada que el resto de sitios. A pesar de ello, no existe forma de evaluar en qué medida una excavación sistemática en cualquier otro talud hubiera librado qué cantidad de fósiles, por lo que esta segunda aproximación debe ser considerada como muy subjetiva.

Si tenemos en cuenta el número de piezas recuperadas en cada intervención, sólo durante la excavación sistemática en VLP2 se documentaron un total de 284 (intervención que duró diez semanas). Para el resto de intervenciones (excavaciones de emergencia y distintas fases del seguimiento paleontológico) se documentaron 300 elementos durante un total de once semanas de trabajo. Esta información no se contradice con la ofrecida anteriormente ya que en una excavación sistemática el trabajo es mucho más lento debido a la metodología de trabajo y de recuperación de datos, por lo que puede afirmarse que respecto al número de elementos extraídos ha sido todo un éxito.



Fig. 13. Defensa de mastodonte (VLP2-366) completa de 1'66 metros de longitud.

BIBLIOGRAFÍA

- Fierro Bandera, I., García Gimeno, V., Aberasturi Rodríguez, A., Avilés López, R., Vives Boix, F., Sánchez Ferris, E. J. & Marín Ferrer, J. M. (2010), *Intervenciones paleontológicas en las obras de la autovía MU-31 (Puerto de la Cadena, Murcia). Memoria en relación al expediente 1002/2008*. Aldesa Construcciones, S.A., Fundación Cidarís y Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (Región de Murcia). 268 pp, 186 fig., 2 anexos.
- Mancheño Jiménez, M. Á., Rodríguez Estrella, T., Pérez Valera, F., Pérez Valera, J. A., Jiménez Fuentes, E., Serrano Lozano, F. & Romero Sánchez, G. (2001), Las tortugas gigantes del Puerto de la Cadena (Murcia, España). *Stvd.Geol.Salmant.*, 37: págs. 11-23, 4 fig., 18 referencias bibliográficas. Salamanca.
- Martínez del Olmo, W., Klimowitz, J. & Hernández, E. (2006), El despegue extensional mioceno de la zona de falla de Alhama de Murcia. *Boletín Geológico y Minero*, 117 (3): 363-377.
- Núñez, A., Martínez, W. & Colodrón, I. (1974). Mapa Geológico de España, Serie MAGNA, Hoja 934 (Murcia). Servicio de Publicaciones-Ministerio de Industria.

SISTEMATIZACIÓN DE LA FACHADA SOLARIEGA CEHEGINERA

Alfonso Ángel Alcázar Espín. Historiador del Arte. Técnico Arqueólogo

El casco antiguo de Cehegín fue declarado conjunto histórico artístico en 1982¹ Su belleza reside en su trazado de calles irregulares que siguen las curvas de nivel del terreno, produciendo encuentros y pequeños rincones de increíble belleza. Todo este urbanismo quebrado está salpicado por numerosos palacios que varían desde el siglo XVII hasta principios del XIX.

En estos palacios, como en cualquier otro edificio, la fachada es la parte más cuidada desde el punto de vista estético. Es la cara donde el dueño quiere ver representado su vida y su linaje, de ahí la aparición de los escudos nobiliarios, que florecen en lugares destacados o de gran visibilidad.

Encontramos en estos palacios la representación más elevada de la civilización, pues con ellos se conforma la parte noble de la ciudad, que como antaño correspondía, se sitúa en la acrópolis, es decir, en la zona elevada entorno a lo que fue el castillo que ocupó la orden de Santiago². Como Cicerón citaba, «los hombres (...) descubrieron el arte de la vida comunitaria y crearon las primeras ciudades, en donde aprendieron la civilización y cultivaron las artes liberales; encuentra el hombre en la civitas o ciudad un verdadero sentido de grandeza³» del que solo cabría añadir que ese «sentido de grandeza», se encuentra reflejado en las fachadas de las casas señoriales de cehegín.

El palacio ceheginero no es sólo el fino juego de encaje de bolillos entre órdenes, columnas, frontones etc. Es el reflejo de un gusto, de una familia y de un paisaje.

La rica huerta de la vega del Argos y el Quipar, así como las grandes extensiones de secano han determinado la distribución de estos palacios, al igual que ocurre con las villas venecianas de interior. Las casas solariegas de Cehegín suelen contar con dos plantas más ático, la baja que suele ser utilizada para despachos, pudiendo también encontrarse algunas que han utilizado esta planta como lugar de habitación. Esta peculiaridad del palacio ceheginero se debe al clima estival, que obliga a los habitantes de estas mansiones a buscar en la primera planta el lugar más fresco de la casa.

La primera planta es el cuerpo principal de la edificación, el *piano nobile*, lugar donde reside la familia, por ello, esta altura es remarcada en la fachada mediante elementos que le confieran un aura de distinción. Grandes balconadas con bellísimas rejerías desde las que observar las grandes celebraciones de la Cehegín renacentista y barroca, Semana Santa, Corpus etc. que puede ser enmarcada por los escudos nobiliarios de los señores dueños de la vivienda.

La segunda planta es conocida como «la cámara» o «las falsas», su función es puramente agrícola, ya que era utilizada para secar los productos de la huerta (panizo⁴, judías, trigo, cebada, almendras etc.).

Si bien no suele influir en la distribución de los distintos elementos, ni aparecer representada en fachada, los palacios cehegineros pueden contar con una tipología de sótano conocida como cimbra, que generalmente es usado como «fresqueras» para la conservación de los alimentos

¹ GONZÁLEZ BLANCO, A. (Coord.); *patrimonio-histórico artístico del noroeste murciano (materiales para una guía turística)*. Murcia. 1994.

² MARTÍNEZ SÁNCHEZ, S.; PEÑALVER AROCA, F. M., «documentación histórica del castillo y las murallas de Cehegín e historia de su destrucción en época reciente». Disponible en: <http://www.cehegin.com/archivo/index.htm>

³ Marco Tulio Cicerón, recogido por ABC Digital, la cultura ciudadana. Disponible en: <http://abctv.com.py/especiales/turismo/articulos.php?pid=244188>

⁴ El maíz es conocido en el Noroeste de la Región de Murcia como panizo.

Panizo: m. Maíz, planta gramínea, cuyo fruto de granos amarillos es comestible y panificable; es indígena de América Tropical. GÓMEZ ORTIZ, F., *Vocabulario del Noroeste Murciano*. Murcia, 1991.

percederos. Cuando este sótano es utilizado como bodega de vino si aparece reflejado en la fachada en forma de pequeños ventanucos que asoman a nivel del suelo. El motivo no deja de ser práctico, ya que durante la fermentación del vino se produce una gran cantidad de CO₂ (Dióxido de Carbono) que debe ser ventilado para no poner en peligro la vida de los trabajadores⁵.

Como vemos, esta distribución práctica determina la división del espacio en alturas, que tienen que acoger los vanos para iluminar y ventilar las distintas estancias que vemos reflejadas en las distintas fachadas.



Casona de Los Condes de Arriba, siglo XVIII-XIX. Responde claramente a la topología de palacio ceheginero en tres plantas.

Mención especial merecen los aleros, que en Cehegín adquieren dimensiones espectaculares. Aunque la función práctica, para alejar el agua de las fachadas y así evitar manchas, humedades y la disolución del mortero de yeso sea clara, no deja de sorprender su excesiva voladura, más si cabe, en una ciudad con escasas precipitaciones. Este hecho pone en relieve el valor del alero como elemento decorativo y de remate de la fachada.

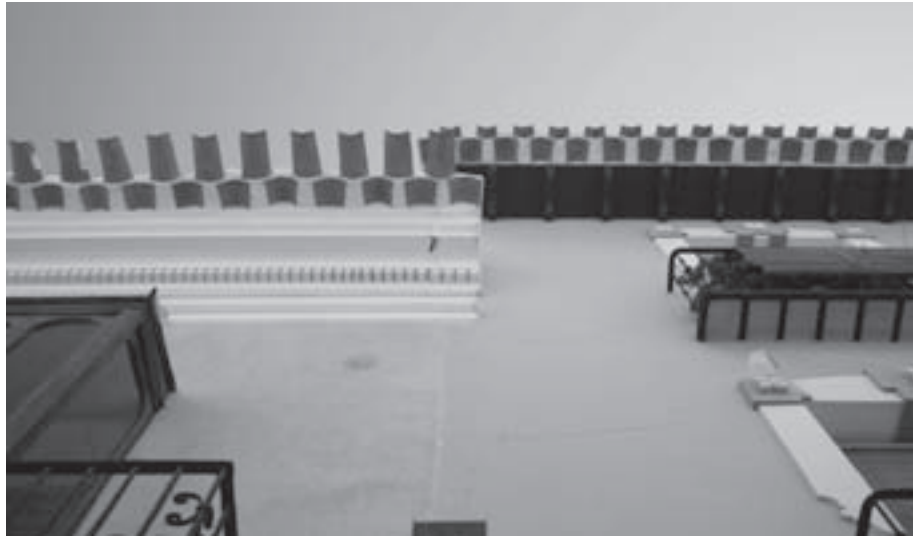
Estos aleros suelen responder a una doble tipología, esto es, aleros de albañilería con molduras en estucos de yeso y cal o los realizados en madera, que suponen la minoría. Los realizados en carpintería se resuelven generalmente por canecillos⁶ de mucho vuelo y gran valor decorativo. Entre estos se implantan los rosetones o maderas labradas con motivos decorativos.

El alerón dominante, no solo en Cehegín sino en toda la Murcia Barroca, es el de obra o fábrica. Para conseguir que sobresalga se realiza un aparejo de ladrillos saliente con la forma deseada según diseño. En caso de querer otra terminación, esta estructura actuará como soporte para la pasta de yeso que será moldeada con ayuda de la terraja⁷, consiguiendo de esta manera los perfiles deseados.

⁵ BLÁZQUEZ PERES, J.; CELESTINO PÉREZ, S., *El vino en época tardoantigua y medieval*, Madrid 2008.

⁶ Canecillo: Término utilizado en España para designar a los elementos longitudinales salientes y perpendiculares al plano de fachada, como apeo de cornisas clásicas. VERA BOTI, A. *Elucidario, arquitectura del renacimiento*. Murcia, 2004.

⁷ Terraja: Perfil en negativo de una moldura, recortado en una lamina de hierro o en una tabla delgada, ejecutado de modo que permita correrlo apoyado sobre reglas firmes y que al deslizarlo va recortando y arrastrando la pasta sobrante hasta dejar en obra el perfil en positivo buscado. VERA BOTI, A. Ob. Cit.



Detalle del encuentro entre dos aleros; de fábrica con molduras —izquierda— y voladizo en madera con canecillos —derecha—. Calle López Chicherri 1 y 3

Un ejemplo de fachada solariega ceheginera: La Casa Jaspe

Nos encontramos ante una de las fachadas más interesante desde el punto de vista decorativo. La Casa Jaspe, «Pertenebió de forma sucesiva a las familias Salazar y Massa, hasta que en 1973 fue adquirida por el Ayuntamiento para convertirla en casa Consistorial».⁸

El edificio esta estructurado en tres alturas, que como ya hemos visto supone la norma entre los palacios cehegineros.

El primer cuerpo de oficinas y dependencias es destacado por una portada monumental, la cual esta enmarcada por pilastras adosadas que soportan un dintel sobre el que se asienta el balcón principal. Esta parte baja, a excepción de la portada, es más sobria. En ella encontramos dos ventanas con buenos trabajos de rejería a ambos lados de la puerta. Rematando los extremos encontramos puertas de menor entidad con arcos rebajados.

Toda esta planta baja, ha sido realizada con mármoles de Cehegín, encuadrando los vanos con el mármol rojo, conocido popularmente como jaspe. El resto ha sido realizado con la «piedra de la Sierra de la Muerta»⁹ de color grisáceo con manchas doradas.



⁸ Servicio de patrimonio Histórico, disponible en http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,76,c,522,m,1075&r=CeAP-214-PORTADA_CENTRO_AMPLIADO

⁹ El nombre real de la sierra de la Muerta es Cerrallosa Pequeña. ALCAZAR PASTOR, J.M. Académico Correspondiente de la Real Academia de Alfonso X "El Sabio" Entrevista realizada el 04/07/2010.

El primer piso o *piano nobile* destaca por el color amarillo de su mortero. Este fue realizado con la técnica al jaboncillo, elaborado con base de yeso a la antigua¹⁰, pigmento natural amarillo obtenido del ocre de hierro¹¹ o de la limonita¹² y polvo de talco o jaboncillo.

Para realizar este enlucido, previamente se hizo la mezcla en seco del total, en las proporciones yeso pigmento requeridas para obtener el color deseado. Tras ello se realiza la creciente, una argamasa de yeso con pigmento con gran exceso de agua. “Este producto se puede considerar yeso muerto y su finalidad es retrasar el fraguado”¹³.

Se realiza la masa con la mezcla en seco y poca cantidad de agua, para conseguir la máxima dureza del yeso y así evitar grietas al fraguar. Para conseguir retrasar el rápido fraguado se le añade la creciente a la masa y se extiende con la llana, mientras que otro trabajador va nivelando con la paleta los defectos observados. Mientras que el yeso este fresco se va dando el jaboncillo, polvo de talco, con una media y se va retirando lo que sobre con una bayeta. A continuación se bruñe con el palustre, esta operación se repetirá al menos dos veces. Tras estas operaciones se conseguirá un estucado duradero, que ofrecerá un color uniforme, si bien se puede ir oscureciendo por la oxidación de los pigmentos.

En este segundo cuerpo enlucido encontramos siete balcones, todos con decoración estucada mixtilínea de motivos vegetales en acanto, que se encuentran en el centro formando un ovalo, el cual es enmarcado por copones. Todas las ventanas tienen esta decoración de estucos con líneas curvas y sinuosas excepto el balcón principal, en el que encontramos un sobrio marco recto rematado por una cornisa y a cada lado, los escudos nobiliarios pertenecientes a las familias Chico de Guzmán y Salazar¹⁴.

La tercera altura esta corrida por un entablamento roto por los vanos del ático, pequeños balconcitos que dan aire y luz a las primitivas falsas, bajo estos balcones aparecen relieves en estuco que recuerdan a los pañuelos y banderolas, pero esta vez en estuco, como Don Jesús Rivas cita «placados o elementos colgantes penden de los balcones, como recuerdo de las colgaduras tendidas con motivo de las procesiones (...) es como si los adornos que se ponían en las iglesias para las grandes celebraciones se atemporalizasen»¹⁵. En este relieve incluso podemos observar las borlas que daban peso al textil para conseguir una mejor caída.

En el friso, también partido por el vano, encontramos decoración en forma de relieves de palmas pareadas, todo culminado por la cornisa que destaca por su vuelo.



¹⁰ Yeso con alto contenido en cal, dependiendo la proporción de la pureza del mineral de yeso.

¹¹ $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$, óxido de hierro hidratado

¹² $\text{FeO}(\text{OH}) \cdot n\text{H}_2\text{O}$.

¹³ ALCAZAR PASTOR, J.M. *Yeso al jaboncillo, Alquiper 1*, Cehegín, 1991, pp. 80-81.

¹⁴ GONZALEZ BLANCO, A. (Coord.): *Cehegín. Repertorio de heráldica de la Región de Murcia*, Murcia, 1990.

¹⁵ RIVAS CARMONA, J. *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p. 148.

Como último punto del estudio de esta fachada cabría señalar la elegancia con la cual se ha resuelto el retranqueo entre la Casa Jaspe y la Casa del Conde de Campillos¹⁶, mediante una pequeña exedra de Mármol rojo (jaspe) rematada por un estuco.

En conclusión encontramos en la Casa Jaspe un buen ejemplo de lo que supone la casa señorial ceheginera, en un edificio que, como dijo el Historiador del Arte Manuel García Luque¹⁷ posee un magnífico barroco embellecido por la influencia del rococó francés y que hoy, al ser la casa consistorial se ha convertido en un símbolo de la ciudad de Cehegín.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAZAR PASTOR. J.M., *Yeso al jaboncillo, Alquipir*, Cehegín, 1991, pp. 80-81.
- BLAZQUEZ PERES, J., CELESTINO PÉREZ, S., *El vino en época tardoantigua y medieval*, Madrid 2008.
- DE LA OSSA JIMENEZ, E.; PEREZ SANCHEZ, M.: *Notas sobre el neoclásico en Cehegín: la casa señorial del Conde de Campillos*, *Alquipir*, 3, 1993, pp.83-88
- GÓMEZ ORTIZ, F., *Vocabulario del Noroeste Murciano*. Murcia 1991
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (Coord.), *Cehegín. Repertorio de heráldica de la Región de Murcia*, Murcia, 1990.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (Coord.), *Patrimonio histórico-artístico del noroeste murciano (materiales para una guía turística)*. Murcia, 1994.
- LOPÉZ FANJUL, C., *Notas sobre heráldica ceheginera: Los Quiros, los Carreño y los Fajardo*, *Alquipir*, 3, 1993, pp. 69-72
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, S., PEÑALVER AROCA, F. M., «*Documentación histórica del castillo y las murallas de Cehegín e historia de su destrucción en época reciente*». Disponible en: <http://www.cehegin.com/archivo/index.htm>
- MAYA RUIZ, D.: *Cehegín: ciudad, aldea, villa y ciudad*, *Alquipir*, 3, 1993, pp. 64-68
- RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, p. 148.
- VERA BOTI, A., *Elucidario, arquitectura del renacimiento*, Murcia, 2004.
- VV.AA. *Plan especial de protección y rehabilitación integral del conjunto histórico artístico de Cehegín*. Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia.

¹⁶ VV.AA. *Plan especial de protección y rehabilitación integral del conjunto histórico artístico de Cehegín*. Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia.

¹⁷ GARCÍA LUQUE, M. entrevista personal 6 de julio de 2010.

ARQUITECTURA ECLÉCTICA EN ARCHENA: EL PALACETE DE VILLARRÍAS

José Montoro Guillén y Antonio Giménez Flores. Arquitectos
Amable Alcolea Luna. Arquitecto Técnico

El movimiento arquitectónico conocido como Eclecticismo Historicista comprende el conjunto de edificaciones y transformaciones urbanísticas que se llevaron a cabo entre la segunda mitad del XIX y principios del XX.

En él coexisten estilos diversos, haciendo referencia todos ellos a diferentes periodos históricos anteriores, neoclásico, neogótico, neobarroco, etc., constituyendo una serie de revitalizaciones o *revivals*, que no son más que retornos a la arquitectura del mundo antiguo, medieval, etc.

Surge la necesidad de elaborar un código-estilo propio y libre de las connotaciones negativas que arrastra el término eclecticismo historicista, considerándolo como un estilo unitario en su conjunto y además incluir en dicha expresión, fenómenos tan importantes y relevantes como el nacimiento del Urbanismo Moderno y La Arquitectura de la Ingeniería.

Entre las condiciones histórico sociales que concurren en la creación de la Arquitectura y la Urbanística modernas, podemos acotar las siguientes:

- El amplio debate teórico del XVIII, la arquitectura del Iluminismo y sobre todo ya entrado el XIX, el liberalismo, la Industrialización, la revolución tecnológica, el socialismo utópico, el marxismo, etc., es decir, todos los grandes acontecimientos de la cultura de este siglo.

El panorama general en el que desembocan estos movimientos sociales, presenta un referente importante:

- La nobleza aristocrática está interesada en la gestión de la actividad agrícola y en la renta de sus posesiones, mientras que la burguesía hace suya la ideología del capitalismo industrial y el comercio, pasando a ser la clase dominante de la sociedad decimonónica.



Surge un código-estilo basado en Arquitecturas pasadas, el neogótico, el neoclásico y otros tantos revivals, conviviendo con las grandes transformaciones urbanísticas. La Arquitectura de la industrialización es otro de los fenómenos de la segunda mitad del XIX.



El entorno de las ciudades cambia de aspecto, produciéndose grandes masificaciones que desembocarán en las reivindicaciones sociales y en los postulados del socialismo utópico.

El panorama político-social español durante el periodo de tiempo en el que nos movemos se ve muy marcado por el caos político y las guerras civiles, lo que desemboca en un gran retraso del país.

En 1844 las Reales Academias de Bellas Artes quedaron relevadas por las Escuelas Especiales de Arquitectura, Pintura y Escultura. En el año 1857 reciben el calificativo de Superiores, siguiendo el modelo francés.

De este modo el clasicismo imperante en las Reales Academias se vio sustituido por un creciente arqueologismo que se va introduciendo en las nuevas enseñanzas, y nuestra cultura medieval va apareciendo como fuente estética a incorporar al eclecticismo arquitectónico.

La cultura arquitectónica de la segunda mitad del XIX tardó en llegar a nuestra región, aportando en sus inicios, soluciones decorativas bastante triviales.

En el año 1862 se inaugura la línea de ferrocarril Madrid-Murcia y paralela a ella comienzan a ejecutarse obras en las que aparece como material el hormigón armado y los perfiles de acero estructural. En todo ello se observa un desplazamiento temporal de treinta a cuarenta años en relación con el movimiento europeo.

En Murcia la arquitectura ecléctica tiene como representantes a los arquitectos Pedro Cerdán, José Antonio Rodríguez, que aportan referencias modernistas y Justo Millán, con una arquitectura áspera que recurre con frecuencia a su propio repertorio de formas geométricas, incluso con referencias a la arquitectura militar (Palacete de Villarrías, Archena).

En la mayoría de los casos la arquitectura murciana no conecta con las corrientes culturales europeas, quedando mediatizada por las influencias de la burguesía local que tenía su máximo exponente en Salzillo y lo Barroco.

De este movimiento arquitectónico son ejemplos claros toda una serie de edificaciones que se erigieron en Archena a finales del XIX y principios del XX.



Ejemplos de este movimiento en el Balneario de Archena: el Casino, la Capilla, el Hotel Termas y el Hotel Levante. También los desaparecidos edificios del Sanatorio y Finca la Cerca. El Palacete de Villarrías. Como arquitectura civil urbana destaca la casa de los Marqueses de Corvera.

EL PALACETE DE VILLARRÍAS

Arquitectónicamente pertenece al movimiento conocido como eclecticismo historicista, que se desarrolló entre la segunda mitad del XIX y principios del XX.

La construcción del edificio se puede fechar en torno a finales del XIX y se atribuye su autoría al arquitecto Justo Millán.

Inicialmente, se construyó como una villa de carácter suburbano para recreo y descanso de sus antiguos moradores, los Vizcondes de Rías, envuelta por un huerto-jardín de trazas francesas, donde predominan los parterres geométricos regulares.

A lo largo de la historia ha tenido varios usos, desde una Unidad Sanitaria, un Centro de Enseñanza Media, Casa de la Juventud y Centro de la Tercera Edad. En la actualidad está destinado a Centro de Interpretación del Valle de Ricote.

La edificación originalmente constaba de dos plantas y sótano, configuración que se mantiene en la actualidad solamente en la composición de sus fachadas. Interiormente la edificación se remodela en el año 1982 para adecuarla a Centro de la Tercera Edad. En dicha intervención se procede al vaciado del edificio suprimiendo totalmente su estructura original.

La descripción arquitectónica del edificio, referida únicamente a su fachada, es como sigue:

- Fachada de innegable componente ecléctico. Así lo demuestran los fuertes relieves de cornisas, almohadillados y sobre todo el doble cuerpo en la esquina suroeste acabada en torre.
- Se constituye la misma en dos plantas o cuerpos perfectamente diferenciados, realizada dicha división por una cornisa intermedia, presentando en planta baja dos accesos enfrentados con orientación Norte-Sur.
- La planta baja, a modo de basamento, presenta unos paramentos bastante trabajados, con fuertes relieves, imitando almohadillados de cierto gusto renacentista-barroco. La planta primera, de paramentos más limpios y sencillos, destaca fundamentalmente por el zócalo inferior tableteado y por la franja de coronamiento donde se reproduce un festoneado o almenado invertido, que marca la transición de la fachada a la cornisa de coronación.
- Las ventanas de planta baja son de forma rectangular con adintelado superior recto, reflejando en sus bordes guardapolvos y almohadillados. Las ventanas de planta primera reflejan su parte superior acabada en arco de medio punto con molduras.

De gran interés compositivo se puede considerar el volumen de la torre, de un cierto gusto italianizante, con gran delicadeza en el tratamiento de las carpinterías y los parteluces entre ellas, formando a veces conjuntos de tres huecos y otras veces los huecos se reducen a dos e incluso a uno. Todo esto es el resultado del programa edificatorio original del edificio.

Existe una planta semisótano, que presenta huecos para ventilación e iluminación en todas las fachadas excepto en la principal. En la fachada este se abre una pequeña puerta de servicio que accede al sótano mediante escalera, en este punto se produce un pequeño retranqueo respecto a la alineación de fachada, más tarde vuelve a tomar la línea con la incorporación de un volumen en cuarto de círculo que absorbe las dos plantas. Todo este juego volumétrico, juntamente con una potente cornisa intermedia que recorre todo el perímetro del edificio dividiendo la fachada en dos cuerpos, contribuye a resaltar su fuerte componente plástico.

EL JARDÍN DE VILLARRÍAS EN ARCHENA

Paradigmático huerto-jardín, presenta una doble vertiente. Por un lado, responde a las trazas regulares de los jardines franceses, con trazado de caminos que compartimentan distintos espacios agrícolas y que reflejan ciertas geometrías. Por otra parte, las distintas edificaciones, templetes, caballerizas, balsa-piscina que se proyectaron inicialmente y que se distribuían por

todo el conjunto, salteadas, como si de distintos acontecimientos se trataran, nos trae a la mente la idea de un jardín inglés. En cualquier caso, responde a planteamientos propios de una época muy fructífera en cuanto a transformaciones urbanísticas y procesos edificatorios.

El conjunto se concibe como lugar de descanso y como una explotación agrícola con numerosos arrendatarios.

Los propietarios de dicho conjunto, los Vizcondes de Rías, fijan su residencia de verano en el Palacete de Villarrías, llevando a cabo una intervención proyectada y pensada hasta el último extremo, surgiendo entre las trazas de un jardín ambivalente las líneas eclécticas del Palacete, obra probable de Justo Millán.



1945

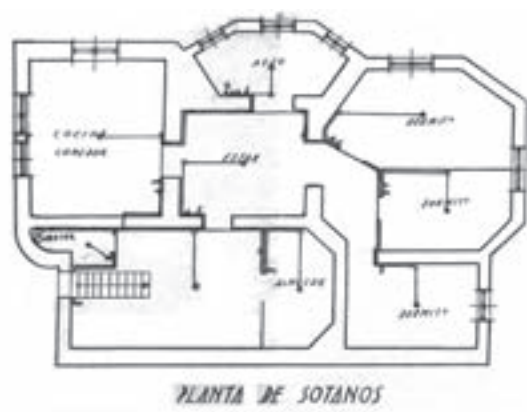
1956

1981

2001

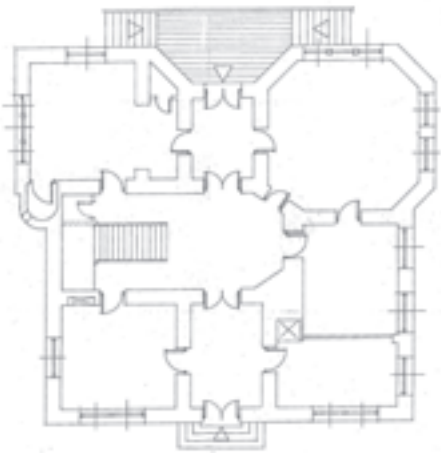


Imagen del Palacete y vista cenital de su inclusión dentro de la trama del Huerto-Jardín. Evolución del mismo. Vistas del Jardín en la actualidad.



El Palacete de Villarrías, hacia 1960, era un hospital.

El Palacete de Villarrías, en 1965, fue una delegación del Instituto Alfonso X el Sabio.



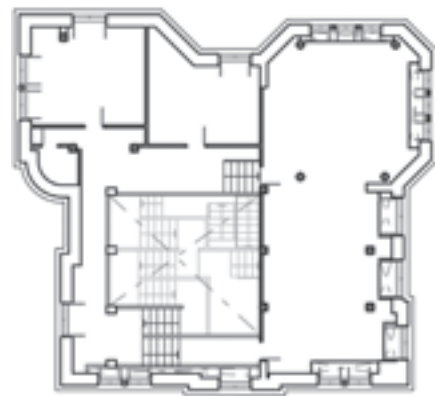
El Palacete de Villarrías, en 1971,
fue pensado como Ayuntamiento.

El Palacete de Villarrías, en 1981,
fue un Hogar para pensionistas.

ESTADO INICIAL



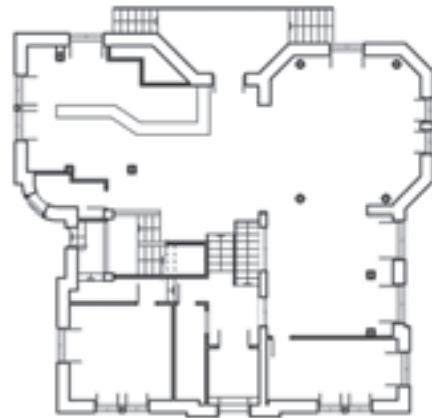
Planta primera



Planta segunda



Planta sótano



Planta baja

El Palacete de Villarrías, en el año 2000, estaba destinado a "Hogar del Pensionista".

ESTADO INICIAL

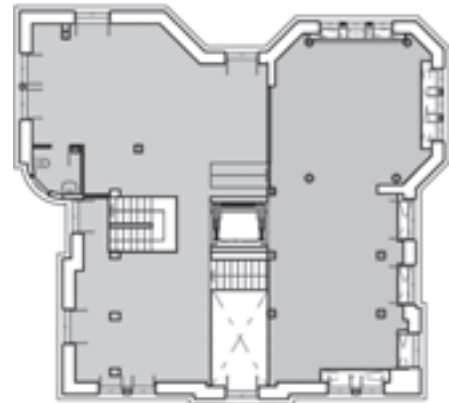


El Palacete de Villarrias, en el año 2000, estaba destinado a "Hogar del Pensionista".

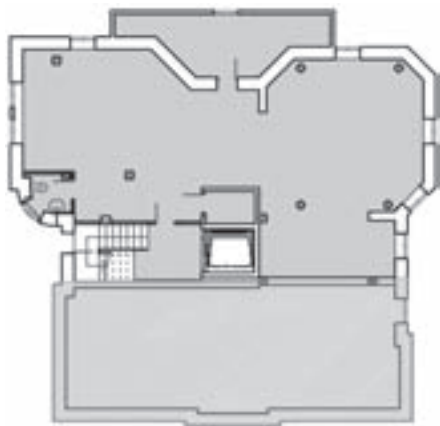
INTERVENCIÓN



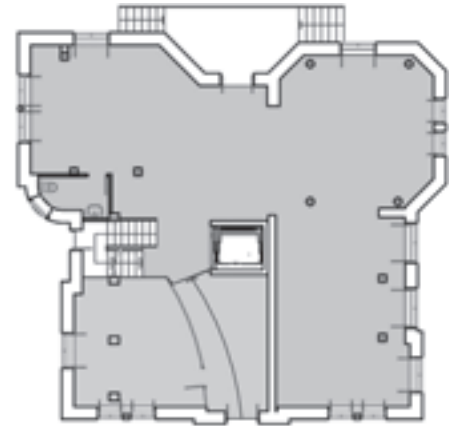
Planta primera



Planta segunda



Planta sótano



Planta baja

El Palacete de Villarrías, en el año 2000, fue pensado como Centro de Interpretación del Valle de Ricote (Proyectado por D. José Montoro Guillén y D. Antonio Giménez Flores).

ALZADOS INTERVENCIÓN



Alzado Principal



Alzado Oeste



Alzado Posterior



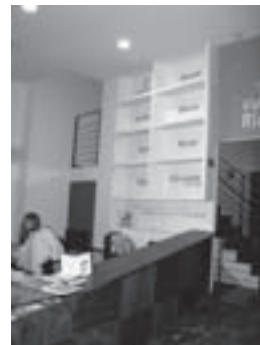
Detalle de Fachada



Alzado Este

El Palacete de Villarrias, en el año 2000, fue pensado como Centro de Interpretación del Valle de Ricote (Proyectado por D. José Montoro Guillén y D. Antonio Giménez Flores).

ESTADO DEFINITIVO





El Palacete de Villarrías, en el año 2003, fue destinado a Centro de Interpretación del Valle de Ricote

BIBLIOGRAFÍA

- BENÉVOLO, L.: Diseño de la ciudad-5. El arte y la ciudad contemporánea. Ediciones G. Gili. México, 1978.
- BENEVOLO, Leonardo: Historia de la Arquitectura Moderna. Editorial G. Gili. 5ª Ed. Barcelona, 1982.
- L. LISÓN HERNÁNDEZ, L y LILLO CARPIO, M. Los aprovechamientos termales en Archena I y II. Univ. De Murcia. Servicio de Publicaciones. Murcia, 2003.
- MEDINA TORNERO, M. E. (1.990). *Historia de Archena*.
- PEREZ, J. (1980). *Casinos de la Región de Murcia, un estudio preliminar (1850-1920)*.

RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN EN VILLANUEVA DEL RÍO SEGURA. FASE III: FACHADA PRINCIPAL

Juan de Dios de la Hoz Martínez. Arquitecto

Luis de la Hoz Martínez. Arquitecto Técnico

Comenzamos estas líneas con una breve historia y descripción de la Iglesia de Villanueva del Río Segura, si bien con carácter absolutamente somero, pues sobre la misma ya se han realizado dos fases anteriores, las cuales tuvieron cabida en las memorias de Patrimonio del año 2005. Se trata de una comarca, la del valle de Ricote, donde se establecen los pueblos de Ulea, Ojós, Abarán, Archena, Cieza, Villanueva y el propio Ricote, con una rica historia desde tiempos iberos y romanos hasta nuestros días.¹ Se tienen vagas noticias de la iglesia, hasta el siglo XVIII, cuando comienzan las gestiones para la construcción de una nueva iglesia parroquial y donde aparece como tracista de los planos de este nuevo templo, el arquitecto Juan de Villanueva, dando comienzo las obras en enero de 1803. Posteriormente se tienen unos planos, fechados en 1859 y que pertenecen al arquitecto José Ramón Berenguer Nicolás quien, al parecer de basó en unos anteriores.² Se trata de un edificio de planta sensiblemente rectangular y exenta de edificios anexos (salvo pequeños patios en el lado Este), con tres naves reflejadas en el exterior (más alta la central que las laterales), sin crucero en planta ni en altura y sin ninguna señalización en cruz ni en brazos más altos en las fachadas. Las dos naves laterales disponen de hornacinas o arcos rebajados en su pared de cerramiento lateral, albergando retablos o imágenes. La nave central se cubre con bóveda de cañón corrida, sin apenas molduraciones y finaliza en el presbiterio cubierto por un tramo de bóveda de cañón más un ábside semicircular. En el lado opuesto, coro elevado sobre la entrada principal al que se accede a través de una de las escaleras de subida a las torres. Bajo la otra torre se encuentra el baptisterio. Las naves laterales se cubren con tramos rectos alternados con bóvedas de crucería a mayor altura y se rematan en dos testeros planos retranqueados tanto del plano del ábside o capilla mayor, como de la fachada principal. La división de la planta en tres naves, se resuelve por medio de doce grandes y magníficas columnas de orden dórico de más de un metro de diámetro y diez de altura. Tanto la central como las naves laterales disponen de iluminación a través de óculos abiertos mediante lunetos a la parte alta de la nave central, mientras que en las de arista, los huecos se disponen con arco de medio punto.

La fachada principal se encuentra enmarcada entre las dos torres, con un primer cuerpo de estructura de fábrica de sillería y entrepaños de mampostería revocada, en la que se enmarcan la puerta principal moldurada y los vanos laterales alineados con las torres y un segundo cuerpo rematado en la parte central con la ventana del coro y el frontón. Las dos torres achaflanadas se cubren con cubiertas piramidales. Resto de fachadas (excepto la trasera inconclusa) con un primer cuerpo coincidiendo en altura con el de la principal pero con entrepaños de mampostería vista concertada entre verdugadas de dos hiladas de ladrillo visto, más un segundo cuerpo con gabletes de buhardilla en cubiertas a dos aguas en las naves laterales, con los laterales y frentes revocados y sillería en las esquinas de las torres.

Las obras que exponemos a continuación se han desarrollado en su totalidad en el exterior de la iglesia, como tercera fase de un ambicioso proyecto ejecutado en sus dos primeras fases con las correspondientes intervenciones propias de restauración, cosidos, recuperaciones de volumetrías, etc. y los que podríamos denominar como acabados en pinturas, paramentos, coro, solados (y las correspondientes labores previas de arqueología y supervisión de excavaciones),

¹ Con gran importancia a partir de la creación de la ciudad de Benmur, llegando siglos después a formar una importantísima «colonia» de población mudéjar, quienes construyeron las primeras aljamas del Reino.

² Señalamos también al arquitecto Justo Millán quien, en la práctica, es quien finaliza las obras del templo.

instalaciones de electricidad, humedades, baptisterio, vidrieras e intervención pictórica de la totalidad de los retablos, hornacinas e imaginería.

Tras la redacción del proyecto (en esta página se adjuntan los planos de estado



ALZADO PRINCIPAL



CONTENIDO DEL PROYECTO:

- 1. Estudio de estado de conservación de la fachada principal de la iglesia.
- 2. Documentación fotográfica y gráfica de la fachada principal.
- 3. Definición de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 4. Memoria justificativa de los trabajos de restauración.
- 5. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración.
- 6. Estudio de los materiales y técnicas de restauración.
- 7. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 8. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 9. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 10. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 11. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 12. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 13. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 14. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 15. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 16. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 17. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 18. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 19. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 20. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.



**IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA
VILLANUEVA DEL RÍO-SEGURA, MURCIA**

**PROYECTO BÁSICO Y DE EJECUCIÓN PARA LA TERCERA FASE DE
RESTAURACIÓN CORRESPONDIENTE A LA FACIADA PRINCIPAL.**

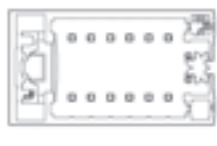
Autores: ALZADO PRINCIPAL, ESTADO ACTUAL Nº 4

Escala: 1:200 MURCIA, 2010

Comisión de Cultura, Turismo y Deportes: Presidente:

Comisión de Patrimonio Cultural y Monumentos: Presidente:

COMITÉ DE GESTIÓN DE LA RESTAURACIÓN: Presidente:



CONTENIDO DEL PROYECTO:

- 1. Estudio de estado de conservación de la fachada principal de la iglesia.
- 2. Documentación fotográfica y gráfica de la fachada principal.
- 3. Definición de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 4. Memoria justificativa de los trabajos de restauración.
- 5. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración.
- 6. Estudio de los materiales y técnicas de restauración.
- 7. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 8. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 9. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 10. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 11. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 12. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 13. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 14. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 15. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 16. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 17. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 18. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.
- 19. Estudio de los riesgos de deterioro de la fachada principal.
- 20. Proyecto de ejecución de los trabajos de restauración de la fachada principal.



**IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA
VILLANUEVA DEL RÍO-SEGURA, MURCIA**

**PROYECTO BÁSICO Y DE EJECUCIÓN PARA LA TERCERA FASE DE
RESTAURACIÓN CORRESPONDIENTE A LA FACIADA PRINCIPAL.**

Autores: ALZADO PRINCIPAL, NOTIFICACIONES Nº 4

Escala: 1:200 MURCIA, 2010

Comisión de Cultura, Turismo y Deportes: Presidente:

Comisión de Patrimonio Cultural y Monumentos: Presidente:

COMITÉ DE GESTIÓN DE LA RESTAURACIÓN: Presidente:

tras el montaje de un andamiaje completo en la totalidad de la fachada y las cuatro caras de las

torres³, se procedió a la restauración de la totalidad de las zonas de piedra (cornisas, jambas y dinteles principalmente) retirando en primer lugar las reintegraciones realizadas con mortero de cemento u otros materiales no adecuados y su posterior recuperación de volúmenes mediante mortero de cal y marmolina y varillas de fibra.⁴ A continuación, se limpiaron con agua y jabón y se patinaron para recuperar su estado primitivo. En paralelo con lo anterior, hubieron de ejecutarse multitud de cosidos para asegurar la unión en las zonas agrietadas, mediante las operaciones de descarnado y picado, dejando la fábrica soporte al descubierto, la aspiración de detritus, el lavado mediante consolidante de primal, y la posterior ejecución de taladros de 24 mm a ambos lados de las grietas, abarcando todo el espesor del muro e introduciendo en ellos varillas de fibra de vidrio de 12 mm, con posterior relleno de lechada de cal hidráulica con adición de resinas epoxídicas (en base a árido de arena de sílice, cuarzo, bentonita, fibra de vidrio y resina, hasta regularizar con el paramento).⁵ A la vez que estos trabajos, se ha procedido a la retirada de todos los cableados e instalaciones que discurrían por la fachada⁶.

Estos trabajos sobre la fachada principal y las dos torres han requerido mayor esfuerzo que el inicialmente previsto, ya que su estado era peor que el que podía aventurarse desde abajo, debido a que la humedad había deteriorado en gran medida las cornisas y los remates de la totalidad de los elementos que sirven para la evacuación de la lluvia.



3 Este andamio podía haber servido igualmente para la reparación de las cubiertas (ya que las mismas son de estructura de madera —cerchas— en la nave central y metálicas en las laterales, sobre las que se ha colocado un tablero que parece ser de uralita según la memoria del proyecto del año 1996, sin que exista ningún tipo de entablado ni tablero de ningún tipo entre ésta y las cerchas) pero por motivos de limitación presupuestaria, la intervención sobre las cubiertas y sobre el resto de las fachadas ha debido aplazarse para fases posteriores (es probable, pues no hemos podido inspeccionarlas, que en las naves laterales existan tablero de bardos con ligera capa de compresión de hormigón).

4 Si bien debido a su mal estado hubo algunas piezas que hubieron de ser cambiadas en su totalidad por piezas nuevas completa de cantería.

5 Para mejorar el comportamiento interior del muro, se colocaron sobre el mismo unos berenjenos de PVC flexibles para efectuar un llenado de cal hidráulica, en taladros practicados al efecto en los que se inyectó a baja presión mortero fluido de cal hidráulica y resinas (toda la operación finalizó con el tapado de los huecos con mortero pétreo, regularizando con cada uno de los paños o cornisas).

6 Si bien se incluía en el proyecto la ejecución de una cámara de ventilación en la base de la fachada y otra por el exterior de la misma, que minimizasen los efectos de la humedad por capilaridad en la base de las pilastras y muros perimetrales, hasta la fecha no han podido ejecutarse.



Imágenes de la fachada principal, antes y tras la ejecución de los trabajos de esta segunda fase de obras en la iglesia

Ha sido especialmente significativa la intervención sobre el tímpano de la fachada, las torres y los encuentros de estas con la nave central, ya que se organizan en muy diferentes alturas y configuraciones de los faldones, así como en alguno de los materiales aparecidos, como por ejemplo algunas intervenciones de pintura al clorocaucho.⁷

También ha precisado de una actuación elevada la limpieza y puesta en valor de todos los elementos de sillería y cantería, además de recuperar volumetrías e incluso huecos que permanecían ocultos principalmente en las zonas superiores de las torres (se han reparado las zonas discordantes mediante la recuperación y tratamiento de las superficies de las fábricas pétreas en las sillerías de las esquinas), eliminando los problemas de pérdida superficial, arenización, suciedad, fracturas, caída de juntas de sillares y pérdidas de volúmenes en recercados de vanos y cornisas. Los revocos presentaban suciedad, fisuras y, sobre todo, manchas debidas a las escorrentías de los propios faldones y de las cubiertas superiores. Asimismo, se han retirado todas las instalaciones eléctricas y telefónicas aéreas que discurrían por la fachada.

Por último, debemos señalar los aleros, donde se producían grandes acúmulos de agua, por lo que ha sido necesario ejecutar nuevos vuelos de los aleros mediante colocación de planchas de plomo sobre los actuales ladrillos cerámicos (o sobre las cornisas de piedra) y terminación final de bocatejas. Asimismo, existían zonas donde no era posible una correcta lectura de los elementos constructivos y arquitectónicos, por lo que se han



⁷ En esta zona de los pies de la nave central se ha reparado por supuesto la coronación del tímpano, pero también ha sido necesario llevar a cabo trabajos en las cubiertas anexas, con retejos, limpieza de canalones, repaso de los encuentros con los muros, colocación de sistemas que permitan el mantenimiento de la cubierta (registro bajo cubierta y acceso al mismo desde la torre), ganchos de servicio para realización de trabajos mediante arnés, macizado de cumbreas y de una fila de cada seis para recorrido con seguridad, etc.

ejecutado unos morteros de cal sobre las bases actuales en varios acabados.⁸

En algunas zonas de las fachadas (laterales principalmente) aparecían paños o cajones con mampuestos que, en muchos casos se encontraban afectados y deteriorados por las humedades y para los que se ha ejecutado su recuperación y repaso con retacados y rejuntados a base de morteros de cal grasa y pigmento natural.

Además se observaba una altísima acumulación de humedad en la parte inferior de los



muros y, en general en todo el basamento pétreo o cuerpo bajo de la fachada, por lo que ha sido necesario un tratamiento de hidrofugación hasta la altura de alfeizar de ventana de cuerpo bajo, con el fin de evitar las manchas de humedad que se producían después de la lluvia.⁹

En gran parte de los elementos pétreos se producían graves pérdidas de material, por lo que han sido necesarias recomposiciones de dichos elementos a base de prótesis de piedra o bien de morteros de restauración y, a continuación, evitar dichos deterioros, producidos en su mayoría por la escorrentía de las aguas, mediante la impermeabilización de las impostas y cornisas con la instalación de goterones emplomados de protección contra depósitos de agua y excrementos sobre cualquier saliente de las fábricas.

⁸ El frontón con revoco rugoso a la rasqueta sobresaliendo 3-4 cm sobre el liso; En despiece de sillares coincidiendo las hiladas con las de las torres (mientras que son lisos para los fondos del cuerpo central de la fachadas principal y laterales y liso lavado en fachadas laterales y zona de pilastras del cuerpo central), con remarcados de mortero blanco en el hueco central y el óculo del frontón y con mortero ocre los huecos del campanario.

⁹ Desgraciadamente aún no hemos podido ejecutar la cámara de ventilación por el exterior del templo, que minimice, mediante la ventilación de la base del muro, la humedad de asenso capilar

Sobre todo en la puerta principal y en los dos huecos laterales, existían multitud de piezas de cornisa y, en general, de impostas, jambas, etc. en muy mal estado, incluso la dovela de una



de las ventanas completamente descolgada. La solución a estas patologías ha sido de nuevo la sustitución de aquellas piezas que se encontraban en tan mal estado que hacía imposible su reparación (mediante cajeadado de la existente hasta una profundidad en la que apareciese piedra sana, colocación de nuevas piezas con las mismas dimensiones y cortes que las existentes e introducción de varillas de fibra de vidrio para coser la nueva pieza a las anteriores) o bien con reparación y completamiento de las pérdidas con mortero de restauración y varillas de fibra.¹⁰

Por tanto, el resumen de la intervención llevada a cabo ha sido el de la reparación de las principales patologías que acabamos de señalar en la fachada principal y torres, así como las zonas adyacentes a ellas de las cubiertas (principalmente en lo concerniente a aleros y arrimos de plomo, además de permitir un cómodo mantenimiento) y sus encuentros con los paramentos, en esta zona de actuación. Estas intervenciones han afectado a la reparación de las fábricas, la consolidación de los elementos pétreos y de paramentos en su totalidad y en las dos torres, así como el resto de elementos arquitectónicos de la fachada principal, trabajos de limpieza y puesta en valor de los elementos de sillería y cantería, además de recuperar volumetrías e incluso huecos. Insistimos en que se han llevado a cabo operaciones de recuperación de volumetrías mediante sillares nuevos o mediante varillas de fibra de vidrio y morteros pétreos, acabados con pintura al silicato, emplomados en los puntos débiles de encuentros y el los remates de alfeizares, frontones, etc., paramentos con mortero de cal con el revocado de las zonas superiores de las torres, manteniendo el mismo despiece de las pilastras hasta el nivel de reloj, eliminando a la vez la suciedad general, fisuraciones, manchas de escorrentías, pérdidas de color y problemas de impermeabilización.

Todo ello con los necesarios medios auxiliares necesarios para intervenir en las cubiertas y torres, así como los correspondientes medios de seguridad y salud.

Todas estas actuaciones pretenden mejorar las condiciones de conservación del edificio, así como recuperar aquellos los que permitan una correcta lectura de sus características históricas y arquitectónicas, respetando los planteamientos de máxima sencillez y economía de ejecución así como los de facilidad del futuro mantenimiento. Como se muestra en las fotografías de las páginas siguientes, para los procesos de restauración, y siempre que ello sea posible, se han utilizado materiales y técnicas tradicionales, suficientemente experimentadas, (salvo en aquellos

¹⁰ En paralelo a ello, se ha procurado eliminar los ataques de plantas, musgos y líquenes en las cornisas y elementos salientes sobre los paramentos afectados, mediante tratamientos biocidas en la totalidad de los frentes de piedra, cornisas, aleros, etc.

casos en que haya sido precisa la utilización de técnicas modernas como instalaciones, consolidación estructural, inyecciones, taladros, etc.), de forma que estas no interfieran con los elementos constructivos originales o en aquellos que pudieran surgir durante el transcurso de la obra.

Proceso de reparación de las cornisas: Abajo a la izquierda, estado previo de la misma, con grandes faltas de material, inexistencia de borde y goterón, así como grandes oquedades en la superficie superior. Abajo a la derecha, reparación de la piedra con morteros pétreos y ejecución de pendienteados con mortero hidrófugo. Izquierda, protección de la cornisa mediante colocación de plancha de plomo y ejecución del goterón.



Izquierda: detalle de la terminación de plomo para ejecutar el goterón, una vez terminados los trabajos sobre las fábricas pétreas o sobre las cornisas de mortero como en este caso.

Derecha: Los paños a ambos lados de la portada se encontraban recubiertos de cemento que, al retirar, mostró la existencia de sillería formando llaves (entrantes y salientes), por lo que se tomó la decisión de recuperarla mediante la utilización de cosidos y morteros de restauración, consolidación general, tratamiento de hidrofugación y posterior patinado, quedando vistas y remarcando los paños de revoco interiores



Abajo: Vista final de dichos paños, donde aparece la sillería completamente vista, consolidada y protegida, enmarcando los paños de mortero y uno de los restos de ladrillo antiguo que ha quedado visto en la fachada, ya que su junta y construcción indicaban de forma inequívoca que era un trozo de paño pensado para ser visto



Impermeabilización de impostas, cornisas mediante la instalación de goterones emplomados de protección contra depósitos de agua y excrementos sobre cualquier saliente de las fábricas.



Las dos fotografías de la izquierda muestran el estado previo de la mayor parte de las cornisas, mientras que en la derecha aparece ya restaurada, bien mediante cajado de la deteriorada hasta una profundidad en la que aparezca piedra sana, colocación de nuevas piezas con las mismas dimensiones y cortes con las existentes para coser la nueva pieza a las anteriores, o bien mediante morteros de restauración y varillas de fibra de vidrio. En ambos casos, se procede al acabado de la pieza nueva y adyacentes a base de martillina o trinchantes, patinado, hidrofugación y entonación final.



Algunas piezas (sobre todo las de los dinteles de ventanas) han precisado su recolocación mediante una previa limpieza de juntas y una posterior elevación con gatos y puntales, hasta ajustar en la posición horizontal. A continuación se procede al acañado y rejuntado final (con talla de goterones o listelos en las zonas donde no existieran), así como al patinado, hidrofugación y protección biocida (más la protección superior de plomo que ya hemos indicado anteriormente).



En esta fotografía de la derecha se aprecian algunos de los rejuntados de fábricas de sillería o mampostería con morteros a base de cal apagada, arena de río de baja granulometría y marmolina en polvo, retacado y rejuntado, cepillado y tratamiento protector e hidrofugante. Debido al mal estado de la mampostería, se hizo necesario aportar pequeños mampuestos o guijos, cuando las faltas eran elevadas, de forma que no diera lugar a juntas de mortero excesivamente amplias.



Cuatro imágenes correspondientes al estado de los remates del tímpano y torres, antes del inicio de los trabajos (izquierda) y tras la ejecución de los mismos (derecha). Mientras que el tímpano está constituido por morteros de cal y arena y se ha podido recuperar utilizando estos mismos morteros y la protección final del plomo, las cubiertas de las torres son de hormigón armado con zunchos perimetrales, por lo que se decidió su mantenimiento y únicamente se procedió al sellado de juntas y protección mediante pintura hidrofugante.



La iglesia, con la iluminación nocturna, tras la finalización de las obras.

FICHA TÉCNICA:

Propiedad: Obispado de Cartagena.
Promotores: Subdirección General de Vivienda y Arquitectura.
de la Comunidad de Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Villanueva del Segura y
Parroquia de N.^a S.^a de la Asunción.
Supervisión: Dirección Gral de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Comunidad de Murcia.
Arquitecto: Juan de Dios de la Hoz.
Aparejador: Luís de la Hoz Martínez.
Contratista: Lorquimur S.L.
Colaboradores: Oscar Castro (arquitecto) y Lourdes García. (Aparejador).
Fotografías: Juan de Dios de la Hoz.
Plazo ejecución: seis meses.
Presupuesto Ejecución Material fase III: 150.000 € IVA incluido.

DE LA ANTIGÜEDAD A LO CONTEMPORÁNEO: LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

Natalia Grau García, Conservadora responsable del Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena

1. INTRODUCCIÓN

Las exposiciones temporales llevadas a cabo por el Servicio de Museos y Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes durante 2009 abordaron diferentes temáticas y tipologías expositivas con la intención de ofrecer una oferta amplia y diversificada; cronológicamente, las diferentes muestras han abarcado desde el mundo antiguo hasta lo contemporáneo, en un recorrido por aspectos y artistas de ámbitos nacionales e internacionales.

2. SOBRE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

2.1. BREVE HISTORIA DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

Las exposiciones temporales se conocen desde antiguo; ya en Grecia se exhibían los tesoros conquistados en las guerras. En la Edad Media, la Iglesia mostraba sus objetos rituales y aquellos obtenidos por las Cruzadas, mientras que en la Italia del Renacimiento, los ricos mecenas mostraban la obra de los artistas que protegían; la principal diferencia con respecto a la edad contemporánea es que estaban destinadas a una elite concreta y minoritaria, nunca abiertos al público en general. Aunque los primeros museos “públicos” surgen en el XVIII, es en el siglo XIX cuando se impone la idea de acercar lo expuesto a la mayor parte de los ciudadanos. En ese contexto, cabe destacar dos fenómenos que contribuyeron al desarrollo de las actuales exposiciones temporales:

- Las grandes exposiciones universales. Las primeras exposiciones se celebraron en Inglaterra (1756-1967) y en París (1798) y su gran éxito motivó el que se programaran con una cierta periodicidad. El fenómeno eclosionó con las grandes exposiciones universales de los siglos XIX y XX, la primera en Londres (1851), con la intención de divulgar los avances científicos e industriales del momento. Desde su origen, estas exposiciones vienen marcadas por unas características específicas que asumirán las exposiciones temporales: eventos multitudinarios y excepcionales que requieren una organización de equipos multidisciplinares y una importante inversión económica para un corto plazo. Estas exposiciones dejaron hitos arquitectónicos tan conocidos como la Torre Eiffel de París y el Crystal Palace de Londres. Y, sobre todo, acostumbraron al gran público no especializado al consumo masivo de exhibiciones.
- La consolidación de la Historia del Arte como disciplina científica, que fomenta la celebración de exposiciones temporales de grandes artistas como Rubens, Rembrandt... esto es, los denominados “maestros antiguos”, donde se reunían diferentes obras concebidas originariamente para otros espacios.

Ya en el siglo XX, a finales de los años sesenta, se organizan en Estados Unidos grandes exposiciones temporales con el objetivo de atraer más visitantes, dar prestigio al museo, presentar temas de actualidad, buscar más recursos económicos y la cooperación con otros museos. En las décadas de 1970 y 1980 se consolidó este modelo de la exposición como manifestación artística y conmemorativa que ofrece la posibilidad, tal y como mencionábamos anteriormente, de mostrar piezas agrupadas y en un contexto diferente, constituyéndose en una parte importante de la actual oferta cultural y de ocio.

2.2. RELACIÓN CON LA EXPOSICIÓN PERMANENTE Y BREVE TIPOLOGÍA

La exposición permanente en un museo es la formada a partir de su colección permanente y su diseño, a diferencia de las temporales, debe estar concebido para una mayor duración, por

lo debe tener algo de clásico, atemporal y un discurso algo más abstracto y/o contextualizador. Evidentemente, las exposiciones permanentes, a pesar de su nombre, también se renuevan, pero los lapsos temporales son mucho más largos. En cambio, una exposición temporal puede tener un diseño más innovador y con temas de actualidad, acontecimientos relevantes como fechas importantes, nuevas investigaciones científicas (excavaciones o hallazgos), complementar algunos aspectos de la exposición permanente, etc. Los objetivos del programa de exposiciones normalmente buscan exhibir temas que la permanente, por sus propias características, no puede mostrar pero dentro del marco temático del museo, así como atraer a los visitantes para fidelizarlos e incluso captar nuevos públicos. Lo ideal sería que las exposiciones temporales hicieran visitar la exposición permanente a través de estos nuevos enfoques.

El gran éxito de las grandes exposiciones temporales ha provocado una controversia por la mayor afluencia de público a estas muestras que a la propia exposición permanente. Esto se debe a que están diseñadas para atraer a un mayor número de visitantes con temas actuales y el consiguiente y mayor reflejo mediático. De hecho, algunas voces críticas ponen de relieve que estas exposiciones requieren muchos recursos personales y económicos para un tiempo muy limitado, creando una tensión entre la permanente y la temporal. Ello ha llevado a replantear a determinadas instituciones si la permanente debe dar cabida a elementos o conceptos presentes en las temporales o incluso la pertinencia o no de tener una exposición permanente¹. A pesar de estas críticas, no debemos olvidar los factores positivos que constituyen parte de su éxito, tales como el ofrecer aspectos novedosos, tanto en lo temático como en lo formal, la oportunidad de contemplar obras de lejanos museos y mostrar una imagen más universal y dinámica. Otra tendencia actual es la inclusión de elementos de las nuevas tecnologías (realidad virtual, realidad aumentada, dispositivos informativos, audiovisuales...) que facilitan la interactividad y contextualización de los objetos mostrados.

Tipológicamente, se pueden clasificar desde muchos puntos de vista: según su temporalidad (permanentes, temporales e itinerantes), forma (temáticas, atemáticas), participación del público (pasivas e interactivas), contenido (las temáticas y disciplinas científicas que pueden abarcar son muy amplias) y emotivas o estéticas, didácticas o de entretenimiento.

Evidentemente, estas tipologías no son excluyentes, de hecho se suelen combinar como veremos en este recorrido por las diferentes exposiciones temporales del 2009 donde están representadas la mayoría de estas tipologías.

3. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL SERVICIO DE MUSEOS Y EXPOSICIONES DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES EN EL 2009

Las exposiciones realizadas por el Servicio de Museos y Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia pretenden mostrar y poner a disposición a todo tipo de público diferentes aspectos de la cultura, el arte y el patrimonio, desde lo internacional hasta lo local y desde lo más antiguo, como la Paleontología, hasta las manifestaciones artísticas más actuales como el proyecto "Asincronías" del MUBAM. Tienden a construir una historia de las manifestaciones culturales y del pensamiento con una política expositiva que trasciende el ámbito regional, pero que incorpora plenamente el patrimonio y la creación artística de la Región de Murcia.

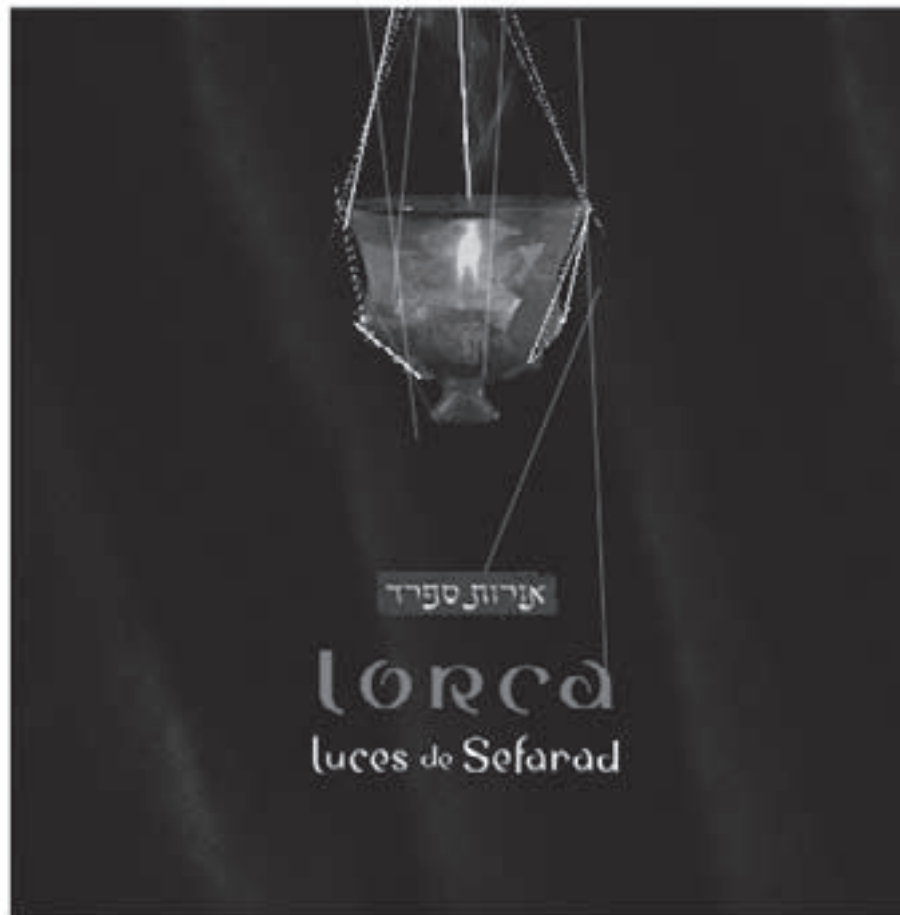
¹ Tendencia cada vez más acusada en los museos de arte moderno y/o contemporáneo, con o sin colección permanente como son el MUSAC de León, el Museo Guggenheim de Bilbao, Deutsche Guggenheim de Berlín, el centro de Arte de Tokio, etc. Las exposiciones temporales o la renovación periódica de la permanente se han revelado como un factor de atracción y de experimentación cada vez más importante.

En resumen, una oferta cultural que conjuga, desde un punto de vista interdisciplinar, la recuperación del pasado histórico y arqueológico con la proyección de una comunidad autónoma moderna y abierta al futuro. Son parte del esfuerzo que se realiza para acercar la cultura y el patrimonio a la sociedad y darle una dimensión como factor de mejora del conocimiento de nuestro pasado, el presente y el futuro, con una clara vocación pedagógica y de sensibilización del público hacia dicho patrimonio. Estas exposiciones temporales, según los museos o salas de exposiciones, fueron:

En el Museo Arqueológico de Murcia (MAM):

—“*Lorca, Luces de Sefarad*” (29 de enero a 12 de abril de 2009). Comisarios/as: Ángel Iniesta Sanmartín, Andrés Martínez Rodríguez y Juana Ponce García.

Esta exposición mostró los resultados arqueológicos de las excavaciones realizadas en el barrio judío de Lorca, un auténtico hito en el conocimiento de la cultura judeo-sefardí, parte ineludible de nuestro sustrato cultural y patrimonial. Incluye las piezas más significativas halladas en dichas excavaciones, junto a documentos originales de los Archivos de Lorca y Murcia, facsímiles de los Archivos Histórico Nacional y General de Simancas, y piezas de época romana recuperadas en las ciudades costeras de Cartagena, Águilas y Puerto de Mazarrón. De entre todas ellas, destacan varios paneles de las yaserías que adornaban la pared del Arón ha-qodesh de la sinagoga de Lorca, veinte lámparas de vidrio que iluminaron este edificio, azulejos, monedas, cerámicas que representan la vida cotidiana en la baja Edad Media... Las piezas y documentos se organizaban en cinco apartados: Los judíos en España (desde sus orígenes hasta su expulsión); La ciudad fronteriza de Lorca; La judería encastillada de Lorca;



Hanuká, la fiesta de las luces y la sinagoga de Lorca. Uno de los mayores atractivos de la exposición eran sin duda los recursos audiovisuales, donde se incluía la reconstrucción virtual de la judería y su sinagoga. La exposición se concibió con un carácter itinerante ya que, tras su paso por los museos arqueológicos de Murcia y Lorca se prevé su exhibición en otras ciudades e instituciones ligadas a la tradición de la cultura judeo-sefardí de dentro y fuera de nuestro país.

— “Sexo y erotismo: Roma” en Hispania (6 de mayo a 5 de julio de 2009). Comisarios/as: Francisco Navarro y Antonio Poveda.

La muestra ofrecía un recorrido por el concepto de la sexualidad antigua a través de tres ámbitos temáticos ilustrados mayoritariamente a través de objetos encontrados en España: Imágenes de sexo y fecundidad: A la espera de Roma (centrado en la época prerromana con exvotos ibéricos), Los dioses: Amar también es divino (con esculturas de estos dioses como el monumental Priapo de Hostafrancs, Barcelona y la Venus de Mérida); y Los hombres: El sexo sin pecado (talismanes y menaje doméstico con esta iconografía). Todo ello se complementaba con dos audiovisuales: La paideia sexual griega y El sexo desinhibido (centrado en los restos de Pompeya) y recreaciones de ambientes reales (entrada al Santuario de Dionisos en Delos y Santuario Priápico de Clunia).

— “Historia de un descubrimiento. Historia de un proyecto: el Teatro Romano de Cartagena” (16 julio a 20 de septiembre de 2009). Comisaria: Elena Ruiz Valderas.

La exposición traslada al visitante lo que significó el descubrimiento del Teatro Romano en uno de los barrios más deprimidos de la ciudad, así como la historia de su recuperación. Un proceso largo, complejo, pero apasionante que concluye con la inauguración del Museo del Teatro Romano el 11 de Julio de 2008. La exposición se articuló en cuatro bloques temáticos, el proceso de recuperación del monumento partiendo desde la propia evolución de los trabajos arqueológicos, siguiendo con los parámetros de la restauración del monumento y continuando con la evolución del proyecto integral, obra del prestigioso arquitecto Rafael Moneo. En las vitrinas se expusieron diversos documentos de trabajo e investigación, una gran maqueta del proyecto, además de una selección de piezas arqueológicas recuperadas en el transcurso de la excavación. La muestra se completaba con la proyección de un video que, de forma gráfica e incorporando imágenes virtuales, relata la evolución sufrida por este sector urbano de la antigua Carthago Nova, desde la construcción del edificio teatral hasta nuestros días.

— “*Perspectiva*” (13 de octubre de 2009 a 10 de enero de 2010). Comisaria: Inmaculada López Vilchez.

Como parte de las actividades de divulgación científica organizadas por Fundación Séneca se llevó a cabo, en colaboración con la Universidad de Granada, una muestra de los procedimientos bajo los cuales se estudió la perspectiva desde el Renacimiento, integrando los conocimientos matemáticos, de óptica y de fisiología de la visión. La exposición mostraba una serie de aparatos que seguían los modelos de esa época para reproducir el proceso bajo el cual se utilizaba la perspectiva, confundiendo a veces realidad y representación. De igual forma, otra parte de la exposición se destinaba al ilusionismo pictórico, conocido como trompe l’oeil, o trampantojo, y a la anamorfosis, parte especialmente atractiva para los visitantes de todas las edades, relacionando ciencia, historia y arte.

En el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM)

— *Asincronías*. Es un proyecto que pretende generar un diálogo entre las obras de los artistas de la colección permanente del MUBAM y un grupo de artistas contemporáneos de reconocido prestigio, tejiendo toda una serie de relaciones visuales que aportan una lectura enriquecedora y una contaminación de discursos que invitan a plantearse nuevas fórmulas. La muestra consta de intervenciones en el museo e interpretaciones de las obras allí ubicadas, plasmando sus visiones del museo, utilizando al mismo como contenedor de nuevas propuestas que lo dinamicen.

Artistas/exposiciones:

— *Ángel Haro: “Belfegor (el eco de la sombra)”* (5 de febrero a 12 de abril). La intervención Belfegor tomaba su nombre de una serie televisiva de los años 60, donde una misteriosa figura nocturna recorre el museo del Louvre dejando un inquietante rastro tan solo descifrable desde las mismas obras del museo. Manejando esa fantasía con una clara vocación escenográfica, se trazó un itinerario de piezas producidas para reverberar en las distintas estancias del museo.

— *Eugenio Ampudia: “Espacio Público”* (4 de mayo a 28 de junio). El artista utilizó como herramienta de trabajo, estrategias de actitud crítica con el sistema establecido del Arte, en la idea misma de proceso artístico, tanto del significado de la obra en sí como de los mecanismos tradicionales de promoción, contemplación e interpretación de ésta. Su tarea pues, se centra en el cuestionamiento permanente del proceso creativo como medio de transmisión de ideas y del artista como el gestor de éstas y su sistema de comunicación.

— *Monique Bastiaans: “Replay ¿Puede el presente afectar al pasado?”* (21 de julio a 27 de septiembre). Aunque solemos viajar del pasado al futuro, con un paso por el «presente», la artista afirma que se puede revertir el sentido del tiempo. El replay, la repetición de determinados fragmentos auditivos o visuales mostrando la misma escena desde una perspectiva diferente, parece conjugar presente y pasado a la vez. Este concepto, punto de partida de la intervención REPLAY, pretendía alterar la sensación del tiempo y el espacio en el museo. De esta manera percibimos a la vez el tiempo horizontal, tiempo cronológico y el tiempo vertical, tiempo superpuesto.

— *Nico Munuera: “To Paint or not to Paint”*

(22 de octubre de 2009 a 10 de enero de 2010). En el título se planteaba ya la cuestión principal: el artista intentaba, de manera más intuitiva que razonada, construir un recorrido pictórico, un acompañamiento en paralelo con la pintura que alberga el museo, dada la atemporalidad de la experiencia del arte y concretamente de la pintura. Con una intención directa, pero al mismo tiempo encubierta, de llevar al espectador al entendimiento intuitivo de las profundas conexiones que la pintura posee; a pesar de la distancia que separa a las obras en el tiempo y, sobre todo, en lo que denominamos como estilo.

Estas exposiciones, de formato novedoso, constituyen un encuentro entre obras realizadas por varios artistas en diferentes momentos del pasado y una nueva versión e interpretación de las mismas en el presente; las piezas se enfrentan y dialogan en un ambiente de sintonía. Sea de manera conceptual o formal, la igualdad de obras antiguas y contemporáneas genera una unión para lograr una mayor efectividad comunicativa.

Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena (MURAM)

Actualmente este museo alberga exposiciones temporales que han dinamizado el propio museo y su entorno. Su línea expositiva se centra en las manifestaciones artísticas que van desde el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días, destacando las artes visuales.



Foto David Frutos.

— *“La Era de Rodin”* (29 de abril a 20 de septiembre de 2009). Comisarios: Alfonso Miranda y Gabriela Huerta-Tamayo. Mostró una selección de obras representativas de la trayectoria de Rodin y sus principales discípulos (Camille Claudel y Bourdelle). Fue el resultado de la suma de esfuerzos entre el Museo Soumaya, la Fundación Carlos Slim de Méjico y la Consejería de Cultura y Turismo para hacer viajar bronce de grandes dimensiones y obras de materiales delicados como el mármol y el yeso. Esta colección es, después de la francesa, la más importante del mundo, compuesta por cincuenta y cuatro obras que muestran la voluntad creadora del maestro y su herencia. Se expusieron obras tan conocidas como *El pensador*, *El beso*, *La vals*,... Descubrió el tránsito y las diferencias del arte académico del maestro francés que rompió esquemas para abrir nuevas posibilidades expresivas en el arte moderno. Parte de la obra también se expuso en la sala de exposiciones temporales del Museo del Teatro Romano de Cartagena.

— *“Poéticas del siglo XX”* (8 de octubre de 2009 a 10 de enero de 2010). Comisaria: Dolores Durán. En el siglo XX se produce la reacción contra lo establecido; partiendo de este hecho, la exposición fue como un viaje a través la creación plástica del siglo XX español, con un marcado hilo conductor, las obras —pinturas, esculturas o dibujos— de aquellos que fueron faros de la modernidad en sus diferentes manifestaciones: Picasso, Miró, Tapies, Saura... Una convocatoria de personalidades y de momentos trascendentales en los diferentes planteamientos que surgieron en la modernidad, revisando la evolución de las vanguardias, desde aquellas primeras, las históricas, hasta los últimos movimientos vividos en el seno del arte actual.

— *“El Legado de González Moreno”* (15 de octubre de 2009 a 10 de enero de 2010). Comisario: Germán Ramallo Asensio. Mostró el Legado de Juan González Moreno, una donación realizada en 1996 a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, depositada en el MUBAM y que se mostraba por vez primera. El conjunto estaba integrado por obras del escultor murciano, con cincuenta y seis esculturas, además de cuarenta y tres dibujos que incluyen bocetos, apuntes y obras más acabadas, así como una treintena de cuadros de su colección personal, fruto de su relación con otros artistas amigos y compañeros de la época. También mostró los utensilios de trabajo (herramientas, banco de trabajo y bocetos de barro) en una reconstrucción de su taller. Fue una ocasión excepcional para comprender y valorar la figura de un escultor cuya trascendencia se amplía y crece con el paso del tiempo.

Museo del Teatro Romano de Cartagena

— *“Arx Asdrúbalis. La ciudad reencontrada”* (2 de noviembre de 2009 a 11 de abril de 2010). Comisarios: José Miguel Noguera Celdrán y María José Madrid Balanza.

Mostró, por vez primera, los resultados de las recientes excavaciones arqueológicas en el cerro del Molinete de Cartagena. La exposición se alojó también en la vecina sala de exposiciones del antiguo Palacio Consistorial, donde se ofrecía un recorrido por las Historias de la Arqueología de esta pequeña colina, su evolución urbanística y el futuro proyecto Parque Arqueológico del Molinete. Después, ya en la sala del Museo del Teatro Romano, el visitante podía sumergirse en los secretos del urbanismo de la ciudad altoimperial: las Termas del Foro y el Edificio del atrio (quizá una sede colegial para banquetes o con los cultos orientales). La muestra exhibió una selección de las 100 piezas arqueológicas más significativas recuperadas en las recientes excavaciones: capiteles toscanos, jónicos y corintios, esculturas (destacaba el fragmento de una gran cornucopia de mármol), epígrafes, pinturas, monedas y pequeños ins-



trumentos y cerámicas vinculadas a la vida cotidiana. Un nutrido conjunto de recreaciones virtuales y de recursos interactivos y didácticos posibilitaron convertir los materiales arqueológicos en documentos históricos, haciendo atractiva, amena y comprensible la realidad arqueológica documentada.

Sala de Exposiciones de la Iglesia de San Esteban (Murcia)

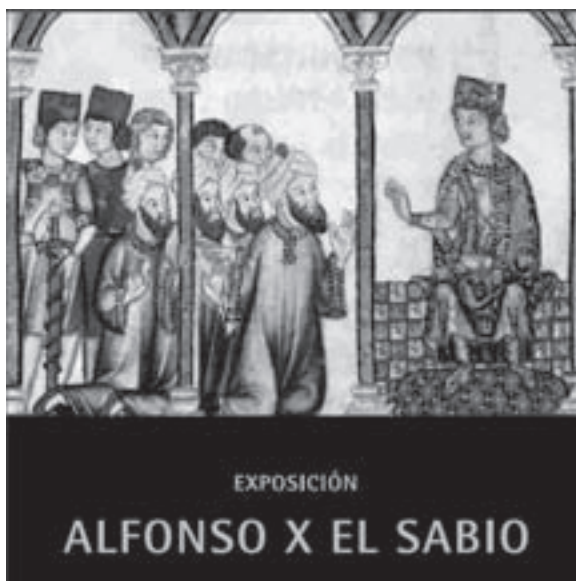
— *“Identidad en tránsito. Pedro Cano”* (3 de febrero a 29 de marzo de 2009). A raíz de los sucesos acaecidos con la llegada de un barco de inmigrantes albanos al puerto italiano de Bari y su posterior estancia en un estadio de fútbol, transmitida por los medios de comunicación, Pedro Cano recortó imágenes que le sirvieron para elaborar siete dibujos en blanco y negro, dando fe de la enorme dificultad de aquella gente llegada del mar. Posteriormente, guardó los dibujos en una carpeta y empezó a dibujar cabezas vistas desde detrás para pasar a la representación de figuras enteras de gente de espaldas. Cuando se movía en una ciudad grande se sentía espectador y al mismo tiempo uno más de aquella gente. Empezó a pensar que parte de esta muchedumbre podrían ser los pasajeros de aquel barco, pero el artista también lo podría parecer para los ojos de muchos de ellos. Aunque la carga emocional de este proyecto era fuerte, intentó reconducir todo el trabajo a una situación completamente pictórica.

— *“José María Falgas. Seguir llegando”* (22 de abril a 1 de junio de 2009). Comisario: Pedro Alberto Cruz Fernández. José María Falgas es uno de los artistas más representativos de la pintura figurativa de la segunda mitad del siglo XX en Murcia y España, conservando un activo contacto con la tradición. Retrato, paisaje, bodegón, sin olvidar otros temas, constituyen su temática más habitual. En todos consigue llegar más allá de la apariencia, de la simple forma que ofrecen las cosas: a la persona retratada, a la naturaleza, nueva al ser “vista” y no sólo mirada, al bodegón, etc. En la Sala de San Esteban quedaron recogidas parte de sus obras con una trayectoria en la que la fidelidad a su idea de la pintura, del arte, puede quedar resumida en el verso que da título a la exposición “Seguir llegando”, porque el arte es siempre llegar para poder continuar de nuevo el camino.

— *“Alfonso X, el Sabio”* (27 de octubre de 2009 a 31 de enero de 2010). Comisario: Isidro Bango. En colaboración con Caja Mediterráneo y el Ayuntamiento de Murcia

La exposición pretendió mostrar al gran público la figura de Alfonso X el Sabio y la cultura de su tiempo, “el monarca más universal y brillante que produjo la Edad Media hispánica; el más universal, por la amplitud de sus conexiones, y el más brillante, por la amplitud de su cultura,

por el hálito renovador de sus leyes y por la generosidad y ambición de sus empresas artísticas y culturales”. La exposición contó con una cantidad aproximada de doscientas cincuenta piezas, el ochenta por ciento de ellas obras maestras del arte medieval hispano y europeo. Se trataba así de articular, en torno a las obras más relacionadas directamente con el monarca, una de las etapas más brillantes del arte y de la cultura hispana, su relación con el mundo islámico y los reinos cristianos de Europa a través de diversas secciones: la imagen del rey; el taller de los proyectos reales; la iglesia; los juegos; la música; la historia; la ciencia de las estrellas; las leyes y, por último, el trovador de la Virgen. Entre las piezas, se mostraban una serie de joyas únicas reunidas por vez pri-



mera en el conjunto de esta exposición: tal era el caso de los cuatro ejemplares de las Cantigas de Santa María o del Relicario de las Tablas Alfonsíes, que sólo había llegado a salir una vez de la Catedral de Sevilla; el Relicario del Santo Sepulcro, joya de la orfebrería parisina del siglo XIII; la Virgen Abridera de Allariz, una de las dos únicas conservadas del siglo XIII, la Capa del Infante Don Sancho, la colección más completa de piezas de ajedrez y tableros existente en España o una docena de excepcionales códices («Saber de Astronomía», «Lapidario y Astronomías» y «Cómputo», una de las maravillas de la miniatura carolingia).

Exposiciones itinerantes

— *“Los secretos que esconden las rocas. Fósiles en la Región de Murcia”*. Comisarios: Gregorio Romero, M^a Ángeles Gómez y Virginia Page del Pozo.

El objetivo fundamental era divulgar y valorar el rico patrimonio paleontológico murciano mediante una cuidada documentación gráfica y audiovisual y una selección de espectaculares fósiles procedentes tanto de colecciones particulares como de los fondos públicos. Murcia se caracteriza por la riqueza, singularidad y el carácter inusualmente completo de su patrimonio paleontológico, que va desde el Paleozoico hasta la actualidad. Esta riqueza, unida a la buena exposición de los afloramientos y a la continuidad en el registro geológico, hacen de esta región un área excepcional en el conjunto de la Península Ibérica desde el punto de vista paleontológico. Con esta exposición, de carácter didáctico, se pretendió despertar y fomentar en el público la curiosidad por esta parcela tan singular de las Ciencias de la Naturaleza y del patrimonio regional, teniendo siempre en cuenta aquella máxima de que para proteger y conservar primero es necesario conocer y valorar.

— *“La Cerámica Islámica en Murcia: los materiales de Lorca”*, exposición elaborada por el Museo Arqueológico Municipal de Lorca en el año 2007, formada por numerosos paneles informativos y más de 40 piezas originales exhumadas a lo largo de más de veinte años en excavaciones arqueológicas que explican el sistema de producción y distribución alfarera de la ‘Ciudad del Sol’. La muestra pretendía dejar constancia del legado cerámico dejado por la presencia andalusí en Murcia, a través de los diferentes tipos de recipientes cerámicos empleados entre los siglos IX al XIII y sus técnicas de decoración (cerámica pintada, esgrafiada, vidriada o estampillada).

— *“Las cuadrillas: grupos para el ritual festivo en el sureste español”*. La exposición mostraba aspectos de la vida social y religiosa en el siglo XVIII y sus transformaciones. Incluía la reproducción de una colección de documentos literarios y artísticos con especial presencia de temas relativos a la religiosidad popular, muy presentes en los grupos para la actividad ritual del tiempo, bien a través de la vida de Hermandades y Cofradías, bien a través de los grupos festivos conocidos por cuadrillas, portadores de elementos iconográficos, materiales e inmateriales, relativos a una tradición centenaria, vinculada ocasionalmente al Purgatorio y a las Ánimas.

— *“La máscara: El rostro oculto. La colección del MUM”* Comisarios: José Miguel García Cano, M^a Ángeles Gómez y Virginia Page del Pozo. Colección reunida por el sacerdote D. Luís Hernández Martínez y adquirida por el Museo de la Universidad de Murcia en 2002. En la muestra se podían contemplar unas 120 unidades entre máscaras y amuletos, desde ejemplares más o menos antiguos de puntos recónditos del planeta, hasta piezas de artesanía actual, con una amplia representación de los distintos pueblos indígenas de África, Asia, América y Oceanía. La máscara es un objeto consustancial al ser humano, ideado en el momento en que éste cobra conciencia de sí mismo. Se trata de un objeto fundamentalmente religioso, ya que es una herramienta de poder asociada tanto a los ritos de sanación como a ceremonias funerarias y a toda suerte de prácticas propiciatorias. Es también la llave que abre la puerta a otros mundos, el de los difuntos o el de los dioses, permitiendo comunicarse con los que los habitan.

El balance de este conjunto de exposiciones resulta ciertamente positivo por el amplio refrendo de público que ha acudido a las diferentes muestras. En ese sentido, la exposición temporal más visitada fue “Alfonso X el Sabio”, (más de 127.000 visitantes) por cuanto ésta reunía ese

formato de gran exposición ligada a un evento conmemorativo, de innegable calidad expositiva en las obras expuestas, realizada con la colaboración de varias instituciones públicas y privadas y su consiguiente reflejo mediático. Pero además otras exposiciones también tuvieron una gran afluencia de público: “La Era de Rodin” con más de 17.000, “Luces de Sepharad” con más de 9.000, “Identidad en tránsito. Pedro Cano” con cerca de 14.000 visitantes, “Sexo en Roma” con cerca de 8.000, “Asincronías” con una media de 7.000 a 8.000 espectadores, etc. En total, una cifra estimada que ronda los 297.000 visitantes, indicativa sin duda del éxito y la buena acogida de este tipo de muestras en nuestra región.

4. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN Y DIDÁCTICA ASOCIADAS

Aspecto fundamental en los fines de cualquier museo, la difusión cultural y didáctica no podía quedar al margen de estas exposiciones temporales, como un ineludible objetivo de acercar la cultura a todo tipo de público, con actividades adaptadas a diferentes sectores que permitan disfrutar, comprender y ampliar conocimientos además de incentivar la creación, la difusión y la conservación del patrimonio y la cultura. El aspecto didáctico ofrece actividades para la educación formal (el programa educativo ofrecido a grupos de escolares y secundaria), para la educación informal, a través de la misma disposición informativo-interpretativa de las exposiciones y para la educación no formal, el programa de actividades de difusión.



Concierto “La canción de concierto en el s. XX”. MURAM.

— Actividades didácticas

En el MAM:

— Taller didáctico destinado a alumnos de E. Infantil, E. Primaria y ESO, “*Nos acompaña una familia judía en el MAM*” relacionado con la exposición “Luces de Sepharad”. Una familia judía contó la vida cotidiana, las celebraciones y costumbres más significativas. El padre, Salomón, un importante comerciante de tejidos, nos mostró los productos que vende y los lugares de proce-

dencia de los mismos. La madre, Devora, maestra de ceremonias y una cocinera excelente nos enseñó una de sus recetas favoritas. Los niños, Aarón y Rebeca, nos contaron a través de sus juegos como trascurre su infancia

— La exposición “*Perspectiva*” se completó con talleres diarios de actividades didácticas para que escolares de Primaria, Secundaria y Bachiller pudieran entender la relación entre Arte y Ciencia.

En el MURAM las actividades de Secundaria y Bachillerato del programa educativo 2009/2010 se relacionaron con las exposiciones temporales de ese periodo: “*Poéticas del s. XX*” y “*El Legado de González Moreno*”. En la visita-taller “*La técnica del collage en el arte*”, los alumnos aprendieron el concepto de técnica artística y en qué consiste concretamente la técnica del collage así como su importancia, origen y evolución en el arte moderno.

— Actividades de difusión destinadas a niños/as, jóvenes y familias

“*Modelando con Rodin*” Visita guiada a la exposición y taller de modelado con pasta de modelar tras explicar la escultura y su proceso creativo.

“*Con ojo de artista*” (Exposición “*Perspectiva*” en el MAM). Taller de arte y ciencia, para acercar al público infantil y juvenil al conocimiento de las máquinas y objetos ideados por artistas y científicos para la representación en el plano de elementos tridimensionales.

— Actividades de difusión para jóvenes y adultos

* *Visita+Taller:*

- “*La poesía en la escultura de Rodin*”. Visita guiada a la exposición y taller de modelado a partir de poemas de Baudelaire y otros poetas.
- Curso-taller: “*Encuentros en el MURAM I (un acercamiento al arte español del s. XX)*”. Programa de conferencias y talleres con intención de potenciar la cercanía del museo a los ciudadanos mediante el acercamiento al arte moderno y la creación, vinculado a las exposiciones «Poéticas del siglo XX» y «El Legado de González Moreno». Este programa cultural constó de ocho intervenciones: cuatro conferencias y cuatro talleres, de cuatro creadores plásticos, sobre diversas tendencias que han marcado el arte del siglo XX y que estaban presentes en ambas exposiciones. Artistas: Salvador Torres, Ángel Haro, María José Contador y Paco Níguez.

* *Cursos, conferencias, mesas redondas.*

- Mesa redonda de la exposición “*Perspectiva*” (MAM) Conferencias: «Perspectiva: La ciencia del arte» por Lino Cabezas Gelabert. Universidad de Barcelona. «Anamorfosis: perspectivas secretas» por Inmaculada López Vilchez. Universidad de Granada. «Perspectiva y fotografía» por Joan Carles Oliver Torelló. Universidad Islas Baleares.
- Ciclo de conferencias: “*Arqueología en el Arx Asdrubalis*” (Museo del Teatro Romano): El PERI del Molinete: Gestión y resultados, por Manuel Lechuga Galindo (Jefe del Servicio de Museos y Exposiciones. CARM) y Luis E. de Miquel Santed (Museo Arqueológico de Murcia), Las excavaciones arqueológicas en la Morería por Alejandro Egea Vivancos (Arqueólogo), Las termas públicas de Carthago Nova, por María José Madrid Balanza (Arqueóloga), El Edificio del Atrio: ¿un complejo para banquetes triclinares?, por José Miguel Noguera Celdrán (Universidad de Murcia).
- Ciclo de conferencias: “*Alfonso X el Sabio. El rey y su obra*” y el Seminario Internacional “*Alfonso X El Sabio*”, celebrado en el Museo Arqueológico de Murcia. Dirigido por José Luis Villacañas, con tres jornadas de estudios y reflexión sobre aspectos centrales de la figura del rey castellano y su influencia a lo largo de la historia hispana que congregó a los mejores especialistas sobre el tema.

* *Actos culturales:*

- Ciclo de cine “*La era de Rodin*”. A través de diferentes películas se conoció la época que vivió el escultor Rodin, comenzando por la vida y relación de su discípula Camille Claudel y

por la de otros artistas franceses contemporáneos (Balzac, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud,...)
Películas: La pasión de Camilla Claudel, Eclipse total, Más allá de los sueños, Balzac.

- Ciclo de cine documental: “*Genios del Arte español del s. XX*”. A través de diferentes documentales se mostró la personalidad de diferentes creadores españoles que desarrollaron su actividad en el s. XX y significaron un cambio fundamental en el mundo del arte: Dalí, Picasso y Miró. Concierto: “*La canción de concierto en el s. XX*” interpretado por: Consuelo Garres, soprano y Francisco Vázquez, piano con obras de R. Hahn, C. Debussy, O. Messiaen, R. Strauss, G. Mahler, A. Berg, E. Toldrà, F. Mompou, J. Turina, R. Halffter, A. García Abril...
- Proyección de docudrama: *Alfonso X y el reino de Murcia*. Concierto de *Navidad* por el Coro de Canto Gregoriano Ismael Fernández de la Cuesta y Cuarteto de Urueña interpretando la Misa en loor de la madre de Dios por los milagros de Santa María en tierras de Murcia. Concierto de *Música Medieval* celebrado en la iglesia de San Juan de Dios “Retablo Alfonsí” de Salvador Martínez García.

— Actividades para público con necesidades especiales

- Visitas táctiles para invidentes y débiles visuales a la exposición “*La era de Rodin*”. A través del tacto pudieron conocer la obra del genial escultor Rodin y de otros artistas relacionados con él. El conjunto de estas exposiciones temporales y las actividades que con ellas se han desarrollado constituyen una nueva apuesta en la tarea de dinamizar la vida cultural de la Región de Murcia y el acceso de todos a nuestro rico y variado patrimonio cultural, desde una concepción museística dirigida a la participación, la promoción pedagógica, la vivencia lúdica y el fomento de la creatividad.



Visita para invidentes “La Era de Rodin”. MURAM.

BIBLIOGRAFÍA

Catálogos de las exposiciones descritas.

BLANCO ESQUIVIAS, B. (2005); “Las exposiciones temporales: Pasado, presente y futuro”. *Curso sobre Exposiciones temporales y conservación del Patrimonio*, Facultad de geografía e Historia UCM. Del 5 al 8 de abril de 2005. En: www.ge-iic.com/files/Exposiciones/La_Exposicion_Temporal.pdf

BOLAÑOS ATIENZA, M. (2006); “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2. Madrid, pp. 12 - 21.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001); *Manual de Museología*. Madrid.

MARTÍN ARIAS, B. (1999); La organización de exposiciones: Coordinación y difusión. En RICO, J. C. (coord.) *Los conocimientos técnicos: Museos, arquitectura, arte*. Madrid.

VALDÉS SAGÜES, C. (2008); “La difusión, una función del museo”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 4. Madrid, pp. 64-75.

RESTAURACIÓN INTERIOR. IGLESIA DE SAN AGUSTÍN EN OJÓS

Juan de Dios De la Hoz Martínez, Arquitecto

Luis De la Hoz Martínez, Arquitecto Técnico

La historia¹ de Ojós se remonta más allá de la dominación romana, que asentó a una parte de sus gentes al abrigo del rico y fértil Valle de Ricote; No será hasta siglo XIII cuando bajo el reinado de Fernando III el Santo, el Infante Don Alfonso recuperó de nuevo el reino de Murcia, hasta esa fecha en manos musulmanas. El Valle de Ricote, sin embargo, no se constituyó en concejo, sino que fue delimitado como una encomienda de Orden de Santiago, y la colonia de mudéjares pudo seguir practicando su religión y costumbres durante un par de siglos más. La construcción de iglesias y parroquias comenzaría en el siglo XV, cuando tuvo lugar la reconversión de los habitantes mudéjares del valle, que fueron bautizados, adoptando nuevos nombres y apellidos. En Ojós, sin embargo, se adaptó para el culto católico una pequeña mezquita existente, medida que se tomaría posteriormente en todo el reino por petición del propio rey Fernando el Católico. Esta pequeña iglesia parroquial, fue sufriendo modificaciones a lo largo de los siglos a la par que la comunidad cristiana, poco a poco y con esfuerzo, fue asentando sus creencias y su fe. En 1721, la iglesia de Ojós era ya un pequeño edificio de 68 palmos de largo y 28 de ancho, y contaba con una torre que, al igual que la iglesia, se había realizado en tierra y costra. Muchas fueron las ampliaciones que se realizaron hasta que, por fin, en el año 1772 se consideró como finalizada la nueva iglesia y en noviembre de ese mismo año, el obispo de la diócesis daba comisión al cura teniente de Ojós para que, en su nombre, procediese a la solemne bendición. No obstante, las reparaciones, ampliaciones y obras de distinta índole han seguido sucediéndose a lo largo de su historia.

Los orígenes del culto a San Agustín no están del todo claros, pues en un primer momento, fueron los Santos Felipe y Santiago los que recibían la devoción de los ojeteros, y que ejercieron como patronos durante muchos años. Se hace patente el fervor que el Santo levantaba entre los fieles de Ojós en textos que, desde el siglo XV atestiguan la existencia de



Imágenes al principio y final de las obras.

¹ Agradecemos enormemente la valiosa aportación de D. Luis Lisón Hernández, cronista oficial de Ojós y académico de la Academia Alfonso X el Sabio, quien ha compartido con nosotros su experiencia y sus escritos y que, con gran amabilidad, nos proporcionó toda la documentación de la que hemos extraído la mayor parte de los datos históricos.

San Agustín como santo al que se le dedicaban misas y por las fiestas que en su honor se celebraban, aunque la iglesia parroquial todavía fuera referida como antaño, «de los Santos Felipe y Santiago».

La actual Iglesia de San Agustín es un edificio de planta rectangular que cuenta con la peculiaridad de no ser exenta en dos de sus lados, por lo que el brazo del crucero de la nave de la epístola y la cabecera quedan completamente adosados a los edificios de viviendas circundantes. Las tres naves en las que está dividido el templo son perfectamente identificables desde el exterior, ya que la central es más alta que las dos laterales. Del crucero, también reconocible en altura, destaca la cruz en sus brazos más altos, y la cúpula cerrada, carente de ventana alguna que le proporcione luz. Las dos naves laterales disponen de hornacinas en su pared de cerramiento lateral, que albergan retablos de fábrica o imágenes. La división en tres naves se realiza por medio de cuatro pilas-tras centrales, además de aquellas a los pies y a la cabecera. La bóveda de cañón con lunetos de la nave central está resaltada con molduraciones que parten desde una gran cornisa decorada con relieves y que recorre casi la totalidad del templo, mientras que las laterales se resuelven con bóvedas de arista y no cuentan con ninguna decoración.

En la cabecera, está el presbiterio sobreelevado y cubierto por un tramo de bóveda de arista mientras que, en el lado opuesto, encontramos el coro, elevado sobre la entrada principal y al que se accede a través de una escalera ubicada en una estancia lateral. En los laterales del presbiterio se sitúan la torre, en el lado de la epístola, y el acceso a los locales parroquiales, en el del evangelio. En cuanto a la iluminación, como ya se ha señalado, era escasa. Además de los del brazo del crucero y del coro, sólo dos huecos más, situados en la nave alta, aportaban luz natural al interior.

La pintura que adornaba las paredes del templo era en fondos amarillos y ocre, con el blanco para las decoraciones, si bien ya desde el primer momento, se intuyó que estos tonos ocultaban la pintura en origen para las



Imágenes al principio y final de las obras.

pilastras centrales, arcos fajones o jambas de puertas y ventanas. Al igual que la pintura, el solado tampoco era el original del edificio; se configuraba a base de piezas de terrazo, junto con una cenefa de mármol rojo que formaba una cruz sin brazo superior, a modo de pasillo hacia el altar.

La fachada principal de la iglesia dispone de antepaños enmarcados con molduraciones y se encuentra revocada de estuco y rematada superiormente con un tímpano completo de piedra. En el centro, dos huecos, correspondientes a la puerta central, custodian la hornacina situada

a un nivel inferior, enrasada con los paramentos a dos caras, que aloja la figura de San Agustín y que tiene su acceso desde el nivel del coro en su interior.



El estado de conservación de la iglesia (sobre todo al exterior²) no se podía considerar como malo o precario, sino que aparentemente se encontraba en buen estado general (había recibido varias intervenciones anteriores, tanto en cubiertas como en fachadas que contribuyeron de manera inequívoca al mantenimiento del inmueble, pese a que en algunos casos, dichas intervenciones no se correspondieron exactamente con los criterios de conservación del Patrimonio Histórico, lo cual no es óbice para que evitaran patologías más graves y consiguieran así que el templo llegara hasta hoy en un estado saludable). Sin embargo y tras una visita más detenida a su interior, se pudo comprobar la existencia de diversas anomalías que, si no graves, no permitían disfrutar del templo como éste merece. Es por ello que los trabajos de restauración en todo el interior han sido más notables, desde la eliminación de humedades o el cosido de grietas, hasta re-



Imágenes al principio y final de las obras.

2 Observando el exterior de la iglesia, se podía apreciar que la cubierta no padecía problemas graves. Sus tejas curvas cerámicas habían resistido el paso del tiempo y sólo algunas de ellas se habían movido. De este modo, el trabajo realizado ha consistido en continuar las labores previas ya iniciadas por la parroquia en años anteriores, es decir, trabajos de limpieza de canalones o repaso de estructuras, que han de seguir realizándose, con el objetivo de mantener siempre las cubiertas del edificio en condiciones óptimas.



Imágenes durante las obras de restauración.

cuperar y mejorar aquellos elementos decorativos o artísticos, como pinturas, paramentos o solados y la renovación por completo de las instalaciones eléctricas y de iluminación. En lo referente a las fachadas, que tampoco sufrían patologías estructurales importantes, el objetivo fue volver a apreciar los elementos de sillería y cantería, así como los volúmenes de contrafuertes, huecos en cuerpos altos, etc. Para ello, en la fachada Norte (no se ha intervenido sobre la fachada principal) se retiró el mortero de cemento y se aplicó un revoco liso lavado, resaltando las piezas de sillería y zócalo existentes. Se terminó con textura lisa enlucida pero no destonificada. Para la instalación de nuevos vidrios, se ejecutaron carpinterías de cobre en despieces geométricos.

En el interior ha sido necesaria una mayor intervención, incluyendo trabajos previos de arqueología³, restauración de acabados e instalaciones muy importantes.

³ Realizados por la Empresa Arqueoweb, bajo la dirección de María Dolores Sánchez Martínez.



Imágenes durante las obras de restauración.

Los principales deterioros provenían de las humedades de muchas de las partes bajas del perímetro de los paramentos del templo y las pilastras centrales. Junto a esto, existían grietas en los arcos formeros de la cúpula central, las bóvedas del crucero, las cornisas y algunos paramentos verticales dispersos. Además, se apreciaba pérdidas de cohesión entre los materiales, lo que había acarreado pequeñas disgregaciones, fisuras, descomposiciones o bufamientos de unos materiales sobre otros. La reducción de estas humedades se ha procurado mediante una cámara de ventilación realizada bajo el solado de la iglesia, de modo que se procura que la humedad que pueda acumularse en el interior, sumada a aquella que provenga de estratos inferiores, se evapore al contacto de las corrientes de aire.

Durante la excavación arqueológica que se realizó, previa al comienzo de los trabajos de ventilación y solado, se encontraron los restos de una inhumación en cripta, algo corriente en este tipo de tareas, así como multitud de restos más dispersos que, tras las gestiones y permisos oportunos, se

depositaron en su totalidad en el hueco bajo el brazo del crucero del lado de la Epístola. Finalizada la cámara de ventilación, se procedió a la instalación de un nuevo solado en damero blanco y negro de piezas de mármol, rematado por una cenefa perimetral, también de mármol, pero de color rojo. También se retiraron las tabicas de acceso al altar mayor para sustituirlas por otras macizas de mármol rojo, más acordes con el nuevo solado.

Las grietas, desplazamientos y fisuras producidas en los distintos elementos de las fábricas se repararon siguiendo un cuidadoso protocolo de actuación. En primer lugar fueron descarnadas dejando la fábrica soporte al descubierto. Seguidamente se aspiraba para eliminar los restos de polvo o suciedad y se procedió a un lavado a presión mediante consolidante de resinas acrílicas y, una vez seca, a la inyección de resinas a base de árido de arena de sílice, cuarzo, bentonita, fibra de vidrio y resina hasta que se igualó con el paramento. El cosido se realizó con varillas de fibra de vidrio de 12 mm de diámetro⁴ más la inyección a baja presión de mortero de

⁴ En el caso de las grietas más pequeñas, el proceso fue similar, si bien las varillas de fibra de vidrio contaban con 6 mm de diámetro y se recibieron con mortero bastardo.

cal hidráulica muy fluido y resinas epoxídicas hasta su saturación. El tapado final se realizó mediante guarnecido con yeso negro, enlucido de yeso blanco en paramentos, tapando así la línea de la grieta y regularizando con los paños verticales u horizontales del paramento y bóvedas. Además del cosido de las grietas, se repararon las zonas deterioradas, o incluso perdidas de las cornisas, localizadas principalmente en las dos esquinas del crucero. Fue necesario izar hasta su cota original dos de ellas, que se encontraban completamente desprendidas. Para ello, se repararon con mortero similar al que existía, pero insertando varillas de fibra de vidrio que aseguraran su correcta sujeción y evitaran su caída. Conjuntamente se retiraron aquellas reintegraciones anteriores, realizadas con mortero de cemento u otros materiales no adecuados para tal fin, y se recuperaron volúmenes perdidos mediante mortero trabadillo de cal y yeso, y varillas de fibra.

Algunos de los elementos ornamentales más visibles han sido completamente renovados, como es el caso de la barandilla del coro, ya que el estado de la de forja no permitía su uso garantizando la seguridad y ha sido sustituida por una nueva más adecuada, construida a base de pilastras y balaustres de yeso, pintados posteriormente en los mismos tonos que la iglesia, y rematada con un zócalo y un pasamanos

En paralelo a todas estas actividades, se retiró la anterior instalación eléctrica.

Los nuevos cableados discurren ahora por las cornisas hasta las luminarias, ocultos a la vista para no afean ningún aspecto del templo. La nueva instalación, además de contar con sistemas que cumplan todas las normativas de seguridad, supone un elemento fundamental en la decoración del edificio, ya que las luminarias responden a la distribución interna de la iglesia. Se han señalado las tres naves principales y las hornacinas o retablos de las paredes. Las lámparas corresponden a distinta temperatura de color en los arcos formeros de las naves, los tramos de bóveda de cañón, las zonas del presbiterio y las capillas laterales. Se consiguen así cuatro iluminaciones distintas para cada uno de los momentos litúrgicos del año: alumbrado tenue para los momentos en los que la iglesia está abierta a los visitantes pero no se está realizando ninguna celebración en su interior; un alumbrado diferente para las misas de diario, otro para las celebraciones festivas y, por último, una iluminación más intensa destinada a las grandes celebraciones. Del mismo modo, se ejecutaron dos nuevas vidrieras emplomadas con despiece geométrico y la inserción en el centro de los escudos de la villa de Ojós y del Obispo Manuel Ureña bajo cuyo mandato se realizaron las obras.

Durante los trabajos de reparación de los paramentos, se realizaron una serie de catas para determinar la existencia de pinturas antiguas bajo los colores acres y amarillos. Dichas catas se ejecutaron bajo la dirección de Pablo M. Molina Jiménez⁵ y bajo las diferentes capas de yeso y pintura que cubrían los muros de la iglesia se encontraron pinturas murales de diferentes épocas. Si bien se tenían algunas referencias de su existencia gracias a la memoria de los habitantes de Ojós, siempre es un motivo de alegría encontrar restos de estas características, ya que supone una gran ayuda a la hora de conseguir que la restauración de la iglesia se acerque lo máximo posible a su aspecto original que, como se sospechó desde un principio, no correspondía al que en ese momento lucía. Tras la primera capa color ocre amarillo intenso, se descubrió otra capa de yeso decorada con pinturas ornamentales creando un conjunto pictórico que unificaba toda la iglesia, a base de líneas azules enmarcando paramentos, pilastras, arcos y cornisas, y motivos vegetales en las esquinas de los muros y ambos extremos de pilastras y arcos. Fue bajo esta capa decorativa donde se encontraron los murales primitivos de la iglesia. En la primera arcada del lado del Evangelio se halló una hornacina con restos de pintura representando cortinajes y una corona dorada de gran tamaño a modo de dosel. Este motivo es recurrente en capillas de advocación Mariana.

⁵ Licenciado en Historia del Arte y Bellas Artes quien, por encargo de la empresa adjudicataria LORQUIMUR, (en su oferta de licitación, ofertó la ejecución de una serie de catas de lectura de paramentos y el consiguiente informe sobre las mismas) realizó varias unidades distribuidas por todo el templo, las cuales demostraron la existencia de pinturas en algunas zonas de la Iglesia, redactándose en consecuencia por el mismo Pablo M. Molina un informe al efecto, promoviendo su recuperación y restauración, de cuyo contenido hemos tomado muchos de los párrafos del presente artículo.



El brazo del crucero, del mismo lado, se presentaba decorado con pinturas ornamentales de estilo ecléctico, con un arco conopial y cenefas de motivos vegetales, viéndose rematado todo el conjunto con dos ánforas rebosantes de flores. Estas pinturas cumplen la función de enriquecer la hornacina, de gran tamaño, a modo de retablo.

Encima de este retablo, se colocó en época reciente un revestimiento de escayola con columnas clásicas y un alfiz de estilo pseudomudéjar, todo ello pintado de blanco y adornado con purpurinas doradas, desentonando con el resto del conjunto. Sin embargo, fue en el brazo del crucero situado en el lado de la Epístola, donde se encontró un verdadero tesoro. Se trataba de dos hornacinas, una de pequeño tamaño y otra más grande, pintadas con arquitectura fingida y guirnalda de flores.

El exterior, recubierto con dos retablos pintados, de estilo neoclásico con arquitectura fingida, estaba ornamentado con guirnalda de flores. La calidad, diseño y antigüedad de estas pinturas hicieron pensar en Paolo Sístori⁶, pintor milanés afincado en Murcia a finales del siglo XVIII, como su autor, si bien este aspecto no ha podido ser confirmado hasta la fecha. Las magníficas pinturas se encontraban afeadas por escayolas con cornisas, frontones en blanco con purpurinas, como en las pinturas del lado opuesto y además, angelitos coloreados.



Imágenes durante las obras de restauración.

⁶ Durante la época en la que Sístori se establece en España, se desarrolló un interés especial por la pintura mural, el trampantojo y el marmolizado, que si bien tuvo gran aceptación entre la arquitectura civil y cortesana, fue tendencia adoptada en Murcia para gran parte de su arquitectura religiosa.

Huelga decir que estos elementos no eran originales, sino que fueron añadidos posteriormente, en la intervención realizada en el año 2002.

Los retablos están dedicados a San José⁷ y a la Virgen de la Merced⁸, patrona de la población. En ambas pinturas se aprecia un dibujo previo preparatorio, de trazo firme y decisivo en el caso de elementos geométricos, pero de mano alzada para los elementos ornamentales, realizados sin calcos aquellos que son repetitivos, ya que pese a que son iguales, no son idénticos, manteniendo cada flor y cada fruta su propia identidad que la hace completamente única.

El estado en el que se encontraron los murales era de un alto deterioro y acusaba diversas patologías debidas a dos factores principalmente: las obras de remodelación realizadas a lo largo de la historia de la iglesia, durante las cuales se habían picado rozas, paredes, e incluso se habían realizado aperturas en los muros para crear puertas; además, la humedad que había atacado a todo el perímetro del edificio hizo que en restauraciones anteriores se picaran los enlucidos originales y se sustituyeran por unos nuevos de cemento. La primera consecuencia apreciable en los murales era el barrido generalizado de la capa de pintura, que había hecho desaparecer muchas de las luces y sombras, e incluso en ocasiones el deterioro había sido tal, que la pintura había desaparecido totalmente, dejando al descubierto el yeso preparatorio. Los movimientos del muro a lo largo de los años habían ocasionado grietas puntuales y también se pudo observar que el muro había sido picoteado para aplicar posteriores capas de yeso, lo que había ocasionado multitud de lagunas, además de los restos de una antigua instalación eléctrica y dos huecos con restos de madera previsiblemente de un retablo añadido posteriormente y desaparecido hace tiempo.

En contraposición a todas estas patologías, se pudo comprobar que el estado de la capa de yeso que soportaba las pinturas era bastante bueno, fuertemente adherido al muro y sin desprendimientos. También la de los templos gozaba de buena salud, sin cambios cromáticos apreciables y no se habían producido ataques de sales ni fluorescencias salinas.

Los trabajos de restauración de ambos retablos (ejecutados por los restauradores Ramón Cano y Francisco Tato, de cuyo informe hemos tomado gran parte de los datos sobre la intervención) tuvieron como primer objetivo la recuperación del conjunto pictórico, consolidando y unificando los espacios decorados con una reintegración de color (no se puede olvidar que una de las hornacinas alberga la imagen de la Virgen Patrona de Ojós, y que el templo está abierto al culto, por lo que se optó por una reintegración cromática total para que espectador y fieles comprendieran la obra), sin olvidar las cicatrices de este tipo de monumentos, que se han respetado de manera que las lagunas halladas en las pinturas presentan diferenciación técnica, cromática y de cota de nivel superficial. El proceso de restauración comenzó con las catas para determinar la existencia o no de elementos importantes, para una vez confirmada su existencia y decidida su recuperación, proceder a una exhaustiva limpieza de la zona a tratar, realizada con instrumentos tales como formones, bisturís y escarpelos. Cuando la zona estuvo completamente limpia de todo tipo de impurezas, se consolidó la película pictórica con productos especializados (resinas acrílicas, paraloid B-74 diluido en tolueno, etc.). Para obtener un resultado óptimo, se aplicó esta mezcla con pulverizador y en diferentes manos, hasta conseguir una fijación estable. Una vez fijada, la superficie pictórica que todavía contara con restos de yesos o manchas lechosas se

7 Este retablo se compone de dos columnas más dos pilastras de estilo corintio y un friso del que cuelgan guirnalda de flores, sostenidas por argollas y vaporosas cintas, todo ello rematado por ánforas repletas de flores y frutas, una de ellas íntimamente relacionada con el culto a San José: la granada.

8 Es el de mayor tamaño y se compone de dos pilastras frontales y otras dos retranqueadas con capiteles con volutas y hojas de acanto que sostienen un friso con guirnalda de flores. El frontón es curvo y remata con una sola ánfora gallonada de asas cuadradas. Mientras que en el retablo de San José, la pintura aparecía encima de la cornisa que recorre toda la iglesia, claro indicador de la anterioridad de su construcción, en este de la Virgen el retablo superaba la altura de esta cornisa, que fue picada en origen en el tramo que coincidía con el ánfora del remate para realizar el dibujo hasta el canto de la moldura de yeso (razón por la que en un primer momento no se encontró el mural completo, ya que se había construido una cornisa posteriormente que ocultaba el remate final de la obra).

limpió con ayuda de bisturís o gomas de borrar, aplicando tratamientos químicos en las manchas más persistentes. En las lagunas en las que yesos o cementos habían quedado adheridos irremediablemente, se procedió a un picado cuidadoso, igualando la superficie a la del resto de la pintura, para posteriormente, nivelar y dar consistencia a estas zonas dañadas con una pasta de yeso y P.V.A, al igual que las grietas importantes, que fueron tratadas con los mismos productos. Para la reintegración pictórica se usaron acuarelas, témperas y pigmentos naturales diluidos en goma arábica, dependiendo de la zona que se estuviera interviniendo en ese momento, dejando percibir esas diferenciaciones cromáticas. Finalmente, se aplicó una capa de resina con el fin de proteger y preservar las pinturas de los efectos dañinos futuros.

FICHA TÉCNICA:

- Propiedad: Obispado de Cartagena.
- Promotores: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Comunidad de Murcia, Excmo. Ayuntamiento de Ojós y Diócesis de Cartagena.
- Supervisión: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Comunidad de Murcia.
- Arquitecto: Juan de Dios de la Hoz Martínez.
- Aparejador: Luis de la Hoz Martínez.
- Contratista: Lorquimur S.L.
- Ejecución de la restauración: Ramón Castro y Francisco Tato.
- Colaboradores: Óscar Castro (arquitecto) y Lourdes García (Aparejador).
- Fotografías: Juan de Dios de la Hoz.
- Plazo ejecución: ocho meses.

RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ, DE ULEA

Francisco Javier López Martínez. Arquitecto. Universidad Católica San Antonio, de Murcia

La iglesia de San Bartolomé, en Ulea, data de la primera mitad del siglo XVI, se erige en un momento en el cual la población es eminentemente morisca y se encuentra bajo el control de la Orden de Santiago, dueña (con matices) del Valle de Ricote desde el siglo XIII al XIX.

El templo, tal como lo podemos observar hoy, es fruto de sucesivas adiciones y reformas. Para poder construirlo fue necesario hacer desmontes con el fin de ganar anchura en la ladera de la montaña.



1. Imagen de la iglesia en 1999, antes del comienzo de las obras. Foto: FJLM.



2. Planta de techos. Plano: MIMARQ



3. Remate de la torre después de las obras. Foto: FJLM.

La iglesia consta de una nave central y dos laterales con capillas, la cabecera es rectangular, al igual que el coro situado a los pies. La cubierta central se prolongaba parcialmente (antes de la restauración) por las naves laterales y presentaba problemas de encuentro con algunas capillas añadidas como cuerpos independientes.

El presbiterio se ubica en el extremo oriental del templo, se encuentra entre el muro norte de la torre-campanario y la sacristía. La altura de su techo es desmesurada en relación con el resto de la iglesia, este techo está resuelto como bóveda de cañón con algunos lunetos intermedios.

Tanto el presbiterio como su cubierta son fruto de un añadido al edificio original y a su torre. La cubierta se desarrolla con un único faldón que vierte sus aguas a la calle este (toda ella recorrida por una escalinata). Este paño de cubierta tapa, parcialmente, la fachada norte de la torre, incluso en la línea de imposta que se dibuja bajo el campanario.

La capilla de la Santa Cruz, la principal por albergar un fragmento de *lignum crucis*, aparece en el lateral norte, parcialmente excavada en la roca.

La restauración de la iglesia de Ulea comenzó en 1999 con el encargo, por parte de la Consejería de Cultura, de un anteproyecto sobre la totalidad de la iglesia y un proyecto para restaurar la torre. Se trataba de hacer un planteamiento general sobre el conjunto del edificio y comenzar por la torre cuya cubierta se hallaba en mal estado.

Desde 1999, los documentos redactados y las obras se han ido sucediendo sin interrupción, con el paréntesis que representó la exposición «Pax Christi, 1505-2005» que conmemoraba el quinto centenario de la fundación de las actuales parroquias del Valle de Ricote. La figura del párroco don Cristóbal Sevilla ha sido importante durante todo el período porque ha trabajado incansablemente para que la recuperación de la iglesia se llevara a cabo en su totalidad, de la forma más legal y rigurosa posible.

Las primeras obras, correspondientes a la torre, fueron ejecutadas por la empresa JJRos. Durante las mismas se reparó la cubierta, linterna, veleta, se instalaron conductos de electricidad en el interior, se reforzó el forjado intermedio que sustenta la maquinaria del reloj y se restauraron las fachadas incluyendo la protección de cornisas y líneas de imposta. En mi opinión, la mayor virtud de esa intervención es que apenas se notó a pesar de su profundidad.

Las distintos proyectos y obras que siguieron se fueron adaptando a la realidad de los hallazgos y la disponibilidad presupuestaria: sacristía, capilla de la Inmaculada, cubiertas, fachadas, pavimentos y revestimientos interiores, capilla de Nuestra Señora de los Dolores o de Nuestro Padre Jesús Nazareno, coro, capilla de la Santa Cruz, capilla del Bautismo, edificio anexo a los pies de la iglesia... La Consejería de Cultura intervino también directamente, sin ningún contacto con los arquitectos directores de las obras, en las pinturas interiores y el fondo del presbiterio («retablo»), aunque los arquitectos se encargaron de dirigir la zona del antiguo altar.

Los trabajos han representado mucho esfuerzo continuado, atentos a las señales que iban apareciendo, en estos aspectos el equipo (MIMARQ) que se ha encargado de redactar los proyectos y dirigir las obras ha contado con la colaboración del arqueólogo don José Antonio Sánchez Pravia, quien supervisó todas las remociones de paredes y suelos e investigó en los archivos históricos para servir de guía a la intervención.



4. Descubrimiento de la techumbre y trabajos de recuperación. Foto y composición: FJLM.

El descubrimiento de mayor calado durante las obras (aunque había algunas noticias anteriores, no se había podido comprobar con total certeza) fue el de los restos de una techumbre de madera a cinta y saetino que, tras varias reparaciones y refuerzos a lo largo de su historia, había ido degradándose hasta quedar ocultada por un falso techo de yeso y cañizo, de esta manera el singular elemento había desaparecido de la memoria del pueblo. A pesar del mal estado de las maderas se pudieron recuperar, a base de paciencia y amor por el trabajo de la empresa Antonio García Rico, alrededor del 50% de los elementos originales y completarlos con otros nuevos siguiendo las leyes de los primeros. Con el fin de contribuir a la conservación de la techumbre

y de no alterar mucho las soluciones de cubierta actuales se construyó una sobrecubierta. La restauración de la techumbre supuso no sólo recuperar el antiguo techo, sino recobrar el espacio valorando la estructura de arcos diafragmáticos que soportan las vigas mediante ménsulas, y ganando altura y luz.



5. Capilla de Nuestro Padre Jesús, frente a la puerta de entrada.



6. Capilla de Nuestro Padre Jesús, después de los trabajos, durante la exposición «Pax Christi». Foto: FJLM.



7. Muro Sur, vista interior. Ejemplo de actuación para recuperar el lugar de los antiguos altares. Foto: FJLM.

Se recuperaron antiguos camarines como el correspondiente a la imagen de Nuestro Padre Jesús, el de la capilla de la Santa Cruz y algunas hornacinas. En general, las intervenciones recientes habían ocultado techos, forrado paredes y bajado los suelos hasta los niveles de circulación.

Los antiguos altares murales de las naves laterales se recrearon con una losa de piedra.

Los pavimentos se colocaron haciendo referencia a la planta original. El del coro, se descargó de un pesado terrazo y se reforzó utilizando yeso y una fina armadura, dejando intacta su barandilla de madera.

La actual capilla del bautismo se cubrió con una bóveda vaída porque el techo mostraba unas vigas de madera recientes, inclinadas en el sentido de la pendiente de la nave lateral.

La portada del acceso principal (fachada sur), se trató de recuperar con lo que nos pareció su coherencia arquitectónica, completando su frontón de sillería, corrigiendo algunos desplazamientos sufridos por las dovelas de su dintel y cuidando el encuentro con la cubierta cuya pendiente es perpendicular al plano del frontón.

Se descubrió la puerta situada a los pies de la iglesia y, aunque no se abrió, se dejó marcada reconstruyendo su dintel, jambas y umbral.

Quizá la actuación más conflictiva y dolorosa, para los feligreses que lo habían construido con su esfuerzo, fue la demolición del local anexo a los pies de la iglesia, el cual ocultaba una buena parte de su fachada oeste. Aunque no fue posible convertirlo todo en un espacio público; se ha sustituido por un local separado de la fachada mediante una escalera de acceso a la terrazas, y se ha levantado una sola planta, al menos se puede apreciar la totalidad de la fachada, y quizá algún día se dé una buena solución a las terrazas (no olvidar que el solar de la iglesia está ganado a la ladera de una montaña).

En estos momentos, la restauración de la iglesia de San Bartolomé de Ulea ha avanzado mucho, pero aún está inconclusa, quizá no tenga por qué acabar nunca... Además de las obras en el propio edificio es importante tener en cuenta el entorno con el cual forma una unidad...

Seguro que en las obras y en las decisiones de todos los implicados (el arquitecto es una figura más que sólo dirige una parte de lo que se realiza) ha habido aciertos y errores, pero creo que la iglesia se ha recuperado en el sentido de que expresa mejor su historia, es más bella, y la gente la estima más.



8. Detalle de los nuevos pavimentos de la iglesia. Foto: FJLM.



9. Detalle del interior de la capilla de la Santa Cruz durante su recuperación. Foto: FJLM.



10. Nave central con estructura de arcos diafragmáticos y techumbre a cinta y saetino. Foto: FJLM.



11. Fachada Oeste y edificio anexo antes de las obras. Foto: FJLM.



12. Fachada Oeste y edificio anexo casi al final de las obras. Foto: FJLM.



13. Volumetría del edificio, con la portada restaurada. Imagen: MIMARQ.

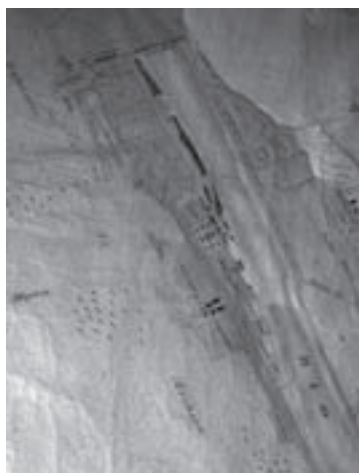
BIBLIOGRAFÍA

- García Avilés, J. M., *El Valle de Ricote: fundamentos económicos de la encomienda santiaguista*. Murcia, 2000.
- López Martínez, F. J., y Sánchez Pravia, J. A., *La iglesia de San Bartolomé apóstol, de Ulea, al descubierto*, en «Pax Christi 1505-2005», pp. 126-137. Murcia, 2007.
- Nuere, E., *La carpintería de armar española*. Madrid, 1989.
- Sánchez Pravia, J. A., «Evolución arquitectónica de la iglesia de San Bartolomé Apóstol, Ulea (Murcia). 500 años en una mirada», en *Valle de Ricote, II Congreso Turístico Cultural*, pp. 253-266. Murcia, 2003.

UN BALNEARIO Y UN JARDÍN HISTÓRICO EN EL VALLE DE RICOTE: EL BALNEARIO DE ARCHENA Y LA FINCA EL PARQUE DE ULEA

D. José Montoro Guillén y D. Antonio Giménez Flores. Arquitectos

EL BALNEARIO DE ARCHENA



El Balneario de Archena es un conjunto urbanístico vivo, en constante evolución desde hace más de veinte siglos. Está formado por una serie de edificaciones que constituyen una trama caracterizada por una forma lineal, que discurre paralela al curso del Río Segura. De su evolución se tienen pocas referencias y a veces poco relevantes desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico.

Encontramos referencias gráficas al conjunto del Balneario de Archena a partir de la intervención del arquitecto Gregorio de la Rosa, que a finales del Siglo XVIII, realiza un proyecto de reforma que afectaría a gran parte del conjunto, estando las obras terminadas hacia 1790.

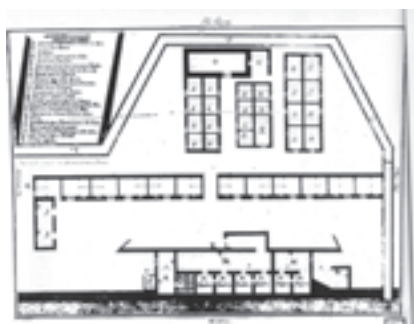
En la segunda mitad del XIX y primer tercio del XX, se produce el gran desarrollo del termalismo en todo el país, ejecutándose obras de reforma y adaptación de las distintas edificaciones e instalaciones, para situar al Balneario de Archena entre los más reconocidos.

De la evolución del Balneario, a lo largo de la historia, podemos resumir lo siguiente:

- Los restos arqueológicos encontrados en Archena, hacen suponer que las culturas ibérica y romana, llegaron a coexistir en el tiempo y desde luego, si por algo se justifica la presencia romana en Archena, es por la utilización de las aguas termales.
- Desde el abandono de las instalaciones por los romanos, se cierne sobre el Balneario un período oscuro donde se suceden las distintas dominaciones, visigodo-bizantino y musulmán. Más tarde, se suceden épocas convulsas durante los siglos XIII, XIV y XV.
- En el siglo XV, Archena aparece contemplada como Encomienda de la Orden de San Juan de Jerusalén.
- Los siglos XVI y sobre todo el XVII, son funestos para la población. Las epidemias y sobre todo la expulsión de los moriscos supusieron un gran retroceso económico.
- Hacia 1650, los propietarios, la Orden de San Juan de Jerusalén, toman conciencia del valor de las instalaciones y comienzan a realizarse obras entre las que destacamos la construcción de una ermita en honor a la Virgen de los Remedios (1660-1966).

- Con la llegada del romanticismo en el siglo XVIII, la afición por la arqueología y el descubrimiento de la lápida de los *diumviros*, así como la aparición de gran cantidad de restos arqueológicos, afirman el origen romano de las instalaciones.
- Las distintas visitas de la Orden Hospitalaria en el siglo XVIII a las instalaciones, se traducen en una mayor preocupación por el estado de conservación del conjunto, así como por la ejecución de una serie de obras de reforma y mantenimiento.

La desastrosa riada del año 1776 dejó las instalaciones del balneario en muy malas condiciones, por lo que se acomete una gran reforma del conjunto de los baños avalada incluso por la intervención del Rey Carlos III y el Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén. Se pone en marcha un ambicioso proyecto de obras que redacta el arquitecto Gregorio de la Rosa, del cual se *acompaña copia del Plano de Distribución del Conjunto*.



Plano del Balneario según Gregorio de la Rosa



El Balneario de Archena en 1.884



Plano general de 1890



Plano del conjunto a finales del siglo XIX

En 1790 las obras proyectadas ya estaban ejecutadas, pero en años sucesivos volvió la decadencia constructiva y sanitaria al Balneario. Se mantiene esta situación entre finales del XVIII, la Guerra de la Independencia y la llegada de la Desamortización en la primera mitad del XIX.

La segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX, es el período de mayor auge del termalismo en todo el país. En Archena, con el paso de la propiedad de la Orden de San Juan de Jerusalén a manos particulares, se llega a un período de grandes reformas que impulsan al Balneario como uno de los más importantes del País.

El 15 de junio de 1850, se inicia la renovación del complejo termal, por su nuevo propietario el Vizconde de Rías.

Entre 1861-1962, se inicia la construcción de una nueva fonda -(el actual Hotel Termas)-, en la explanada que cubría los Baños Viejos, llegando esta edificación hasta el Manantial y teniendo una comunicación interior con ellos.

En la primera parte del siglo XX, se produce un periodo de decadencia de la vida termal, pasando las instalaciones a ser Hospital de Convalecencia en el año 1936.

En la segunda mitad del siglo XX, se lleva a cabo la privatización de todas las instalaciones de los Baños de Archena.

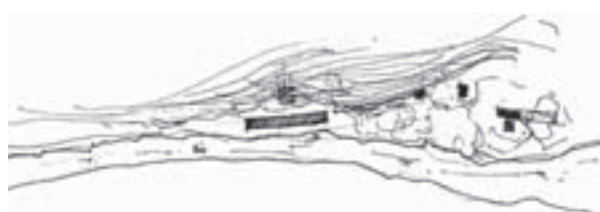
En 1878, se culminan el Pabellón de Levante, el de Madrid y la Iglesia, construidos bajo la dirección del arquitecto José María Aguilar.

A finales del XIX y principio del XX, Manuel Castaños, decorador del Casino de Murcia, interviene en el Balneario de Archena, ejecutando la cúpula neo-mudéjar del Hotel Termas y la ornamentación neoclásica del Casino.

APROXIMACIÓN IDEAL AL DESARROLLO URBANÍSTICO DEL BALNEARIO DE ARCHENA



El Balneario en la antigüedad. Siglos I-VIII. Comprende este periodo de tiempo, desde la dominación romana hasta la llegada de los musulmanes a la península.



El Balneario durante la dominación musulmana y la Baja Edad Media.



El Balneario después de la intervención de Gregorio de la Rosa en el XVIII.



El Balneario en el XIX y XX.

EL ECLECTICISMO EN EL BALNEARIO

Durante la segunda mitad del XIX, arquitectos murcianos como Pedro Cerdán, José Antonio Rodríguez y Justo Millán aportan referencias modernistas, bastante triviales, a la arquitectura murciana de la época.

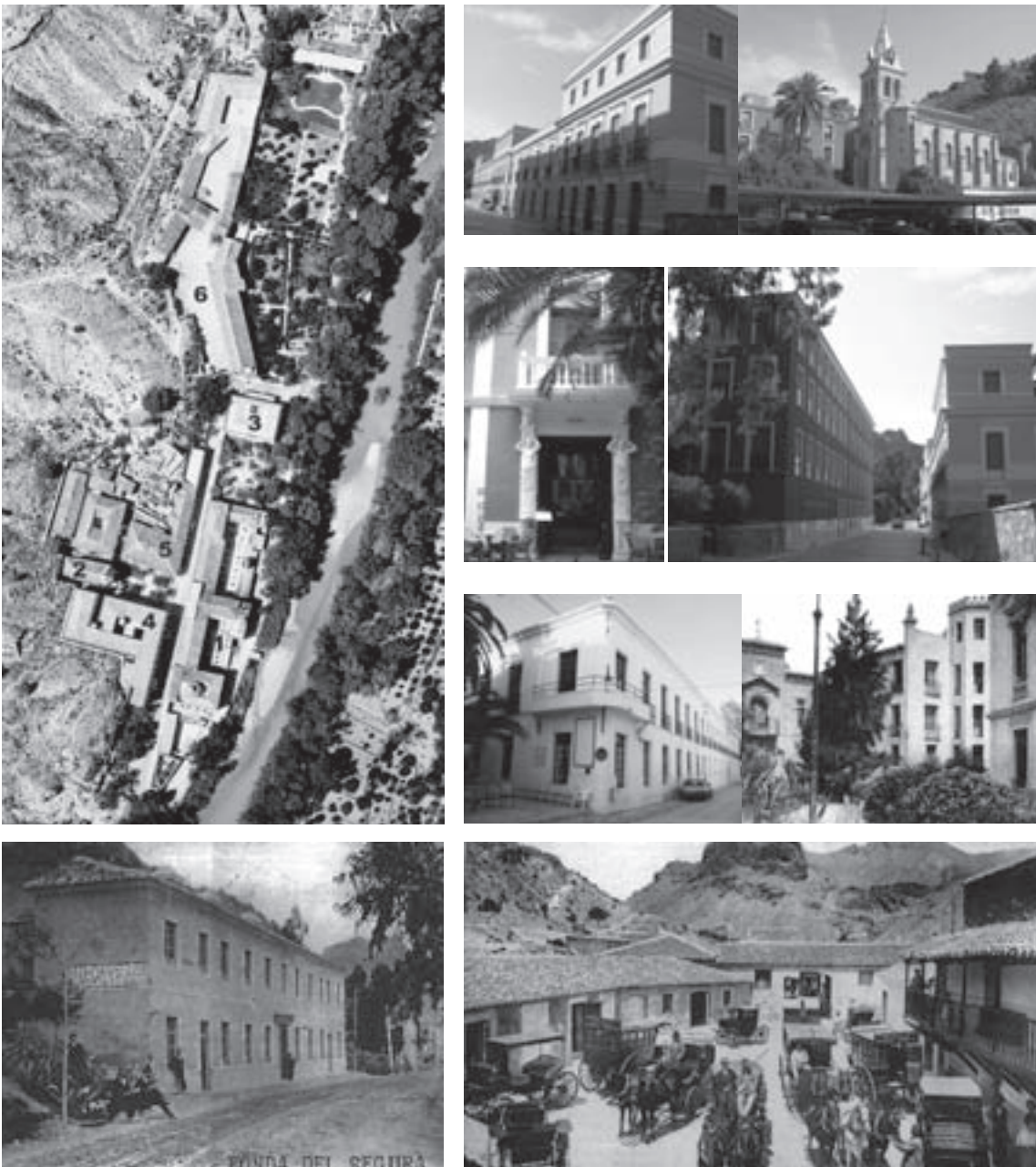
Durante este periodo, nuestra arquitectura no conecta con las corrientes culturales europeas, estando mediatizada por las influencias de la burguesía local que tenía su máximo exponente en Salzillo y lo Barroco.

La arquitectura ecléctica en el Valle de Ricote, recibe la influencia externa de arquitectos madrileños como José María Aguilar y, sobre todo, el gran maestro Juan de Villanueva.

Ejemplo de ello son las trazas inequívocamente neoclásicas de la Iglesia y del Hospital Asilo Santa Isabel, en Villanueva del Segura, con la probable autoría de Juan de Villanueva (1803) y cuya ejecución fue llevada a cabo por José Ramón Berenguer y Justo Millán, quien además ejecuta en Archena el Palacete de Villarrías.

Otras arquitecturas erigidas en Archena bajo la influencia *eclecticista*, fueron El Sanatorio, La Finca La Cerca, la Casa de D. Mario Spreafico, todas ellas desaparecidas, y otras que subsisten como El Palacete de Villarrías y las edificaciones de la Finca El Parque en Ulea.

Una mención especial merece el conjunto de edificaciones del Balneario de Archena, donde es patente la intervención de José María Aguilar, arquitecto madrileño que proyecta y dirige las obras de los Hoteles Levante y Madrid, la Ermita de la Virgen de la Salud y el Casino.



1. Hotel Termas. 2. Capilla Virgen de la Salud. 3. Casino. 4. Hotel Levante. 5. Hotel Madrid (desaparecido). 6. Otras edificaciones (desaparecidas).

HOTEL TERMAS

[...] En el año 1943 D. Nicasio Pérez Galdó se encontraba en el Balneario de Fortuna donde su mujer se aliviaba de la enfermedad que padecía. Un día dando un paseo con su coche llegó hasta Archena donde descubrió un conjunto de edificios pintados en tonos verdes y ocre, a manchas, de camuflaje del ejército. Estaba prácticamente desierto. Estuvo viéndolo, le gustó y se informó de las propiedades de las aguas. Averiguó que para las dolencias de su mujer eran mejores que las de Fortuna y al volver a Madrid se puso en contacto con su propietaria D. ^a María Elio y Gaztelu, Marquesa de Campo Real. Al año siguiente lo arrendó con opción a compra que ejecutó tres años después.

A partir de entonces se dedicó a poner en buen uso las instalaciones que estaban casi diez años en desuso. Acometió innumerables obras, quizá la de mayor envergadura fue la llevada a cabo en el Hotel Termas, al instalar cuartos de baño en la práctica totalidad de las habitaciones, todos ellos de mármol tanto suelos como paredes, el mármol era su negocio y casi todo el mármol que hoy podemos admirar en el Balneario fue colocado por él. En 1958 construyó la piscina exterior de agua termal (hoy no existe) que fue pionera en su momento y un foco de atracción para los clientes del balneario.

El 1 de septiembre de 1963 estalló un polvorín del ejército que en línea recta estaba a algo más de 500 m. Las consecuencias fueron desastrosas para todo el pueblo pero sobre todo para el balneario. Por efecto de la onda expansiva no quedó un cristal ni un tabique en pie. Pero lo peor fue que el manantial se resintió y dejó de manar. D. Nicasio llamó a un íntimo amigo, D. Camilo Alonso Vega, entonces Ministro de Gobernación para que le ayudara a solucionar el grave problema que tenía. D. Camilo le puso en contacto con técnicos de otros ministerios y con empresas que estuvieron haciendo sondeos, análisis, etc., pero sin frutos, hasta que a principios de 1965 el agua volvió "a su cauce".

Los últimos años de la vida de la esposa de D. Nicasio transcurrieron en el balneario, ocupando siempre la habitación n.º 1 del Hotel Termas hasta su fallecimiento en dicha habitación. A partir de ese momento D. Nicasio dio orden para que esa habitación no volviera a ser ocupada por nadie.

Al cabo de los años el administrador recibe una llamada de D. Nicasio para que preparara la habitación n.º 1. Don Camilo iba a pasar unos días en el Balneario [...]

Juan Lloret Pérez

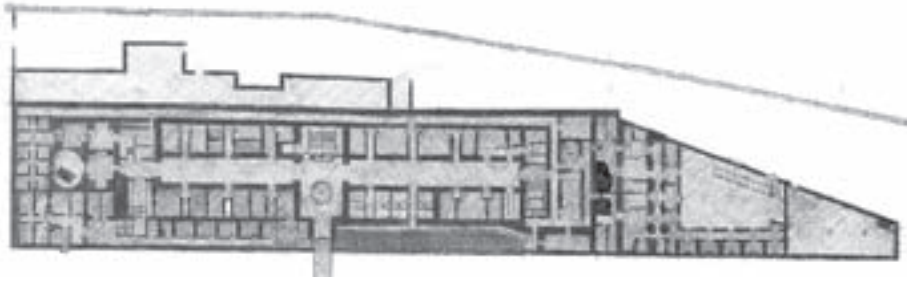
Responsable del Museo de Balneario de Archena

El Hotel Termas es el edificio que alberga el nacimiento de aguas termales y por tanto la zona más antigua del conjunto.

En las innumerables reformas a lo largo de su historia, se han podido encontrar fases de construcción desde época romana hasta nuestros días.

Las obras de reforma más importantes se ejecutaron a finales del XVIII y principios del XIX, cuando la edificación adopta la altura de cornisa actual (sótano y dos plantas), y las de principios del siglo XX, cuando el edificio se reviste de toda la estética mudéjar, incluyendo el diseño de la cúpula de mocárabes de la escalera de levante.

La fachada mantiene la influencia neoclásica original de la gran intervención de finales del XVIII.



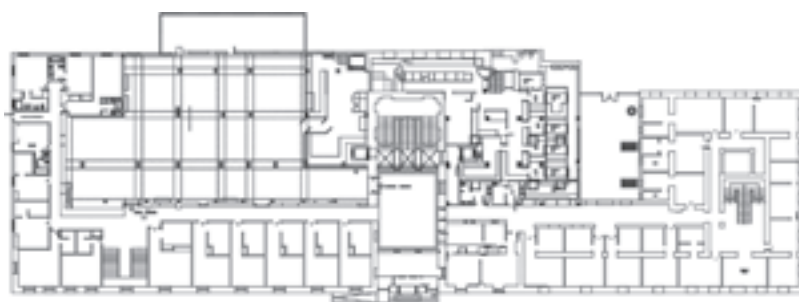
Planta Sótano



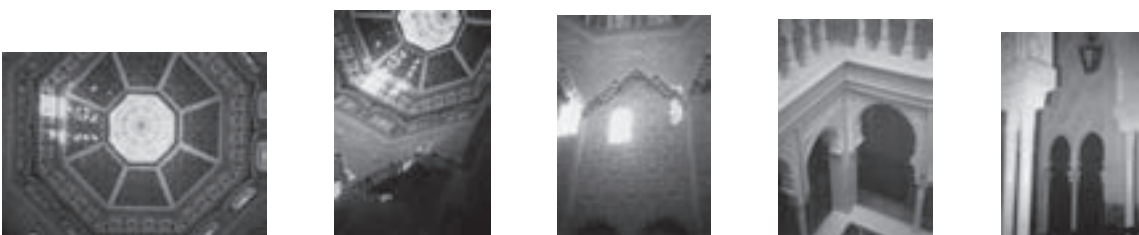
La Galería Termal



Las Terceras



Planta Baja



La ornamentación mudéjar en el Hotel Termas

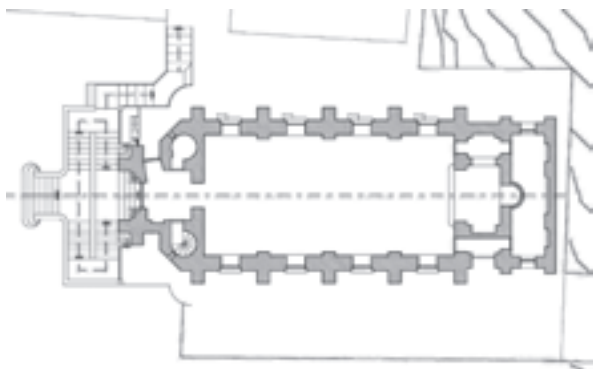
LA ERMITA DE LA VIRGEN DE LA SALUD

Iglesia construida bajo la dirección del arquitecto José María Aguilar, se acomoda sobre parte de la antigua ermita, abriéndose al culto en otoño de 1878.

En la guía del bañista de 1881, refiriéndose a la iglesia, se dice:

Se trata de un monumento de estilo bizantino, de piedra calcárea en toda su fachada principal y con ladrillo aparente al exterior en el resto de los muros. Los de ambos costados se reforzaron por botareles que sirven de contrarresto a los tres arcos de medio punto, que con los muros de entrada a la Iglesia y de ingreso al ábside, forman los cuatro compartimentos en que está dividida la capilla, cubiertos por cuatro bóvedas tabicadas y doble número de lunetos, correspondientes a las ocho ventanas de medio punto que reciben la luz de los costados de la Iglesia. En el frente de esta se destaca la torre, de planta cuadrada, y de la que se saca partido en su planta baja para formar el atrio o pórtico del templo, y en su planta principal para establecer el coro. Los dos pisos superiores se utilizaron para colocar el reloj, el primero, y el cuerpo de campanas, el segundo. Sirviendo de cubierta a esta torre, se puso un elevado chapitel formado con madera y cubierto de zinc. A ambos lados de esta torre hay dos tambores ochavados con sus ventanas en forma de troneras, que alumbran la escalera de servicio que desde la planta baja establece la comunicación con los demás pisos de la torre. Frente del ábside hay tres arcos adintelados, uno en el centro que le sirve de acceso y dos más pequeños a los costados. El de la izquierda da paso a la tribuna de los Señores Vizcondes de Rías, y el de la derecha conduce a la sacristía, colocada detrás del ábside, perpendicularmente al eje de la Iglesia y con luces por los costados de ésta.

A la conclusión del primer tiro (de escalinata), se encuentra la entrada a una Cripta o Panteón donde se ha dispuesto enterramientos para las familias del propietario de los Baños, y de su hermano el Sr. Marqués de Corvera.



Capilla Virgen de la Salud

EL CASINO DEL BALNEARIO

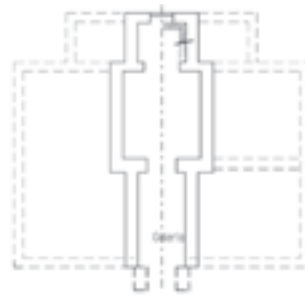
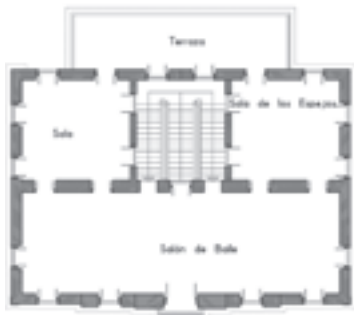
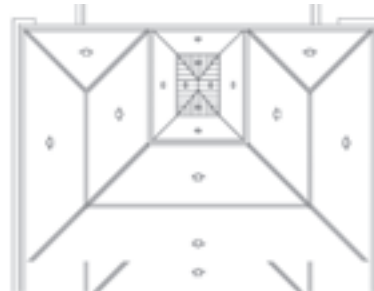
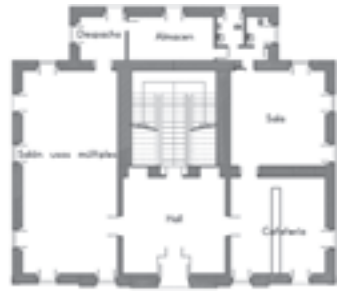
El Casino del Balneario de Archena se ubica en un entorno prácticamente urbano, delimitado por los viales y espacios ajardinados que conforman el Conjunto Edificatorio, formando parte indivisible de su trama urbana.

Arquitectónicamente pertenece al movimiento ecléctico y que, por su fecha de construcción, podemos decir que sería de un estilo neoclásico tardío, destacándose:

- Composición muy regular y ordenada, reflejada en la correlación y superposición de huecos todos de dimensiones análogas.
- Utilización de elementos decorativos en la fachada, como frisos, cornisas trabajadas en cada planta, coincidiendo con los niveles de forjados, tableteados y guardapolvos en huecos y esquinas, recercados de huecos, cornisas en relieve en la parte superior de los huecos y cornisa-remate en último forjado o de cubierta.
- Estructuralmente, el edificio se desarrolla según una planta rectangular con dos crujeas paralelas a la fachada principal, que apoyan sobre muros de carga y arcos de descarga de mampostería y/o ladrillo macizo, siendo el forjado de vigas de acero laminado lo que representa una novedad en esta época.
- Para los revestimientos originales hay que destacar el empleo de estucos de cal en fachadas y sobre todo guarnecidos de yesos pintados y aplacados de escayola que reproducen elementos ornamentales de una gran calidad estética.

Una descripción más detallada del programa edificatorio del Casino, sería el siguiente:

- **PLANTA BAJA:** acceso principal desde el Jardín y gran recibidor. Desde este gran espacio arranca una escalera Imperial que comunica esta planta con la planta primera o principal. A ambos lados de la escalera, se distribuyen varias salas con uso lúdico y cuya ornamentación original ha desaparecido con el paso de los años. Bajo la caja de la escalera imperial, se distribuye un pequeño sótano, actualmente sin uso, que tiene su mismo ancho y su longitud comprende todo el fondo del edificio.
- A la **PLANTA PRIMERA** llega la escalera imperial, sin desembarco alguno, directamente sobre el Salón de Baile, volcado en su totalidad sobre la fachada principal dando al jardín. Es una pieza de forma rectangular, con huecos para iluminación en todo su perímetro, destacando su balcón central volado sobre el jardín que descansa sobre dos figuras clásicas adosadas a la fachada, flanqueando la puerta principal de acceso. Desde el Salón de Baile, se accede a dos piezas de forma cuadrangular, simétricas con respecto a la caja de la escalera. La pieza de la derecha es la Sala de Señoras o de los Espejos, de una decoración sumamente delicada que podemos considerar como de influencia neo-barroca. En ella proliferan espejos enmarcados con piezas de escayola y carpinterías, todas esmaltadas en azules, dorados, etc. La pieza simétrica a la anterior sería la biblioteca y tendría como uso el descanso o sala de lectura y es de una decoración más sobria que la anterior.



Casino del Balneario

UN JARDÍN HISTÓRICO EN EL VALLE DE RICOTE:
LA FINCA EL PARQUE DE ULEA

Reflexiones a propósito de los jardines en el Valle de Ricote

La mayoría de las intervenciones para dotar de espacios libres a los cascos urbanos de nuestras ciudades pasan por un proceso proyectual que se desarrolla a partir de la geometría. La geometría traza las directrices, ordena y divide el espacio en partes lógicas que responden a la dimensión real, siempre asociada a la vialidad.

La geometría define la trayectoria del ojo y la dirección del espacio, convierte caos y oscuridad en orden y claridad. Los ejes principales jerarquizan la composición en toda su longitud y encuentra sus inflexiones en cruces, puentes, rotondas, provocando espacios-rótula.

El trazado geométrico adquiere un valor de estructura de soporte y puede descomponerse en geometrías más complejas.

Resulta evidente que estamos hablando hasta ahora de los trazados de los jardines tradicionales franceses, que obtuvieron un gran predicamento a partir de Versalles y el siglo de las luces. Era el trazado geométrico elevado a su máximo nivel.

La sucesión de figuras geométricas, más o menos reconocibles, unidas por un trazado regular, estudiado hasta el mínimo espacio, presentaba un aspecto sugerente y agradable, en el que siempre era posible orientarse. Los grandes macizos de arbolado reproducían esas figuras geométricas tan recurrentes y a veces se alternaban con fuentes o láminas de agua, que reproducían asimismo, composiciones de figuras geométricas.

El orden y la geometría satisfacían sobremedida el pensamiento y el alma.

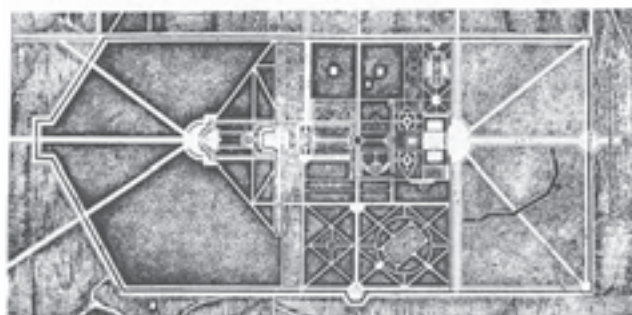
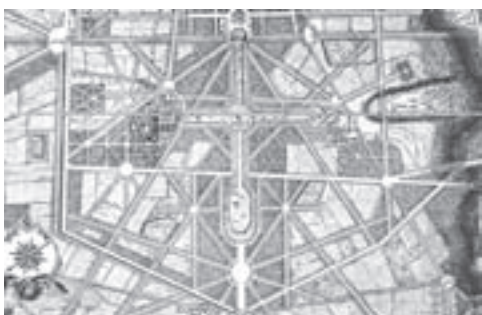
Con una idea diametralmente opuesta de lo que es un espacio ajardinado, surgen los trazados de los jardines ingleses.

Los románticos ingleses, con J. Ruskin a la cabeza, preconizan la creación de un Nuevo Jardín, que ahora sí que satisface el pensamiento y el sentimiento. Aparece el concepto de la ruina como estado definitivo e inalterable de una edificación. Esa idea romántica persiste hasta bien entrado el siglo XX, incluso, podríamos decir que goza de plena actualidad.

El trazado se aleja de la geometría, todo en él sucede por sorpresa, líneas ondulantes y sinuosas, dan vida a un trazado pleno de acontecimientos y sorpresas. Todo aquí es insinuación y belleza improvisada, pero con un discurso bien fundamentado.

Los caminos serpenteantes mueren en enormes valles verdes, sobre los que únicamente destacan los restos amontonados de un antiguo Castillo.

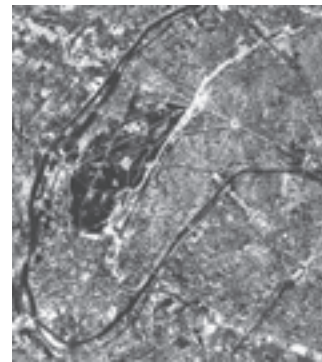
[...] En aquel rincón, cubierto por la inmensa bóveda de un gigantesco árbol, existe un banco de piedra, donde unos amantes se abrazan, acompañados por el leve ruido del hilillo de agua, de una fuente casi agónica [...]





Trazados de jardín francés.

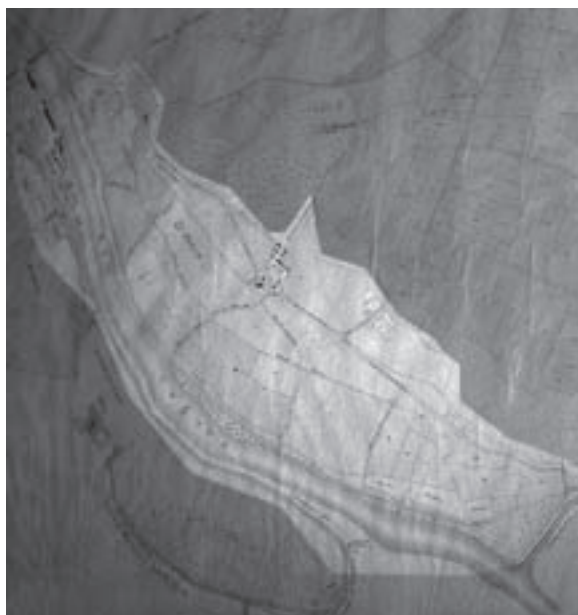
Trazado del Huerto-Jardín de la Finca el Parque. Rincón.



El Jardín inglés en la trama urbana.

Trazado geométrico. La ruina como motivo del jardín romántico.

LA FINCA EL PARQUE. ULEA



«...la finca comprendida entre la Carretera de Archena a Ulea y el Río Segura, goza de un encantador y peculiar jardín trazado a finales del siglo XIX, que ofrece tres ambientes para pasear.

...Los huertos de cítricos, que se delimitan con caminos y avenidas, adornados de rosales y bordeados de cipreses y palmeras centenarias. En las intersecciones, se abren plazuelas con bancos, estanques, maceteros y esculturas.

... Los sinuosos paseos de arena que bordean la ribera del Río Segura, con un bosque de eucaliptos, álamos, olmos, tarays, sauces y palmeras.

...Una tercera zona, sin riego, de rocas, cactus, pitas, algarrobos y pinos centenarios, que a pesar de su aridez, es de gran belleza.

En la Finca, permanecían deshabitadas y algo deterioradas, algunas viviendas del siglo

XIX, interesante testimonio de casas y dependencias agrícolas, de piedra y argamasa, teja árabe, rejas y balcones de hierro, viejas cocinas y hogares típicos de la huerta murciana. Así mismo, un Pabellón Modernista construido a principios del siglo XX por mi abuela, La Marquesa de Perinat, como dependencia del campo de tenis y la piscina.»

Don Luis Guillermo Perinat Elio.
Marqués de Campo Real

La Finca en su conjunto responde a las trazas de lo que se podría denominar huerto-jardín, ya que en él se desarrollaban ambas actividades. Por un lado el cultivo agrícola, desarrollado en parcelas delimitadas por caminos bien planeados que siguen un cierto trazado jerárquico; por otro, ese trazado viario nos remite a una serie de actos bien planificados.

El trazado de las calles y de las masas arbóreas se corresponde con las líneas generales de un jardín francés, pero con ciertas peculiaridades, debidas al entorno agrícola próximo y a las influencias de estilo que presentan algunas de sus arquitecturas.

El planteamiento casi urbanístico de la Finca se lleva a cabo a finales del XIX, siendo la Marquesa de Perinat la auténtica impulsora de las actuaciones, que contemplan la construcción de una serie de edificaciones de diversas tendencias, así como el trazado regulador del conjunto. En la actualidad se mantiene el trazado original y se conservan las edificaciones en buen estado, llevándose a cabo en los últimos diez años, y auspiciadas por D. Luis Guillermo Perinat Elio, Marqués de Campo Real, una serie de actuaciones de conservación y rehabilitación que han transmitido un nuevo impulso a este conjunto casi paradisíaco.

Las edificaciones más relevantes del conjunto son:

-La Casa Principal de la Finca, de estilo ecléctico, con influencia de la arquitectura francesa, donde destacan chapiteles y gateras sobre cubiertas abuhardilladas de fuertes pendientes.

-La Casa Pabellón del Tenis, de clara influencia neoclásica, donde se observan claras referencias a la arquitectura inglesa.

El resto de casas de la Finca, Casas del encargado y casa del lavadero, presentan una clara referencia a una arquitectura de fuerte influencia costumbrista.

El trazado de caminos que surcan la Finca, son un conjunto de sucesos y sorpresas. Los bancos de piedra en cualquier rincón, bajo las sombras de árboles gigantescos, los pedestales con esculturas, las balaustradas bordeando espacios singulares como un ninfeo, son algunos de los atractivos que nos encontramos paseando por ella.

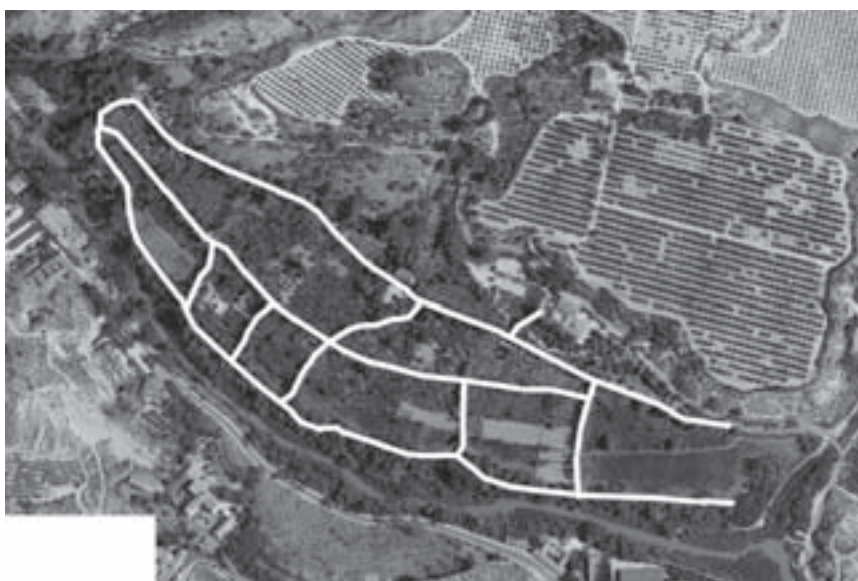
En la actualidad, el trazado viario original se mantiene y las edificaciones rehabilitadas se destinan a turismo de interior, en busca de una cierta viabilidad económica para su mantenimiento.

La Finca sigue manteniendo, aquel trazado original de jardín rural pero de vocación urbana, en el que la aristocracia del XIX y primeros años del XX, hacían de ello su forma de vivir.



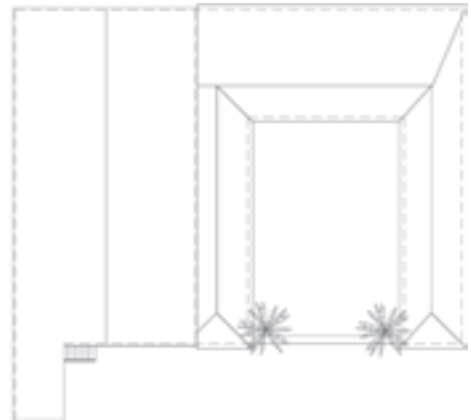
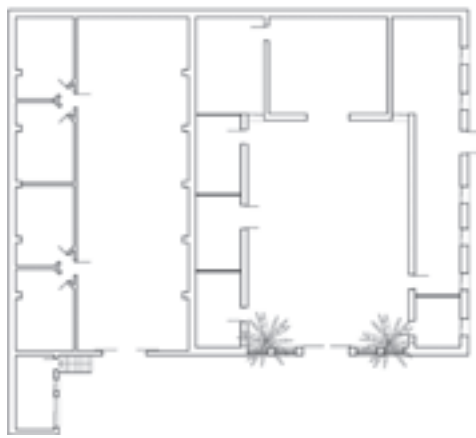
1. Antiguas caballerizas y otros edificios. 2. Palacete de la Finca. 3. Pabellón Modernista del Tenis. 4. Pabellón.
5. Casa del Lavadero. 6. Casas del Encargado.

Finca El Parque. Edificaciones.



Finca El Parque. El Jardín Histórico.

EDIFICIO DE LAS CABALLERIZAS



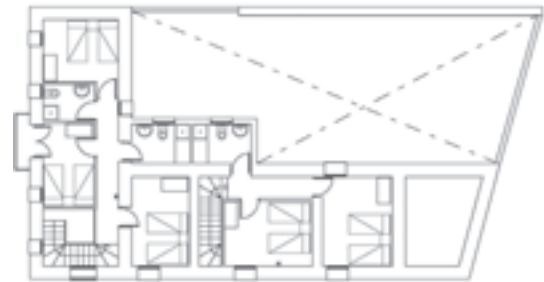
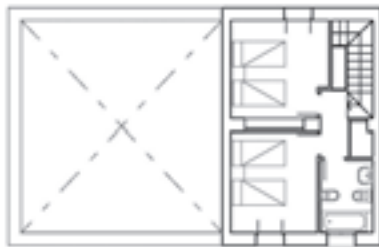
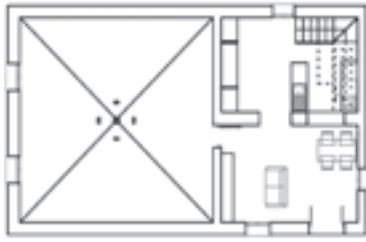
Edificio de las Caballerizas. Estado Inicial

EDIFICIO DE LAS CABALLERIZAS



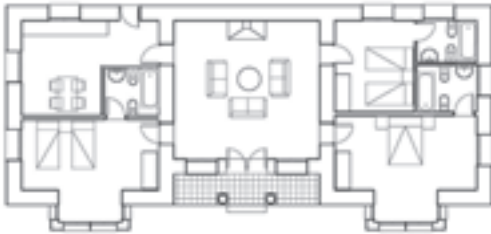
Rehabilitación y ampliación del edificio de las Caballerizas.

CASA DEL LAVADERO Y CASAS DEL ENCARGADO



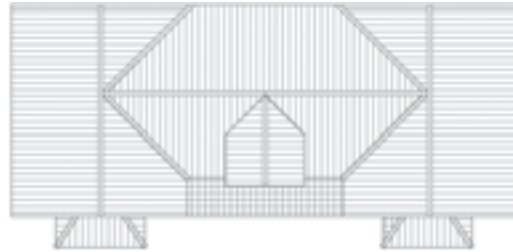
PABELLÓN MODERNISTA DEL TENIS

PLANTA



P60

CUBIERTA



P61

SECCIÓN



ALZADO



Pabellón Modernista del Tenis. Estado Inicial



Rehabilitación del Pabellón Modernista. Intervención.

BIBLIOGRAFÍA

- BENÉVOLO, Leonardo: Diseño de la ciudad-5. El arte y la ciudad contemporánea. Ediciones G. Gili. México, 1978.
- BENEVOLO, Leonardo: Historia de la Arquitectura Moderna. Editorial G. Gili. 5.ª Ed. Barcelona, 1982.
- LISÓN HERNÁNDEZ, L. y LILLO CARPIO, M. Los aprovechamientos termales en Archena I y II. Univ. De Murcia. Servicio de Publicaciones. Murcia, 2003.
- MEDINA TORNERO, M. E. (1990). Historia de Archena.
- PEREZ, J. (1980). Casinos de la Región de Murcia, un estudio preliminar (1850-1920).

IGLESIA DE SAN MIGUEL DE MULA (MURCIA): LA RESTAURACIÓN ARTÍSTICA. Fases ejecutadas 2007-2009

M.^a del Loreto López Martínez, Licenciada en Historia del Arte. Directora de Asoarte.

INTRODUCCIÓN

Invitados por el anterior párroco de San Miguel Arcángel de Mula, D. Juan Prieto, y tras la primera visita de inspección en el verano de 2005, se realizó la propuesta de intervención en la cúpula de esta iglesia, donde apenas se dejaban ver unas manchas que se podían intuir como restos de una antigua decoración oculta, el estado general de la superficie hacía en cualquier caso precisa una puesta a punto y, una vez superada la distancia para acceder a la zona, la realización de catas solo suponía una pequeña pérdida de tiempo, en el caso de que fuera una labor infructuosa, lo cual no sucedió. Nos animaba el descubrimiento en 1985 de una serie de decoraciones ocultas en el tambor y una cierta lógica sobre la incongruencia entre la importancia del inmueble y su pobreza decorativa interior, al margen de las pérdidas y transformaciones relativamente recientes.

La recuperación de la fisonomía original de la cúpula de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Mula, supuso el primer paso en lo que se planteó como puesta en valor de todo el conjunto monumental de la misma, intentando rescatarla de la situación de degradación que había venido sufriendo desde que, tras la contienda civil española, perdiera la riqueza de sus retablos y paulatinamente las referencias de su programa decorativo original, con la aplicación de capas de pintura, sin respeto a los esquemas originales. En los siguientes años se han ido acometiendo nuevas fases en otros puntos de la iglesia, siempre teniendo como criterio una intervención desde las zonas más elevadas y de la cabecera a los pies del edificio, además de la que se llevó a cabo en una capilla exenta y en la sacristía, aprovechando los trabajos de adecuación arquitectónica para paliar los graves problemas de humedad. La mayor de las sorpresas fue el descubrimiento casual del gran retablo de arquitectura fingida en la zona del presbiterio, que había permanecido oculto bajo capas de enlucidos desde el último cuarto del s. XVIII.

LAS ACTUACIONES REALIZADAS

El área de intervención de las fases realizadas entre 2007 y 2009, se inician centrándonos en los revestimientos decorativos sobre la cúpula y su tambor, correspondiente a la primera fase. Con posterioridad se trabaja sobre los revestimientos de la capilla anexa y la sacristía, para finalizar con la bóveda y muros laterales del presbiterio, junto con las dos pechinas más próximas a este. En una tercera fase que dio lugar a una cuarta tras el descubrimiento de las pinturas en trampantojo del retablo del altar mayor. Dada la independencia de dichas zonas, cronológica, estilística y patológica, creemos conveniente diferenciarlas a la hora de hablar de la actuación.

FASE I. RESTAURACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LA DECORACIÓN DE LA CÚPULA

Este elemento resultaba completamente anodino, habiendo perdido incluso la visión proporcional a causa de la pintura lisa con que se mostraba. Aunque la calidad artística de la obra no es especialmente destacable, su resultado ornamental, una vez recuperado su aspecto original, y la potencia del pinjante de la clave aportan sentido al conjunto arquitectónico.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Podemos concretar en tres los factores que han generado las alteraciones de esta zona en concreto y en general la mayor parte del interior del inmueble (Foto 1):

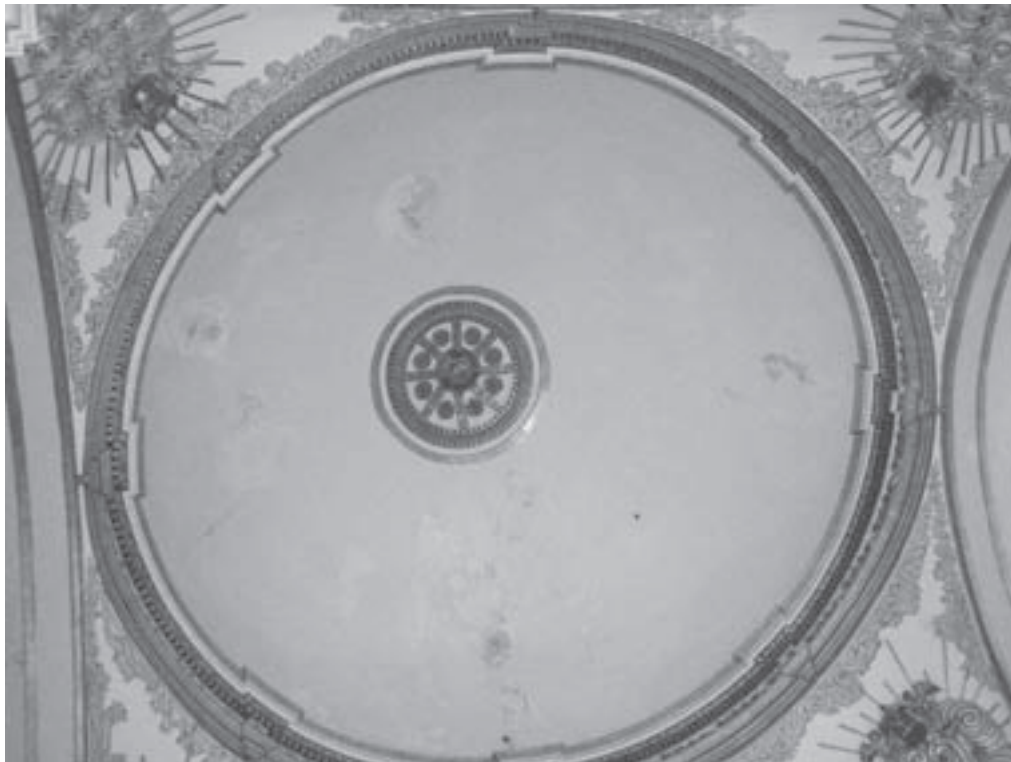


Foto 1. Estado inicial cúpula.

- a) El factor humano, que ha provocado las más evidentes alteraciones superficiales por la superposición de estratos de recubrimientos, producto de intentos reparadores inadecuados en superficies que han ido sufriendo pérdidas considerables y degradaciones acentuadas. La cúpula y todos los elementos en relieve, tanto del pinjante de la clave, como del tambor, se encuentran completamente ocultos por capas de enlucidos superpuestos y repintados con pintura plástica, con tonos distintos a los que luego veremos que tenía en origen, y dorados con productos sintéticos de baja calidad y fácilmente alterables.
- b) Segundo, aunque no por ello menos significativo e importante, la humedad como agente abiótico más significativo y generador de importantes patologías directas, afectaciones por filtración.
- c) Y tercero, la presencia de una serie de grietas, que suponemos en parte causadas por el terremoto que afectó a las construcciones de toda la comarca e el 2 de febrero de 1999.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

Gracias a la aproximación a la cúpula, por medio de la colocación de un andamio apropiado, pudimos en primer lugar confirmar, a través de la observación directa, que nuestra primera impresión de que existían pinturas decorativas bajo los actuales revestimientos era correcta; de igual manera comprobamos que lo que presumiblemente era una restauración sobre la zona del pinjante central, en yesería policromada, y en el tambor, ambas producto de una intervención efectuada en 1985¹, se trató de un proceso incorrecto, en el cual se aplicó una policromía con materiales sintéticos de recubrimiento, sin que siguieran los esquemas de policromía de los ori-

¹ Suponemos que corresponde al Expte. 072/1985. Restauración de la iglesia de San Miguel Arcángel; cuyo encargo para la redacción proyecto de obras fue anulado, pero que se ejecutó en parte sin el control del Servicio de Patrimonio Histórico de la Dirección General de Cultura de la CARM.

ginales y cuya visión distorsiona notablemente el conjunto por su falta de rigor y fidelidad, por lo que se opta por aplicar sobre dichas zonas un estudio idéntico al resto.

Tras las pruebas efectuadas sobre los revestimientos, comprobamos que son de distinta naturaleza sobre las pinturas murales, aunque predominantemente se trata de una irregular capa de revoco de yeso, con un grosor entre 50 mm y 150 mm, sobre el que se ha aplicado una capa de pintura plástica que, en las zonas donde se colocó directamente sobre la policromía original, ha sufrido el rechazo por falta de agarre, por lo que junto con los problemas producidos por la humedad por filtración de las cubiertas, puntualmente se encuentra pulverulento y desprendido, dejando ver la huella de las decoraciones originales; la eliminación de estos revestimientos en algunas zonas es muy dificultosa, por el fuerte agarre de los yesos y el arrastre que puede producir de las pinturas originales.

Para la eliminación de las capas añadidas finalmente se opta por la que resulta menos agresiva, con aplicaciones de pulpa de celulosa humectada en distintas soluciones, extracción de los recubrimientos añadidos con apoyo de punta de bisturí, tras lo cual se pulveriza la pintura original con una disolución de resinas sintéticas para una completa fijación. El resultado de este proceso es que se consigue descubrir alrededor de un 65% de las pinturas murales originales, siendo su estado de conservación recuperable tras el proceso restaurador apropiado; este consistirá en el resanado de las zonas de revocos originales que se encuentran con falta de adhesión al muro, sellado de grietas, estucado de las carencias sobre las zonas decoradas, reintegración de las mismas, aplicando los sistemas aceptados de diferenciación, con tintas planas y *regattinos*, ejecución de plantillas sobre las zonas conservadas, con el fin de reproducir los motivos que se repiten en las zonas perdidas y dar unidad al conjunto.

En cuanto a las yeserías policromadas del pinjante y el tambor, se procedió a la eliminación de los revestimientos plásticos, tanto en los colores, que no se corresponden con los originales, como en los dorados, realizados con purpurinas, empleando decapante y punta de bisturí, pues los métodos utilizados en el muro no resultan en absoluto eficaces en estas zonas, el estado de las policromías subyacentes es absolutamente irrecuperable, aunque si nos permite establecer un esquema del color original, para su nueva ejecución. A los procesos habituales empleados en la zona de la cúpula, hay que añadir en esta el de las reposiciones volumétricas de pequeños elementos perdidos y los dorados con pan de oro a la sisa de agua.

Todo el conjunto fue finalmente protegido con el mismo sistema y materiales que se había empleado en la consolidación del primer momento.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DECORATIVO DE LA CÚPULA

Es muy significativo que, durante la recuperación del pinjante, los tonos de color nos parecieran en principio algo atrevidos, teniendo en cuenta el resto de decoraciones que iban apareciendo en las distintas zonas de la cúpula; tras finalizar los trabajos, comprobamos que se trata del mismo esquema de color que podemos ver en la magnífica balconada barroca del coro, que se conserva intacta. Por este motivo realizamos el estudio del color como símbolo cristiano, pensando que en el momento histórico en que se realiza todo formaba parte de una intencionalidad manifiesta.

- Blanco, fondo de toda la cúpula, es la luz y la eternidad, la pureza y la virginidad. El color de los Papas.
- Azul, predominante en todo el pinjante, siempre como símbolo de la Virgen, la pureza y la modestia. Pero por otra parte destacar que es el color asociado al Arcángel San Miguel, a cuya advocación desde su origen está dedicada la iglesia.
- Rojo, la sangre y el fuego, en la mística cristiana el emblema del amor divino, el púrpura atributo de los cardenales, el destinado a la celebración de los mártires, a los misterios de la Cruz, a los Apóstoles y Evangelistas, es el fuego del Espíritu Santo.

- Por último, el oro representa la luz de Dios, es el color de la máxima solemnidad eclesiástica. Presente en el revestimiento del pinjante y a la vez simulado en los elementos decorativos pintados, con la utilización del amarillo matizado, creando reflejos como forma de dar volumen a las nervaduras simuladas.

Las nervaduras, que componen la decoración pintada de la cúpula, se encuentran en número de ocho. Cuatro cuentan con remates en forma de capiteles, con elementos blandos vegetales y conchas, los otros cuatro acaban solapados por el aro que enmarca el pinjante. Las nervaduras se van ensanchando en la base y todas se terminan en una gran concha o venera, elemento que siempre se ha asociado a la tradición santiaguista, aunque no hay referencia alguna de posible relación entre esta iglesia y dicha orden; otros motivos tan singulares como una cabeza de águila, símbolo de San Juan, en el nervio del lateral izquierdo más próximo a la nave central, y una figura antropomorfa, símbolo de San Mateo, en el del lateral izquierdo más próximo al presbiterio, han sido relacionados con los cuatro seres vivientes del Apocalipsis: «El primer Viviente, como un león; el segundo Viviente, como un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; el cuarto viviente es como un águila en vuelo.» (Ap. 4,7). No sabemos si han desaparecido los símbolos que representaban a los otros dos, respondiendo a un programa iconográfico, o si solo obedecen a modelos y plantillas de las que formaban parte de los recursos del artista. El resto es una decoración de formas blandas vegetales, enmarcadas entre líneas sombreadas de grises, pero predominando los tonos cálidos desde los ocres más rojizos a los amarillos óxidos, muy característicos de estas tierras.

FASE II. RESTAURACIÓN Y RECUPERACIÓN DEL ESQUEMA CROMÁTICO EN UNA CAPILLA ANEXA E INTERVENCIÓN EN LA SACRISTÍA

Adosados al lado N. de la iglesia se encuentran dos espacios añadidos con posterioridad a la misma, la sacristía que se abre hacia el presbiterio y que comunica con una capilla, que a la vez también tiene acceso desde el lateral del crucero.

De estos espacios puede destacar a nivel artístico la sencilla decoración en yesería policromada de la capilla, se ha comprobado que estos elementos rococó son de modelos casi idénticos a los empleados en la decoración de la pequeña iglesia de San Juan de Dios de Murcia, aunque la visión de los mismos con el aporte del atrevido color en unos y la monocromía de los otros los hagan parecer muy distintos.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Ambas construcciones han sufrido los estragos de la humedad por capilaridad, debido al gran desnivel existente entre la ladera de la montaña y esta zona de la iglesia; por otra parte son estancias cuyo origen desconocemos y presentan una decoración mucho más modesta que en el resto.

Las patologías son similares en cuanto a los numerosos añadidos de revestimientos superpuestos, en el caso de la sacristía no han aparecido en las catas ningún resto decorativo o de color significativo, aunque en la capilla si se han encontrado las huellas de sus tonos originales.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

Básicamente en la Capilla se efectuaron labores de reparación de las numerosas grietas aparecidas sobre muros y bóvedas, saneado de muros gravemente afectados por la humedad y una recuperación de los esquemas cromáticos originales tanto en los elementos decorativos en yeserías, como en las líneas que resaltaban la propia arquitectura de la sala. En relación con este último apartado, aparecieron fragmentos puntuales, aunque importantes en tamaño, de líneas curvas en tono verde remarcando las aristas de las bóvedas y el muro de cerramiento; mientras



Foto 2. Resultado final de una de las bóvedas de la Capilla anexa.

en la policromía de los relieves se utilizan intensos tonos de color que, a pesar de no haber podido ser conservados los originales por su mal estado de conservación, sí nos ha permitido a través de la estratigrafía realizada recuperar su aspecto fiel al esquema original (Foto 2).

En la Sacristía no se ha encontrado resto alguno decorativo, por lo que aplicamos un sencillo esquema marcando las aristas de la bóveda y zócalos en almagra, con aplicación de dorado en el pinjante y pequeños elementos de relieves, acorde con lo aparecido en el interior de la iglesia.

FASE III. RESTAURACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LA DECORACIÓN DEL PRESBITERIO Y DOS PECHINAS DEL CRUCERO

La bóveda del Presbiterio es sin duda una de las zonas más delicadamente decoradas de la iglesia. De clara inspiración rococó y rica profusión de elementos, su datación debe corresponder a la documentada sobre la incorporación del desaparecido retablo en madera que ocupaba el presbiterio, en torno a 1757, teniendo así mismo documentado su dorado en 1788 por el murciano Antonio Puche.

En este caso los materiales empleados para la decoración de la bóveda y el entablamento lateral eran distintos, Los relieves en yeserías policromadas en temple de colas con dorado en oro metal, colocado al agua-cola sin bruñir, en las pinturas murales se combinan según zonas la plata corlada con perfilado en temple de cola superpuesto y pinturas a color de similar técnica; una pequeña zona de entablamento y arco sobrepuesto a la bóveda, más próximo a muro frontal, se encuentra realizado en madera con revestimiento de pan de oro fino, único testimonio del desaparecido retablo de finales del siglo XVIII.

Las pinturas decorativas de la bóveda se encontraban a la vista, no como ocurría en la fase anterior, la de la cúpula, en que estaban ocultas bajo una capa de enlucidos. Aunque durante los trabajos y por causa de un desprendimiento accidental se descubrieron unas pinturas en trampantojo correspondientes a un gran retablo que ocupaba el testero del altar mayor, del cual se notifico a los responsables de la Administración.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Hay que distinguir en el presbiterio varias zonas claramente diferenciadas de actuación:

Bóveda

Cuenta con su decoración original a la vista, compuesta por elementos propios del Barroco más tardío, aunque mal recortada por la pintura general de los fondos, aplicada con posterioridad, que distorsiona notablemente sus formas y tonos.

Se encuentra muy deteriorada, especialmente en zonas que se han visto afectadas por las filtraciones de humedad desde las cubiertas, que ha producido arrastres considerables e incluso desprendimientos de enlucidos, la pintura de estas áreas se encuentra pulverulenta y con peligro de desprendimiento, zonas de mohos y sales higroscópicas. Existen algunas perforaciones en el muro, que parecen ser producto de un intento de solución en la eliminación de la humedad acumulada sobre estas zonas. Se aprecian grietas de cierta importancia que, recorriendo la bóveda, bajan hacia el testero del altar mayor.

Los dorados en plata corlada, al margen de las afectaciones por las causas mencionadas, se encuentran sumamente oscurecidos por la oxidación de los materiales, tanto en el recubrimiento de la corla, como en el metal de base, plata de ley, produciendo manchas oscuras en este por efecto de la humedad recibida.

Muros laterales

Los muros laterales se encontraban totalmente repintados, cubriendo las posibles decoraciones originales, no habiéndose efectuado catas hasta la fecha de inicio de los trabajos, para determinar cual era su estado y su esquema compositivo. De los resultados de las mismas nos encontramos con un tono liso y neutro, que es el mismo a aplicar; en el entablamento descubrimos una guirnalda decorativa y tonos de color distintos a los actuales; por último, en las pilastras que cierran el espacio del presbiterio aparecieron motivos florales en plata corlada, que también permanecían ocultos bajo varias capas de distinto color, y tonos acordes con el resto.

Testero frontal

El testero frontal se nos presentaba con una decoración muy reciente sustituyendo el desaparecido retablo, y con un tabernáculo añadido en época también reciente que, además de contar con un esquema cromático acorde a las intervenciones de los últimos años del siglo XX, se encuentra con los materiales envejecidos y ya es susceptible de ser restaurado, pero que teniendo en cuenta que la aspiración del proyecto es conseguir recuperar al menos el esquema de color original, pensamos que más que restaurado debía ser repolicromado, en consonancia con este.

La sorpresa surgió cuando de forma casual, mientras se sellaban las grietas de la bóveda, se desprendió un fragmento del enlucido de este muro en la zona superior más próxima a la bóveda, apareciendo una pintura de la misma morfología y tonalidad que la descubierta en la fase anterior en la cúpula. Una vez documentada y entregado el informe del hallazgo en la Dirección General de Cultura, que concedió el permiso para efectuar unas catas, aprovechando el andamiaje, los resultados fueron muy positivos y se dejó a la vista la parte superior de un retablo de arquitectura fingida en trampantojo, hasta la aprobación del proyecto de restauración.

Aprovechando los andamios colocados se interviene en las dos pechinas próximas al presbiterio.

Pechinas del crucero

Se encuentran con unos revestimientos similares a los que cubrían la cúpula y el tambor, pues el repintado de la zona es de la misma época y quizás de los mismos autores, por lo que cabe suponer que la eliminación de dichos revestimientos implicará en principio el mismo grado de dificultad y probablemente el mismo daño sobre el policromado original que, en cualquier caso y visto por observación directa en pequeñas zonas cuando se ha trabajado en el tambor, sabíamos que existía al menos parcialmente oculto.

Tras la aproximación a la obra se detectan una serie de elementos superpuestos en la zona central de cada una de las pechinas, realizados en yesos y con figuras de cartón piedra, cuyo policromado es más que inapropiado. Se realizan catas y se detecta la presencia de la decoración original perimetral, muy similar a la aparecida en la cúpula, bajo la actual, mientras que la zona central ha sido picada completamente para que agarren los yesos de esta decoración reciente, desapareciendo por completo cualquier resto decorativo (Foto 3).



Foto 3. Descubriendo decoración en pechinas.

PROCESO DE RESTAURACIÓN DEL PRESBITERIO

Siguiendo con los criterios habituales para este tipo de intervención, se inician los trabajos efectuando catas previas, unas para determinar el proceso a seguir, en aquellas zonas donde se encontraban indicios evidentes de llevar varios estratos superpuestos, otras para determinar el proceso a seguir en la limpieza y consolidación de las pinturas y decoraciones descubiertas. En algunos puntos perimetrales, correspondientes al entablamento, arco y pilares, sí aparecieron pequeños elementos ocultos, flores en plata corlada y guirnalda pintadas, por lo que se procedió a la eliminación manual de recubrimientos empleando papeta con pasta de celulosa, impregnada en humectación para reblandecer las capas superpuestas y facilitar su extracción.

En las zonas donde la humedad había permanecido durante mucho tiempo, se eliminan mohos y sales higroscópicas, siendo estas afectaciones viejas y no activas son de fácil eliminación manual y por aspiración; el inconveniente es la desaparición de las policromías bajo estas alteraciones.

Se procede al sentado de la capa pictórica que se encontraba en estado pulverulento, se aplica el tratamiento a brocha y pulverizado, dependiendo del grado de resistencia.

Para el sellado de grietas se efectuó una infiltración de resinas epoxídicas y un engasado de la zona afectada antes de proceder a su total cubrimiento, regularizando la superficie parietal, con un repaso de los enlucidos en mal estado o descompuestos, perfiles de los elementos decorativos, etc. con técnicas tradicionales compatibles con los morteros existentes. Tras estas labores se realiza la limpieza mecánica, eliminando biodepósitos sobre las superficies de pintura.

Antes del estucado de las carencias del soporte, se realizaron plantillas de las guirnalda de flores, para su reposición en parte de la decoración perdida o altamente degradada, en aquellas zonas donde estos elementos se repiten con la misma morfología y motivos.



Foto 4. Reintegraciones con *regattino* en bóveda del presbiterio.

Las reintegraciones sobre carencias decorativas se efectuaron con el resanado de la decoración en plata corlada, la reintegración cromática, combinando la técnica del *regattino* (Foto 4), en pequeñas lagunas de pintura mural, y las tintas planas en zonas decorativas perdidas de cenefas y cornisas. Finalmente se recortaron todos los elementos decorativos con una pintura lisa de base mineral, en tonos similares a los aparecidos tras el estudio de originales de los distintos paramentos.

En las pechinas más próximas a la zona del presbiterio, para cuya restauración se aprovechó el montaje de los andamios de la bóveda, se efectuó un tratamiento similar, aunque la morfología de los elementos era muy distinta, por su datación anterior. Se procede a la eliminación de los actuales revestimientos, recuperando toda la policromía original del perímetro, que se encontraba oculta bajo enlucidos y pintura. La zona central, que cuenta con unos elementos figurativos de factura muy reciente, realizados en yesos y cartón piedra, y con una policromía burda y de tonos excesivamente llamativos, se encuentran sobre una zona con algunos restos de pintura, de la que solo se descubren unas líneas muy degradadas en forma de rayos de sol, pero en más de un 80% la superficie ha sido picada profundamente, para que agarre el material añadido, habiendo desaparecido cualquier otra decoración, por lo que se decide conservar lo que actualmente se ve, eliminando los rayos superpuestos que parten de la nube central y cubren los restos aparecidos en pintura. Para que estos elementos centrales no distorsionen demasiado la visión del conjunto, se decide realizar sobre los mismos, previa consulta con los responsables técnicos del Centro de Restauración de la CARM, un trampantojo en forma de encáustica de tono blanco.

Al haber destapado parte de las pinturas murales ocultas, retablo en trampantojo de arquitectura fingida, en la zona superior central del testero, que accidentalmente se habían descubierto, y mientras que no se iniciaban los procesos pertinentes sobre la zona, se decidió de común acuerdo con el entonces párroco, D. Juan Prieto Solana, realizar en estos fragmentos una restauración parcial, que dejara visible el descubrimiento de una forma digna.

Por último, para que no distorsionara la visión de conjunto el gran baldaquino que ocupa la zona central del presbiterio, obra de mediados del siglo XX, se procedió a la adaptación decorativa del mismo, aplicando sobre algunos elementos un esquema de color entonado con el

resto de la decoración del entorno, sustituyendo aquellos colores que impactaban. Se incluyen los procesos restauradores necesarios para la conservación de este elemento, así como para el resanado del dorado deteriorado, que en este caso resulta estar realizado en pan de oro metal.

FASE IV. DESCUBRIMIENTO Y RESTAURACIÓN DEL RETABLO EN ARQUITECTURA FINGIDA DEL TESTERO DEL PRESBITERIO

No se ha encontrado documentación sobre los elementos decorativos de esta iglesia, aunque es más que probable que su ejecución se encuadre entre finales del siglo XVII y mediados del XVIII, ya que hacia 1757 se fecha un retablo en madera en el altar mayor de esta iglesia del que, a pesar de estar desaparecido, hacen mención los historiadores González Simancas, Ibáñez y Boluda del Toro².

Tanto en el retablo, como sobre las pechinas próximas al arco de inicio de la bóveda del presbiterio, cuyo estilo y trazas son sin duda de la misma mano y época junto con la decoración de la cúpula, se ha podido observar que la decoración de finales del siglo XVIII, de un evidente estilo rococó, se superpone a la decoración original de esa zona, cubriendo en parte las pinturas que bordean el triángulo de la pechina y unos realces marcados por dos líneas en azul, que sin duda cerraban el arco, aparecen completamente ocultos bajo esta decoración más reciente.

Imposible hasta el momento determinar su autoría, teniendo en cuenta que la mayoría de obras de este tipo se han perdido y solo ahora, con las intervenciones en algunas iglesias, están apareciendo algunos ejemplos o restos de ellos, por lo que no podemos realizar atribución alguna por carecer de elementos para su análisis comparativo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Al eliminar la gruesa capa de enlucidos que cubría las pinturas, encontramos una superficie de capa pictórica en un lamentable estado de conservación, pero especialmente por motivo de su ocultamiento, es decir, que no fue cubierto aparentemente por su mal estado de conservación, aunque han aparecido algunas grietas, pues las pinturas, tras su limpieza y consolidación, al margen de los numerosísimos picados efectuados para facilitar el agarre de los enlucidos superpuestos (Foto 5), se nos presentan espléndidamente conservadas y definidas.

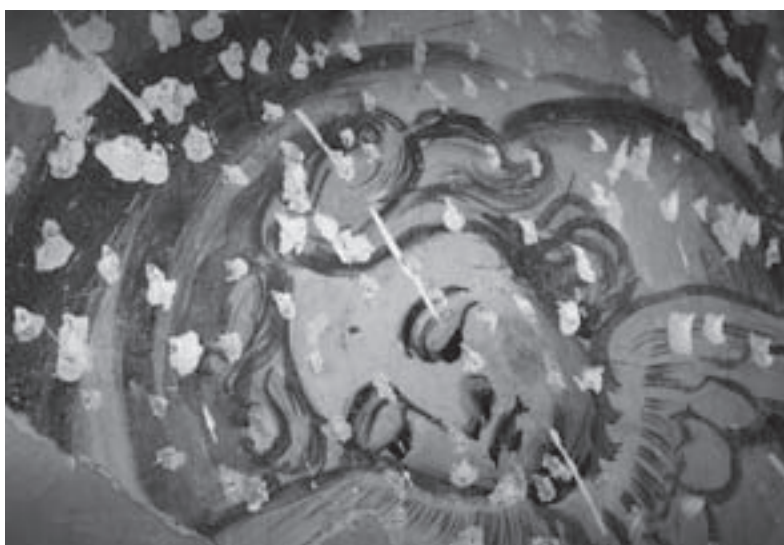


Foto 5. Detalle de la pintura del retablo durante su descubrimiento.

² Referencia de Concepción de la Peña Velasco en "El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785", ed. Asamblea Regional de Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Otros. Murcia, 1992, pag. 410.

Si hubiésemos de achacar a una causa concreta su ocultación, sería posible decir que fue víctima de los cambios de gusto, de la moda, es decir una evidente afectación antrópica.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

Las catas fueron ejecutadas en cuanto se realizó el descubrimiento fortuito de las pinturas, durante los trabajos de restauración de la bóveda del presbiterio, el 15 de enero de 2008, para poder evaluar la posibilidad de rescatar el retablo; el equipo técnico de ASOARTE procedió al levantamiento de los enlucidos en cada una de las zonas significativas, hasta dar con los restos de originales, empleando únicamente medios manuales, por su mejor control. En la zona superior se recuperó aproximadamente el 20% de la totalidad del retablo, mientras en otras zonas se hicieron catas del tamaño mínimo para que aportaran datos concretos sobre el estado de la obra. De este modo se comprobó que existían pinturas en más de un 60% de la superficie, por lo que resultaba viable su recuperación y de ahí la propuesta para la misma.

La fase más laboriosa consistió en la eliminación manual de las dos capas de enlucidos de recubrimiento sobre pinturas murales, empleando exclusivamente medios manuales, comprobándose definitivamente que permanecen en torno al 80% de las pinturas, aunque con numerosos picados, pero sin perder su morfología, habiendo además aflorado completamente los trazos de grafito del dibujo de base.

Tras la consolidación de estratos abolsados y el sellado y cosido de grietas, se procede a la regularización de la superficie parietal, con el repaso de los enlucidos de base en mal estado o descompuestos, uniones con los muros colindantes, perfiles de los elementos decorativos, etc. Se emplean técnicas tradicionales compatibles con los morteros existentes y de su misma morfología.

Aunque las pinturas en seco, un temple con aditivos de origen animal, presentaban buena cohesión y resistencia, preventivamente se realizó una consolidación de las mismas antes de proceder a la limpieza mecánica, que consistió en la eliminación primaria en seco de depósitos sobre las superficies, actuando manualmente y aplicación con torunda de guata levemente humedecida con agua amoniacal muy diluida, sin arrastre, y rápida neutralización de los efectos de la misma.

Otra de las labores más arduas, por las dimensiones de la propia obra e intensidad de los picados, fue el estucado de pequeñas lagunas del soporte y su posterior nivelado, tratándose con sumo cuidado para no ocultar ninguna zona pintada.

Las reintegraciones de la capa pictórica perdida, en las numerosísimas pequeñas lagunas, se realizó de forma no diferenciada (Foto 5 bis), empleando pinturas específicas para restauración por su carácter reversible. En las de mayor entidad, se procedió con la técnica del *regattino* simple, reintegrando las faltas cromáticamente pero haciéndolas distinguir de las originales mediante un fino rayado apreciable.



Foto 5 bis. Detalle de la pintura restaurada.

Por otra parte se realizaron plantillas de elementos decorativos repetidos y simétricos, para la recomposición de zonas perdidas de idéntica morfología.

En la reintegración de zonas decorativas perdidas de elementos desconocidos, se emplearon tintas planas de tono similar a los originales, sin incorporar elementos figurativos no documentados.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DECORATIVO DEL RETABLO

Todo el programa iconográfico del retablo se encuentra basado en la visión renacentista de la representación de las virtudes y ligado al Decreto sobre las imágenes estructurado en el Concilio de Trento. Sin duda estaba destinado a la colocación de la imagen del titular de la iglesia, San Miguel Arcángel, denominado expresamente en el mismo Concilio como uno de los santos taumaturgos, patrono y protector de la Iglesia Universal.

Las figuras más destacables, por tamaño y posición, son las de las tres virtudes teologales, mientras que de menor tamaño y en posición sentada aparecen dos de las Cardinales.

En su composición se combinan los elementos arquitectónicos con los figurativos, frontones quebrados, columnas compuestas y potentes aletones laterales con rocallas de formas blandas, junto con teatrales cortinajes decorados con elementos vegetales, alternan con una representación de la Inmaculada sobre nube con cabezas de querubines y en la zona superior la alegoría de las virtudes teologales, con la Fe ocupando el espacio central. En su espacio central contó en su momento con una hornacina de medianas dimensiones, que aparece cegada. Por su disposición espacial es un claro ejemplo de pervivencia del tipo de retablo escenográfico decorativista, simplificado en dos cuerpos más un ático, en correspondencia vertical de calles y entrecalles, desarrollado en el s. XVII, creemos ver una relación estilística muy íntima entre la disposición de la fachada de la iglesia del convento de La Merced de Murcia, obra de 1713 de Salvador de Mora ejecutada por José Balaguer, y este retablo, especialmente en la similitud de los potentes aletones laterales de cierre y aun a pesar de las diferencias entre materiales.

CONCLUSIONES

Algo importante en este tipo de restauración es la comprensión de la evolución histórica y cronológica de la obra, la similitud formal y de tonos en la Capilla anexa en relación con la decoración



Foto 6. Aspecto final de la cúpula, bóveda del presbiterio y pechinas próximas.

de la bóveda del Presbiterio nos habla por sí sola de un mismo momento estilístico, el rococó de finales del s. XVIII; pero sin duda lo más destacable es que hemos conseguido sacar a la luz un periodo decorativo de la iglesia que había sido prácticamente ocultado, pues tanto la cúpula, como las pechinas, sin contar con el añadido central reciente en las mismas, y finalmente el gran retablo mayor corresponden a la misma época, probablemente finales del

s. XVII o muy principios del XVIII, y al mismo autor, aunque todavía hoy no podemos atribuirlo.

Es mucho lo que todavía queda por hacer en el interior de la iglesia de San Miguel Arcángel de Mula, a la espera de poder continuar esta ardua y costosa labor, podemos afirmar que lo recuperado hasta la fecha cambia sustancialmente su visión (Fotos 6, 7 y 8), con una auténtica explosión de color cargada de simbolismo que enriquece histórica, artística e iconográficamente el interior de este templo.



Foto 7. Aspecto inicial de la cabecera de San Miguel de Mula.



Foto 8. Cabecera de San Miguel de Mula tras su restauración.

BIBLIOGRAFÍA

- Acero y Abad, Nicolás, *Historia de Mula*, Murcia, 1884.
- González Castaño, Juan, *Una villa del Reino de Murcia en la Edad Moderna (Mula, 1500-1648)*, Murcia, 1992.
- González Simancas, Manuel, *Catálogo monumental de España*, Tomo II. Provincia de Murcia, 1905-1907.
- Ortega, fray Pablo Manuel, *Crónica de la Santa Provincia de Cartagena*, Libro VII, Murcia 1740.
- Ródenas Cañada, José María, *Guía de arquitectura de Mula*, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Murcia, 1991.
- Sánchez Maurandi, Antonio, *Historia de Mula*, Tip. San Francisco, Murcia, 1955.
- Memorias de Patrimonio. Nº 5. Nº Especial, terremoto febrero 1999*. Servicio de Patrimonio Histórico. Dirección General de Cultura. Consejería de Educación y Cultura.

Los trabajos fueron realizados por el equipo técnico de ASOARTE Restauraciones, actuando como promotor de las obras el Obispado de Cartagena (Murcia) y la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (Consejería de Cultura).

PAISAJES POSTPRODUCIDOS. REHABILITAR PAISAJES: REFLEXIONES SOBRE LA RAFA DE BULLAS

Fernando de Retes Aparicio, Arquitecto

«Miramos lo existente como un material rico y cargado».
Deleuze.

INTRODUCCIÓN

Hace dieciocho años se inauguraba el camping de La Rafa de Bullas como primera parte de la rehabilitación de un paraje singular constituido por tres piezas:

- La Rafa, conjunto de El Nacimiento y la acequia, manantial y conducción asociados al origen mismo de Bullas.
- La Sericícola y su retícula de moreras,
- Y el entorno residual de estas dos piezas: un bosquecillo de pinos y espacios vacíos.

El paraje de La Rafa pertenece a esos espacios que son seña de identidad de un pueblo: Origen del regadío y huertas de Bullas y con posterioridad lugar emblemático en la industria murciana de la seda ha sido además, lugar de ocio y festejo de la población desde el siglo XVII.

En 1990 el paraje, sin función, cerrada la industria sericícola y agotado el venero de agua por la sobreexplotación del acuífero, aparece abandonado a su suerte.

En esa época su alcalde, a la sazón Cayetano García Rosas y el arquitecto Juan Antonio Sánchez Morales desde la Dirección General de Arquitectura se proponen recuperar ese espacio.

Desde esa fecha y hasta la actualidad se han realizado sucesivas intervenciones para su recuperación y levantado algunas piezas asociadas a esas instalaciones:

Año 1992. El edificio-pérgola, dispuesto para cerrar el espacio al norte, pieza pautaada de más de trescientos metros de la que construí parte: el restaurante, los vestuarios, aseos y accesos y que fue terminada años más tarde por los técnicos municipales sin mayor complicación, siguiendo la modulación propuesta en el anteproyecto, añadiendo las instalaciones de las pistas y de las piscinas, con posterioridad se incorporaron:

- El centro logístico de Integral (año 2000)
- Las edificaciones bioclimáticas del Centro de Agroecología (año 2008)

Pero lo realmente interesante es que en este tiempo han crecido los árboles, regenerado las moreras, ampliado el bosquecillo de pinos y recuperado el lugar para el ocio y disfrute de los vecinos de Bullas y para los visitantes, convirtiéndose en una avanzadilla de los paisajes del Noroeste, tierra adentro. Poder volver a ver otoñar en La Rafa es quizás el mayor logro de la intervención realizada.



1 estado inicial: La Rafa, depósito y edificio de la sericícola hacia 1989

Esta es una reflexión sobre este periodo y las intervenciones llevadas a cabo en La Rafa y al mismo tiempo sobre la recuperación de paisajes.

DETERIORO Y PAISAJE

-¿Por qué suponemos un paisaje deteriorado?

En nuestro territorio fuertemente antropizado, el paisaje siempre aparece ligado a una actividad humana que lo transformó a lo largo del tiempo. Es la desaparición de esa actividad, con el abandono, la que genera deterioro. En principio un espacio natural o de reserva no se deteriora salvo desastres naturales: incendios, inundaciones etc. Son *"conjuntos primarios (espacios no sometidos nunca a explotación)*. Según la definición de Gilles Clément (*Manifiesto del Tercer Paisaje. Paris 2004*).

... "el residuo es deudor de una forma de gestión. Es el residuo de un ordenamiento"...

- El deterioro pues, aparece como resultado del abandono de una actividad o como residuo de una ordenación. En el texto de Kevin Lynch (*Echar a perder. 1990-2005*) sobre el análisis del Deterioro cita:

Deterioro:

... "lo que carece de valor o de utilidad para un objetivo humano: es pérdida. Abandono. Decadencia. Separación. Muerte"...

... "material gastado y devaluado que se deja después de acción o producción o consumo..."

En 1989 La Rafa se muestra como un espacio deteriorado: La retícula de moreras de la antigua explotación de la seda está incompleta, árboles secos o caídos, las construcciones anexas: oficinas, torre y depósito ruinosas, sin uso. El suelo degradado, el pinar muy dañado. El nacimiento de La Rafa seco y la acequia y edificios auxiliares en estado ruinoso. No se realiza ninguna actividad en ese lugar. (foto 1).

Sin embargo este espacio mostraba un potencial latente que no se le ocultaba al entonces alcalde y a los técnicos de la Dir. Gral. de Arquitectura. Y en el ideario popular la Rafa seguía siendo un sitio.

El Lugar se constituye, es lo físico, la realidad, la tierra o el suelo en el que se interviene. Estratos depositados en el tiempo.

Sitio presupone un espacio donde se ha establecido un orden previo

El sitio se cubre, se ocupa, se envuelve.(acción temporal)...

... "uno no impone un lugar, más bien lo expone, es decir, lo hace legible".

Christo y Jeanne Claude



2 El paisaje de La Rafa después de la primera intervención. Hacia 1993

- Deterioro y oportunidad en el paisaje. Criterios de intervención.

...Las tierras desvastadas y los lugares deteriorados son lugares desesperados, acogen a los marginales y a las primeras formas débiles de algo nuevo. Son lugares para soñar, para la exploración y el crecimiento...

(Echar a perder.1990-2005)

La rehabilitación de un espacio siempre lleva un nuevo programa, nuevos usos que justifican los costos de recuperación del lugar, normalmente amparándose en necesidades públicas no resueltas hasta el momento. La conversión de La Rafa en espacio turístico y de ocio era razonable: hacía falta instalaciones para recibir al entonces incipiente turismo rural y los vecinos de Bullas necesitaban dotaciones deportivas, de ocio y aire libre.

“El artista no debe de obrar con ideas predeterminadas sobre los espacios, si no que debe descubrir, como un primitivo, el Lugar y para ello tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él: “encarnar el lugar”

(M. Heidegger. *El arte y el espacio*)

El programa se adaptó a las características del espacio, recuperando y descubriendo lo existente: El edificio dotacional era, simultáneamente, una gran pérgola cubierta de trepadoras, que cerraba el espacio a Norte, distanciándolo y protegiéndolo de lo urbano en ciernes. (Fotos 3 y 4).

La retícula de moreras se recuperó (fotos 5 y 6) para crear una zona de acampada con las plazas resultantes de la geometría instaurada por la explotación sericícola.

Al oeste se creó, sobre el estanque de la antigua acequia, un humedal para recuperar fauna y flora asociadas y para dotar de una tabla de agua al conjunto. El antiguo depósito de agua se adaptó y empleó como graderío y teatrillo al aire libre. Toda la intervención se produjo en la forma que describe Lynch:

...Los modelos sobreviven al deterioro. Hay sendas, caminos, recorridos que se utilizan siempre...

La construcción se asemejó a la edificación vernácula en tipos y materiales, buscando el “reconocimiento del Noroeste” en la nueva actuación. (foto2).

1. La edificación se integra en el repertorio de formas del Noroeste.



3. Boceto del módulo pérgola del edificio dotacional y de cierre. Año 1990.



4. Parte del edificio-cierre-pérgola desde el exterior de La Rafa.1992.



5. Estado actual de la retícula de moreras en otoño

Se repoblaron y sanearon el bosquecillo y la plantación de moreras y se plantaron centenares de ejemplares de árboles y arbustos de especies ligadas al lugar manteniendo su distribución preexistente: retícula de moreras, bosquecillo de pinos, humedal y arbolado de ribera (foto 11) añadiendo en los espacios baldíos (residuos) tapizantes y aromáticas rastreras y arbustivas propias del Noroeste.



6. Estado actual de la retícula de moreras en verano

Las piezas del programa se dispusieron cuidadosamente evitando interferir en las zonas preexistentes. Solo tres piezas nuevas se insertaron en la trama en espacios residuales, con voluntad de estructurar y acotar el camping y dar sentido a algunos recorridos: el umbráculo fuente (fotos 9 y 10), el paseo de cierre (foto 11) y el teatro al aire libre (fotos 7 y 8) (este último sobre la traza y los muros de un antiguo depósito de agua. Foto 1).



7. Boceto para la transformación del depósito en teatro al aire libre. 1990.



8. Teatro al aire libre y cubiertas verdes de las viviendas bioclimáticas en la actualidad.
Conviene recordar que a ambas construcciones les separa 15 años



9 y 10. Boceto del umbráculo fuente y realización en azul Klein (nuestro año) año 1992.



11. Paseo de cierre



12. Humedal y arbolado de ribera en formación

LA INTERVENCIÓN EN EL PAISAJE. POSTPRODUCCIÓN

Cabría preguntarse si desde el principio debió existir un plan cerrado, con una visión final del conjunto y tal vez sea esta cuestión el aspecto fundamental de esta reflexión.

- La intervención en el paisaje como Ready-made.

Inevitablemente, la contestación a esa pregunta pasa por entender la intervención paisajística como una obra abierta. Hemos aceptado que el artista del paisaje trabaja sobre escenarios creados con anterioridad. Pero su intervención automáticamente pasa a ser un nuevo estrato acumulado al lugar. De modo que una nueva intervención será al modo de un objet trouvé en palabras de Duchamp. Autor y espectador forman parte por igual del proceso creativo. La aproximación a una intervención en el paisaje, por su autor, es inevitablemente la que proponen los objetos inacabados de Martí Guixé.

Pero es la vuelta de tuerca que Nicolas Bourriaud da al concepto de ready-made duchampiano a través del concepto de Postproducción el que considero como legítimo mecanismo de intervención en el paisaje. Para Bourriaud, los artistas intervienen sobre el mundo ya establecido proponiendo una nueva forma de usarlo. De forma similar Robert Smithson también parte de la situación existente ayudando a reinterpretarla:

... «la labor social del artista consiste en reciclar los desechos... Aceptar la situación antrópica y aprender a reincorporarla...»

- El paisaje como Postproducción.

Elegir y no crear sería la forma de aproximación a la materia elaborada de un paisaje, aceptar su estatus de obra abierta, su condición de pieza referencial para el conjunto de usuarios (autores tal vez y espectadores sin duda). En este estado de cosas, la intervención paisajística tendría como objetivo reciclarlo desde dentro. Reconstruir el mundo ya establecido para proponer nuevas experiencias. Revisar los componentes de la realidad.

... «Crear espacios de debate y reunión. Espacios de resistencia.» (Jorge Juanes: Marcel Duchamp. Itinerario de un desconocido), en referencia a las propuestas de Bourriaud)

LOS ESTRATOS DEL PAISAJE

...“el tiempo es sucesión; el espacio simultaneidad”...

Para la modernidad, el pasado representaba la tradición que lo nuevo venía a suplantar. Para la Postmodernidad tenía una función de catálogo o de repertorio... la realidad urbana constituye en la actualidad un libro abierto en el que los artistas pueden explorar los estratos del pasado y las huellas de lo que está por venir...

Nicolas Bourriaud. Comisario de Estratos. PAC de Murcia. 2008

La intervención en el paisaje trabaja en el espacio con el Tiempo:

Si la primera etapa de intervención en La Rafa fue la de recuperar y consolidar el lugar “hacerlo legible” en palabras de Christo y Jeanne Claude, en la segunda (Centro de Integral y Centro de Agroecología) nuestra intervención operaba sobre el producto de la primera 15 años antes. Si la primera planteaba la recuperación del repertorio existente en el lugar y la eliminación de la imagen de deterioro, la segunda proponía transformaciones desde lo existente.

La primera, siguiendo el texto de Bourriaud, pertenecería a la Postmodernidad en la que el catálogo de formas vernáculas del Noroeste constituía el repertorio para intervenir.

La segunda etapa miraba el lugar como estratos del pasado y centraba su interés en la entropía tal y como propone Smithson.

Robert Smithson. (Entropía y los nuevos monumentos).

... «entropía cultural: rebajar la temperatura de la civilización: simplificar las estructuras de nuestra cultura volviendo a orígenes primitivos, a un tiempo y a una economía que dejen de apuntar hacia el futuro para detenerse en los estados cíclicos...los residuos industriales constituyen el paisaje antrópico con valor estético...»

Las intervenciones en esta segunda etapa trabajaban desde el pre-texto instaurado pero intervenían para remarcar o mostrar aspectos del paisaje no explícitos a primera vista.

Así en las Oficinas de Integral el cerramiento se plegaba a los árboles existentes en su reconocimiento y marcaba, como más tarde haría el Centro de Agroecología, la dirección visual que referenciaba a toda La Rafa en el paisaje circundante. Un muro ondulante reconocía el arbolado y la pequeña nave de la sericícola plegándose a ellos. Los huecos practicados en ese muro mostraban el paisaje en tres niveles: una visión baja del bosquecillo de pinos, una visión media del entorno próximo y una elevada del paisaje exterior. El último hueco era una mirada a la sierra de la Labia, hito emblemático referencial de La Rafa. De este modo, un centro de trabajo se proponía como un activador del paisaje.



13. Centro de Integral.



14. Edificaciones bioclimáticas. C de Agroecología

PAISAJE Y ENTROPÍA

En la última intervención, el Centro de Agroecología, la ordenación de los huertos de investigación y las edificaciones complementarias establecen un diálogo con lo existente desde la relación con la energía. Explicitar y reducir el carácter entrópico de toda actuación estaba en la base de la propuesta.

En el Centro de Agroecología se establecía la continuidad de plantaciones y huertos, edificaciones y arboleda como la relación de esos planos con la energía solar y los procesos fotosintéticos. A la movilidad estacional de las plantaciones se unía la de los planos de cubierta en su misión de ocultar o permitir el paso de los rayos solares. A los cambios de color estacionales se sumaban el de las cubiertas y taludes-fachada verdes y los pliegues de los umbráculos y sus juegos de sombra. Geometría cambiante para paisajes en continua mutación. Vinculación a la energía solar fotosintética en unos casos y fotovoltaica y térmica en otros.

De nuevo, la aproximación tiene que ver con las propuestas de Robert Smithson cuando dice, hablando de los nuevos monumentos sobre el paisaje:

... "deberían revelar su pasado, a la vez de añadir una nueva capa a los estratos del lugar"...

2. las nuevas intervenciones se vinculan al paisaje para explicitar aspectos que le competen



12. Los huertos ecológicos del centro de Agroecología. Verano

De forma similar a cómo los cambios hidrotérmicos modifican el paisaje, la arquitectura implicada aceptaba su capacidad de transformación en términos energéticos. De este modo se evidenciaba esta condición de todo paisaje y al mismo tiempo se trabajaba desde sus estrategias para lograr la integración.





13. Los huertos ecológicos del centro de Agroecología. Otoño



14. Moreras injertadas en el frente de acceso, límite con lo urbano. Invierno



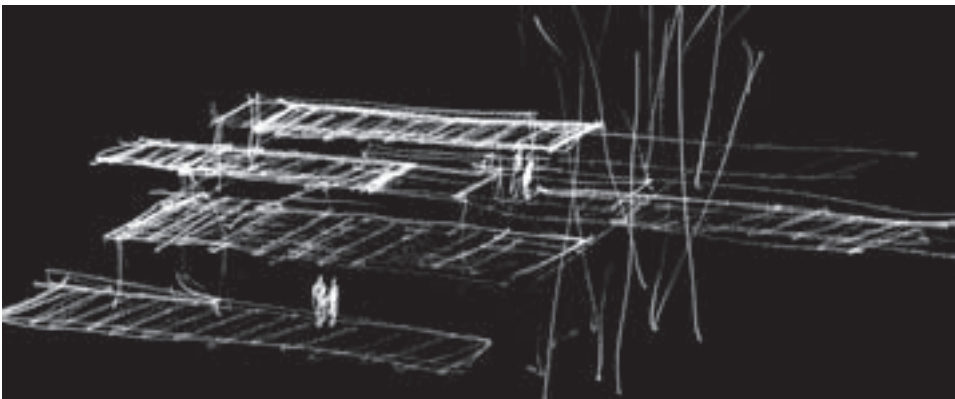
15. Pinar regenerado. Verano. Al fondo pistas deportivas.

Hemos caracterizado esta segunda intervención como de la entropía. Desde *Rebajar la temperatura de la civilización* de Robert Smithson y que en nuestro caso suponía la aceptación y reciclaje de lo existente (teatrillo, paseo, etc.) insertándolo atentos a no perder información. Pero también, en su aspecto termodinámico, atentos no disipar energía tanto en los procesos constructivos como en los de mantenimiento. Esta era la apuesta.

Intervenir en un paisaje desde estrategias energéticas y conseguir el diálogo con él, transformándolo desde dentro es el resultado.



16. Planos de energía. Cubiertas verdes y fachadas se integran en el paisaje desde criterios energéticos



17. planos de energía. Bocetos iniciales. Relación del entorno y la edificación con la energía solar.



21. Planos de energía. Continuidad de los procesos fotosintéticos y de energía solar incluso en los edificios. Continuidad paisajística.

CRÉDITOS

Cayetano García Rosas responsable de la recuperación de La Rafa en su época de alcalde de Bullas y Director de Integral y coautor, gestor y director del Centro de Agroecología.

Juan Antonio Sánchez Morales, Responsable del proyecto desde la Dir. Gral. De Arquitectura.1990.

Escuela Taller de Bullas ejecutora de las labores de recuperación, y plantación de especies y ejemplares.

José María Egea. Biólogo, autor y responsable del Centro de Agroecología y de los huertos ecológicos

Enrique Nieto. Arquitecto coautor de las oficinas de Integral.

Fernando de Retes. Arquitecto, autor del proyecto de rehabilitación de La Rafa y del Centro de Agroeco-

logía y oficinas de Integral. Y también de la propuesta de recuperación del Nacimiento y estructuras hidráulicas y centro de interpretación de La Rafa y del proyecto de albergue juvenil (en construcción). Años 1990-2010

NOTA

La fuente de La Rafa ha abastecido de agua a la villa de Bullas durante varios siglos. El sistema hidráulico está constituido por el estanque del manantial, el quijero de captación, una pequeña presa, el acueducto y una balsa de almacenaje y distribución. La hila de agua, propiedad del Concejo, además, era distribuida para el regadío de las huertas y empleada como fuerza motriz del molino harinero situado al final de la conducción.

Con el paso del tiempo, el desarrollo urbano y la diversificación del abastecimiento de agua favorecieron la pérdida de utilidad de alguno de sus elementos como seguramente sucedió con la balsa de almacenaje, posiblemente conservada bajo las nuevas edificaciones de la calle de su nombre. A pesar de ello, la acequia conducía agua en todo su recorrido hasta las huertas septentrionales de la ciudad, aunque sólo permanecía visible en su tramo inicial.

Históricamente tenemos constancia escrita de su utilidad desde el siglo XVII, cuando su trazado representaba el límite urbano no superado por las edificaciones de la villa. Las prospecciones arqueológicas del entorno, muy modificado por las labores agrícolas, sólo han ofrecido un fragmento cerámico correspondiente al borde y carena de una fuente con vedrío interior de color gris verdoso, que podemos fechar en el siglo XVII (MATILLA, 1992). A pesar de ello, no descartamos que el momento inicial de su explotación tuviera lugar en la Edad Media.

El sistema hidráulico de la Rafa es, pues, un vestigio muy significativo de obra pública, representativa del uso racional de los recursos naturales en una etapa concreta de la historia reciente de Bullas, que por su interés histórico-arqueológico merece la adopción de medidas adecuadas que aseguren su protección y conservación futura.

Región de Murcia digital.

INTERVENCIÓN EN LA CRIPTA DE LA CAPILLA DE LOS VÉLEZ DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE MULA

José Antonio Zapata Parra. Arqueólogo del Ayuntamiento de Mula¹

INTRODUCCIÓN

Durante la supervisión arqueológica de las obras de rehabilitación de la iglesia de San Miguel Arcángel de Mula, se halló bajo la Capilla de Nuestra Señora del Consuelo una cripta perteneciente a la familia de los Fajardo. El hallazgo, único lugar de enterramiento que se conoce para los Marqueses de los Vélez en la Región de Murcia, fue de tal magnitud, que se decidió musealizar la capilla para su contemplación.



Lámina 1. Iglesia de San Miguel Arcángel de Mula

La iglesia se encuentra ubicada en pleno centro urbano, en la Plaza del Ayuntamiento. A ella se accede fácilmente a pie, tanto por la calle Boticas, como por la calle del Caño o la calle de San Miguel.

El templo tiene planta de cruz latina con capillas laterales entre contrafuertes. En el lado izquierdo o del evangelio se edificaron tres capillas, dos con bóvedas vaídas y una de crucería; mientras que en el lado derecho o de la epístola interrumpida por la puerta de entrada lateral, sólo lleva incorporadas dos capillas, siendo ambas de crucería. La cubierta de la nave central es de medio cañón con lunetos y arcos fajones y se apoya sobre un entablamento corrido. La iglesia posee coro alto a los pies y un profundo ábside. Sobre el crucero se levanta una cúpula sobre pechinas decoradas con estucos pintados de color dorado. La cabecera está presidida por un templete exento que acoge la imagen del santo titular.

¹ E-mail: jazapataparra@hotmail.com. Todas las fotografías y dibujos que aparecen han sido realizados por el autor.

Desde este lugar se accede mediante una escalera a la cripta de la Hermandad de San Pedro.



Figura 1. Planta de la Iglesia de San Miguel

Los trabajos de supervisión arqueológica y de restauración de la capilla de los Vélez en la iglesia de San Miguel se llevaron a cabo a partir de una metodología que conjugaba la investigación histórica con la arqueológica, de tal forma que con los datos obtenidos se pudiera realizar una restauración acorde con esos resultados.

Esta metodología de trabajo se fundamentó en los siguientes puntos:

- La investigación histórica, con la recopilación de documentación de archivo.
- La supervisión y excavación arqueológica de la Capilla de los Vélez, así como de otras partes de la Iglesia.
- Estudio de la arqueología muraria de la Capilla, incluida la cripta.
- Propuesta de los elementos a conservar a partir de los estudios históricos y arqueológicos.
- Criterios de intervención durante la restauración de la Capilla.

LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Conocido el estado actual de la iglesia de San Miguel, antes de pasar a desarrollar la intervención arqueológica, debemos realizar un paseo por la historia de la iglesia así como por la visión que de ella y de la propia capilla tuvieron los historiadores y eruditos desde su construcción, de tal forma que podamos comprobar si los hallazgos arqueológicos realizados no sólo en la iglesia, sino en la capilla, que es objeto de nuestro análisis, se corresponden con las noticias históricas que de las fuentes textuales podemos extraer.

Tras la conquista castellana de Mula en 1244, se consagraron dos antiguas mezquitas de la madina, convirtiéndolas en las parroquias de Santo Domingo y San Miguel Arcángel. Sin embargo, con el crecimiento de la población a partir del siglo XV, la iglesia de San Miguel quedó pequeña y su emplazamiento en un saliente del monte no permitía su ampliación, por lo que se decidió su traslado a la recién creada Plaza Mayor a mediados del siglo XVI². La antigua iglesia pasaría a la advocación de la Virgen del Carmen.

A partir de la documentación existente en el archivo de Mula, sabemos que el traslado de la iglesia con la construcción de un nuevo templo fue costosa, aportando capital tanto los Marqueses de los Vélez, que ejercieron el patronazgo sobre ella, como el Concejo, que facilitaría de los montes públicos la madera necesaria para su construcción. El 9 de noviembre de 1593 se acordaba conceder varios centenares de pinos para las obras que se estaban realizando en San Miguel³.

Desconocemos la forma que tendría el primer templo construido, posiblemente una iglesia con una sola nave y entrada a mediodía. Sea como fuere, durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, el templo de San Miguel está en obras y prueba de ello son dos documentos de 1566 y 1593 recogidos por González Castaño en los que se dice:

«Que porque en el antiguo San Miguel no cabe la tercera parte de la gente de la parroquia, que se agilicen las obras para que se acabe, por lo menos la capilla mayor»⁴.

«Quiero y es mi voluntad que porque la Iglesia parroquial de Señor San Miguel desta villa se traslada junto a la plaza desta villa (...) quiero que mi cuerpo y (los) de mis padres y hermanos y de mis hijos que estan enterrados en el biexo se trasladen y traigan los guesos de todos a la iglesia nueva de Señor San Miguel...»⁵

Como podemos ver, las obras de San Miguel se fueron alargando, a pesar de las aportaciones de los Marqueses de los Vélez y del Concejo, concluyéndose las obras de la iglesia renacentista en el primer cuarto del siglo XVII (1618), cuya planta consistía en una sola nave con capillas laterales terminadas con bóvedas de crucería. En este momento es cuando se construye el crucero y la magnífica fachada del mediodía, por la que se accedía y en la que se coloca una inscripción conmemorativa que celebraba la recién terminada obra. La inscripción reza lo siguiente:

«Siendo summo Pontifice Paulo V. Reyn. D. Philipe III. Obispo de Cartag. D. Ant^o Trexo y S. desta villa D. Luis Faxardo Requesenes Marques de los Velez y Adelantado deste Rey^o de Mur^a. Se hizo sta obra en XV de Nobe. De UDCVIII.»

Asimismo, el patronazgo de los Fajardo se vio reflejado en una capilla en el lado izquierdo del templo y bajo la advocación de Nuestra Señora del Consuelo.

Sin embargo, la iglesia, tal y como hoy la conocemos, fue terminada a principios del siglo XVIII (c. 1716) con la ayuda del Cardenal Belluga. En este momento se realiza una sencilla portada de mármol de Cehegín y el campanario que dan a la Plaza Mayor. Asimismo, el interior de la iglesia será transformado al gusto barroco⁶, predominante en aquel momento, estrechándose la nave central con la incorporación de pilastras sobre los pilares renacentistas de piedra de travertino rojo de la cantera local de La Almagra y rebajando la nave central mediante una bóveda de medio cañón con arcos fajones y lunetos. Gracias al diario de viaje de D. Antonio Álvarez de Toledo, X Marqués de los Vélez, tenemos una descripción de la iglesia recién terminada:

² GONZÁLEZ CASTAÑO, J.: *Una villa en el reino de Murcia en la Edad Moderna (Mula, 1500-1648)*, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992, Murcia, p. 78 y ss.

³ SÁNCHEZ MAURANDI, A.: *Historia de Mula*, tomo II, Murcia, 1956, p. 6, nota 1.

⁴ GONZÁLEZ CASTAÑO, J.: *Op. Cit.*, 1992, Murcia, p. 78. Acta Capitular de 22 de mayo de 1566.

⁵ GONZÁLEZ CASTAÑO, J.: *Op. Cit.*, 1992, Murcia, p. 78. Libro de Pías Memorias de San Miguel. Testamento de Juan Aparicio Soto, 14 de junio de 1593).

⁶ SÁNCHEZ MAURANDI, *Op. Cit.*, Murcia, 1956, 6-7.

«Mula. 16 de diciembre de 1769.

Por la mañana recibió los cumplidos de la villa, cabildo, religiosos, militares y caballeros. Acompañado de la villa, militares, caballeros y familia pasó a pie hasta la iglesia parroquial de San Miguel, hermoso templo, aunque de una sola nave y su media naranja no tiene luces, pero es de bella arquitectura y muy capaz, con cuatro capillas por banda bastante grandes y bien adornadas. Una propia de la casa de S.E., con capellán, su altar ocupado por una hermosa imagen de Ntra. Sra. Con el título del Consuelo y cuatro cuadros grandes de buena pintura con la vida de Ntra. Sra. La capilla mayor es el presbiterio. También el altar mayor es de perspectiva o pintura, con sólo un tabernáculo dorado. Repicaron las campanas y el señor cura. Con los demás señores sacerdotes recibió a S.E. dándole agua bendita. Tocarón el órgano. La villa ocupó los bancos de uno y otro lado del crucero y S.E. hizo bajar a él la silla y almohada que le habían puesto en el presbiterio (...). Pasó luego a la capilla de San Blas. Despidieron a S.E., familia y concurrentes las religiosas de este santo y de S. Felipe Mártir. Pasó luego a su capilla, donde hizo también una oración»⁷.

Como vemos, en este texto tenemos una de las primeras descripciones de la Capilla de Nuestra Señora del Consuelo, cuyo patronazgo pertenecía a los Marqueses de los Vélez. El documento nos describe el altar con una hermosa imagen de la virgen y con cuatro grandes cuadros dedicados a la vida de la misma. Sin embargo, en ningún momento nombra la existencia de la cripta.

Cuando comenzaron las obras de rehabilitación en la iglesia, Juan González Castaño informó de su existencia y de la necesidad de un arqueólogo en la supervisión de las obras. Conocía la cripta por el estudio de la obra de Gregorio Boluda del Toro, que hacia 1903 describe la Capilla del Consuelo en la Iglesia de San Miguel Arcángel, en la que dice:

«Patronato y enterramiento de los Fajardo. Tiene una estrecha y larga cripta llena de huesos acartonados y enmohecidos»⁸.

Pocos años después, González Simancas visitó Mula, acompañado por su buen amigo el Sr. Boluda del Toro, recogiendo material para su Catálogo Monumental de España, del que tenía el encargo de hacer la Provincia de Murcia. En el Catálogo describió la Capilla del Consuelo en la iglesia de San Miguel:

«932.-En la Capilla del Consuelo, patronato de estos próceres (se refiere a los Fajardo), hay un buen retablo en forma de tríptico con columnas estriadas que con el entablamento encuadran las pinturas que representan el banquete del rico avariento. El frontón triangular que remata, con ángeles en los costados, muy mal tallado por cierto, tiene en la tabla central la figura del Padre Eterno. En los muros de la capilla hay cuatro cuadros siendo el mejor uno firmado por Senén Vila que mide 3, 50 m de altura y representa la Ascensión»⁹.

La siguiente descripción de la capilla la encontramos tras la Guerra Civil, en un manuscrito inédito, realizado por Francisco Ortega en 1939. En el documento nos describe la situación y estado del templo tras los saqueos sufridos durante la Guerra Civil:

⁷ DÍAZ LÓPEZ, J.; LENTISCO PUCHE, J.D.: *El señor en sus Estados. Diario de viaje de D. Antonio Álvarez de Toledo, X Marqués de los Vélez, a sus posesiones de los Reinos de Granada y Murcia (Octubre, 1769 n.º Enero, 1770)*, Centro de Estudios Velezanos, Ayuntamiento de Vélez Rubio, Almería, 2006, p. 149.

⁸ Agradecemos a Juan González Castaño el poder consultar la obra de Gregorio Boluda del Toro, *Apuntes para la Historia de Mula*, Libro 3 (Edificios públicos, Puebla, Baños, etc.), 1903, pág. 20.

⁹ GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. Tomo II*, 19051907, p. 441-442.

«En ambos lados del crucero existían dos retablos gemelos del más bello estilo plateresco. No eran menos notables los que existían en las capillas de Nuestra Señora del Consuelo y su pareja la de San Blas adornadas por diversos lienzos de distintos tamaños con escenas de la vida de la Virgen, los del altar del Consuelo, y figuras de mártires en la de San Blas. Completando la decoración de las citadas capillas existían cuatro grandes cuadros rectangulares y cuatro semicirculares que cubrían por completo los laterales. Los rectangulares, de tres metros y diez centímetros de anchura por dos y veinte de altura reproducían la Ascensión del Señor y la Asunción de la Virgen, los de la capilla del Consuelo, “la curación milagrosa de un niño” y el “Martirio de San Blas”, los dos de la capilla de este Santo. El primero de estos cuadros estaba firmado por el notable artista Senén Vila de Alicante. Los semicirculares, de aproximadamente la misma anchura de los anteriores, aunque un poco inferior su altura, reproducían el “Nacimiento” y la “Gloria” de los respectivos titulares de las capillas.

Las capillas frontales entre sí de San Blas y de Nuestra Sra. del Consuelo de la Parroquia de San Miguel, eran gemelas en construcción y ornamentación. Ambas lucen aún hoy día a la altura de una grada desde el nivel general de la iglesia una pavimentación semejante al más antiguo azulejo»¹⁰.

Por lo tanto, a partir de la documentación histórica podemos apuntar que la Iglesia de San Miguel fue construida en la segunda mitad del siglo XVI, siendo terminada a principios del siglo XVII, tal y como hemos podido leer en los documentos de 1566, 1593 y en la lápida conmemorativa de la puerta del mediodía, fechada en 1618. La conformación actual, llegaría de la mano del cardenal Belluga en el siglo XVIII. En cuanto a la Capilla de Nuestra Señora del Consuelo tiene su origen a la vez que el templo, ejemplo de ello es por la bóveda de crucería existente en la misma. En cuanto al patronazgo de la capilla, no es arriesgado suponer que la capilla pertenece a la familia desde su formación. La documentación nos muestra que la construcción de la iglesia se sufraga con capital de la familia Fajardo desde el principio de su construcción a finales del XVI. Además existe documentación a lo largo del siglo XVII en la que vemos el constante patronazgo de los Marqueses, como cuando la viuda del V Marqués de los Vélez, doña María Engracia de Toledo trajo desde Sicilia la reliquia del cuerpo de San Felipe mártir y la donó a Mula en 1648.

LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA

Otro de los estudios previos necesarios de cara a la restauración de elementos arquitectónicos de carácter histórico es la excavación arqueológica, que se llevó a cabo en los meses de noviembre y diciembre de 2007. El día 13 de noviembre durante las obras de acondicionamiento de la iglesia, se procedió al levantamiento de la pavimentación existente en la capilla hallándose parte de la bóveda que conformaba la cripta de la familia Fajardo. La cripta estaba totalmente colmatada por lo que era necesaria la excavación de la misma para ver su estado de conservación y documentarla, no sólo arqueológicamente sino también arquitectónicamente.

10 ORTEGA, F.: *Efemérides de la Parroquia de San Miguel Arcángel de la Ciudad de Mula desde su restauración en 1939*, manuscrito inédito, Mula, 1939, Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel de Mula.



Lámina 2. Estado de la cripta antes de la excavación arqueológica.



Lámina 3. Estado de la cripta después de la excavación arqueológica

Comenzamos la excavación limpiando toda la capilla de los escombros generados por las obras, con el objetivo de contemplar el estado de la cripta y de asignar las unidades estratigráficas y constructivas correspondientes a los primeros niveles de colmatación y a las estructuras

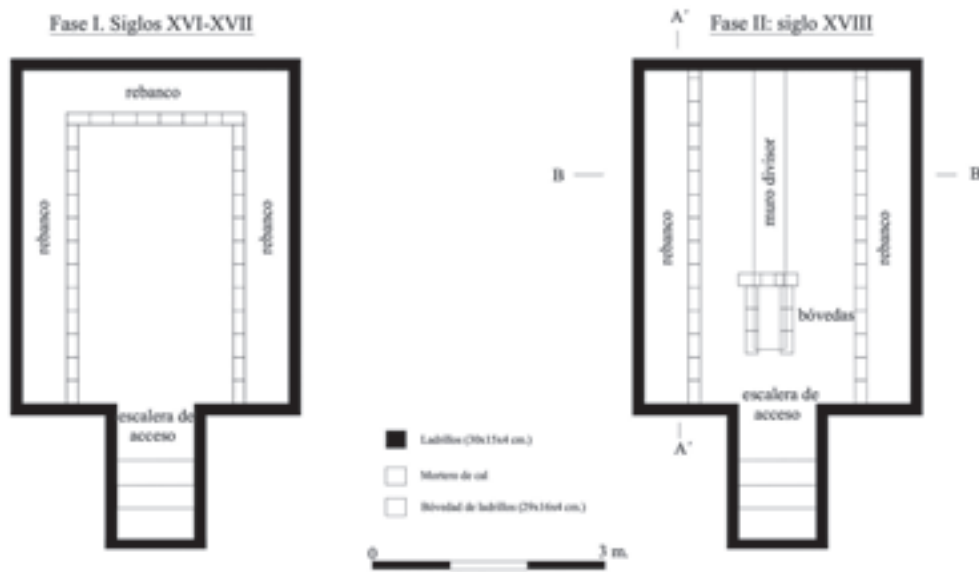
aparecidas. Bajo las diferentes repavimentaciones de la capilla, compuestas por un suelo de terrazo y otro de carácter hidráulico (UE 1 y 2), documentamos el primer nivel de colmatación (UE 3), compuesto por un estrato de tierra con gran cantidad de piedras, ladrillos, cal, azulejos, restos cerámicos y restos óseos. Al ir excavando este estrato, hallamos un muro (UE 5) que recorría longitudinalmente la cripta, realizado a base de mampostería trabada con mortero de cal y con unas dimensiones de 3,60 m de largo por 0,40 m de ancho. Tras delimitar el muro continuamos con la excavación arqueológica, documentando bajo UE 3 un nuevo estrato de colmatación con restos de ladrillos, cal y más huesos humanos (UE 4). Estos niveles de relleno de la cripta, cubrían un definitivo nivel compuesto por gran cantidad de restos óseos humanos (UE 8), un osario que marcaba el último momento de uso y que llegaba hasta el pavimento de mortero de cal de la cripta. Este estrato de huesos cubría dos rebancos realizados a base de ladrillos y mortero de cal que se adosaban a las paredes de la cripta (UE 7). Sobre estos rebancos, hallamos restos de un estrato marrón oscuro formado por huesos enmohecidos y acartonados (UE 9).



Lámina 4 y 5. Detalle de la bóveda, rebanco y escalera de acceso a la cripta.

También excavamos la zona de acceso a la cripta, que se encontraba cegada en la zona de la entrada a la capilla. El acceso tenía una dimensión de un metro cuadrado, con tres escalones realizados con ladrillo y enlucidos con yeso, con unas dimensiones de 0,30 m cada uno.

Asimismo, realizamos varias catas parietales en la cripta, documentando en la zona de contacto entre los pilares originales realizados con piedra de travertino rojo que conformaban la iglesia en su primera fase de construcción y las pilastras sobrepuestas en época barroca, restos de los azulejos que en un primer momento decoraban la capilla.



PLANTAS DE LA CRIPTA DEL MARQUÉS DE LOS VÉLEZ

Figura 2. Fases constructivas y de uso de la cripta.

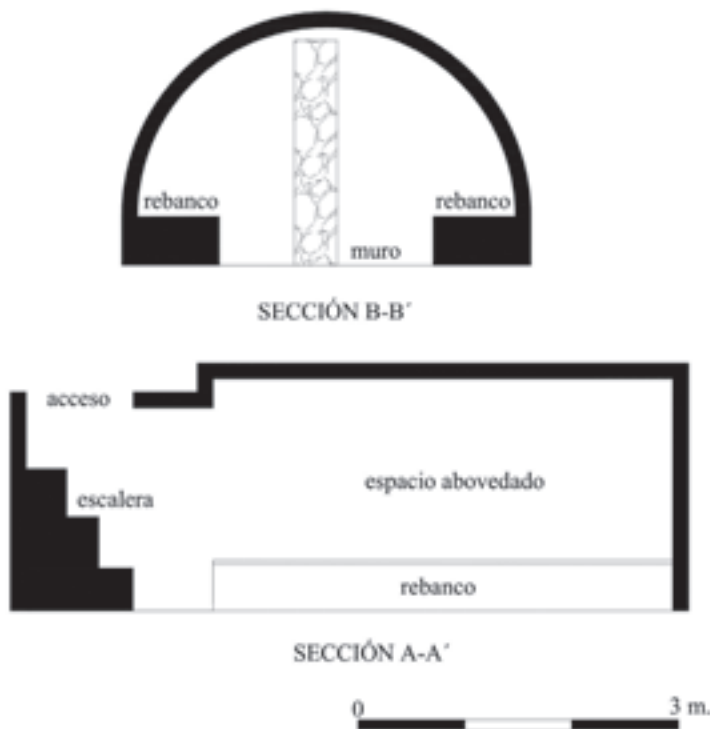


Figura 3. Secciones de la cripta

Analizando los resultados de la excavación arqueológica podemos definir por un lado, la estructura arquitectónica de la cripta, y por otro, las diferentes fases constructivas, de uso y colmatación de la misma. Con respecto a su estructura¹¹, la cripta presenta una forma rectangular con unas dimensiones de 6,35 m de longitud por 3,75 m de ancho, así como una luz de bóveda de 2,17 m desde el pavimento de la cripta. El acceso, situado en la zona de entrada a la capilla, pero invadiendo parte de la nave central, presentaba unas dimensiones de 1 m², con tres escalones.

En su interior la cripta presentaba un rebanco adosado a los laterales de la cripta y al fondo de la misma, con una altura de 0,72 m de alto por 0,46 m de ancho. En un momento posterior añaden un muro realizado con mampostería trabada con mortero de cal con unas dimensiones de 2,15 m de alzado por 0,40 m. de grosor.

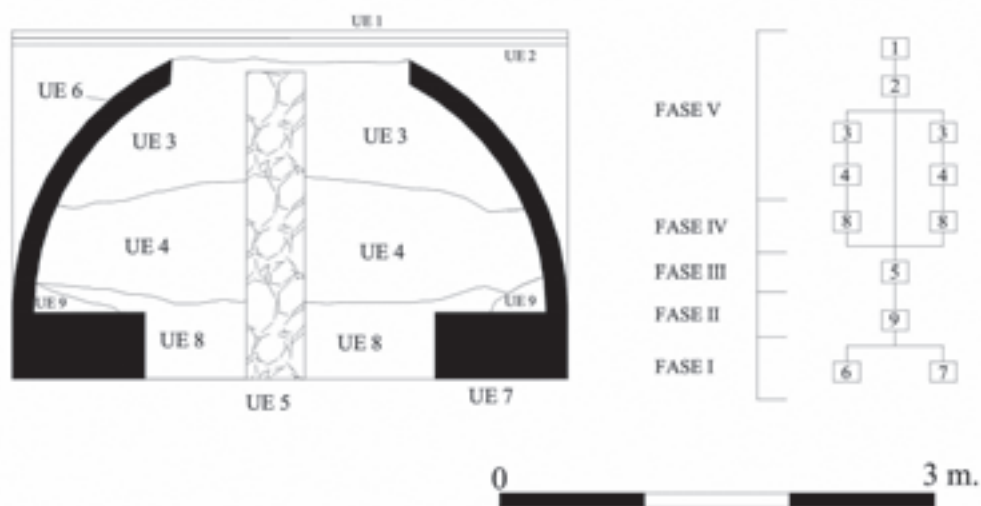


Figura 4. Niveles estratigráficos documentados en el interior de la cripta.

Respecto a los materiales empleados para la construcción de la cripta, tanto el acceso, como las paredes, la bóveda y los rebancos están realizados a base ladrillos con un módulo de 30 x 15 x 4 cm, trabados con argamasa de cal, que también utilizan como material para el pavimento de la cripta y de los rebancos. Así mismo, hemos documentado que la base rectangular esta realizada por sillares de travertino rojo, similares a los empleados en la cimentación, en los zócalos y en los elementos ornamentales del templo renacentista. Sobre esos sillares arrancan las paredes de ladrillo que conforman la cripta.

En lo que respecta a las fases constructivas y de uso constatadas, si analizamos los materiales empleados en la construcción así como los niveles de colmatación documentados durante el proceso de excavación, podemos hablar de un total de seis fases:

- FASE I: se trata del momento de construcción de la cripta, que situamos a finales del siglo XVI y principios del XVII. En este momento la cripta presentaba su estado original, con la bóveda de ladrillo y un rebanco corrido en forma de U, donde se depositaban los ataúdes. La capilla presentaba una decoración de azulejos de 14 x 14 cm y 1,5 cm de grosor decorados con cubierta vítrea policroma que originalmente cubrieron el zócalo y probablemente el pavimento de la capilla. Se exhumaron azulejos con tres motivos decorativos diferentes de los que se han podido reconstruir dos y se caracterizan por que el motivo completo está formado por cuatro azulejos idénticos combinados, de los que hemos hallado gran cantidad en el interior de la cripta (UE 3 y 4). La mayoría de azulejos recuperados presentan motivos geométricos pintados a pincel en azul cobalto, blanco, manganeso, amarillo y naranja. Cuatro piezas forman el dibujo completo, cuyo tema central es un florón jaspeado. *de San Agustín (S. XV - XVII)*, Murcia, 1997. ¹⁸BOLUDA DEL TORO, G.: *Op. Cit.*, Mula, 1903, p. 20. La capilla de Tobías y San Rafael de la iglesia de San Nicolás en Valencia

¹¹ ZAPATA PARRA, J.A.: «El hallazgo de la cripta del Marqués de los Vélez en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Mula», *XIX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, 2008, 181-184.

¹² *Historia del Arte Valenciano*, tomo 3, 1989, p. 334-335.

tiene un friso de idénticos azulejos que, al parecer proceden de la derruida iglesia valenciana de San Miguel¹². El otro tipo presenta en el centro una roseta o cabeza de clavo enmarcada por un pequeño cuadrado. Se pintó a pincel con tonalidades azules, blanco y amarillo. La combinación de cuatro azulejos forma una cruz aguzada. Encontramos paralelos en Valencia, en la escalera del antiguo colegio de San Pablo y en una capilla lateral de su iglesia que permanecieron *in situ* desde su construcción, hacia 1552¹³. En el catálogo de la colección Carranza hay un panel con nueve azulejos idénticos fechados hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII¹⁴. Conocemos de la existencia de ese zócalo de azulejos por el hallazgo de los mismos no sólo en el interior de la cripta sino por haberlos documentado en una cata realizada en la pared de la capilla junto a los pilares originales de la iglesia renacentista. La existencia de esos azulejos también es corroborada por el manuscrito de 1939: “*Ambas lucen aún hoy día a la altura de una grada desde el nivel general de la iglesia una pavimentación semejante al más antiguo azulejo*”¹⁵. Con respecto a los materiales cerámicos exhumados¹⁶, están fechados entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII destacamos los fragmentos de platos vidriados en blanco (forma XIX de Matilla) o cubiertos de esmaltín azul grisáceo (formas I, II y XX de Matilla)¹⁷. Junto a los materiales cerámicos de producción regional se han recuperado fragmentos de dos platos procedentes de Italia: uno presenta cubierta esmaltada en ambas caras con motivos “a quartieri” en azul cobalto sobre una cubierta azul celeste de estilo Berettino importado del área ligur (Génova / Savona), el otro plato es policromo y fue elaborado en los talleres de Montelupo.

- FASE II: es la última fase de uso de la cripta como tal. En las esquinas de los rebancos, al fondo de la cripta, documentamos un estrato compuesto por restos óseos humanos (UE 9), que nos muestra la funcionalidad como pudrideros. Hacia 1903, cuando Boluda del Toro describe la capilla y la cripta, texto que recogimos en el apartado de investigación histórica, la cripta estaba aún en funcionamiento, describiéndola de esta forma: “*tiene una estrecha y larga cripta llena de huesos acartonados y enmohecidos*”¹⁸.
- FASE III: corresponde al momento de construcción del muro divisor de la cripta. En un principio pensábamos que el muro podía funcionar como elemento sustentante de la bóveda, pero tras la excavación arqueológica de la cripta documentamos que el muro no alcanzaba la bóveda en la zona intacta bajo el altar de la capilla. Así mismo, en la zona de entrada, se conservaban restos del arranque de arcos geminados realizados con ladrillos, los cuales marcaban la separación de espacios. Posiblemente a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX, cuando el marquesado desaparece la cripta es dividida en busca de ingresos.
- FASE IV: Corresponde al siglo XX, posiblemente tras la Guerra Civil, con las reformas sufridas en la iglesia para su restauración, la cripta sirvió como osario. Durante la excavación documentamos un nivel formado por restos óseos que cubría los rebancos y parte de la escalera de acceso. Será en este momento cuando se ciegue la entrada a la cripta.
- FASE V: corresponde a los niveles de colmatación de la cripta en un momento avanzado del siglo XX. En esta fase, desaparece la azulejería existente en la capilla, así como la pavimentación, unificando los niveles de la nave central y la capilla. En los estratos de

¹³ *Historia del Arte Valenciano*, tomo 3, 1989, p. 334-336.

¹⁴ Catálogo *Lozas y Azulejos de la colección Carranza*, vol.1, 2002, p. 221.

¹⁵ ORTEGA, F.: *Op. Cit.*, 1939, Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel de Mula.

¹⁶ El estudio e inventario de materiales fue realizado por M^a Isabel Muñoz Sandoval, a la que agradecemos sus valiosas aportaciones.

¹⁷ MATILLA SÉIQUER, G.: *Alfarería Popular en la Antigua Arraxaca de Murcia. Los hallazgos de la Plaza*

¹⁸ BOLUDA DEL TORO, G.: *Op. Cit.*, Mula, 1903, p. 20.

colmatación (UE 3 y 4) hemos documentado gran cantidad de azulejos, ladrillos, restos cerámicos de los siglos XVI al XX. Es el momento en el que se destruye parte de la bóveda y se colmata la cripta. Tras su colmatación se realiza las sucesivas pavimentaciones de baldosas hidráulicas y terrazo (UE 1 y 2).

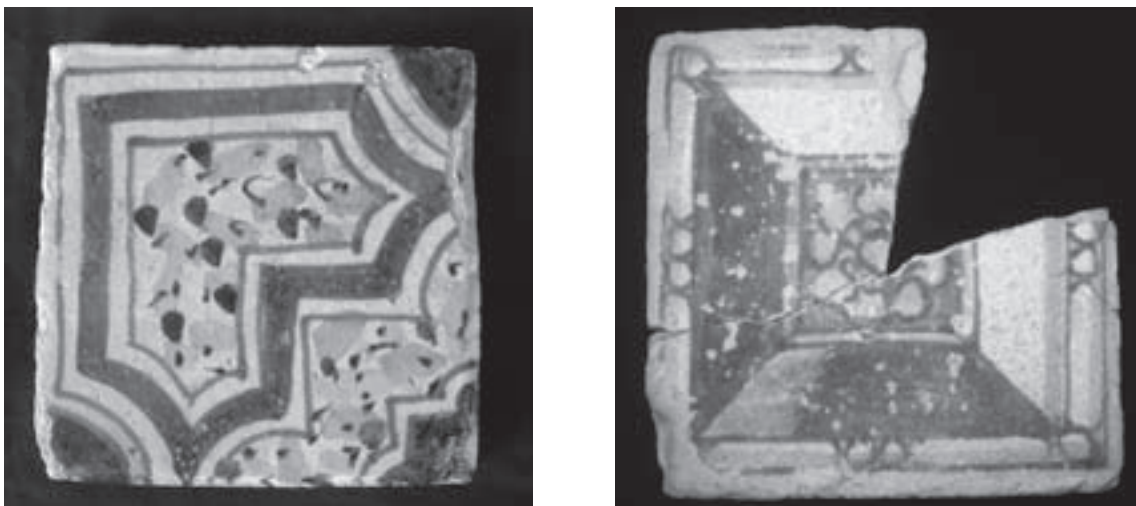


Lámina 6 y 7. Muestras de los azulejos documentados en el interior de la cripta

LA RESTAURACIÓN Y MUSEALIZACIÓN DE LA CAPILLA

El hallazgo de la única cripta de enterramiento de los Marqueses de los Vélez en la Región de Murcia unido a lo que representó el marquesado para la historia de Mula, fueron causas más que suficientes para su conservación, restauración y musealización¹⁹. Los criterios para la intervención en la capilla, se basaron en los estudios previos, tanto históricos como arqueológicos, y fueron los siguientes:

- Conservar y transmitir íntegramente el significado de la cripta, respetando la autenticidad de la materia original.
- Restauración de las patologías, lesiones y causas que provocaron el deterioro de la cripta.
- Musealización de la capilla, dejando las diferentes fases constructivas y de uso de la cripta.

En general, el estado de conservación de la capilla era bueno, sin embargo la cripta había perdido parte de la bóveda de ladrillos que la formaba, conservándose tan sólo los arranques de la misma y el tramo bajo el altar de la capilla. Como la imagen exterior que queríamos ofrecer era la visión completa de la cripta, para que los visitantes pudieran contemplar la misma y su funcionamiento, decidimos en nuestra intervención restaurar y consolidar la estructura de ladrillos conservada, sin formar la bóveda perdida, excepto en la zona frente al altar de la capilla. El tratamiento realizado fue la limpieza de todos los ladrillos, la recuperación del mortero de cal, la consolidación de los ladrillos existentes, y puntualmente, la reposición de alguna pieza perdida, sobre todo en la zona de los arranques de la bóveda, que hemos uniformizado de cara a su musealización. Así mismo, en la parte más cercana al altar, se ha reconstruido un tramo de bóveda, utilizando los mismos materiales y técnicas constructivas, de tal forma que el visitante pueda ver la altura original de la cripta y pueda comprender que la capilla, tal como hemos corroborado con el estudio de las fuentes escritas, se hallaba un peldaño por encima de la nave central.

¹⁹ La restauración y musealización de la capilla fue llevada a cabo por la empresa de restauración de Antonio García Rico, al que agradezco su sensibilidad hacia el patrimonio histórico.



Lámina 8. Montaje de la estructura metálica sobre la cripta



Lámina 9. La cripta tras su restauración y musealización

Con respecto a los rebancos y escaleras de acceso a la cripta, el criterio de intervención ha sido similar: picado y limpieza de ladrillos y recuperación y reposición del mortero de cal. En las zonas donde el pavimento se había perdido, se ha repuesto con el mismo tipo de mortero de cal.

En cuanto a la estructura que permite la visualización de la cripta, se optó por una estructura metálica que presenta la propia planta de la cripta. Es una estructura reticulada en la que se insertan vidrios de gran resistencia al tránsito de visitantes. De esta forma, los visitantes pueden apreciar el interior de la cripta y la capilla puede ser usada para el culto. La estructura se adapta,

así mismo, al recreado de la bóveda junto al altar, de tal forma que recrea la altura original de la capilla y sirve como zona para la ventilación, evitando la condensación de humedades en los vidrios insertado en la estructura.

En cuanto a la capilla, a través de las catas parietales, se documentaron restos de la azulejería renacentista que en su origen decoraba la misma. Este hallazgo, unido a la gran cantidad de estos azulejos que recuperamos del interior de la cripta y a lo que nos decían las fuentes históricas sobre la decoración de la capilla con azulejería antigua, nos permitió recrear un paño con esta azulejería en una de las paredes de la capilla. Así mismo, se dejaron a la vista parte de los pilares originales de la capilla, realizados en piedra de travertino rojo de la cantera local de La Almagra.

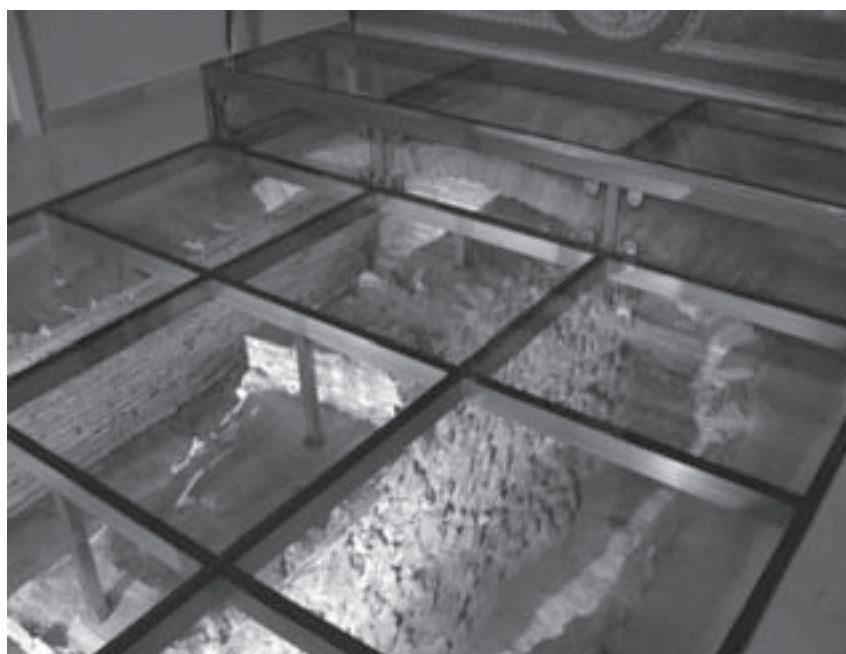


Lámina 10. Detalle del interior de la cripta tras su restauración

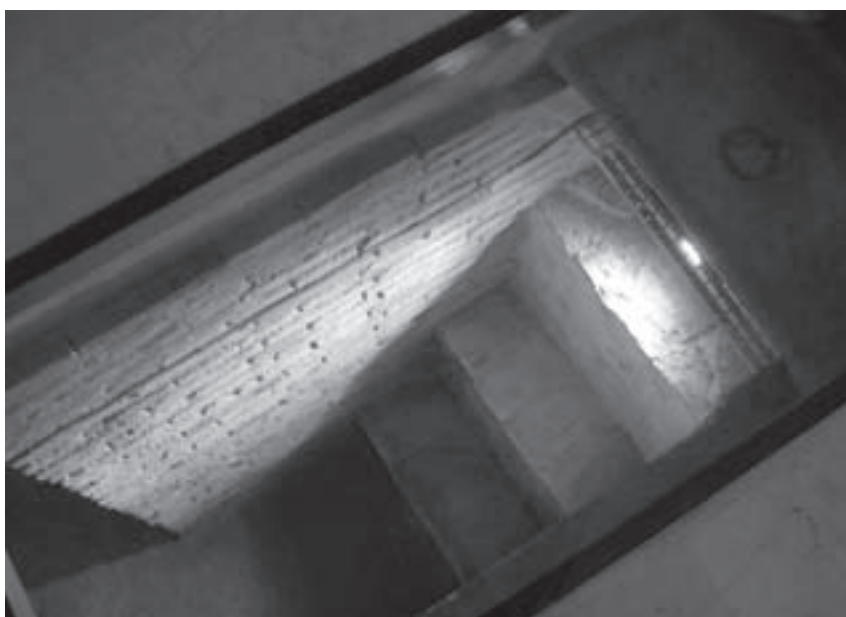


Lámina 11. Detalle del acceso a la cripta tras su restauración

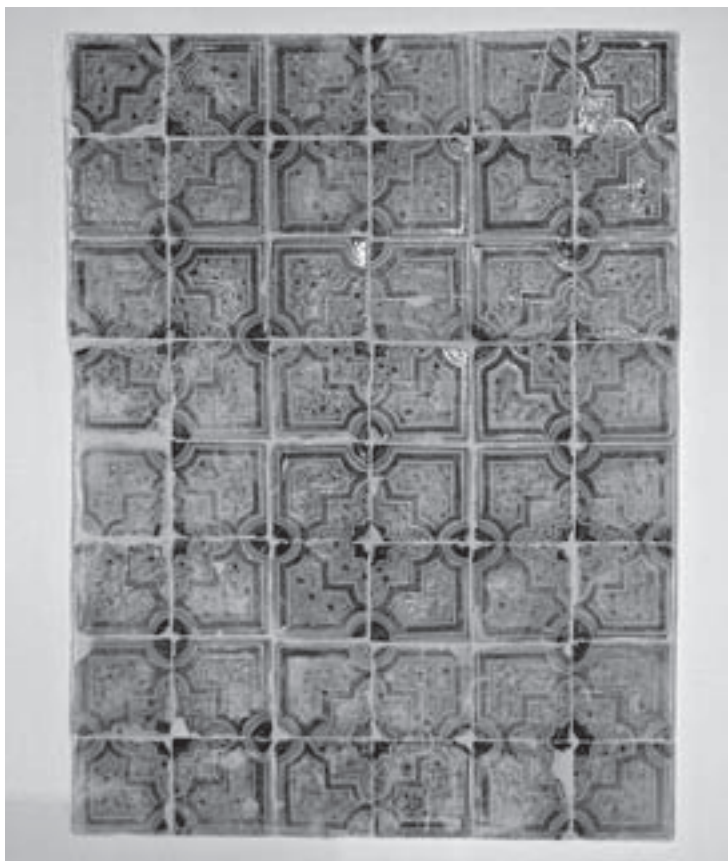


Lámina 12. Detalle de los azulejos recuperados en una de las paredes de la capilla

CONCLUSIONES

En definitiva, con esta intervención se ha podido compatibilizar el uso de la iglesia y de la propia capilla para la liturgia cristiana, con un uso de carácter turístico mediante la musealización de la capilla y cripta de los Marqueses de los Vélez en Mula. Así mismo, hemos podido clarificar mediante el estudio de la documentación histórica y de la arqueológica, la evolución de la capilla y su cripta. Ambas tienen su origen a finales del siglo XVI-principios del XVII, cuando se acaba la iglesia renacentista (1618). El hallazgo de los azulejos, claramente renacentistas por sus paralelos, nos marca ese momento constructivo. Posteriormente, a finales del siglo XVIII, la cripta se divide en dos, levantándose un muro y rompiendo el rebanco existente al fondo, conservándose tan sólo los rebancos en los lados más largos de la cripta. Ambas partes de la cripta se cubrieron en la zona de acceso con dos bóvedas, similares a la existente. La cripta está en uso hasta principios del siglo XX, ya que cuando es visitada por el erudito local, el Sr. Boluda del Toro (1903), reconoce restos de huesos acartonados y enmohecidos, que nosotros documentamos sobre los rebancos. Posiblemente, tras la Guerra Civil, la cripta es usada como osario, sellando posteriormente su entrada. Las reformas para repavimentar y para nivelar los suelos a finales del siglo XX, provocó la rotura de la bóveda y su definitiva colmatación.



Lámina 13. Vista de la capilla tras su restauración y musealización.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV: *Historia del Arte Valenciano*, 3 vol., Valencia, 1989.
- AAVV: *Lozas y Azulejos de la colección Carranza*, 2 vol., Toledo, 2002.
- DÍAZ LÓPEZ, J.; LENTISCO PUCHE, J.D.: *El señor en sus Estados. Diario de viaje de D. Antonio Álvarez de Toledo, X Marqués de los Vélez, a sus posesiones de los Reinos de Granada y Murcia (Octubre, 1769 - Enero, 1770)*, Centro de Estudios Velezanos, Ayuntamiento de Vélez Rubio, Almería, 2006.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, J.: *Una villa en el reino de Murcia en la Edad Moderna (Mula, 1500-1648)*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1992.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Tomo II, 1905-1907, p. 441-442.
- MATILLA SÉIQUER, G.: *Alfarería Popular en la Antigua Arrixaca de Murcia. Los hallazgos de la Plaza de San Agustín (S. XV - XVII)*, Murcia, 1997.
- SÁNCHEZ MAURANDI, A.: *Historia de Mula*, tomo II, Murcia, 1956.
- ZAPATA PARRA, J.A.: «El hallazgo de la cripta del Marqués de los Vélez en la Iglesia de San Miguel Arcángel de Mula», *XIX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, 2008, 181-184.

IGLESIA DE SAN MIGUEL, EN MULA. LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

Antonio García Del Amor, Arquitecto.

1. LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

La restauración arquitectónica consistió en eliminar las humedades de los paramentos verticales y horizontales, dotar de un nuevo solado al templo y dotar de una serie de instalaciones al templo, tales como megafonía, instalación eléctrica, fontanería, saneamiento y preinstalación de climatización.

Las obras comenzaron en agosto de 2007. Los primeros meses transcurrieron con dificultad ya que no se cesó con las actividades de culto religioso, aunque se redujo el número de oficios. Estas actividades obligaron a realizar la obra por fases:

Fase I: Obras en la capilla del Santísimo, sacristía y patio interior.

Fase II: Obras en las capillas laterales y accesos (coro y campanario).

Fase III y IV: Obras en la nave central y terminación de fase II.

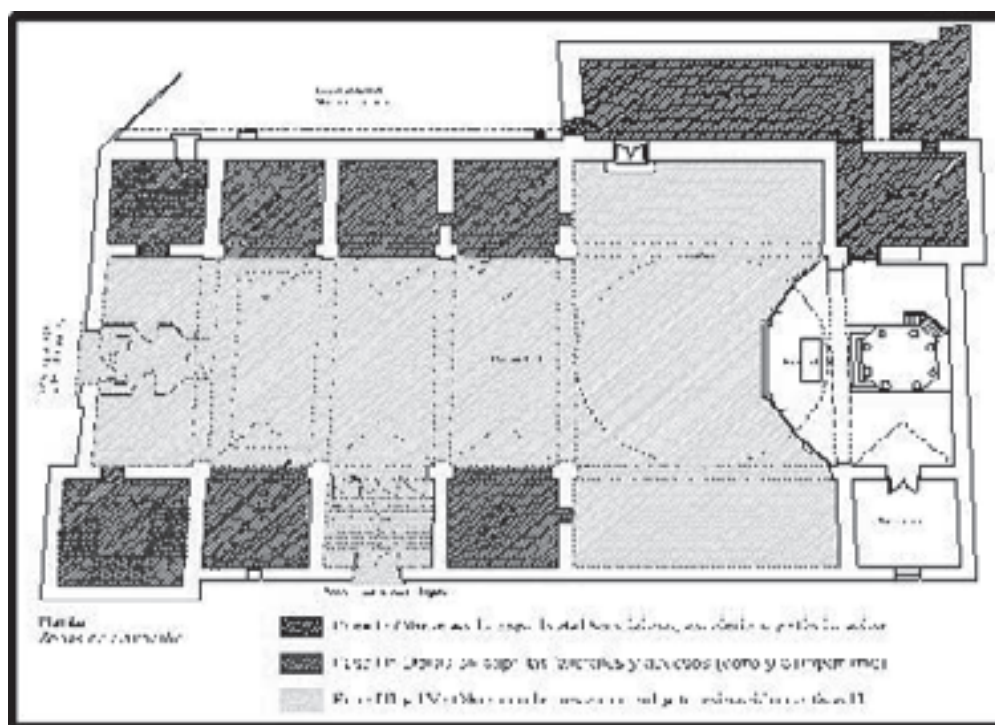


Imagen 1: Fases de actuación.

La iglesia de San Miguel se encuentra ubicada en el Centro de Mula, enclavada sobre una parcela con una pendiente importante, lo que provoca que se produzcan filtraciones de agua por el terreno y se produzca la ascensión por capilaridad en paños horizontales y verticales. Se proyectó la sustitución de todo el pavimento de la iglesia, creando unas zanjas perimetrales que posibilitaron una ventilación en el pavimento de la iglesia, al mismo tiempo que estas albergaban parte de las instalaciones del edificio. Se prolongó la galería existente en la fachada norte mediante un forjado sanitario en la capilla del Santísimo y su conexión con el patio de luces ubicado junto a la sacristía, creando una corriente de aire que permitiese ventilar toda esta zona, se realizaron unas perforaciones en el muro norte de la iglesia que conectaban las zanjas perimetrales, con la galería de la fachada norte.

Los primeros pasos fueron el acondicionamiento de la zona exterior, se eliminó la barandilla existente en la zona de la calle San Miguel, colocando en esta un contenedor para escombros, se valló la obra y se instalaron carteles de seguridad.

1.1. FASE I: OBRAS EN LA CAPILLA DEL SANTÍSIMO, SACRISTÍA Y PATIO INTERIOR.

Los trabajos comenzaron en esta parte del templo, la primera operación fue el picado de paramentos verticales hasta la altura de ascensión capilar de la humedad, aproximadamente 1,80 m, para ello, tanto en la capilla del Santísimo, como en la sacristía se utilizó un andamio de borriquetas, y con la ayuda de un martillo eléctrico se pudo ejecutar, dejando a la luz las pilastras de ladrillo y los muros de mampostería de cal y canto.

La siguiente intervención se efectuó en el patio interior. En él había una vieja habitación y un aseo. El problema que se encontró fue el desplome de los tabiques de dichas estancias, como consecuencia de esto se optó por su demolición. Además se quitó el solado existente, de baldosa cerámica y se retiró la carpintería de madera para volver a utilizarla cuando fuese necesaria, incluida la que daba acceso desde la sacristía.

Retirados los escombros procedentes de la demolición, se limpio la zona y se montó un andamio modular. La operación consistió en el picado de paramentos verticales de las zonas en mal estado, humedecido de estas y terminación con revoco tendido a la catalana de mortero de cal en dos capas, una primera gruesa y una última capa de acabado, aproximadamente 1-1,5 cm de grosor, realizada con el mismo material y terminación lisa lavada. También se dispusieron meonas en los vuelos del tejado en acero galvanizado y se sujetaron entre las tejas con acabado inferior del mismo material.

Con ayuda de una excavadora pequeña se realizó la demolición del solado, y excavación de 60 cm, para la posterior ejecución del forjado sanitario.

Se presentaron dos problemas añadidos, con los que no se contaba. El primero, para introducir la maquinaria, tanto en la sacristía como en la capilla del Santísimo, hubo que retirar los marcos de las puertas existentes, colocándolos nuevos posteriormente. La otra incidencia estuvo en el estado de la tubería de hormigón que se usaba para el saneamiento del patio, aseo, y sacristía, que estaba deteriorada, no cumpliendo su misión de desaguado, lo que incidiría aun más si cabe en el problema de las humedades existentes y lo que obligo a su reposición.

Los paramentos verticales se humedecieron, y se



Imagen 2. Picado de paramentos verticales.



Imagen 3. Trabajos en fachadas, patio interior



Imagen 4. Fachadas patio interior, tras las obras



Imagen 5. Rotura del saneamiento original. Al fondo se observa el maestreado



Imagen 6. Forjado de casetones perdidos.

realizó un enfoscado maestreado con mortero de cemento y cal, previamente se recargó las zonas que lo necesitaban.

Las instalaciones de electricidad y preinstalación de aire acondicionado se introdujeron en las zanjas perimetrales.

Los cuadros generales están ubicados en un armario en la sacristía.

Con ayuda de *dumper* se introdujo la grava hasta la sacristía, extendiéndola allí de modo manual, después se colocó mallazo sobre toda la superficie y se vertió una capa de 5 cm de hormigón, esta sería la base para el forjado sanitario, formado por piezas de casetón perdido de polietileno en "iglú". Se colocó el casetón sobre esta misma base, disponiendo una junta perimetral de polietileno expandido de 2 cm de espesor, sobre él casetón se dispuso un mallazo y vertido de hormigón para la capa de compresión de 5 cm de espesor. La finalidad de este sistema es la creación de una cámara de aire, entre la losa donde apoya el pavimento y el terreno, permitiendo así ventilación y evitar la aparición de humedades.

En la capilla del Santísimo se excavó una zanja de 60 x 60 cm, manualmente, que se conectó con una ya existente de 200x60 cm, en la zona del patio, junto al muro norte del templo, esta nueva zanja se prolongó hasta el patio interior. Durante la excavación aparecieron diversos restos óseos, apilándolos en un rincón, estos se introdujeron en una bolsa para su posterior catalogación. Terminada la excavación de la zanja se repuso la conducción de saneamiento parcialmente destruida, por una tubería de pvc de diámetro 120 mm. Se extendió una cama de grava en el fondo de la zanja, sobre ella se colocó una capa de 5 cm de hormigón que servía de base para la fábrica de ladrillo.

Uno de los muretes, el que está junto al muro norte del templo, se colocó de canto para favorecer así la ventilación por las perforaciones de las piezas. A la zanja no se le puso ningún tipo de cierre en su parte superior, tan sólo el forjado sanitario para garantizar la continuidad del circuito de aire.

En la capilla del Santísimo, una vez concluida la zanja y metida en ella parte de las instalaciones, se construyó un forjado sanitario de igual forma que en la sala contigua (sacristía), excepto en la superficie ocupada por la zanja, que se dejó abierta con la intención de terminar de colocar el resto de instalaciones. En la zanja se introdujo, la preinstalación de aire acondicionado, eléctrica, saneamiento, y abastecimiento de aguas. Una vez que se terminó con las instalaciones, se colocaron unas piezas de polietileno en "iglú" como tapa de la zanja, seguidas del mallazo y el hormigonado de la



Imagen 7. Vertido de hormigón sobre mallazo y casetón perdido.



Imagen 8. Ejecución de la prolongación de la zanja hasta el patio interior.

capa de compresión. Terminados los forjados se colocaron unos premarcos nuevos que sustitúan los anteriores, a su vez se ajustaron de nuevo las puertas.

En el patio interior está el final de la zanja de ventilación, como remate, se construyó una bancada con ladrillo hueco doble de 1,50 m de longitud y 0,50 m de altura, para el cierre se utilizaron bardos, con una ligera pendiente y sobre estos se extendió una capa de 2 cm de espesor de mortero de cemento, como acabado se aplacó con ladrillo de aspe. Se construyó un nuevo aseo y zona de almacén. Para la cubrición de estas estancias se dispusieron viguetas de hormigón pretensado empotradas en los muros ya existentes, sobre estas, bardos y una capa de 5 cm de espesor de hormigón armada con mallazo. Terminado el tablero se colocaría teja curva.

Para la colocación del pavimento de mármol, se utilizaron dos formas diferentes de proceder. En la sacristía el nivel lo marcaba el solado existente del presbiterio, el cual no se cambio. Se extendió una cama de grava y sobre esta se maestreó con mortero de cemento, mientras este aun estaba fresco y utilizando mortero cola se colocaron las losas restantes, la disposición fue a trabajajunta y todas las piezas de mármol rojo Cehegín de 30x60x3 cm. En la capilla de Santísimo se realizo una cenefa perimetral de mármol rojo cehegin y en el centro del paño se colocó mármol de color crema de 30x30x3 cm, dispuesto a trabajajunta.

En la sacristía y capilla del Santísimo, como acabado se utilizo un revoco tendido a la catalana con mortero de cal, sobre el enfoscado de cemento de 1-1,5 cm.

Se revistió el peldaño que da acceso desde la sacristía al patio interior y el que da acceso desde la capilla del santísimo a la zona del patio norte, tanto las huellas como las tabicas en mármol rojo Cehegín, en una pieza de 1 m de longitud, colocadas con mortero de cemento, disponiendo ladrillos delante de las tabicas para impedir que se movieran.

En el patio se realiza una roza perimetral de unos 15 cm de altura y 1-2 cm de ancho. Retirados los escombros se dispuso sobre la línea de pendientes una lámina de tela asfáltica para su impermeabilización, colocando esta hasta la parte superior de la roza, formando así el babero. En la bancada del patio se instaló un ventilador, que provoca la circulación del aire en esta zona.



Imagen 9. Hiladas de arranque a escuadra con la pared.



Imagen 10. Perímetro solado a trabajuntas y cama de grava.

1.2. FASE II: OBRAS EN LAS CAPILLAS LATERALES Y ACCESOS A CORO Y CAMPANARIO

Con la ayuda de la mini excavadora se demolió el solado rebajando aproximadamente 40 cm las capillas laterales y la estancia que recoge la escalera de acceso al campanario, en la estancia de acceso al coro se rebajó 60 cm ya que en esta zona iba proyectado forjado sanitario con casetón perdido de polietileno en "iglú".

La primera actuación en esta zona fue el picado de zócalos de los muros y basamento de pilares, a una altura de aproximadamente 1,80 m, esta equivale a la altura de accesión capilar antes mencionada. Se retiraban los escombros, humedecían las zonas de picado y se realizaba un enfoscado maestreado con mortero de cemento.

En una de las capillas laterales, se almacenaron unos palets de mármol rehundiéndose el suelo, observándose que allí aparecía algo. Parecía algún tipo de enterramiento, tras girar visita conjunta, el arquitecto que suscribe y el arqueólogo municipal, se determinó el hallazgo de una cripta que, tras proceder a su estudio arqueológico se confirmó que perteneció a los marqueses de los Vélez. En la excavación se hallaron restos de interés arqueológico, tales como, enterramientos, fragmentos del pavimento original del templo, conducción original de agua para la pila bautismal, etc, los cuales fueron estudiados posteriormente por el arqueólogo.



Imagen 11. Actuaciones sobre muros.

En las capillas laterales del lado norte se excavaron zanjas de 40x40 cm con medios mecánicos en todo su perímetro, teniendo forma en “U” e interconectadas entre sí.

Se realizaron dos muretes de ladrillo perforado a ambos lados aunque en algún caso sólo se realizó uno, el ladrillo se colocó de canto, para favorecer el paso del aire y su ventilación. La separación existente entre el murete y el terreno se relleno de grava, se colocaron conductos de pvc de 90 mm de diámetro en forma de “L” empotrados en el muro y enterrados en el terreno hasta el interior de la zanja para permitir la circulación de aire. Para tapar la zanja se usó rasilla machihembrada de 50 cm, la cual se cubriría con una capa de 2 cm de mortero de cemento, además se extendió una cama de grava en toda la superficie de las capillas, sobre esta se dispuso una capa de mortero de cemento de 2 cm, para poder colocar encima, una lamina de polietileno rígido nodular y evitar así que esta se pinche. Esta lámina nodular tiene por función impedir la

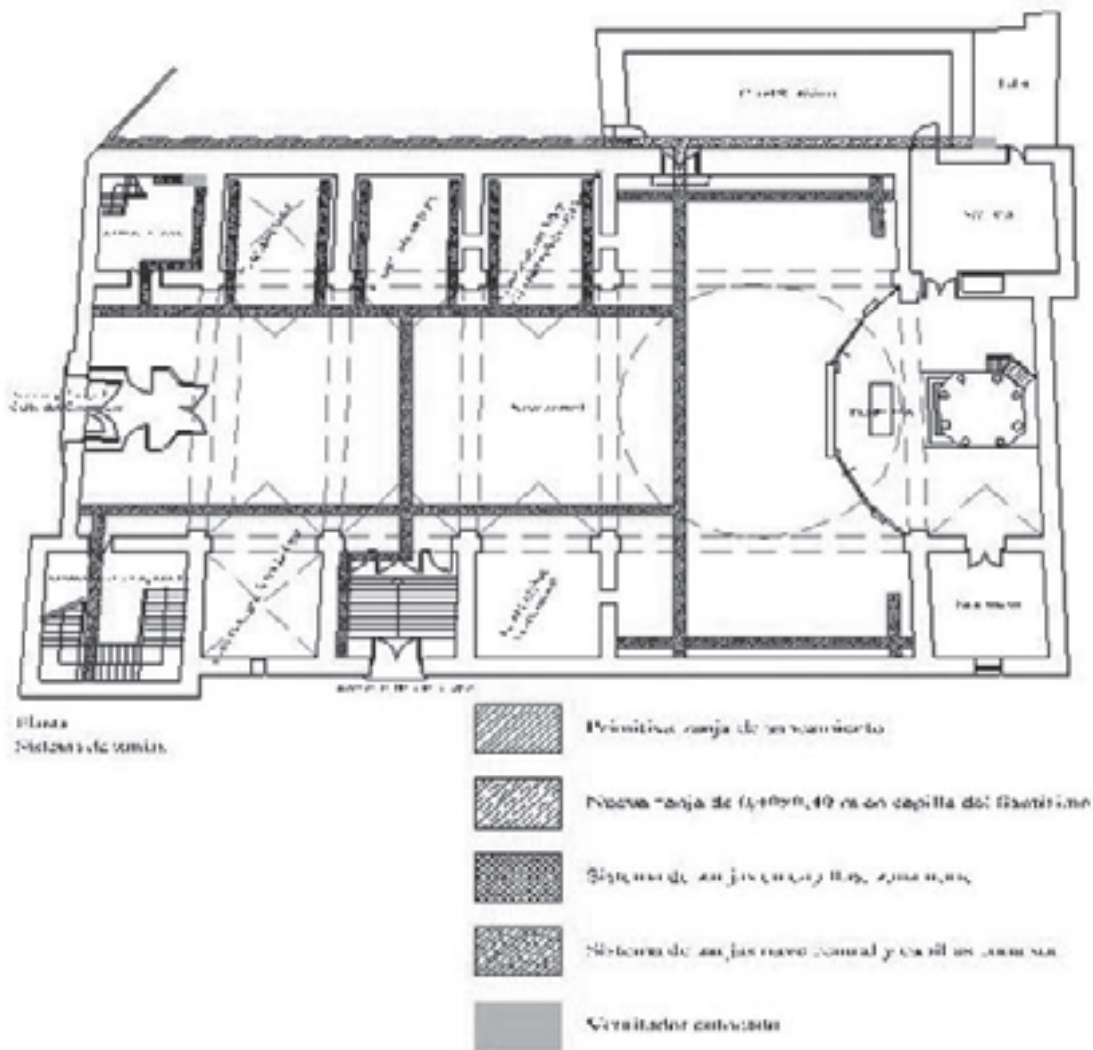


Imagen 12. Red de zanjas a ejecutar en la obra.

aparición de humedad en el pavimento, sobre ella se colocó mallazo. En la zona de acceso al coro no se realizó la zanja, se vertió una capa de hormigón de 5 cm de espesor y se dejó el perímetro libre, para su posterior ejecución, ya que había que realizar unos pasamuros y era más cómodo si la zanja no estaba aún construida.



Imagen 13. Ejecución de zanjas en capillas.



Imagen 14. Capilla lista para el hormigonado.

A esta altura de la obra obligaría a cerrar el templo al uso público, ya que se tenían que comenzar los trabajos en el resto del templo.

1.3. FASE III Y IV: OBRAS EN LA NAVE CENTRAL Y TERMINACIÓN DE FASE II

Cerrada la iglesia se retiró el mobiliario y se cubrieron los elementos fijos con una lámina de plástico para protegerlos. Preparada la zona se comenzó la demolición del pavimento y se realizó un rebaje de 40 cm. Con la ayuda de rodillo que se manejaba manualmente se compactó la superficie. En la excavación aparecieron más restos, lo cual supuso un trabajo extra para el arqueólogo. Es interesante mencionar que se halló la entrada original a la cripta de San Pedro, ubicada en el lateral derecho junto a la escalera de acceso al presbiterio.

En esta cripta, en la parte central se retiró la baldosa de barro y se excavó un agujero. En este y dentro de un cajón de madera se colocaron los restos óseos encontrados en la excavación, volviendo a enterrarlos y vertiendo una capa de 5 cm de hormigón para que posteriormente se recolocara una baldosa con una inscripción, para reconocer la ubicación de estos restos.

En la estancia por la que se accede al coro se realizaron tres pasa muros de 120 mm de diámetro para la conexión con la zanja original que transcurre por la cara exterior del muro. El primero en la parte más baja para conectar con el forjado sanitario y dos en la parte alta. En esta se tabicaba a la misma vez que los muretes de la zanja, un armario que albergará otro ventilador de las mismas características que el ubicado en la bancada del patio y con la misma función. Concluidos los taladros, se excava la zanja y se ejecuta de igual forma que las comentadas anteriormente.

En la nave central se replanteó un sistema de zanjas que irán unidas a las realizadas en la zona de capillas contiguas al muro norte. Al finalizar el replanteo se realiza la excavación a una profundidad de 40 cm, con medios mecánicos, en la base se extiende una cama de grava y sobre esta una solera de hormigón de 5 cm de espesor. Terminada la base se construyeron los muretes de fábrica de ladrillo perforado colocado de canto. Finalizadas las zanjas se colocaron las instalaciones en su interior.

Para protección de la lámina de polietileno rígido nodular que se colocó en toda la superficie excepto en las zonas con forjado sanitario, se extendió una capa de mortero de cemento de 2-3 cm de espesor, disponiendo en ella dicha lámina y sobre esta el mallazo. En la cancela de la entrada principal se aprovechará la ligera pendiente para que en el portón izquierdo se haga un acceso para minusválidos



Imagen 15. Trabajos de demolición del pavimento y movimieto de tierra: maquinaria empleada.



Imagen 16. Cama de grava y tapado de zanjas.

En la estancia que recoge el acceso a la torre campanario, la escalera poseía una barandilla de madera destrozada por la carcoma, la cual se sustituyó hasta la primera planta, por una realizada de obra, con fábrica de ladrillo hueco doble de 24x12x7 cm y rematada con un pasamanos de madera, revistiéndola posteriormente con pasta de yeso. Además se hizo sobre esta una roza para la colocación de un punto de luz. En la escalera de acceso al coro la cual estaba revestida con baldosas de barro, tanto el mamperlán, como el pasamanos, son de madera, el primero muy deteriorado, lo que



Imagen 17. Capa de mortero para protección de la lámina.

obligaría a cambiarlo, el segundo pudo ser restaurado. Se picaron los antiguos peldaños, se colocó un nuevo mamperlán y se revistieron las huellas con baldosas de barro recibidas con mortero de cemento.

El pavimento se dispone con mármol rojo Cehegín simulando el contorno de una alfombra en el perímetro de las capillas, crucero y en las zonas habilitadas para los bancos que utilizan los fieles se colocó a trabajunta, cambiando la disposición en el interior de la simulada alfombra a cartabón y de mármol crema de 30x30x3 cm.

Con mármol rojo Cehegín se revistió el peldaño de acceso al coro y a la capilla del Santísimo, desde la nave central, que se ejecuto de una sola pieza. Las piezas, debido a la dimensión (4,90 m), de la escalera, se tienen que realizar en tres partes, facilitando así su manejo y colocación, el portal de entrada y los descansillos también se revistieron, todo en mármol rojo Cehegín.

Se enlucieron todos los paramentos verticales restantes del interior, con mortero de cal aplicado a llana de 1-1,5 cm de espesor, colocando a la vez todas las rejillas de ventilación. Tras esto se introdujo el cableado y conexión del mismo.

Realizado ya el grueso de la obra tan solo quedaba la pintura interior restante, realizada por un pintor local. La ejecución se basó en la preparación de la capa soporte, con enmasillado de huecos y lijado posterior, aplicando como acabado dos capas de pintura a rodillo, utilizando brocha en las zonas de difícil acceso. El basamento de las pilastras fue restaurado utilizando para ello un cepillo de celdas vegetales y estopa para su limpieza finalizando con la aplicación de un impermeabilizante con el uso de un pulverizador sobre toda su superficie.

Después de la pintura se comenzó la colocación de mecanismos, puntos de luz y tomas de voz. Para esto se montó un andamio modular ya que tanto los puntos de luz como los de voz van situados en la zona superior de las pilastras.

La iglesia fue reinaugurada el 18 de abril de 2008.



Imagen 18. Vista de la colocación del pavimento en la nave central.

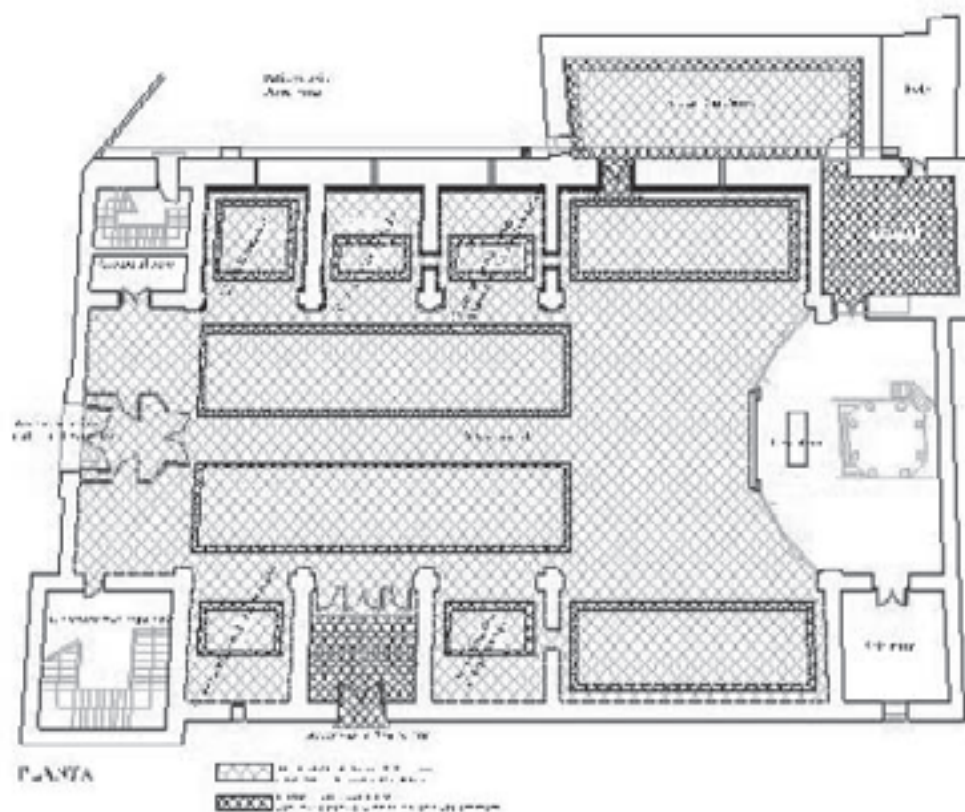


Imagen 19. Disposición de cenefas y paramentos verticales saneados.

1.4. DESCRIPCIÓN DE LAS INSTALACIONES DE LA OBRA DE INSTALACIÓN ELÉCTRICA

1.4.1. Instalación de electricidad

Consta de dos ventiladores centrífugos de instalación de aire para un caudal de 3.000 m³/h, con motor 1/3 CV. Cuadro general de instalación para 25 circuitos, cajas de registro y conexión colocadas en muros y pilastras, además de bases de enchufe de 20 A, el conductor es de cobre unipolar, aislados para una tensión nominal de 750 V y 6 mm² de sección, recubiertos de tubo corrugado de 13-25 mm de diámetro, además de puntos de luz y pantallas colocadas en pilastras y muros.

1.4.2. Instalación de megafonía

Difusores de sonido de 15 W y 8" de diámetro para la línea de alimentación de 0,75 mm² bajo tubo de PVC de 16mm de diámetro, además de las cajas de distribución y conexión, colocando uno en cada pilastra de la nave central del templo y uno a cada lado del presbiterio.

1.4.3. Instalación de fontanería y saneamiento

Instalación completa de fontanería en aseo realizada con tubería de cobre de 18 mm de diámetro, tomas para aparatos sanitarios, llaves de aparatos y incluso llaves de corte. Instalación de las mismas características para la caldera del patio y pila, caldera de 150 l y instalación completa para pila en la estancia de acceso al campanario, desagües de estos aparatos realizados con tubo de pvc de 40 mm de diámetro, manguetón para inodoro de 90 mm de diámetro. 4 piezas

sanitarias lavabo, inodoro y dos pilas. Reposición de saneamiento de 120 mm con tubería de pvc y reparación de bajantes de 90 mm de diámetro.

1.4.4. Climatización

Preinstalación de aire acondicionado realizada con tubería de cobre de 22mm de diámetro, recubierta con coquilla para su protección. 24 puntos de toma repartidos por el interior de templo.

RESTAURACIÓN INTEGRAL DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE CEHEGÍN

Juan de Dios de la Hoz Martínez, Arquitecto

Pedro-E. Collado Espejo, Arquitecto Técnico

Luís de la Hoz Martínez, Arquitecto Técnico

Pablo Manuel Molina Jiménez, Licenciado en Bellas Artes e Historia del Arte

La iglesia de la Purísima Concepción de Nuestra Señora en Cehegín, conocida por todos como La Concepción, es un edificio en el que se han unido circunstancias habituales en este tipo de inmuebles, junto con otras que no lo son tanto. Si bien es verdad que es muy habitual que en las iglesias se realicen operaciones de tapado-destapado de los paramentos, cubiertas, etc, y que dichas operaciones, en algunos casos, hagan que se conserven parte de los elementos primitivos que posteriormente se encubren con otra “piel”, no es tan habitual que podamos encontrar una iglesia, cerrada al culto, en la que podamos llevar a cabo la totalidad de los trabajos que necesita, sin el plazo de ejecución de la obra como condicionante fundamental. Esta condición hace que, en la iglesia de la Concepción de Cehegín, se hayan podido llevar a cabo tanto los trabajos de obra civil inherentes a la restauración de este tipo de inmuebles, como aquellos ligados a los estudios previos, análisis, ensayos, mediciones¹ y la posterior toma de decisiones sobre los paramentos, policromía de las armaduras..., sin que la dilatación en el tiempo fuera óbice para que pudiera ejecutarse².

De esta forma, se han podido ejecutar la práctica totalidad de los trabajos necesarios, incluyendo por supuesto el interior y exterior del Templo, sus solados, paramentos, armaduras, bóvedas y cualquier tipo de acabado, la eliminación de las humedades, sobre todo las procedentes de capilaridad desde el terreno o las cubiertas, la eliminación de patologías derivadas de grietas y fisuras, las carpinterías, cerrajería y vidrieras, decoraciones de pintura mural en trampantojo, o de cualquier otro tipo (incluso gran parte de los retablos) y, finalmente, la electricidad e iluminación y aquellas otras instalaciones necesarias para el desarrollo de la pastoral de la parroquia, actos litúrgicos y de todo tipo, celebraciones, etc.

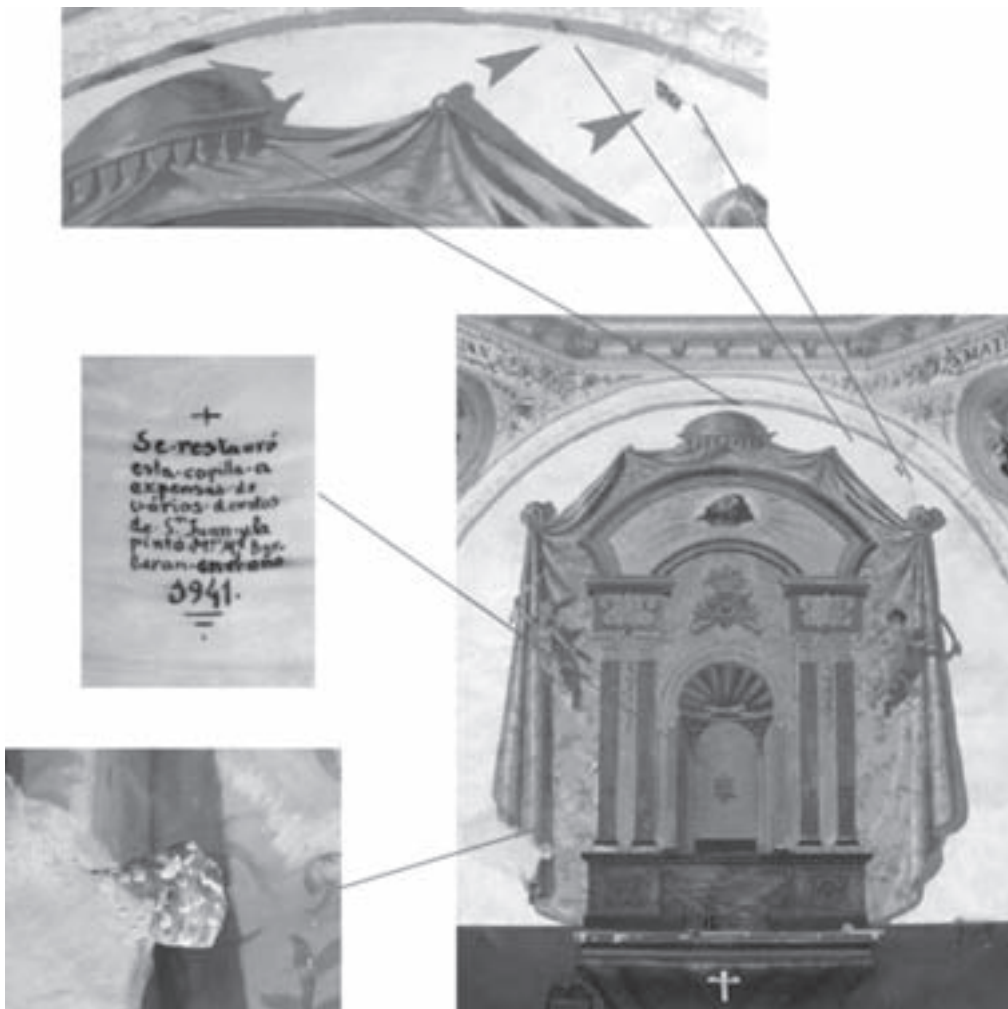
Se trata de un edificio de testero recto y coro en alto a los pies, asentado sobre un estrato rocoso del Cerro de la Concepción, compuesto de tres naves divididas en cinco tramos de desigual longitud y considerable diferencia de amplitud entre el vano central y los laterales (se convierten prácticamente en pasillos estrechos) y realzando por el contrario la amplitud de la nave central cubierta con una techumbre de madera a dos aguas sobre muros piñones elevados sobre los fajones de medio punto. Esta armadura dispone grandes jácenas mayores en dirección longitudinal y, sobre ellas, alfardas de menor escuadría, lisas y muy juntas y, finalmente, entablado labrado entre los pares a modo de casetones. El almizate o harneruleo es de dimensión muy estrecha (casi de la misma anchura que el tramo existente entre las jácenas mayores) y está decorado con casetones y rosetas pintadas. Las naves laterales se abren a la central mediante arcadas a menor altura cubiertas con bóvedas de cañón con lunetos (transversalmente al eje principal). Cabecera en alto (gradas), cubierta con una armadura de ocho paños y limas moamares, con lazos y mocárabes, enriquecida con policromías y dorados que, desgraciadamente, se encontraban enormemente deterioradas o incluso perdidas en muchas zonas.

¹ Por ejemplo, el estudio durante las obras de las dimensiones y movimientos de las principales grietas existentes en el edificio, de forma que se puedan establecer con un mayor grado de certidumbre que el actual, si las propuestas realizadas contribuyen a mejorar las condiciones del inmueble o, al menos, a paliar las deficiencias que ahora presenta, deteniendo al menos su avance.

² En muchas ocasiones el plazo de la obra, la necesidad de fijar una fecha de inauguración con autoridades, la necesidad igualmente de disponer del templo para las celebraciones y, por supuesto, las limitaciones económicas, hacen que no sea posible destinar ni el tiempo ni los recursos económicos que una obra de estas características requiere.

Los arcos se sustentan sobre los muros y sobre pilastras de proporciones un tanto achatadas adosadas entre sí y a los muros, de orden toscano (tanto las pilastras como las semicolumnas bajo los arcos formeros —también de orden toscano—) y de traza muy sencilla y sin éntasis, a excepción de los que entroncan con el presbiterio, que muestran estrías con un desarrollo helicoidal y capiteles jónicos y corintios. Sobre ellos, se sitúan arcos de medio punto abocinados con casetones y bóvedas de cañón en las naves laterales, las cuales fueron resueltas mediante placas prefabricadas de yeso de, aproximadamente, cuarenta centímetros de ancho por todo el largo del elemento. Para mejorar su estabilidad se encuentran reforzadas en su trasdós por un entramado de cañizos que pretenden solidarizar el conjunto de las placas.

En la nave del Evangelio se abre la Capilla de San Juan de Letrán, de finales del siglo XVIII, de cúpula octogonal sobre un cuadrado que se apoya en pechinas y completamente decorada con pinturas murales barrocas en los altares de decoración fingida y fragmentos escritos de plegarias (decoraciones tanto en la cúpula como en las pechinas, así como, en los arcos que dan paso a la nave), la del testero principal con un retablo pintado dedicado a San Juan³ y la del lateral derecho con uno fingido dedicado a San Ramón Nonato.



Restos de un retablo existente bajo el trampantojo actual (realizado en torno a 1941), el cual deja ver los restos, pues las dimensiones y traza del original, exceden la del repinte y, además, los desprendimientos de pintura muestran restos por debajo.

3 Este retablo fingido es una de las primeras obras de D. Manuel Muñoz Barberán, pintado en los años 40, probablemente cuando estaba trabajando en la otra iglesia de Cehegín, La Magdalena y, aunque es evidente que existen sustratos inferiores de pintura, hemos optado por conservarlo, no sólo por desconocer cuál va a ser el estado de la pintura inferior y su calidad, sino porque la figura de Muñoz Barberán es un referente aunque se trate de obras de juventud.

El exterior es muy sencillo, ejecutado a base de muros lisos con contrafuertes en el lado Este y a los pies. También a los pies, pero en el lado del Evangelio se alza la torre de tres cuerpos coronada con dobles pilastras corintias. La portada es de sillería con columnas corintias sobre plintos enmarcando un arco de medio punto con decoración floral para la entrada, también de medio punto con enjutas decoradas, pilastras y jambas cajeadas, más un balcón encima de la puerta y unas ventanas de pequeñas dimensiones a ambos lados.

El origen de la edificación de Nuestra Señora de la Concepción está asociado al apogeo constructivo de ermitas durante el siglo XVI en Cehegín⁴, también paralelo en Caravaca de la Cruz, motivado por devoción y como centros de culto de las cofradías fundadas en la época con fines sociales y asistenciales. En concreto, la finalidad de la hermandad titular de este templo era atender a los enfermos y a los pobres, por lo que se encontraba ligado a un hospital⁵.

La obra, por tanto, se sitúa en las primeras obras de carácter popular inscritas en el Renacimiento y cabe la posibilidad de que el autor de la traza fuera algún maestro cantero que trabajaba en el momento por la zona como Pedro de Homa o Martín de Homa, quien en 1542 construye una torre de la fortaleza de Cehegín y poca después una torre a la entrada del pueblo, sobre un arroyo. La construcción debió correr a cargo de maestros de albañilería y carpintería locales. En palabras de la profesora Gutiérrez-Cortines⁶, se trata de un monumento síntesis de las corrientes renacentistas y de las tradiciones de un arte mudéjar en su manifestación más suntuosa; “se trata de una obra arraigada en las tradiciones mudéjares, pero con pretensiones de templo monumental, donde se recogen esquemas de procedencia aragonesa y conceptos del repertorio renacentista”.

A la iglesia primitiva, se le añadió posteriormente (siglo XVIII), en el lateral izquierdo del tercer tramo, la ya citada capilla barroca de San Juan de Letrán, como espacio de planta cuadrada y cubierta con bóveda octogonal, decorada con yesería y pinturas murales.

Debido a la desamortización de Mendizábal, desaparecen las mayordomías, provocando que la iglesia se quede sin benefactores, por lo que el hospital entra en decadencia, la cual se acrecentó tras la creación del hospital de la Real Piedad (en funcionamiento en la actualidad como asilo; situado en la Plaza del Mesonico). Esto provocó el estado ruinoso del edificio del Hospital, y fue derribado, en todo o en parte (las actuales hornacinas de las naves laterales, con una profundidad menor de la habitual, e incluso insuficiente, reflejan esta unión iglesia-hospital). En el lugar que ocupaba dicho hospital se levantó el llamado Teatro Calderón⁷ en 1815 dedicado a Don Jacinto Benavente. Constaba de dos plantas altas y la de tierra, con unas cien butacas y dos galerías.

A principios de los años sesenta del siglo XX, se construye el Colegio Nacional Conde de Campillos, siendo éste de una pobre construcción (ausencia de cimentación, muros de ladrillo, cubierta de fibrocemento, etc.). Tras el estado de ruina de la iglesia amenazando el colegio a finales de los setenta, se decide derribar el colegio. Todos estos derribos sin duda afectaron la estabilidad del edificio que ha recibido desde entonces, numerosas intervenciones, si bien la mayor parte coyunturales, para detener graves procesos de ruina y que, sin duda, la han salvado de su demolición.

Estas intervenciones (realizadas sobre todo en los últimos treinta años) han elevado los tejados respecto de su cota primitiva (liberando, eso sí, los artesonados de la función de estructura

⁴ La existencia de la ermita no se menciona hasta 1549, aunque la fecha de su consagración, realizada por el Obispo de Mondrusia, fue el 9 de enero de 1556.

⁵ La Archicofradía de la Purísima, titular del edificio, para cumplir con su fin social y benéfico, determinó construir un hospital donde recoger a los enfermos y prestar los socorros necesarios a los pobres. Con el fin de que los enfermos estuvieran mejor atendidos en el orden espiritual y cumplir sus deberes cristianos y para que los cofrades tuviesen local reservado a su devoción a la Inmaculada y lugar de enterramiento, se construyó esta iglesia suficientemente amplia anexa al hospital.

⁶ Gutiérrez Cortines Corral, C., «Renacimiento y Arquitectura Religiosa en la antigua Diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)», Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1987.

⁷ Al igual que el hospital, posteriormente demolido.

y quedando sometidos a su propio peso), han sustituido la estructura de cubierta de las naves laterales (en casi todos los casos mediante estructura metálica y faldones de ladrillo bardo o de malla desplegada con capa y comprensión de hormigón), se ha derribado la sacristía, situada a la izquierda del presbiterio, se han apeado los arcos del presbiterio (dos arcos formeros, uno toral, la cabecera y un muro recto, apilastrado) a base de dos puntales metálicos, han colocado tirantes de redondo de acero en esos arcos y pilares de hormigón armado por el exterior, así como un recrecido de las zapatas y un muro de hormigón armado en el exterior, así como unos nuevos faldones a base de perfiles IPN y malla Nervometal. Ni qué decir tiene que se trata de un edificio con multitud de actuaciones pero que, sorprendentemente, conservaba un interior relativamente bien conservado y que con esta última restauración se ha podido recuperar de forma casi completa.

Tras analizar los principales avatares históricos de la iglesia, nos fijamos en aspectos relativos a materiales, sistemas constructivos, oficios..., fundamentalmente por el análisis de las técnicas utilizadas en la construcción del edificio y para ello se contó con un extraordinario trabajo, llevado a cabo por la Universidad Politécnica de Cartagena en el año 2003, dentro del programa de cursos de verano de la UPCT, y con título *Campo de Trabajo Cehegín 2003, Análisis constructivo y de patológico de la iglesia de la Concepción (s. XVI)*, desarrollado bajo la dirección del Profesor del Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación D. Pedro Enrique Collado Espejo, Profesor responsable del Campo de Trabajo⁸ realizado en la iglesia por alumnos de las Universidades Politécnicas de Cartagena y Valencia⁹ y en el que colaboraron además la Universidad Politécnica de Valencia, el Excmo. Ayuntamiento de Cehegín, la Agencia para el Desarrollo de la Comarca del Noroeste, la Asociación Promotora de Intercambios Casa Europa y el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia¹⁰. Si bien los exámenes visuales previos sí denotaban la existencia de ricas policromías en la totalidad de las armaduras de madera de la iglesia, no ocurría esto con los paramentos, ya que la práctica totalidad de la iglesia (a excepción de la Capilla de San Juan de Letrán donde dos de sus paramentos aparecían con piedra natural) se encontraba encalada o con varias capas de yeso que, al inicio de la obra, durante la campaña de catas y lectura de los paramentos que se llevó a cabo, mostraron la existencia bajo dichas capas, de restos de pintura mural, algunas de las cuales como la que apareció en el presbiterio eran de gran calidad.

Si a lo anterior (paramentos y armaduras de madera), añadimos la necesidad de actuación en gran parte de las estructuras de madera de cubiertas y, sobre todo, los resultados de las investigaciones arqueológicas en lo referente a enterramientos, criptas, etc, concluiremos en la extraordinaria riqueza que atesora la iglesia y en la multiplicidad de medidas adoptadas para su restauración.

Cronológicamente la primera actuación se dedicó a la investigación arqueológica, llevada a cabo bajo la dirección del arqueólogo y director de Museo Arqueológico de Cehegín, D. Antonio Peñalver, a quien no podemos dejar de agradecer su esfuerzo y dedicación durante el desarro-

⁸ Campo de trabajo en el que participaron como colaboradores los profesores del Dpto. de Arquitectura y Tecnología de la Edificación de la Universidad Politécnica de Cartagena D. Juan José Martínez García, D. Vicente M. Ferrándiz Araujo y D^a Antonia Martínez Inglés, así como del Dpto. de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad Politécnica de Valencia D. Rafael Marín Sánchez.

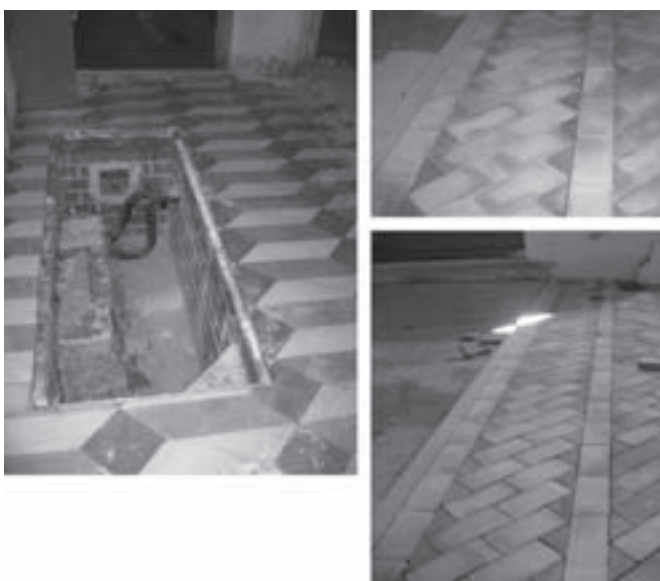
⁹ Ana Abellán Márquez, María Abril Guillén, Ana Aguirre Martínez, Luisa María Almagro Roncero, Esther Belda Sanjuán, M^a José Bernal Martínez, José María Carrasco García, Amparo Fabra López, Ana Fernández De Gea, Hermógenes Fructuoso Álvarez, Mariano Galián Estrada, Vanesa Gil Romero, Laura Herrera Fernández, Alejandra Jiménez San Antón, Diego López López, Javier López Molina, Ana Martí Calaforra, M^a Trinidad Martínez Chumillas, Javier Martínez Sánchez, José Daniel Navarro García, José Manuel Navarro Tornero, Silvia Povo Pérez, Miguel Ángel Puerta Abril, Enrique Ponciano Roldán Sánchez, Tomás Romera Navarro y M^a Dolores Vallés Sánchez.

¹⁰ Personalizados en D. José María Alcázar Pastor, aparejador Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Cehegín; D Salvador Martínez Sánchez, arqueólogo de la Asociación Promotora de Intercambios Casa Europa; D Félix Villegas Novillo, restaurador, D^a Caridad de Santiago Restoy, del Servicio de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de Murcia; D. Francisco Sola Sánchez, arquitecto, D Pedro Jesús Sánchez Hernández, Gerente de la Agencia para el Desarrollo de la Comarca del Noroeste; D. Abraham Ruíz Jiménez, cronista oficial de la Villa de Cehegín; y D. José Manuel García Fernández, delegado diocesano para el Patrimonio Cultural de la Diócesis de Cartagena.

llo de las excavaciones. Los resultados más llamativos de las mismas¹¹ han sido, además de la documentación de distintos enterramientos, fundamentalmente en la nave central, la posibilidad de encontrar y documentar cuatro criptas de enterramientos (dos de ellas de grandes dimensiones) encontradas bajo la capilla de San Juan de Letrán y bajo la segunda capilla del lado de la Epístola.



Bocas de entrada a dos de las criptas documentadas en la excavación arqueológica (arriba) y diferentes tipos de solado, así como foso para la ubicación de fan coils (abajo).



La existencia de estas criptas aconsejó modificar el trazado del solado previsto en el Templo con el fin de mostrar el lugar donde se encuentran los accesos a dichas criptas y permitir en el futuro investigaciones más profundas sobre los restos. Esto se ha llevado a cabo mediante la inclusión de cuatro grandes piezas de piedra entre los distintos tipos de solado de la iglesia, en los puntos donde se encuentran cada una de las entradas a las mismas.

Junto con la excavación arqueológica, se procedió a la retirada de la capa superficial de solados, de forma que se pudiese llegar a la cota de arranque de las basas y zócalos y que la misma quedara a la vista (no oculta por las superposiciones de solados que se habían ido produciendo) y permitiera la correcta lectura de las dimensiones y proporciones del templo.

Este espesor se ha completado posteriormente con la colocación de bovedillas perdidas a modo de casetones ventilados, creando una cámara completamente ventilada bajo la superficie del solado del templo. Además de ello, y con el objetivo de asegurar la ventilación en la base de

los muros y pilastras, se han ejecutado unas canaletas perimetrales conectadas entre sí y con la solera, que permitan la existencia de corrientes de aire y, en consecuencia, la evaporación de la posible humedad que pudiera ascender por capilaridad a los muros.

Estas canaletas, ejecutas con ladrillo tosco perforado colocado casi en seco con los agujeros perpendiculares al elemento constructivo, así como el resto de la solera ventilada, se cubren respectivamente con bardos cerámicos y una pequeña capa de compresión de hormigón con mallazo Ø8/20/20, la cual se adapta a los niveles y cotas de los arranques de muros, zócalos y pilastras que indicamos anteriormente¹². El solado colocado sobre esta solera ventilada combina

¹¹ Llevadas a cabo también con la utilización de medios de lectura por georadar, en colaboración con el Ingeniero D. Javier Villalba, del Centro Tecnológico del Mármol y la piedra natural que permitieron realizar un "mapa" prácticamente exacto con la localización de las criptas, aun antes de iniciar la excavación.

¹² Como muchas iglesias pretrentinas, ésta tiene una ligera inclinación en la nave, de forma que los pies están más bajos y se acentúa la sensación ascendente que debe provocar el altar mayor.



Detalles de la forma de comunicar las canaletas de ventilación, con el espacio de la iglesia: Arriba, mediante taladros circulares e introducción de piezas metálicas de chapa taladrada. Debajo, mediante la apertura de 9 taladros de 12 mm de diámetro. Evidentemente, la elección del tipo de ventilación depende de la ubicación en las distintas zonas de la Iglesia, del tipo de solado existente y del uso del espacio en el que se encuentren.

piezas cerámicas de Valentín colocadas a espiga con piedra Caliza Alba en las cenefas entre las pilastras, mientras que el presbiterio presenta mármoles de Macael blancos y grises y piedra pulida de Caravaca y del Cabezo en grandes piezas para los escalones y altar mayor y trapecios en el resto de la capilla¹³.

A la vez que los trabajos de arqueología por el interior del templo, se llevaron a cabo los de cubiertas por el exterior. Estas cubiertas han sido intervenidas en numerosas ocasiones, la última de ellas en el año 1988¹⁴, cuando se retiraron la totalidad de las cubiertas de madera y se sustituyeron por estructuras metálicas. Estas actuaciones es evidente que significan un mayor peso sobre los elementos resistentes de la iglesia, lo cual no es conveniente para el edificio, pero si es verdad que plantean una mejora para este y es que su diseño hace que las armaduras de madera únicamente resistan su propio peso, liberándoles de los esfuerzos y peso de la ripia y cobertura de teja. Es por ello que, salvo en el crucero (o capilla mayor) se tomó la decisión de mantener

¹³ En todos los casos se llevan a cabo taladros sobre estas piezas, con la inclusión o no, de rejillas, de forma que se asegure la conexión de las cámaras de aire inferiores en el espacio de la iglesia.

¹⁴ Expediente. 129/88 del Servicio de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma.



La cubierta del presbiterio, una vez desmontada la teja y la capa de compresión de hormigón, bajo la cual había unas telas asfálticas, que aún impedían más la ventilación.

estas estructuras metálicas en aras al beneficio que suponían para los paramentos bajos ellas¹⁵. Solo en el caso de la armadura principal sobre el altar mayor, ha sido necesario el desmontaje de los perfiles metálicos de gran tamaño y sección, para evitar la carga que los mismos estaban transmitiendo a gran parte de las escuadrías de madera de la armadura ochavada (sobre todo en los durmientes y cuadrales, tal y como se aprecia en estas tres fotografías).

¹⁵ Además, la existencia de zunchos de hormigón en los apoyos de dichas estructuras metálicas hubiese obligado a medios metálicos muy agresivos para su demolición, lo que evidentemente no era adecuado al estado de los muros de carga.

La misma cubierta del presbiterio al desmontar la tabla, mostrando la estructura metálica (que apoyaba sobre los durmientes y cuadrales originales) y que se ha desmontado para ejecutar la nueva armadura de madera, manteniendo las piezas antiguas y ejecutando nuevos durmientes para el apoyo de los pares y limas.

Este desmontaje se llevó a cabo con oxicorte de los perfiles y retirada con la grúa para, a continuación, ejecutar una nueva cubierta de madera con pares de 12x20 con patilla y barbilla para su ensamblaje en los durmientes y limas bordones con cerrillo, apoyados todos ellos sobre los grandes cuadrales y aguilonos de la armadura primitiva que, casi milagrosamente, se encontraban en muy buen estado¹⁶.

El resto de actuaciones en las cubiertas ha consistido en la colocación (sobre la ripia o tableros contrachapados) de planchas impermeabilizantes de onduline¹⁷ y la teja procedente del desmontaje anterior, asegurando los arrimos de la teja a los paramentos mediante la colocación de planchas de plomo.

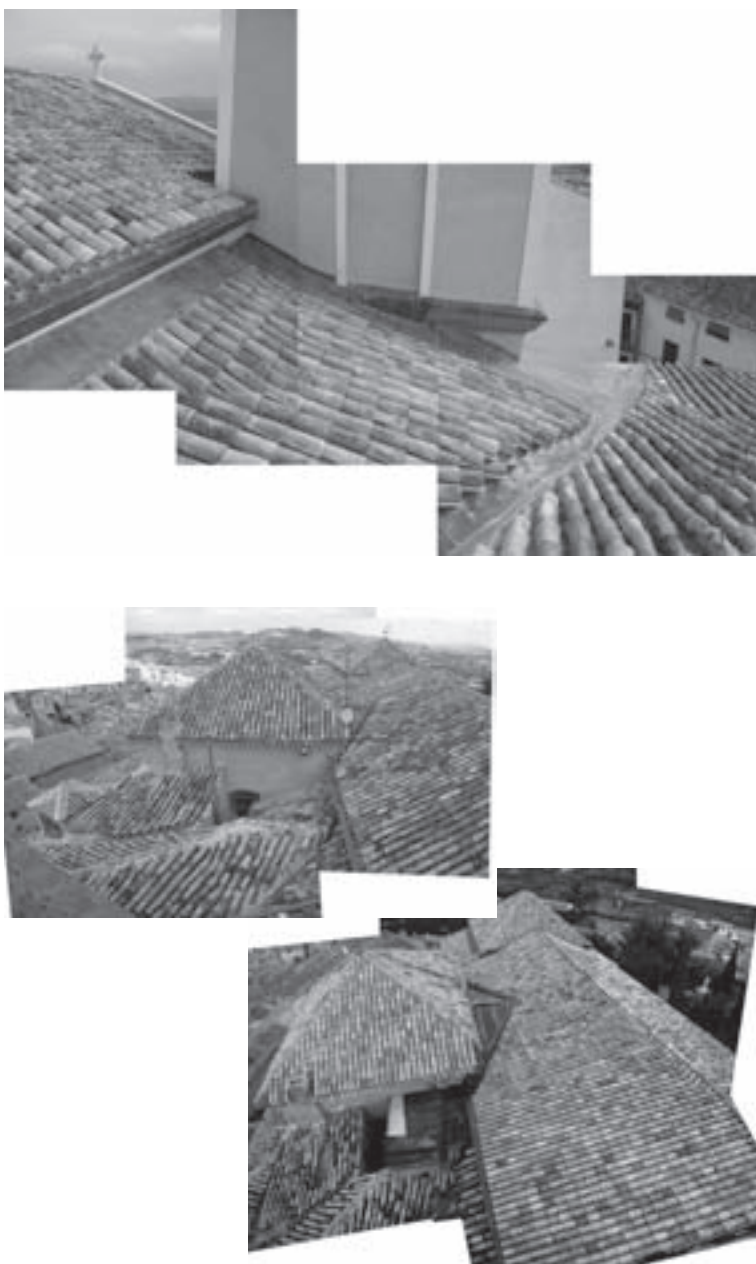
Estas planchas, de 100 cm. de ancho y 2 mm. de espesor son especialmente importantes pues aseguran la impermeabilización de los puntos más débiles de la cubierta frente a la entrada de agua.

En concreto, aquellos encuentros donde los faldones acometen al paramento con la teja perpendicular a este último (que denominamos sobrebabero), se han resuelto mediante la colocación de la plancha de plomo recibida a una roza en dicho paramento y superpuesta a las cobijas (las canales se rellenan levemente con mortero y todo el conjunto se golpea con una maza de goma para ajustarlo a las curvas de las tejas). El otro encuentro (pesebrón), es el que da lugar cuando el faldón acomete al paramento con tejas paralelas a este último y se ha resuelto mediante la colocación del plomo recibido al paramento en roza y apoyado sobre una cama de mortero bastardo que ocupa el lugar de 2 ó 3 filas de teja, montando por encima de la última canal y tapándolo con



¹⁶ Por el contrario, en los dos laterales de esta capilla mayor, el estado de la armadura era tan precario que ha sido necesario su desmontaje y la ejecución de unos nuevos forjados inclinados de madera, apoyados sobre durmientes, ya que los restos encontrados, señalaban que esta era la configuración original de los muros.

¹⁷ En la cubierta del presbiterio/altar mayor se colocó previamente tabla de ripia clavada a la estructura y sobre ella, el onduline, mientras que sobre las estructuras metálicas había una capa de compresión de hormigón que, lógicamente, se ha utilizado como soporte para estas impermeabilizaciones.



En estas dos imágenes se aprecia el estado previo de las cubiertas (arriba) y tras las obras (debajo), cuando ya se han instalado los aleros de plomo, pesebrones y sobrebeberos, así como los distintos encuentros entre las distintas cubiertas de la iglesia (en la fotografía inferior, todavía no se había ejecutado el remate de plomo de la terraza horizontal).

la cobija, quedando una parte plana de aproximadamente 50 cm. que sirve, además, para transitar por la cubierta.

Hemos de insistir mucho en las zonas de aleros y, en el caso de esta iglesia, en los contrafuertes, por los que se ha llevado a cabo también una impermeabilización con planchas de plomo conformando goterones que asegurasen la correcta escorrentía de las aguas, a la vez que la protección de los remates superiores de los contrafuertes¹⁸.

Todos estos trabajos han conllevado la disposición adecuada de los faldones, respetando en lo posible la tipología original (recordemos de nuevo que se sustituyeron las cubiertas de madera por las de estructura metálica) y, en consecuencia, la recuperación de los aleros que desde la nave central vertían a las laterales, así como los encuentros de la nave central con las Capillas de San Juan de Letrán y Capilla Mayor. El último apartado de las cubiertas ha sido la reparación o ejecución de nuevo, de los remates superiores de las cubiertas en torre, crucero y Capilla de S. Juan, a base de vástago, cruz, bola y veleta lancetas, cuerpo principal y la reparación de la base de anclaje de la pieza,

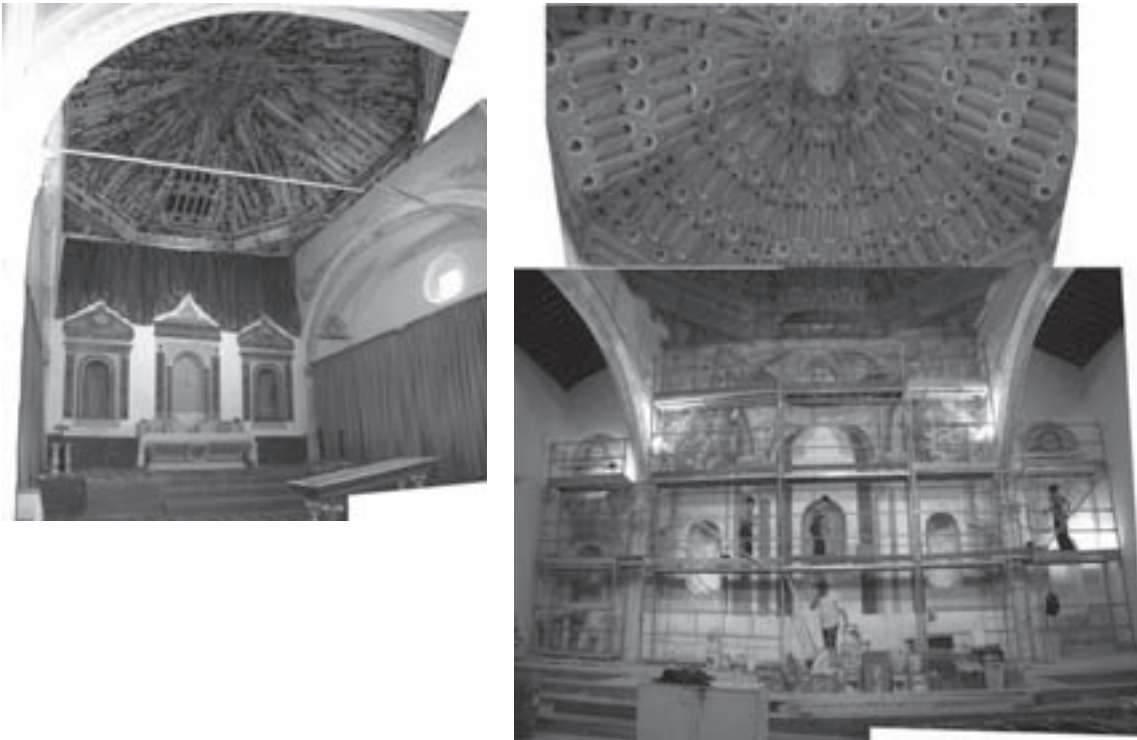
levantando la cubierta y colocando en su lugar encuentros con plomo, zinc o cobre.

Muy delicada ha sido la reparación de las armaduras de madera. Dejamos para más adelante la explicación (fundamentalmente de los restauradores¹⁹) sobre los medios y métodos

¹⁸ El método es el mismo que el explicado anteriormente, ya que se fija el alero o el remate del contrafuerte a la tablazón, ripia o capa de compresión, y se deja en borde libre el vuelo del alero donde se configura un goterón mediante un redondo de Ø4 al que se pliega el plomo.

¹⁹ Han ejecutado de manera concienzuda la limpieza detallada (con bisturí en los casos que ha sido necesario), la consolidación y fijación de los estratos pictóricos y lígneos que estaban desprendidos, el tratamiento insecticida-fungicida con carácter preventivo y curativo en zonas afectadas mediante inyección en orificios y/o aplicación con brocha, la entonación cromática de las maderas de reposición y/o originales alteradas por la pudrición y la aplicación de un protector final sobre toda la superficie.

de actuación sobre las mismas, pero si queremos hacer referencia a las actuaciones que se han llevado a cabo sobre ellas desde el punto de vista de recuperación formal, tipológica y, sobre todo, del material y de su técnica de ejecución, ya que la premisa fundamental para su restauración no es la utilización de acero, ni refuerzos de hormigón, ni ningún otro material contemporáneo, sino únicamente el uso de prótesis de madera (encoladas mediante resorcina), con el objetivo de recuperación de la geometría de los nudos originales²⁰. Estas prótesis se realizan para reparar piezas o partes faltantes de las mismas, usando madera nueva con secado natural de un año que, una vez talladas en taller o en obra, se montan para asegurar el correcto comportamiento de la armadura completa, a la que se añaden los relieves y tallas, mediante ensambles con espigas ocultas, reintegrando las fisuras y lagunas con empastes de epoxi-madera tipo Araldit SV-427 y cola de carpintero para las desprendidas. Finalmente, se han ejecutado los trabajos de restauración de los demás elementos de carpintería: reponiendo molduras, tapajuntas, ajustando hojas, levantando barnices oxidados, etc. hasta dejar cada una de las piezas y elementos en condiciones óptimas para recibir el tratamiento final revitalizador de fibras y de protección contra xilófagos, especialmente contra anóbidos y líctidos. Todas estas actuaciones, si bien es cierto que en menor medida, se han repetido en el resto de las armaduras de la nave central.



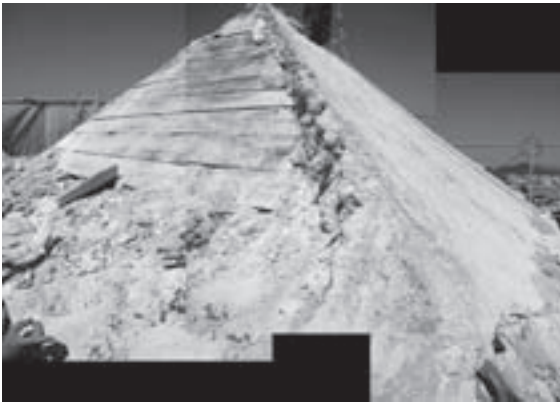
Estado previo (arriba) y final (derecha) de la armadura del presbiterio que ha recuperado sus pigmentos, así como los mocárabes, arrocabe, ruedas de lazo, etc., así como del desarrollo de los trabajos que actualmente se llevan a cabo sobre el paramento del altar mayor, para recuperar un solo punto trampantojo.

²⁰ La tratadística de la carpintería de lo blanco aún no es ampliamente conocida por los profesionales que trabajan en la restauración, pero es muy descriptiva de todos los elementos de las armaduras, como esta que nos ocupa, que debe recuperar su forma de limas o artesa de sección trapecial en forma de artesa invertida, con faldones en los lados menores, vigas en esquina (lima bordón) más pares o alfardas menores (péndolas).

Por lo que a los paramentos exteriores se refiere, no se ha podido intervenir en los que se orientan hacia el Oeste, tanto por la existencia de medianeras con otras propiedades, como por la negativa de estas a permitir la colocación de los andamios necesarios para su ejecución. Si se han reparado los que se encuentran libres de otras edificaciones, mediante el picado cuidadoso de enfoscados existentes y limpieza de las fábricas bajo estos (situación que se da en muy pocos puntos de la iglesia, ya que hemos comentado que intervenciones recientes colocaron una piel de mortero en la práctica totalidad de sus fachadas), para posterior aplicación de revoco. Tras esto, se ha tendido un revoco liso de cal en colores blanco y ocre, en tres capas sucesivas extendidas con fratás y llana en espesor 2-3 cm., utilizando arena de mármol como árido e incorporando el color ocre en la masa mediante arenas y óxidos naturales (la arena de mármol debe ser calibrada en dos medidas con el fin de dejar la última con la finura y condiciones que necesita un revoco tan fino y a la vez de elevada consistencia y solidez. La última capa se ha dejado lisa utilizando la llana, apretando fuertemente para cerrar bien los poros.



Distintas imágenes de las fachadas del Templo en su estado previo y final, una vez aplicados los morteros de cal, ejecutados los aleros de plomo, así como el resto de las cubiertas.



El último de los elementos exteriores ha sido la reparación de la torre, donde la actuación ha sido mucho mayor que la inicialmente prevista, debido sobre todo al mal estado de la cubierta, ya que esta había recibido una capa de compresión de hormigón sobre la tabla de ripia que ha terminado de desplazar todos los palos, además de impedir la ventilación y, en consecuencia, favorecer la pudrición.



Dos vistas del estado inicial y final de la torre, una vez reparados la totalidad de paramentos y cubiertas (en este caso se trataba de paredes de trabadillo de yeso y cal, coloreadas en seco).

Una vez finalizadas las obras en cubiertas, comenzaron varios tajos en el interior, como por ejemplo la eliminación de los morteros que recubrían las basas de las pilastras, eliminando suciedad, polvo y sedimentos existentes para, a continuación, reintegrarlas *in situ* con morteros de cal y yeso, utilizando terrajas de zinc, capaces de moldear cada una de las secciones, reproduciendo las labras existentes.



Se han ejecutado también las instalaciones de climatización²¹, electricidad, iluminación, megafonía y contra incendios procurando que la instalación no discurra bajo rozas para evitar daños los paramentos. Es por ello que todas ellas se disponen conducidas en canaletas por los bajo cubiertas o bajo los solados y los espacios perimetrales.

Para terminar con lo relativo a lo que se considera obra civil, citaremos las operaciones de restauración o nueva ejecución de carpinterías de cobre para sustentar las vidrieras artísticas y con mallas de alambre de acero galvanizado montada sobre bastidor metálico exterior para evitar piedras, palomas, etc. En las antiguas se han ejecutado tratamientos de decapado, eliminación de las capas de pintura o barnices existentes, hasta dejar las puertas completamente preparadas, saneado, repaso y sustitución de las piezas de madera deterioradas o dañadas, reposición de piezas por medio de enchuleados de madera de iguales características que la existente, así como los correspondientes de albañilería necesarios para su movimiento, traslado, medios auxiliares y elementos de seguridad, con un acabado final con imprimación y plastecido, barnizados y lijados.

A partir de este punto, se inicia el trabajo de los restauradores, que han llevado a cabo los trabajos de restauración de la decoración de la armadura del presbiterio, recuperación de trampantojos y retablos (por ejemplo, estas cuatro fotografías muestran sucesivos momentos en la intervención sobre el frontal del altar mayor).



Izquierda: Arriba, estado previo antes de las obras. Centro, aparición de los primeros indicios. Debajo, tras la primera campaña de limpieza. Abajo derecha: estado en el que se encuentran en Septiembre 2010 los trabajos de recuperación de las pinturas murales.



²¹ Sin duda es la instalación más difícil por lo agresiva que puede llegar a ser, tanto por las máquinas exteriores, como por la distribución y emisores interiores. En este caso, afortunadamente, se dispone de un espacio exterior donde poder ubicar la máquina productora (que no afecta para nada a la contemplación del edificio) y, a través de la sacristía, llegar al interior del templo donde, por la solera ventilada, se disponen los tubos hasta los fancoils, que también se encuentran enterrados y en todos los casos registrables.

RECUPERACIÓN DE LA TORRE DE LADRÓN DE AGUAS DE CEHEGÍN

Francisco Sola Sánchez, Arquitecto

ANTECEDENTES

En 2005 el Ayuntamiento de Cehegín solicita nuestra colaboración para la recuperación del entorno de la torre denominada “Ladrón de Aguas” situada en el barrio del Puntarrón del casco antiguo de la ciudad, a la espalda de la iglesia de la Magdalena.

Previamente nuestro estudio había trabajado en el plan de recuperación de patrimonio de la Consejería de Cultura desarrollado a partir del terremoto del año 1999, que en este mismo casco antiguo nos había permitido consolidar la iglesia de la Concepción y rehabilitar íntegramente la ermita del Santo Cristo.

A esta experiencia sumamos un conocimiento exhaustivo del entorno gracias a mi infancia vivida por estos parajes, por lo que resultaba especialmente estimulante completar el círculo vital que suponía regresar a uno de mis lugares de juego más misteriosos. Así trabajar en la reconstrucción del entorno y la memoria de la antigua fortaleza amurallada de Cehegín que tantas fantasías nos había despertado de niños.

EL PROYECTO

El planteamiento inicial de programa, que el Ayuntamiento sugería hacia la construcción de un mirador en la parte más alta del entorno de la iglesia, pretendía canalizar el flujo creciente de turismo de interior hacia el conocimiento del entorno del río argos y los restos de la torre. Sobre esta premisa nosotros planteamos una apuesta por dar un contenido más profundo a la actuación.

Sugerimos que la inversión se realizase en el punto de referencia máximo, los restos de la torre, y que desde este lugar se iniciase la regeneración de entorno. Un modelo similar al de recuperación de tejidos vivos mediante las técnicas de células madre.

El proyecto había de ser además un modelo didáctico que revelase los secretos del uso originario de la torre y de las técnicas constructivas empleadas en su desarrollo.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Con el fin de conocer el origen de esta construcción acudimos a los archivos municipales que asombrosamente nos van a describir episodios de su reconstrucciones fechadas tres siglos más



tarde de su traza árabe. Por estas descripciones vamos a conocer la naturaleza y proporciones originales de la torre.

A pesar de que los datos iniciales hacían sospechar de la existencia de un pozo de abasteciendo de agua, establecimos que el origen del topónimo de la torre como “Ladrón de Aguas” venía dado por la existencia de un aljibe. Este se nutría tanto de escorrentías de pluviales (era el punto más bajo de la fortaleza) como de la elevación mediante medios mecánicos del agua que discurre por la “acequia del campo”.

Esta acequia, que discurre a los pies de la torre, tiene un origen histórico similar dentro de la estructura de riegos de herencia musulmana y parte de un azud sobre el río argos situado cuatro kilómetros más arriba.

Tanto por sus características constructivas como por las referencias históricas del municipio de Cehegín, entendemos que la torre está datada en su construcción en el siglo XI y coincide con la ocupación almohade de las tierras de levante.

Posteriormente y tras la reconquista cristiana a mediados del siglo XII la torre sigue formando parte del recinto amurallado hasta el XVI pasa por las manos de la orden del Temple y la de la orden de Santiago. A esta última corresponde los documentos denominados “visitaciones”.

Estos documentos son actas del concejo que relatan la visita de los delegados de la orden. Hacen relato de sus visitas y de las determinaciones para el mantenimiento de la fortaleza, que una vez consolidado el Reino de Murcia como salida al mar del Reino de Castilla va a perder su carácter defensivo como tierra de frontera.

Estos documentos, a modo de actas notariales, hacen referencia continua y detallada de los diferentes elementos de la muralla imbricada con la presencia de casas y construcciones destinadas a usos ganaderos.

Hay constancia precisa de referencias a la torre de Ladrón de Aguas en las visitas de 1480, 1495, 1498, 1507, y 1526. Aparecen descripciones, trabajos de reposición e incluso los vecinos encomendados a ello.

En la visita de 1498 encontramos una descripción tan precisa que nos ha permitido determinar la altura original de la torre y su conexión con el adarve. Este es el texto:

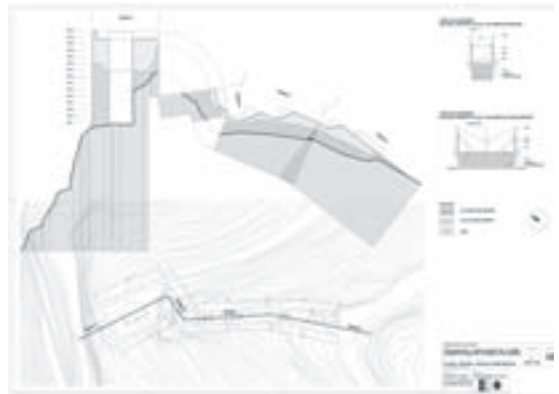
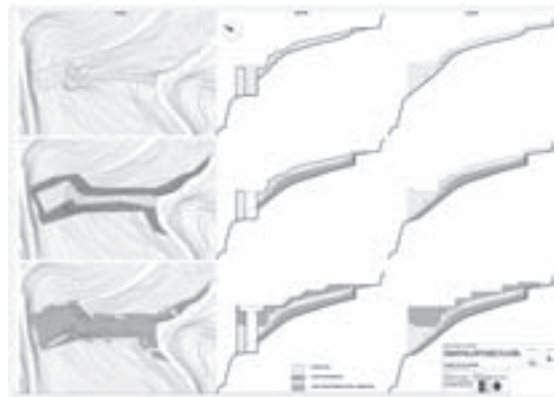
“E deally, fueron a un lienço ques el Ladron de Agua, de llegaron a una torre que esta ençima una peña fuerte e esta la dicha torre buena y en el prencipio del aparcamiento del dicho ladron, junto con la casa de Rodrigo Carreño esta un pedaço del adarve caydo. Mandaron al dicho conçejo que fasta el dicho día de San Miguel lo adoben fasyendole su andamio como lo tro esta, sopena de quinientos maravedis para la camara de sus altezas en la qual fueron condepnados sy non lo conpliesen asy.”

Como podemos leer, quedan perfectamente reflejados los trabajos de mantenimiento del recinto amurallado, mientras que en otros textos conocemos que la altura de la torre era de 15 tapiales y que había perdido sus almenas. Así se ordenaba su reconstrucción para facilitar la defensa del camino de Canara que discurría bajo esta torre.

MODELOS DE APROXIMACIÓN

Una vez conocidas las referencias históricas entendimos que la mejor manera de entender los volúmenes existentes y plantear su recuperación era elaborar unos modelos dimensionales de los restos de la torre.

Establecemos dos líneas paralelas, una virtual y otra sólida, de modo que las soluciones obtenidas por reconstrucciones virtuales de ordenador se contrastasen continuamente con el sólido de una maqueta de volúmenes en madera.



De este modo evitamos que las texturas hiperrealistas nos deslumbraran del problema real que era la recuperación del perfil del casco antiguo de Cehegín.

Finalmente, el proceso converge en una solución volumétrica abstracta, contrastada por las referencias históricas, plenamente integrada en la topografía geológica existente.

INCIDENCIAS ARQUEOLÓGICAS

Previo al proceso de reconstrucción de la torre y el tramo de muralla que la conectaba con el recinto superior, se lleva a cabo una campaña arqueológica que nos permite desbrozar el entorno de vegetación y rellenos procedentes de desescombro.

Estos trabajos nos van a permitir conocer la profundidad del aljibe y de determinar las cotas originales del terreno y de los elementos construidos existentes, básicamente muros de tapial.

Dentro del tramo de muralla vamos a constatar la presencia inmediata del macizo calcáreo sobre el que se asienta la construcción, lo que nos facilitará los trabajos dada la presencia de una



cimentación directa a roca y perfectamente estabilizada. Limpiamos el adarve que aparece en roca viva y descubrimos el inicio de los tapias perfectamente delimitados aunque con importantes daños y disgregaciones.

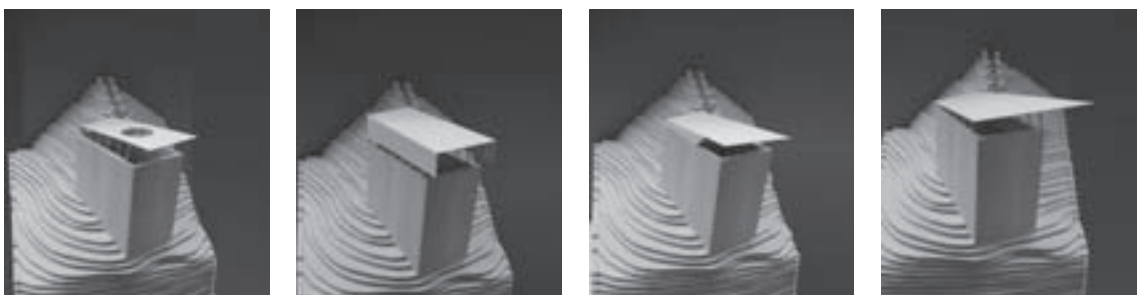
Es en el tramo de la torre donde vamos a observar los elementos más singulares y sorprendentes.

En la base de la misma aparece un orificio de importantes dimensiones que parece excavado por medios mecánicos, y que según la tradición oral se denomina cueva del tesoro. Este parece ser resultado de excavaciones aleatorias de los años de posguerra en búsqueda de posibles hallazgos arqueológicos de valor.

Por otra parte el plano superior de la torre, donde se situaba el aljibe, encontramos que este estaba totalmente colmatado por escombros, si bien se observaba claramente el trazado ovalado del mismo.

Al inicio de los trabajos aparecen pequeñas construcciones en yeso a modo de tabiquillos, que al descubrirse plenamente en el plano original de la torre dejan manifiesta la presencia de un antiguo columbario o palomar. Este hallazgo va a determinar importantes modificaciones en el proyecto.

Informados los servicios técnicos de la Consejería de Cultura y el departamento de historia antigua de la Universidad de Murcia se lleva a cabo un análisis de los hallazgos, se determina

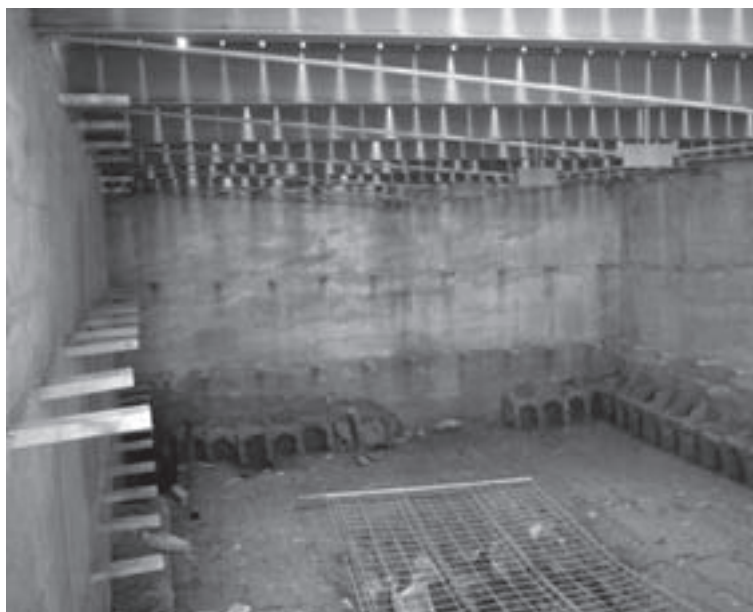


la importancia de los mismos y la exigencia de su conservación.

Esto va a suponer un cambio radical en los planes del proyecto y por tanto en los plazos de ejecución de la obra.

El análisis de estos restos va a llevar a los historiadores a cuestionar también la propuesta del proyecto en cuanto a la volumetría de la torre. Tanto es así que van a solicitar que se duplique la altura de la misma sin más criterio que una antojo imaginativo en relación a las torres del homenaje existentes en cada fortaleza.

Los propios datos recogidos en las descripciones antes referidas de 1480 a 1526 nos van reafirmar en nuestra propuesta volumétrica, que es la que finalmente se construirá, no antes de importantes discusiones con los eruditos medievalistas.



LA TORRE COMO CENTRO DE INTERPRETACIÓN

Esta incidencia nos obliga a transformar el proyecto en el que un nuevo factor va determinar un cambio radical.

La presencia de los elementos constructivos en yeso y su fácil degradación expuesto a las inclemencias atmosféricas nos obligan a plantear la presencia de una cubierta como elemento de protección determinante.

Esta cubierta condicionará la percepción de la torre, si bien nos permite dar un contenido didáctico a la misma al posibilitar espacios habitables y de representación.

En este momento planteamos a la propiedad un nuevo programa donde la torre pase a ser mirador y centro de interpretación. Los contenidos de este espacio versan sobre el trazado



medieval de la villa y de los usos agrícolas de la vega del río argos, que mantiene las técnicas de riego existentes en el siglo XI.

EL PROYECTO DEFINITIVO

Finalmente la Torre va a contar con dos espacios diferenciados.

En el plano inferior, la cota original del terreno y el aljibe rodeado por los restos de columbario. Es un espacio inconcluso sujeto a una excavación profunda del aljibe y la consolidación química de los yesos, con una altura libre de 2.5 metros.

En el plano superior un forjado de madera formado por tablones macizos nos permite recuperar la cota original de la torre y el uso de la misma gracias a la cubierta de acero corten que la protege y enmarca sobre el paisaje.

Ambos planos son accesible mediante una pasarela escalonada realizada en acero galvanizado que levita sobre el la roca original que constituye el adarve de acceso a la torre.

LA CONSTRUCCIÓN

Fijado el perímetro original y la cota de referencia de los muros preexistentes teníamos la referencia clara de la cota de arranque de los mismos. En este punto marcamos mediante mallados la presencia de los elementos originales de modo que en caso de necesario pudiesen demolerse los elementos de nueva construcción sin afectar los vestigios iniciales.

Tenemos conocimiento de la realización de las técnicas de tapial por experiencias anteriores en cuanto a la disposición de los encofrados y la composición de los morteros de tapial.

En este punto es cuando nos encontramos en la tesitura de situar una plataforma de trabajo segura sin afectar el entorno próximo de la torre, fundamental para nuestra idea de regeneración medioambiental.

Así vamos a idear un sistema de bombeo para los hormigones de cal que nos va a permitir unas condiciones de trabajo óptimas y una planificación de crecimiento en los muros del mismo. La estación de bombeo se sitúa a 100 metros de la torre en una plataforma de terreno horizontal



preexistente. De este modo no alteramos el entorno próximo, sirviéndonos de una pequeña senda para el acceso de los obreros y el transporte de herramientas mediante carretilla.

La resolución de la logística ha sido uno de los aciertos del proyecto, en tanto que actuaciones similares habían consumido dos tercios del presupuesto en los trabajos preparatorios para acceso al monumento. Con el problema añadido de la transformación del entorno natural y su restitución inviable.

La cubierta se resuelve siguiendo técnicas similares a las medievales pero sustituyendo los elementos en madera por otros metálicos que permiten una reducción de la sección de los mismos y una mejor conservación. Son elementos superpuestos y exentos que podrían retirarse en cualquier momento sin afectar al estado original del monumento.

Paralelamente, la estructura del andamiaje necesario para la construcción de los muro nos va a permitir analizar la composición y el estado del apoyo de la torre sobre el macizo calcáreo, muy afectada por la erosión y las excavaciones para ampliar el camino que existe en su base.

Para evitar que su degradación vaya a más realizamos un proyectado de hormigón armado. No obstante el armado del mismo se resuelve con una maya de elementos de fibra de vidrio que mediante clavos sintéticos consolidan el terreno sin modificar su apariencia y textura.

ARQUITECTURA DOCENTE

Toda la intervención resulta en si misma un relato de las técnicas constructivas de muro de tapial.

Quedan manifiestas las labores de encofrado autoportante mediante espadines fijados con cuñas. No se retiran elementos de arriostramiento que van a sujetar los tablonos de encofrado para que la lectura de su construcción sea accesible a los visitantes

NUEVOS MODELOS PROPOSITIVOS

Esta vocación por el relato de lo sucedido nos anima a plantear al Ayuntamiento de Cehegín la necesidad de que los trabajos realizados no se queden cercenados en este punto, y por el contrario sea el inicio de la recuperación integral del recinto amurallado.





Aprovechando la repercusión de la inauguración del espacio de la Torre de Ladrón de Aguas elaboramos un catálogo de los elementos conservados dentro del casco antiguo, en cuyas calles se conserva trazados, puertas y torres de la muralla original.

Sobre este catálogo diseñamos un panel informativo que describe su posición dentro de la trama urbana y permite adivinar el trazado completo.

Este trazado lo trasladamos a un modelo tridimensional y construimos una maqueta que sintetiza los trabajos realizados y permite establecer el guión para futuras actuaciones que permitan la recuperación integral del recinto amurallado de la villa de Cehegín.

Torre Ladrón de Aguas de la Muralla de Cehegín

Este espacio, al estar en fase de una rehabilitación de la última planta existente del edificio amurallado del casco antiguo de la villa de Cehegín, se ha estructurado como una información de carácter urbano.

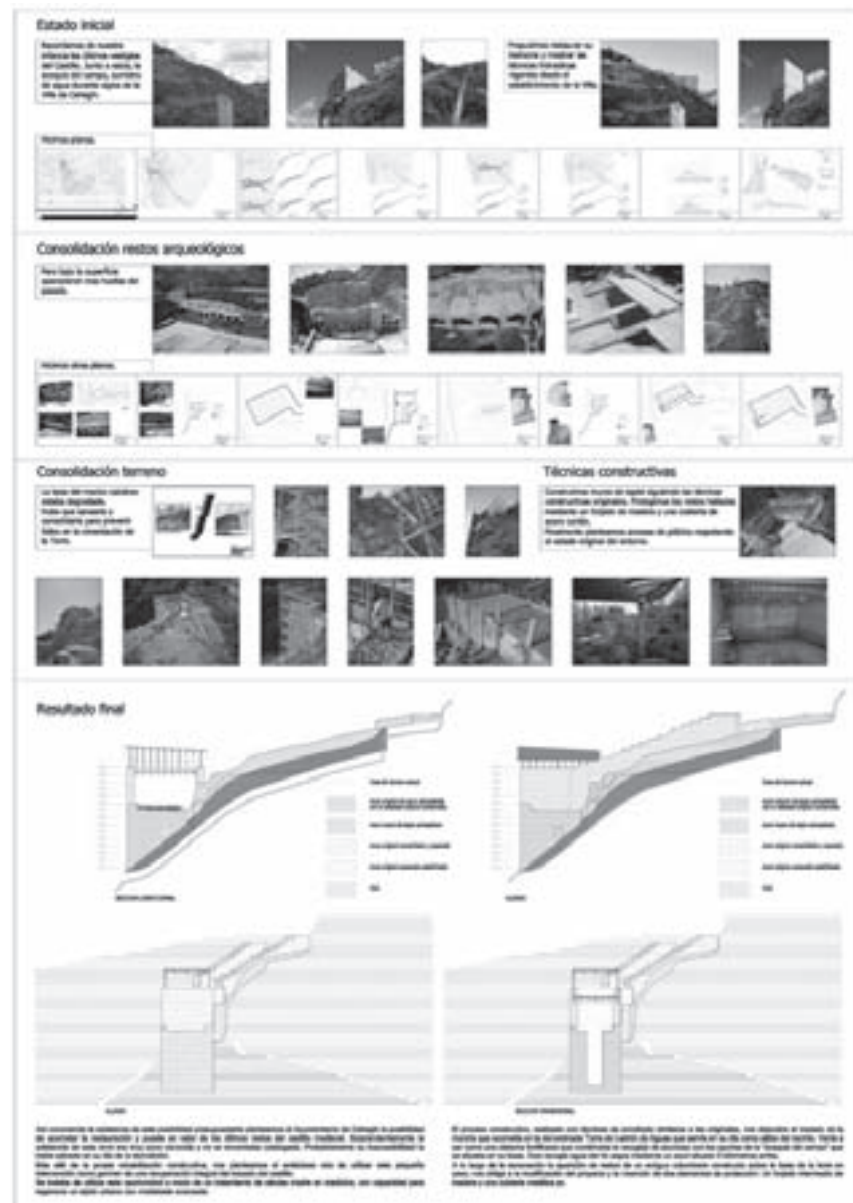
El plano ubicado en la parte inferior del antiguo recinto cultural de los alrededores de Torre Ladrón de Aguas, que ha sido recuperado por un arquitecto de gran prestigio, permite conocer el trazado de la muralla original y su posición dentro del casco antiguo de Cehegín.

Este espacio, al estar en fase de una rehabilitación de la última planta existente del edificio amurallado del casco antiguo de la villa de Cehegín, se ha estructurado como una información de carácter urbano.

El plano ubicado en la parte inferior del antiguo recinto cultural de los alrededores de Torre Ladrón de Aguas, que ha sido recuperado por un arquitecto de gran prestigio, permite conocer el trazado de la muralla original y su posición dentro del casco antiguo de Cehegín.

Este espacio, al estar en fase de una rehabilitación de la última planta existente del edificio amurallado del casco antiguo de la villa de Cehegín, se ha estructurado como una información de carácter urbano.

El plano ubicado en la parte inferior del antiguo recinto cultural de los alrededores de Torre Ladrón de Aguas, que ha sido recuperado por un arquitecto de gran prestigio, permite conocer el trazado de la muralla original y su posición dentro del casco antiguo de Cehegín.



Actualmente el Museo Arqueológico de la villa de Cehegín, del que fuimos fundadores varios amigos en el año 1977, está realizando una reconstrucción virtual mediante modelos renderizados del sistema de extracción de agua usado en esta torre.

Se sigue así la línea de trabajo que sugerimos para potenciar la recuperación integral del trazado del castillo, y que mejor manera de hacerlo que la de potenciar el conocimiento de los usos medievales mediante las técnicas de información más avanzadas.

La arquitectura trasciende al trabajo físico de la recuperación de elementos constructivos de un determinado monumento histórico. Abre camino a nuevas actuaciones paralelas que facilitan la difusión y el conocimiento antropológico de la sociedad, en este caso ha sido la de una pequeña villa fronteriza entre los siglos XI y XV de nuestra era. Personalmente me permite además recuperar vivencias ya olvidadas y cerrar el círculo vital que supone el regreso a los lugares de juego de una infancia lejana, trabajando en su conservación y puesta en valor.

El equipo redactor de proyecto ha sido: Francisco Sola Sánchez, arquitecto.

Colaboradores: Katerina Sprynarova, arquitecto.
Martin Kacirek, arquitecto.
Soledad Almansa, arquitecto.
José Luis Parra, delineante.
José Almansa, maquetista.
Fernanda Sola, gerencia.

El equipo director de obra ha sido: Francisco Sola, arquitecto.
Arthur Van Deelen, arquitecto.
Berta Sola, arquitecto y arquitecto técnico.

Fotografías: Estudio Paco Sola.
Jordi Bernadó.

Constructoras: Azuche 88 S.L..
Construcciones Metálicas Barceló.

DECORACIONES EN LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE CEHEGÍN; SIMBOLISMO Y RESTAURACIÓN

Pablo Manuel Molina Jiménez,¹ Licenciado en Bellas Artes e Historia del Arte. Restaurador coordinador de LORQUIMUR S.L.

Juan de Dios de la Hoz Martínez,² Arquitecto Director de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín

Pedro-E. Collado Espejo,³ Arquitecto Técnico, Director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín

Luís de la Hoz Martínez,⁴ Arquitecto Técnico, Director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín

El arte que albergan muchos de los edificios que hoy creemos antiguos, viejos y desfasados esconden, en su mayoría, decoraciones que nos revelan formas de vivir, pensar y creer que permanecen en el olvido hasta que, por avatares de la suerte, el tesón y el trabajo salen a la luz. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la Iglesia de la Concepción de Cehegín. Este edificio ha pasado, durante años, sin pena ni gloria, olvidado por muchos y llegando a un estado de abandono que derivó casi en su ruina. Se planteó en alguna ocasión su derribo, ya que al eliminar los apoyos de los edificios que lo precedieron como el hospital, fundación inicial que derivó en la construcción adosada a este de la propia iglesia, el teatro Calderón de 1815 o el colegio Nacional Conde de Campillos, la estabilidad de la iglesia se vio muy afectada.

Las numerosas actuaciones⁵ y reformas que han marcado su vida desde inicios del siglo XX han posibilitado su pervivencia hasta nuestros días y la última intervención pretende devolverle su esplendor pasado, recuperando no solo su estructura en paramentos y cubiertas sino también en las decoraciones que un día poseyó.

El primer acercamiento que hicimos al edificio nos desveló algunos de los secretos que más tarde nos confirmarían los trabajos de restauración en armaduras, artesonado y paramentos interiores. Nos estamos refiriendo a la ornamentación que envolvió el interior del templo. El discurso iconográfico que durante años ha permanecido oculto, en unos casos por capas de polvo, suciedad y manchas derivadas del paso de los años y en otros por capas de yeso y papel pintado, se ha recuperado para poder contemplar no solo la estética del conjunto sino también la simbología y las enseñanzas que transmitió durante años a los fieles que asistían a los oficios del templo.

Hay que decir que el templo como hoy lo podemos comprender no es lo que se entendía cuando se consagró en 1556, ni tampoco cuando se amplía la capilla de San Juan de Letrán en el siglo XVIII. Las percepciones y las enseñanzas, los conocimientos de la simbología y la estética han cambiado desde las fechas de fundación hasta nuestros días. Hoy no entendemos por qué se crean unas decoraciones u otras, por qué se pintan las paredes con motivos vegetales o florales, qué simbología tiene un retablo y para qué se dispone en sus diferentes estructuras o partes. Las decoraciones que encontramos en el interior de las diferentes capillas y armaduras de la iglesia responden a unas necesidades de adoctrinar a los visitantes, de mostrarles la fe cristiana desde un punto de vista muy esquemático y simplificado. Este tipo de adoctrinamiento era la forma que tenía el poder eclesiástico de mostrar sus enseñanzas, por medio de parábolas representadas en dibujos y pinturas. Hoy día esto se ha olvida-

1 Licenciado en bellas artes e historia del arte. Restaurador coordinador de LORQUIMUR S.L.

2 Arquitecto director de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín.

3 Arquitecto técnico, director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín.

4 Arquitecto técnico, director de la ejecución material de la restauración de la Iglesia de la Concepción de Cehegín.

5 Uno de los estudios más completos de las intervenciones que ha sufrido la Iglesia de la Concepción se puede encontrar en el campo de trabajo realizado por la Universidad Politécnica de Cartagena y publicado en las Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia.

do. El visitante contempla unos dibujos más o menos acabados, con unos colores, en algunos casos llamativos, pero no percibe el trasfondo de lo que nos quieren decir. Por este motivo es fundamental conocer, al menos en parte, la iconografía que nos muestran las decoraciones de este templo.

En las siguientes líneas vamos a intentar comprender algunas de estas decoraciones, como ejemplo de los que se puede llegar a encontrar en las pinturas de este edificio. Nos vamos a centrar en la figura de la Virgen, titular de la advocación del templo y por lo tanto representada en varias de las muestras decorativas que podemos encontrar en él.

Hay que distinguir entre el presbiterio⁶, estructura principal del templo⁷ desde donde se articula el edificio y el resto. El presbiterio es la zona donde se centra la liturgia y es aquí donde se encuentra el mayor y más importante número de representaciones de la simbología cristiana. Por este motivo vamos a intentar acercarnos a los elementos que podemos encontrar en esta zona para justificar la importancia de los mismos.

La liturgia determina no sólo la selección, sino también la distribución de los temas iconográficos en la decoración de las iglesias. En 1884 Weber⁸ ya hacía referencia a esta idea; “las oraciones leídas y cantadas en el altar cada día en la misa, principalmente en las grandes festividades, y siempre con las mismas palabras, repican en el oído de los fieles: todo esto se refleja en las miniaturas de los libros litúrgicos, en las vestiduras y los bordados del altar, en las pinturas de los muros y de la bóveda, en las vidrieras y en los retablos”.

En la Edad Moderna, y con su máxima en el Barroco, la teatralidad lo inunda todo. Se crean referentes para todos los sentidos en cada una de las demostraciones artísticas. Todo servía para estimular los sentidos durante la liturgia. La vista, por medio de la pintura y el color de las paredes decoradas, de las luces y sombras creadas por las velas reflejadas en los dorados de los retablos; el sonido de la homilía, los cánticos y la música de los órganos hacían lo propio en el oído; y el olfato se despertaba con los inciensos y velas. Cada una de estas referencias tenía a su vez un significado, que el espectador, adoctrinado desde su infancia, reconocía y asimilaba. Por eso todo lo que hoy contemplamos dentro de un templo como la iglesia de la Concepción de Cehegín tiene un porqué, no se dejaba nada al azar. Desde el motivo representado, los colores utilizados o las formas, estaban buscados a propósito y tenían una misión adoctrinadora de todo aquel que visitase ese espacio.

Las representaciones figurativas que encontramos en el presbiterio confirman esta afirmación. La Concepción, imagen titular que centraba el altar mayor, se mostraba a los fieles rodeada de los jeroglíficos propios de su iconografía, abrazada por un manto de armiño⁹. La composición tiene como eje la hornacina de la Virgen y se desarrolla de un modo simétrico. Esta pintura se disponía en el muro creando efecto de trampantojo, engaño visual o *trompe l'œil*, que ornamentaba y aumentaba el valor estético de la iglesia. Este tipo de pintura pretende mostrar al espectador un duplicado de la realidad, mediante el dominio de las perspectivas, de las sombras, de la luz y del color.

En el caso que nos ocupa se recrea una perspectiva arquitectónica, como si entrásemos en el crucero de una iglesia de planta de cruz latina con cúpula sobre pechinas. Hay que recordar que la Concepción de Cehegín tiene una planta de nave central y colaterales. Rodeando la hornacina aparecen algunos de los jeroglíficos o figuras de las «Letanías Lauretanas»¹⁰. Las leta-

⁶ Espacio que circunda el altar mayor y que está separado de la nave por gradas.

⁷ Templo como referencia religiosa, no constructiva.

⁸ Weber, “Le Théâtre religieux et l’art chrétien”, 1884.

⁹ La utilización del armiño también tiene un componente simbólico importante al estar tradicionalmente asociado a la realeza; por lo tanto, a la imagen se le concede el título de “reina de los Cielos”.

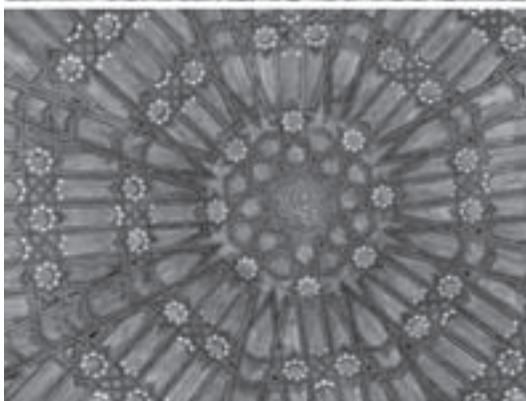
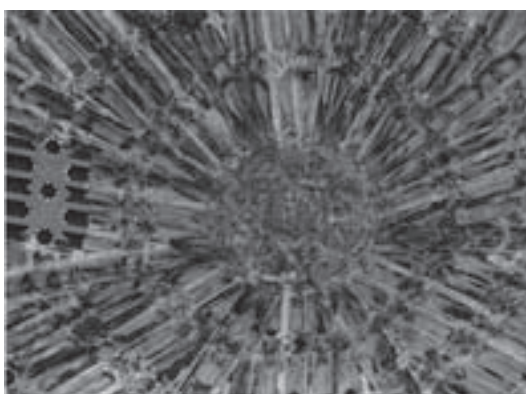
¹⁰ Las “Letanías Lauretanas” se conciben como una oración completa y cerrada, son 55 invocaciones. 55 repite los números de la Salvación, los dos 5 del nombre de Javeh. De estas, 12 se dedicaron a Dios con el significado de totalidad y de Dios en la tierra (4x3); éstas se distribuyeron en 9 (3x3) Trinidad al comienzo y 3 al final, como triple invocación al “Cordero místico”. El resto son las dedicadas a la Virgen, cuarenta y tres, que vuelven a recoger el número de la totalidad, el 4 y el 3, siendo además 4+3=7, y siete es el número de la Virgen y de la gracia del Espíritu Santo.



nías son invocaciones a María que se extrajeron del Eclesiastés, el Eclesiástico, el Cantar de los Cantares y el libro de la Sabiduría, teniendo precedentes de invocaciones similares en el siglo XII, en San Bernardo y tomando como ejemplo las “Letanías Mayores” de San Gregorio Magno (año 592).

En las decoraciones que hemos recuperado solo se pueden ver algunos de estos jeroglíficos¹¹: La palmera, el ciprés, la rosa, la ciudad, la fuente o el barco. Los jeroglíficos son representaciones sin ninguna inscripción, puesto que se mantiene lo esencial de la iconografía simplificada para hacerla más próxima a la sensibilidad, menos intelectual. La ausencia de la media luna la podríamos justificar al encontrarse, posiblemente, en los pies de la imagen titular de este discurso iconográfico como símbolo del triunfo de la luz sobre la oscuridad. Jesús nacido del vientre de María es la luz de Dios. El resto de los símbolos, que hoy día no hemos localizado, podrían estar ocultos en otras decoraciones o en aquellas zonas perdidas por las alteraciones de la propia decoración o reformas del presbiterio, ya que en los arcos que sostienen el artesonado del presbiterio aparecen algunos de ellos.

El color utilizado en la decoración no es fruto del azar, ya que el azul que aparece en la armadura y el mando de la pintura fingida, en la tradición antigua es el color de la pureza y la virginidad. Por ello, a la Virgen María se la representa tocada con un manto azul. El otro color que destaca en el altar mayor es el púrpura. A partir del Código Justiniano su uso quedó reservado exclusivamente para el emperador, sus familiares más cercanos, los “augustos” y para algunos



¹¹ Los jeroglíficos que se utilizan para representar las letanías son: SOL- *Electa ut sol* (Cantar de los Cantares VI, 9), LUNA- *Pulchra ut luna* (C.c. VI, 9), PUERTA- *Porta coeli* (Gen. XXVIII, 17), CEDRO- *Cedrus exaltata* (Eclesiástico XXIV, 17), ROSAL- *Plantatio rosa e* (Eclesiástico. XXIV, 18), POZO- *Puteus aquarum viventium* (C.c. IV, 15), ARBOL- *Virga Jesse floruit* (Ezequiel, VII, 10), JARDÍN CERRADO- *Ortus conclusus* (C.c. IV, 12), ESTRELLA- *Stella maris* (Himno litúrgico), LIRIO *Sicut liliun inter spinas* (C.C. U, 2), OLIVO- *Oliva speciosa* (Eclesiástico. XXIV, 19), TORRES- *Turris Davis cum propugnaculis* (C.c. IV, 4), ESPEJO- *Speculum sine macula* (Sap. VII, 26), FUENTE- *Fons ortorum* (C.c. IV, 15), CIUDAD- *Civitas Dei* (Salmo LXXXVI, 3)4. Más tarde se añaden dos: ESCALERA = *Escala de Jacob*, PIEL DEL CORDERO = *Vellocino de Gedeón*.

otros reyes. Por lo tanto en los iconos este color se hace representativo del poder imperial. Es utilizado únicamente en los mantos y túnicas del Pantocrátor, y de la Virgen o Teothokos. Representando que Cristo y por extensión su Madre, ostentan el poder divino. Como Cristo es también el Sumo Sacerdote de la Iglesia, simboliza el Sacerdocio.

Antes de pasar a describir la metodología y los procesos de restauración hay que decir que en todas las decoraciones que encontramos en la iglesia podemos encontrar este tipo de simbología. Así, en dos de los tramos de las armaduras que cubren la nave central encontramos, en latín, el Ave María y la Salve. En los retablos de las capillas laterales aparecen escudos heráldicos de las familias donantes, los atributos y enseñanzas representadas en pequeñas viñetas del retablo de San Ramón Nonato o los atributos de las cuatro evangelistas en las pechinas de la Capilla de San Juan.

Los resultados del trabajo que se ha desarrollado durante los últimos dos años han conseguido sacar a la luz esta rica decoración, pero para poder contemplarla se ha realizado una labor de investigación y restauración que a continuación pasamos a describir.

DECORACIÓN SUBYACENTE EN LOS PARAMENTOS

Tras realizar un estudio preliminar de los diferentes paramentos, tanto de la nave central como de las capillas laterales, se localizaron estratos subyacentes con decoraciones ocultas. Las humedades y los desconchones, así como una serie de catas realizadas en gran número de paramentos, habían sacado a la luz una rica decoración pictórica que hasta la fecha había permanecido oculta.

Se realizaron una serie de catas para la localización de estratos subyacentes en los diferentes paramentos. Para ello se siguió el criterio que nos determinó el hallazgo durante el año 2008 de una serie de pinturas, incluso retablos pintados en los paramentos, tanto de las capillas laterales como del propio presbiterio.

OCULTACIÓN DE LA POLICROMÍA

La ocultación de las policromías en los templos cristianos se ha prolongado a lo largo del tiempo por diferentes causas. Durante años se han encalado las iglesias, las causas han sido muy variadas dependiendo de la zona geográfica en la que se encuentre el templo. Las principales las podríamos englobar a continuación. Con motivo de epidemias y enfermedades, tradicionalmente se han encalado las paredes tanto de los edificios religiosos como civiles o casas particulares, evitando así el contagio de los feligreses en el caso de los edificios religiosos. Otro



de los motivos más usuales en la modificación de las decoraciones, ha sido la estética de cada época. Dependiendo del período cultural, económico o social, se han decorado los templos acorde con ese momento. Es por ello que encontramos con bastante frecuencia edificios que contienen decoraciones de momentos cronológicos muy diversos.

La desamortización de Mendizábal del siglo XIX derivó en graves deterioros a muchos de los edificios religiosos a los que afectó este hecho. Muchos de estos edificios han perdido su funcionalidad religiosa, aunque no es el caso de la iglesia de la Inmaculada Concepción. Uno de los motivos que más alteraciones ha causado en la decoración de los templos cristianos fue la contienda entre 1936 a 1939. La Guerra Civil destruyó muchos de los símbolos del poder. Las directrices del Concilio Vaticano II (1962-1965). En este concilio se promulgó la austeridad en las decoraciones de los templos, aconsejando que se eliminasen todos aquellos elementos que fuesen innecesarios o superfluos para el desarrollo del rito cristiano. Esta directriz condujo a muchas iglesias a la eliminación de muchas de las decoraciones que poseían ocultándose por medio de encalados o yesos.

DECORACIÓN EXISTENTE

La decoración existente en los diferentes paramentos de la iglesia se ha ido desarrollando en varios momentos. Así encontramos policromías de finales del siglo XVI (fechadas en 1556) con otras más propias del siglo XVII y XVIII sobre las que se superponen otras de época más reciente, siglo XIX y XX (algunas de ellas datadas cronológicamente y firmadas por su autor), que poseen el interés propio de atestiguar el gusto de una época determinada en la historia de este edificio.



La decoración existente en las armaduras de la nave central es muy rica. Los diferentes estratos, detritus, manchas de humedad, depósitos orgánicos y salinos (posiblemente derivados de la carga de hormigón de las cubiertas) dificultaban la contemplación de los diferentes motivos y decoraciones existentes en esta parte de la iglesia. Tras la restauración se pueden contemplar motivos muy variados: en el primer tramo de la armadura se aprecian máscaras con guirnaldas; en el segundo querubines y la plegaria en latín *Salve Reina Madre*; en el tercero hojas de acanto y, también en latín el *Ave María*; y en el cuarto, dragones, cuernos de la abundancia. Por desgracia las decoraciones que se encontraban en el artesonado que cubre el altar mayor han sufrido graves alteraciones y sólo se han podido recuperar las tonalidades que lo decoraban, no localizándose motivo figurativo alguno.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los edificios envejecen y sufren deterioros por el paso del tiempo y, antes de intervenir, es necesario analizar todos estos aspectos que lo conforman. Los elementos que presentan un estado de deterioro mayor han sido las pinturas murales, como consecuencia de su mayor fragilidad y

dificultad de conservación en condiciones óptimas. La ornamentación existente en las armaduras han sido relativamente mejor tratada, ya que no se han cubierto con decoraciones como en los paramentos y se ha mantenido “inalterada” por la acción humana.

Los deterioros que encontramos en estas pinturas obedecen a varios factores: cambios químicos, físicos y biológicos que se producen en virtud de la inestabilidad inherente a los materiales con que está hecho un objeto o, uso de técnicas defectuosas, malas condiciones ambientales, el mal trato y los daños accidentales o deliberados. Determinados cambios en el estado de los materiales son inevitables e irreversibles, pero se puede reducir el deterioro mediante un tratamiento adecuado de conservación.

Como otras artes dependientes de la arquitectura monumental, la conservación preventiva “*in situ*” de pinturas y decoraciones murales resulta compleja y precisa de un estudio previo individualizado de los factores de deterioro que determinan su estado de conservación. La acción de estos agentes depende de su localización, de la elaboración de los soportes, de la técnica de ejecución pictórica y de las intervenciones anteriores en ellas o en su entorno arquitectónico y natural.

El tipo de daños que hemos encontrado lo podemos agrupar en tres bloques:

- A) Alteraciones de soporte: acción humana, eflorescencias, fisuras, humedades y desprendimientos.
- B) Alteraciones de capa pictórica: acción humana, craqueados, abolsamientos, manchas, cazoletas, lagunas, pasmados y repintes.
- C) Alteraciones de acabado: acción humana, cúmulos de suciedad superficial.



El mayor daño que sufre este tipo de bienes esta provocado directa o indirectamente por la acción humana, y puede afectar tanto al soporte, a la capa pictórica, como al acabado. Por otra parte, la calidad de los materiales es fundamental para una buena conservación, los de baja calidad o inadecuados alteran de forma irreversible estas decoraciones.

METODOLOGÍA DE ACTUACIÓN

Antes de realizar cualquier intervención hay que realizar los estudios pertinentes para conocer los materiales y técnicas empleados en la realización de las distintas decoraciones. Deben reali-

zarse previamente una toma de muestras, analizarlas y conocer los resultados en cuanto a materiales empleados, aglutinantes, y deterioros a los que nos podemos enfrentar durante la labor de restauración, con el fin de determinar el tratamiento más adecuado para los mismos. Este trabajo previo es fundamental para no deteriorar o favorecer el deterioro posterior de la obra con tratamientos inadecuados que afecte a la estabilidad de los materiales.

La carta del Restauro de 1972 es el documento por el cual se estipulan los criterios de intervención frente a una obra. Al poco tiempo de su publicación, este documento se convirtió en el instrumento internacional por el cual se rige toda intervención sobre el Patrimonio Histórico Artístico. En sus artículos se describen las “instrucciones” que todo restaurador debe seguir a la hora de afrontar un trabajo o intervención sobre patrimonio, también indican algunas sugerencias para resolver problemas, pero fundamentalmente podemos resumir la conservación y restauración de los siguientes principios que han de regir cualquier tipo de actuación sobre el patrimonio, sea mueble o inmueble, siendo estos principios los de: fácil reconocimiento de la intervención, reversibilidad de los materiales utilizados, respeto al original e intervención mínima.

Es nuestro deber conservar todos los materiales sin tener en cuenta criterios estéticos, artísticos o económicos. Valorando el concepto que entiende al objeto no solo como una simple materia, sino como el producto resultante de una actividad humana; al cual debemos proteger, conservar, restaurar y difundir como meros depositarios temporales, siendo nuestra obligación legar estos a las generaciones venideras en las mejores condiciones.

Actualmente no se plantea realizar intervenciones que puedan alterar ni dañar en lo más mínimo la identidad original e histórica de la obra. Si rehacemos las decoracio-

nes tal y como creemos o sabemos que estuvieron concebidas estamos cayendo en el error de crear una falsedad que altera el original y su historia. No respetamos el paso de la obra por sus diferentes etapas históricas, sus añadidos, sus daños e incluso su propia destrucción. Caemos en la soberbia de pensar que nuestro trabajo recupera un momento histórico pero solo estaríamos acercándonos a la idea estética del original, plasmando las necesidades de un momento y una idea actuales, primándolas sobre una obra anterior.

La metodología empleada ha sido la que exponemos a continuación.

DECORACIÓN MURAL

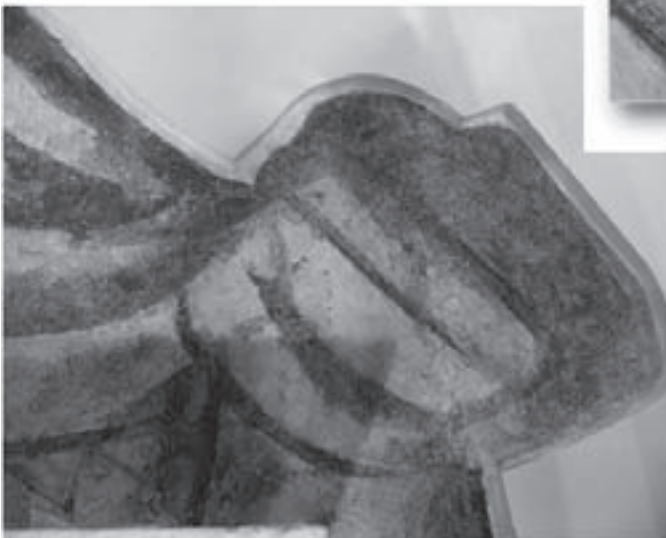
Previa a cualquier tarea de restauración de las partes que posean decoraciones o elementos de interés, se procede a proteger los originales cubriéndolos con papel japonés y fijándolo con adhesivos reversibles.

— Estudios previos.

- Toma de muestras para determinar los aglutinantes y materiales empleados en la realización de las pinturas.
- Ensayos de obra para determinar los productos a emplear en las limpiezas químicas. La selección final vendrá determinada porque el producto resulte activo en la limpieza y no afecte a las decoraciones.
- Ensayos previos a la obra para determinar el tipo de consolidante a emplear en el tratamiento de las áreas alteradas.
- Estudios y reportaje detallado con luz visible.



- Estudio y reportaje con luz ultravioleta para la localización de posibles repintes o superposición de policromías.
- Eliminación de revestimientos en muros por medios manuales. Punta de bisturí, escalpelos o pequeños cinceles.
- Protección de las zonas que así lo requieran durante todo el trabajo de restauración. Se empleará papel japonés y un adhesivo que no altere las capas originales.
- Preconsolidación de estratos desprendidos, abolsados con acril ac-33 en disolución acuosa al 5%.
- Limpieza general de polvo en superficies de muros por medio de brochas suaves y winsab o gomas de borrar.
- Eliminación de grasas, ceras, colas y cúmulos adheridos en las superficies de los paramentos.
- Eliminación de sales en muros con papetas de carboximetil celulosa hasta saturación, repitiendo el procedimiento hasta la completa eliminación de las sales solubles.
- Eliminación de biodepósitos (acumulaciones de microorganismos, restos orgánicos, excrementos de aves...).
- Tratamiento fungicida (en caso de ser necesario) por medio de bio-estel.
- Fijación de la capa pictórica con silicato de etilo (estel 1200).
- Consolidación de estratos desprendidos y abolsados con una resina, acril AC-33 en disolución acuosa.
- Estucado de pequeñas lagunas, por medio de morteros de restauración como son el PLM A y el S.
- Entonación de lagunas. Como criterio general se buscará la igualación cromática y la recomposición de los perfiles fundamentales. Como técnicas se emplea la acuarela (cuando la base así lo admita). En grandes superficies se opta por aglutinar pigmento en polvo con silicato de etilo, creando una capa velada y uniforme sobre la que aplicar la reintegración.



ARMADURAS DE LA NAVE CENTRAL

- Estudio estructural del artesonado del presbiterio y de las armaduras de la nave central.
- Estudios previos.
- Realización de mapa de piezas desprendidas y alteraciones.
- Ensayos de obra para determinar los productos a emplear en las limpiezas químicas. La selección final vendrá determinada porque el producto resulte activo en la limpieza y no afecte a las armaduras.
- Protección previa de las zonas que así lo requieran durante todo el trabajo de restauración. Se empleará papel japonés y coleta italiana.
- Limpieza de los artesonados; Esta actuación se realizará tras las pruebas de solubilidad de los distintos agentes deteriorantes.
- Limpieza de depósitos sobre la capa pictórica. Se realiza por medio de brochas suaves, esponjas winsab y gomas de borrar.
- Limpieza de las manchas de humedad en las maderas de las armaduras. Se realizan pruebas de solubilidad, en nuestro caso usamos papetas, controlando los tiempos de actuación sobre la capa pictórica. En las zonas con mayor acumulación de suciedad y alteración usamos papetas de carbiximetil-celulosa con tolueno, agua desionizada, vulpex (jabón neutro) y unas gotas de amoníaco. En aquellas zonas en las que la capa no era dura o tenía una alteración más atenuada optamos por eliminar de la formula el tolueno.
- Consolidación y sentado de sustratos por medio de protección previa con papel japonés y coleta italiana, aplicando calor con planchas térmicas sobre la superficie hasta recuperar la estabilidad, adhesión e idoneidad de la superficie.
- Estucado de lagunas. Se empleó un estuco



a base de coleta italiana y sulfato cálcico dihidratado hasta la saturación del mismo. Posteriormente se igualaron las superficies hasta enrasarlas con el original.

- Reintegración cromática. Se empleó acuarela y una reintegración diferenciadora del original por medio de rigatinos discernibles a corta distancia.
- Aplicación de capa de protección. En nuestro caso optamos por la aplicación de un barniz satinado con base de White spirit y cera microcristalina sobre la superficie de la obra para protegerla y evitar su deterioro.

MADERAS DE LAS ARMADURAS

- Las maderas que no presentaban policromía se limpiaron con una disolución de agua desionizada, jabón neutro al 5% y unas gotas de amoníaco.
- Se aplicó una protección preventiva para la madera de la casa Xylazel.
- Lagunas de mediano y gran formato.
- Reposición de madera nueva con secado natural de un año.
- Ejecución en taller de piezas nuevas.
- Montaje y colocación de piezas elaboradas en taller.
- Recolocación de piezas desprendidas o sueltas originales.
- Lagunas de pequeño formato.
- Para la reintegración de pequeñas carencias se utilizarán resinas poliméricas de la familia epoxi-madera, tipo Araldit SV-427, o similar.

ARTESONADO DEL PRESBITERIO

Debido al gran deterioro que presentaba este espacio se optó por una reintegración diferente a la realizada en el resto de las decoraciones sobre madera de las armaduras. La metodología seguida, salvo esta terminación, ha sido la misma.

- Recuperación de todas las piezas originales dispersas para su reintegración y posterior reposición en obra, con técnicas propias de restauración, es decir, realizando nuevos ensambles con espigas ocultas, reintegrando las fisuras y lagunas con empastes de epoxi-madera tipo Araldit SV-427, o similar, y posterior lijado y terminación superficial continua en todas las caras.
- Se emplea, para consolidar las partes disgradadas, coleta introducida con jeringas, tras inyectar un poco de alcohol etílico por grietas y fisuras a fin de facilitar la penetración en caliente del fluido consolidante.
- Las espigas sueltas y las piezas descoladas se unen con cola de carpintero, evitando que rebose y unte los colores o tallas originales.
- Operaciones de restauración de demás elementos de carpintería: reponiendo molduras, tapajuntas, ajustando hojas, levantando barnices oxidados, etc. Hasta dejar cada una de las piezas y elementos en condiciones óptimas para recibir el tratamiento final revitalizador de fibras y de protección contra xilófagos, especialmente contra anóbidos y líctidos.
- Tratamiento preventivo contra ataque biológico y fungicida de la madera *in situ* (piezas originales) y a piezas de nueva creación mediante impregnación.
- En esta zona se optó por no aplicar capa de preparación, al no encontrarse restos evidentes de su existencia.
- Reintegración de policromía por medio de pigmento aglutinado con barniz. Esta solución permite aplicar grandes superficies, como era el caso, y crear veladuras para diferenciar el original de la reintegración.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión hay que decir que el trabajo que se viene realizando desde el año 2008 en esta iglesia va encaminado a devolver la estética perdida del edificio. Es un trabajo largo y costoso, que a día de hoy no se ha concluido. Esperemos que para final de este 2010 queden finalizadas las labores de restauración de las pinturas murales de este edificio y podamos contemplar un conjunto artístico completo con las decoraciones existentes en las armaduras de la nave central, el artesonado del presbiterio y las pinturas murales de las diferentes capillas.

En estas tres imágenes se aprecian tres momentos del presbiterio de la iglesia. A la izquierda imagen tomada en 1906 donde se aprecia el retablo desaparecido en la guerra civil. Arriba, primeras catas para localizar el trampantojo con la decoración arquitectónica fingida. Arriba, recuperación de la pintura mural y recreación del retablo desaparecido, recuperando la estética original de esta zona del templo.



Tenemos que apreciar los detalles y la calidad de las decoraciones encontradas hasta la fecha, así como entrever la calidad de algunas de ellas. Tenemos en cuenta que la creación de este edificio se ideó con materiales humildes como la madera, el yeso o la cal, con decoraciones que valiéndose de la creación fingida de arquitecturas pretendía dar una idea de grandiosidad que en la realidad se quedaban en engaños visuales, tenemos que valorar más aún un conjunto artístico que ha llegado a nosotros y se nos ha permitido recuperar para poder contemplarlo en su totalidad como un conjunto de arquitectura, escultura y pintura singulares dentro de la Región de Murcia. Se podría comprender la iconografía e incluso la iconología de un período extenso de la sociedad murciana en el ámbito religioso que abarcaría desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

FICHA TÉCNICA DE LA INTERVENCIÓN:

Dirección Técnica:	JUAN DE DIOS DE LA HOZ MARTÍNEZ, arquitecto. LUIS DE LA HOZ MARTÍNEZ, arquitecto técnico. PEDRO E. COLLADO ESPEJO, arquitecto técnico. LOURDES GARCÍA MORENO, arquitecto técnico.
Adjudicataria:	LORQUIMUR S. L.
Jefes de obra:	CLEMENTE SÁNCHEZ RUIZ-TELLO (2009 – 2010) PABLO MANUEL MOLINA JIMÉNEZ (2008)
Encargado de obra:	JUAN DIEGO MARTÍNEZ MOLINA
Restaurador Coordinador:	PABLO MANUEL MOLINA JIMÉNEZ
Restauradores:	AIDA J. VIDAL VIVES ALBERTO LEONARDO PÉREZ CARLA RUIZ DOMÍNGUEZ ELISABETH CARVAJAL SEGURA ESTHER PÉREZ PLAZA MARIA DEL MAR SANDOVAL TORRECILLA MAYTE GILABERT MONTERO PATRICIA ESPEJO MERCHÁN

RESTAURACIÓN INTERIOR. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA. MURCIA

Juan de Dios De la Hoz Martínez, Arquitecto.

Luís De la Hoz Martínez, Arquitecto Técnico.

Hay pocos datos medievales de la Iglesia de San Juan Bautista, pero los pocos que hemos podido documentar nos permiten afirmar que fue de las primeras iglesias dedicadas al culto cristiano en Murcia. Después de que se llevara a cabo la reconquista de la ciudad, se estableció un gobierno castellano que llevó a cabo la adaptación y transformación de las mezquitas en iglesias y la organización parroquial. Ya, en aquel momento, la iglesia de San Juan era mencionada como una de las más importantes de la ciudad. De hecho, resulta fuera de toda duda, que ya en el año 1268, existieran seis iglesias en el interior de la capital, como eran las de San Pedro, Santa Catalina, Santa Eulalia, San Nicolás, San Bartolomé y San Lorenzo, más la iglesia de Santa María y las situadas fuera del recinto urbano, es decir, las de San Juan del Real, hoy San Juan Bautista, y San Miguel de Villanueva, juntamente con la ermita de Santiago de la Arrixaca. En el breve espacio de tiempo que media entre la reconquista de la ciudad y las primeras menciones documentales de actividades de estas iglesias, no pudo edificarse ninguna de ellas, al contrario, se siguió el mismo procedimiento que se había seguido con la mezquita mayor y que se llevó a cabo en varias ciudades andaluzas, el de consagrar las mezquitas de cada barrio en iglesias de las nuevas colaciones cristianas. Desgraciadamente, no tenemos muchas noticias de la construcción de la antigua iglesia de San Juan, ni de su disposición, sólo se sabe que su orientación era distinta a la de la iglesia actual y era de dimensiones considerablemente menores.

El primer libro de bautismos comienza en 1567, aunque la primera partida de bautismo conservada se inscribe el 16 de junio de 1591, siendo firmada por el cura Jacobo de Cuéllar¹. Sin embargo, la iglesia que actualmente conocemos fue reconstruida casi en su totalidad en el siglo XVIII, ya que la misma, al igual que la mayoría de la ciudad, se vio afectada por las inundaciones, sobre todo la de San Calixto en 1651, que habían deteriorado seriamente los centros de culto (en los innumerables expedientes enviados a los Obispos por los curas o tenientes de las ermitas o parroquias, para solicitar la ampliación del templo o su reconstrucción, las causas que enumeraban con mayor insistencia eran el aumento de los vecinos y el estado ruinoso del edificio). Dos nombres más debemos señalar en esta introducción histórica: los del Conde de Floridablanca, quien colaborará activamente en la construcción del templo de San Juan constituyendo uno de los símbolos más patentes de la implantación del nuevo pensamiento ilustrado; y el del Obispo Juan Mateo López, bajo cuya mitra se comenzaron en 1750, los trabajos en el templo. Las obras fueron concluidas a finales del siglo XVIII, terminada con caracteres neoclásicos, puestos de manifiesto por algunos relieves en su interior ejecutados por el escultor Pedro Juan Guissart y la fachada principal.

Entre 1750 y 1777 se inauguraron la cabecera y el crucero, si bien los testeros tenían por aquel entonces un aspecto muy diferente al que tendrán tras la obra de Lorenzo Alonso, que es el que podemos observar en la actualidad. En 1777, tras la toma de posesión del Obispo D. Manuel Rubín de Celis, se le da un nuevo impulso a la reedificación de la iglesia con una nueva aportación de fondos; tales aportaciones se convierten en una provisión de fondos regular y constante hasta el final de las obras en 1784, llegando a dar de sus propias rentas trescientos veinte mil reales *para edificar el cuerpo de esta iglesia, seis capillas, las dos torres y el pórtico*².

¹ Fuentes y Ponte, J. "España mariana. Provincia de Murcia", Lérida, 1881, p. 126.

² Retrato del Obispo Rubín de Celis. Sacristía de la Iglesia de San Juan Bautista; leyenda de la cartela.

La intervención del Conde de Floridablanca en 1784, eligió como lugar de enterramiento de su familia y de él mismo, un espacio ya construido dentro de la parte inaugurada del templo, que comprendía un amplio recinto de base rectangular, contiguo al ábside, que se había erigido para servir como vestuario y sacristía de los beneficiados del coro. El conde aportó fondos para su construcción, donó objetos para el culto y sobre todo, impulsó la construcción de la Capilla de la Comunión sobre la que obtuvo un patronato para su padre, que le autorizaba a oír misa en privado a él y a todos los miembros de su capilla, así como a utilizar como panteón familiar la cripta de la misma. Dicho patronato se transmitió al Conde tras el fallecimiento de su padre el 10 de marzo de 1786 por derecho de primogenitura³. De este modo, dicha capilla se convirtió en la destinada a albergar el Santísimo Sacramento (el arquitecto entonces decidió clausurar ambas puertas y colocar en su lugar dos severos y grandiosos retablos, de un sólo cuerpo cada uno, articulados por dos columnas de orden gigante y capitel corintio con sus respectivas traspilastras, que apoyan directamente sobre el pavimento de la iglesia).

El Templo posee planta sensiblemente rectangular, si bien su tipología es la de una iglesia de planta de cruz latina, más capillas laterales entre contrafuertes. Estas se adaptan a los cinco tramos de la bóveda de la nave, a los que hay que sumar uno más que configuran las dos torres, pero sin reflejo en la nave, más que en el cortavientos de acceso. El remate superior de la cruz se distingue de todos los demás brazos, por presentar un ábside semicircular frente a los demás tramos rectos. A esta planta de cruz latina se le adosan diversas estancias hasta colmatar más o menos completamente la parcela sobre la que se asienta. A los pies de la nave se sitúa el coro, mientras que en el lado opuesto una gran cúpula sobre el crucero sobre pechinas decoradas con lienzos y, bajo ella, el baldaquino de mármol en el centro del presbiterio que alberga la imagen del titular San Juan Bautista, obra de Antonio Dupar. Este “templete”, de planta circular, descansa sobre ocho columnas lisas de mármol rojo con capiteles corintios dorados, entablamiento continuo de jaspe o mármol negro, friso con cabezas de querubines y cúpula peraltada coronada por una enorme gloria con una cruz exaltada sobre una verdadera montaña de nubes con ángeles y querubines. Por último, el sotabanco presenta cuatro ángeles (del escultor académico Pedro Juan Guisart) de tamaño natural, realizados en madera y estucados en blanco.

La Capilla de la Comunión tiene planta cuadrada y se entra a ella por el colateral izquierdo del crucero de la iglesia. Sus costados están divididos en tres paños macizos por cuatro pilastras (dos intermedias y dos de ángulo), con falsos capiteles, cornisamento y bóveda de orden corintio decorado en azul, blanco y oro. Una tercera parte, la preferente de la planta, está levantada de la otra formando presbiterio, al que se pasaba por un peldaño entre las dos barandillas del comulgatorio. El frente mural arquitectónico, lo forman dos pilastras del mismo orden y dimensiones que las pilastras de los costados, entre las que avanza una mesa de altar que en otros tiempos tenía un tabernáculo, cerrado por dos hojas de puerta para servir de sagrario: dicho templete circular lo formaban ocho columnas lisas con cornisamento y cúpula del orden compuesto, decorados en blanco y oro, rematadas por un grupo de nubes plateadas y una ráfaga que rodeaba el *Agnus Dei* que descansaba sobre un libro. En la pared, entre las dos expresadas pilastras, se encuentra un marco rectangular de mármol negro con frisa tallada de ovas guarnecidas de banquetas doradas en cuyo interior hay un lienzo que representa a la Sagrada Familia, obra de Gregorio Ferro.

³ Así, en el testamento del Conde (AHM. Testamento del Conde de Floridablanca. Notario D. Miguel Mondéjar López. Protocolos Notariales n.º 47256, año 1805) se afirma lo siguiente en la primera cláusula:

... en mi fallecimiento sea vestido de hábito del glorioso Padre San Francisco o del de la Merced... Así mismo mando si falleciere en Murcia que se me sepulte en mi capilla de la parroquia del Sr. San Juan Bautista y en su Panteón.

En la cláusula séptima se vuelve a aludir al Panteón en términos similares:

En la parroquia de San Juan me pertenece el patronato de la Capilla en la que se venera la Sagrada Familia de Jesús y María y José, y el derecho exclusivo de sepultura así como el Panteón que he construido como en toda ella, cuyo Patronato además de las disposiciones canónicas que me lo confieren por derechos de Fundación y construcción me está concedido específicamente para mis herederos y sucesores por el Ilmo. Sr. Obispo de esta Diócesis en título despachado el 13 Abril de 1801

En cuanto al exterior, decir que tiene solo dos fachadas del templo: la fachada principal (con tres ejes, dos de los cuales corresponden a las torres y el central al paño que alberga la portada, sobre la que se abre un gran ventanal) corresponde al Oeste, o lo que es lo mismo, a la Plaza de San Juan y la del Norte (con una puerta abierta hacia la plaza, enmarcada por las dos columnas y el tímpano, una ventana rematada por un frontón sin decoración y, coronando todo ello, la cúpula), correspondiente a la calle de San José, ya que la del Sur a la calle de Poco Trigo, se encuentra ocupada por edificaciones medianeras con el templo.

La distribución interior es mediante una nave central y dos naves laterales, más el crucero, el ábside y la sacristía, siendo la central mucho más ancha que las laterales. Una de las cosas más llamativas de esta parte de la iglesia es su bóveda, ya que llama especialmente la atención el hecho que no sea circular sino de dos centros o apuntada (resultando ojivales, aunque no tienen exactamente el trazado geométrico de estas), ya que no concuerda con las costumbres de la época (1776 y 1780). El centro en el que se juntan los arcos haciendo que la bóveda sea apuntada, está decorado con unos motivos vegetales que parecen añadidos a la superficie. Respecto del ábside, cabe destacar que está formado por unos pilares decorados con pilastras estriadas del orden compuesto, con decoraciones de talla al gusto de la época del reinado de Carlos III, con los mismos tonos utilizados de forma repetida en todo el templo. Los motivos de la decoración están compuestos tanto por dibujos vegetales como geométricos. En cuanto a las naves laterales, indicar que se encuentran separadas de la central mediante arcos de medio punto, y presentan bóvedas apoyadas en arcos sobre pilastras con capiteles y escudos adornados con la cruz de la orden de San Juan.

Al inicio de las obras el Templo presentaba varios aspectos que era necesario restaurar, como por ejemplo (y a pesar de la gran altura de la nave), la sensación de oscuridad que reinaba en el interior, el enmascaramiento de los espacios bajo el coro (incluyendo la recuperación de su configuración espacial y arquitectónica, permitiendo la vista completa de las bóvedas y arcos), así como una antigua capilla tabicada y con falso techo, junto al ábside en el lado de la epístola. También era preciso asegurar el mantenimiento de la capilla del Cristo del Rescate (con algunos someros trabajos sobre todo de adecuación y mejora de sus actuales condiciones), la eliminación de los problemas de planeidad de los solados mediante nuevas piezas apoyadas sobre una solera ventilada que minimice las humedades por capilaridad, el mantenimiento del espacio del presbiterio, pero adaptado al baldaquino, capilla mayor y brazos del crucero; la restauración de todas las tribunas altas adecuándolas para su uso como locales parroquiales (mejorando la comunicación entre ellas, así como sus instalaciones y acabados y ubicando espacios de archivo e instalaciones); la restauración completa de las carpinterías que sean susceptibles de aprovechamiento y tengan valor histórico o artístico; la restauración integral del interior de la capilla de la comunión, incluyendo paramentos, bóvedas, instalaciones, solados, pintura, obra mueble...; y, por último, la ejecución de todas las instalaciones de climatización, electricidad, fontanería, megafonía y contra incendios, sin olvidar los trabajos de arqueología, saneamiento de humedades, vidrieras, etc.

Afortunadamente, al iniciarse estos trabajos en el interior, ya se habían realizado con gran acierto, promovidos por la propia parroquia y la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, la rehabilitación de la práctica totalidad de las fachadas, cubiertas y exteriores del edificio⁴, lo que ha permitido concentrarse únicamente en los aspectos interiores del Templo y cuyo resumen adjuntamos en detalle y con algunas fotografías en las páginas siguientes (no se presentan en orden cronológico ni de importancia, sino de forma que se puedan documentar con las fotografías y sea más fácil su comprensión).

Uno de los primeros y más importantes trabajos ejecutados ha sido el cambio del solado del Templo, por encontrarse el anterior muy deteriorado. Ello supuso una completa supervisión

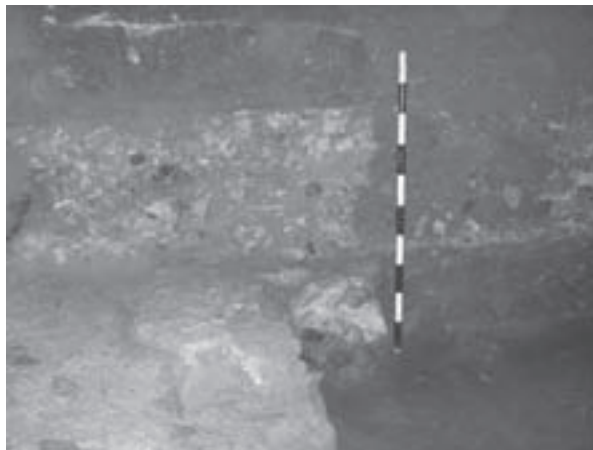
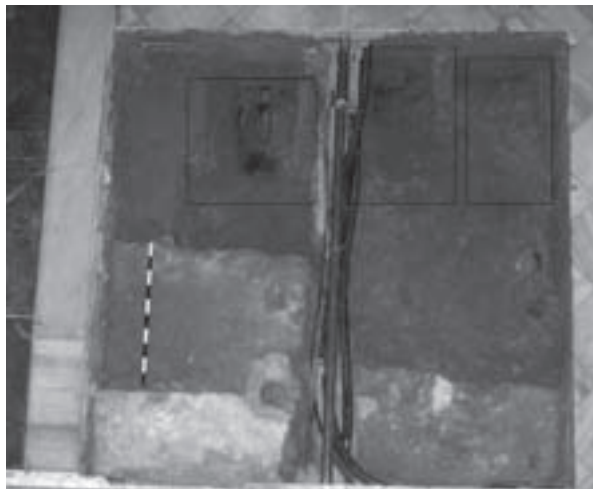
⁴ Dirigidas por el Dr Arquitecto D. Alfredo Vera Boti

arqueológica⁵ que permitiera documentar y recuperar cualquier tipo de resto que pudiera aparecer. Esta actuación arqueológica comenzó por la excavación de un sondeo⁶ de tres por tres metros en el espacio lateral del crucero en el lado de la epístola, junto a los pilares que marcan el inicio de las naves laterales, destinado por un lado, a obtener información sobre la potencia de las cimentaciones de la iglesia, evitando así posibles problemas estructurales durante los trabajos posteriores de restauración y, por otro, a corroborar o no las citas que aparecen en reseñas de varios eruditos del XIX (fundamentalmente Javier Fuentes y Ponte), donde se citan varios enterramientos individualizados en el crucero y junto al altar⁷.

En efecto, los resultados de este sondeo confirmaron estos extremos pues se encontraron varios niveles coincidentes con distintos periodos del templo, como por ejemplo (de arriba hacia abajo) un pavimento de losas cerámicas cuadradas, un suelo de cal blanca de 1-2 cms de grosor, una solera de un pavimento de cal, tosco e irregular formado por un gran sillar de arenisca trabado con sillarejo de caliza y mampuestos irregulares con una argamasa de cal y, finalmente, una gran fosa rectangular con unas dimensiones máximas de 3x1,60 m, que corresponde a la fosa de cimentación de los pilares y tirantes de sujeción de los alzados.

Sin embargo, en el sector más próximo al perfil norte del cuadro aparecía una fosa rectangular de inhumación, rellena de tierra suelta y oscura con restos óseos y escombros, que estaba delimitada por dos muros de adobe recortados por la fosa de cimentación de los pilares, más el arranque de la bóveda de otro nicho de enterramiento, consistente en una serie de ladrillos macizos, dispuestos a modo de bóveda de cañón, con una anchura de 0,60 m y limitado por otro muro de adobe. Las tres fosas de enterramiento se han señalado en esta fotografía.

Una vez documentados los restos hallados en el interior de los nichos, se procedió a su desmontaje para continuar la excavación, que dio como resultado un nuevo suelo de argamasa de cal y canto sobre tapial calicastro de gran potencia. Encima de este suelo había abundante presencia de material de construcción, especialmente yesos tallados con restos de pintura



⁵ Dirigida por el arqueólogo Alfredo Porrúa Martínez y de quién hemos tomado la mayor parte de los datos que figuran en este texto sobre la intervención arqueológica.

⁶ Se pretendía determinar los niveles originales, la potencia de los mismos, la posibilidad de existencia de enterramientos y, sobre todo, que la excavación de la solera no dañara elementos importantes o niveles significativos y, por supuesto, se pudiera documentar la existencia o no de criptas subterráneas.

⁷ Además, la iglesia del siglo XVIII fue construida sobre una iglesia barroca, que a su vez fue edificada sobre una iglesia medieval que amortizó una mezquita musulmana. La disposición de otras iglesias que tuvieron un destino similar en la ciudad de Murcia y la obligatoriedad de orientar el muro de *qibla* en dirección a La Meca apuntan a que las edificaciones preexistentes a las actuales pudieron concentrarse en la zona de la cabecera de la iglesia, en la zona ocupada en la actualidad por el crucero, la sacristía, la antesacristía y el coro bajo. La posibilidad de encontrar fases constructivas medievales era mayor aquí.

dorada que debieron figurar como elementos decorativos de la iglesia primitiva, entre los que destacan fragmentos de vidrio plano y cerámica de los siglos XVI y XVII y el fragmento de una columna salomónica tallada en yeso que aparece en la fotografía.

De igual manera se procedió a la excavación del Panteón familiar del Conde Floridablanca, en la Capilla de la Comunión o de la Sagrada Familia, para lo cual se retiró la lápida funeraria del padre del Conde, D. José Moñino Gómez, que daba paso a una bóveda de carpavel hecha recientemente⁸, cubriendo la escalera de dos tramos en forma de L que descende una cripta rectangular con bóveda de trompas, que enlazaba de dos sectores bien diferenciados: El primero estaba formado por un nicho rectangular de 2,20x1,5 m, sobreelevado con respecto al suelo de la cripta 0,60 m y cubierto por una bóveda de cañón cuyo muro posterior había cedido parcialmente y en donde quedaban fragmentos de un ataúd de madera con hornacina de cristal y cubierta móvil muy degradados, junto con elementos de bronce que correspondían a las asas, herrajes y apliques decorativos de la caja⁹ así como restos del forro interior con encaje de hilo de oro y listeles y bandas de pasamanería (fotografía a la izquierda).



En el segundo sector, se encontraron seis nichos dispuestos a modo de columbario en tres niveles cubiertos por una bóveda de cañón. Todo el conjunto había sido revocado con yeso y cemento como consecuencia de las obras de restauración que había experimentado la iglesia a finales de la década de los ochenta del pasado siglo.

Lamentablemente, la humedad y la ausencia de trabajos de acondicionamiento de los muros y suelos de la cripta habían degradado los revoques y éstos habían caído. Todos los nichos habían sido abiertos y vaciados, quedando algunas maderas de los ataúdes dentro de los mismos y, como quiera que los materiales del derrumbe cubrían parcialmente los nichos, solo se apreciaban unos restos óseos y los elementos de un ataúd que se había abierto y desencajado como consecuencia de la degradación de los materiales orgánicos del mismo¹⁰.

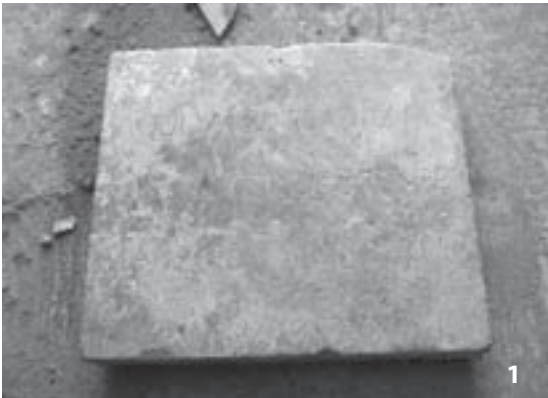


8 Estaba hecha con ladrillos hueco doble y tomados con cemento, por lo que muy probablemente se ejecutaran en una restauración realizada a finales de la década de los ochenta en el interior de la iglesia.

9 Entre ellas una falsa cerradura y un cristo crucificado, junto con ángulos y cantoneras de la caja.

10 Las dimensiones del fémur, la forma de la pelvis y los huesos de la cadera, así como la dentición sugerían que se trataba de una mujer de mediana edad. Dado que nada en la documentación examinada hasta la fecha presume suponer que la propiedad y el derecho a enterramiento de la cripta que alberga el Panteón familiar del Conde de Floridablanca no haya sido transmitido a sus herederos y habida cuenta que los restos humanos hallados son susceptibles de ser identificados con cierta fiabilidad y, eventualmente, reclamados por sus descendientes, la dirección arqueológica decidió inventariarlos para, posteriormente, volver a reintegrarlos al lugar donde fueron hallados, una vez asegurado la documentación completa y el recuento exhaustivo de todo lo encontrado. Para mayor documentación sobre los resultados y conclusiones de todo ello, remitimos al informe de la intervención arqueológica preventiva en el interior de la iglesia de San Juan Bautista, redactado por el ya citado arqueólogo Alfredo Porrúa Martínez.

Tras estas dos grandes intervenciones arqueológicas se llevó a cabo la supervisión de la retirada de la capa superficial del templo para la ejecución de una solera ventilada, que dio escasos resultados, salvo algunos restos sin complejión, sillares de caliza oscura pulimentada con molduras semicirculares propias de una escalinata monumental, probablemente la que había en el acceso lateral desde la calle San José en el siglo XVIII y, como más interesante, varias lápidas funerarias como las de Doña Beatriz Fusati (1), D. Ventura Serrano Sánchez de la Parra (2) y D. Juan Bautista Bio (3).



Junto a la primera lápida, apareció también un nicho rectangular de 2,34x1 m cuya cima aparecía a una cota de -41 cms con respecto al nivel del suelo desmontado. La altura del nicho, tomada desde la clave de la bóveda hasta la solera de la estructura, era de 80 cms. Sin duda corresponde al enterramiento y a la inscripción mencionados por Javier Fuentes y Ponte, que describió la lápida situándola en el cruce de la derecha, frente a la puerta de la antesacristía, junto a una imagen de María Dolorosa y bajo la mesa de altar de dicha imagen¹¹.



La bóveda estaba realizada con una doble hilada de ladrillos trabados con cal¹². En el interior de la fosa aparecieron restos de ataúd tipo arcón, de sección tronco-piramidal forrado al interior y con bandas de pasamanería verde de 2 cms de ancho sobre los bordes de la caja. No había restos humanos dentro del mismo pero sí restos de calzado y tejido, aparentemente los paños y trenzados propios de un hábito. Por último resaltamos que, si bien en el resto de la iglesia aparecieron algunos restos óseos, con una disposición desordenada en la nave central y algo menos dispersa frente a las



¹¹ Fuentes y Ponte, J., "España mariana. Provincia de Murcia", Lérida, 1881, p. 142 y ss.

¹² Tras las obras, se han dejado ventiladas a través de las bovedillas cavitti y, sobre la bóveda, se ha ejecutado una capa fina de 3-4 cm de arlita muy ligeramente armada con mallazo de Ø5mm/25/25cm cogida a los conectores perpendiculares a su directriz curva y dejando sobre todo ello una capa de geotextil grapado.

capillas laterales, sin embargo, las fosas en las que se inhumaban los miembros de las cofradías que conocemos a través de las fuentes, como la Cofradía de Ánimas o la de la Buena Estrella, no aparecieron, pues todo formaba parte de un gran nivel de revuelto en el que las remociones y sucesivas repavimentaciones del edificio en el siglo XX habían alterado el depósito arqueológico.

Una vez retiradas las tierras, se ejecutó la solera ventilada, mediante el vertido de 30-40 cm de grava de diámetro medio 70 mm y, sobre ella, una lámina de geotextil y un hormigón de limpieza y, sobre lo anterior, la colocación de bovedillas perdidas y, encima de todo ello, vertido de la solera ¹³, incluyendo la armadura de reparto.

Ejecutada la solera, se procedió a reparar las bases de pilastras y columnas mediante la retirada de todos los materiales superpuestos (por medios manuales y de forma cuidadosa para evitar dañar la base de la piedra), sobre todo los mármoles y maderas que existían sobre todo alrededor del crucero y una exhaustiva limpieza manual con agua y jabón neutro, retirando clavos, ganchos, tacos, reparaciones con cemento, etc. Con todo preparado se procedió a reponer las partes faltantes (menudas) mediante mortero¹⁴ y las grandes pérdidas mediante cajeado y sustitución por sillares labrados (solo se ha realizado en aquellas líneas arquitectónicas o decorativas cuyas condiciones de deterioro las hicieran irreparables).

En consecuencia con lo anterior, se han reparado todos los paramentos de yeso de la iglesia, llegando cuando era necesario, al retacado y rejuntado de sus piezas base y asegurando la conexión entre las caras separadas cuando existían grietas, ejecutando para ello unos cosidos a base de taladros inclinados sobre los paramentos (diámetro 24 mm) en los que se introducen varillas de fibra de vidrio de 12 mm y una inyección en el espesor de la grieta con resinas epoxídicas, a base de árido de arena de sílice, cuarzo, bentonita, fibra de vidrio y resina¹⁵. Todo el conjunto se regulariza mediante una consolidación final a base de aplicación con spray de primal y el tapado con guarnecido de yeso negro y enlucido de yeso blanco, tapando la línea de la grieta y regularizando con el paño vertical del paramento. Algo más complejo es el sistema de cosido



13 Esta solera no llega nunca a los muros ni a las pilastras, sino que se ejecuta un tabicón "palomero" paralelo a éstos, conformando una canaleta perimetral. Dicha canaleta está ventilada hacia la solera a través de los propios huecos del tabique palomero y hacia el solado mediante la colocación de piezas taladradas en las solerías.

14 Solo en las ocasiones en los que la falta afectaba a las líneas arquitectónicas del elemento, en cuyo caso se picaba levemente la zona afectada y posteriormente se introducían varillas y mallas de fibra de vidrio y el mortero de restauración formulado de acuerdo con las pruebas de compatibilidad, color y textura realizadas previamente. Se acababa con distintas herramientas (trinchante, maza, escoplo u otros) y se le aportaba el patinado final.

15 Esta inyección se ejecuta mediante la colocación de berenjenos de PVC flexibles para el llenado de cal hidráulica (uno cada 50 cm de grieta) sobre taladros de 20 mm cruzados en diagonal y abarcando el espesor necesario para que el llenado sea correcto.

de las grietas en las bóvedas, por el poco espesor de estas, si bien la mecánica es parecida, salvo que no se trata de taladros, sino de rozas con cortes en aspa de unos 30 cm de longitud cruzados en diagonal sobre la línea de la grieta (espesor medio 8-9 cm).

Tras el cosido de grietas y reparación de los paramentos, se pudo ejecutar la pintura de la totalidad de la Iglesia de acuerdo con las pruebas y texturas realizadas previamente, que aconsejaron colores claros en tonos de blanco manchado, molduras en color siena, decoraciones de rocalla y cornucopias con ocre y dorados bruñidos, más algunos remates y elementos sobresalientes con muñequilla verde y azul. Los capiteles del mismo color que las pilastras (se han satinado un poco pero sin variar el tono), si bien se han oscurecido los fondos añadiendo al color, la mezcla con un poco del tono azul-verdoso de las cornucopias. Todo ello se ha llevado a cabo tras realizar una lectura de los paramentos (fundamentalmente en el ábside) con el fin de determinar que no existían huecos, hornacinas, molduras, etc. que hubieran sido tabicadas o modificadas, ni restos de pintura mural.



Por lo que a los solados se refiere, indicar que la totalidad de los mismos se han ejecutado de nuevo, colocándolos sobre la solera ventilada, si bien antes de ello se ha procedido a recuperar los niveles y solados del altar mayor, ábside, nave y capillas (sobre todo para que en todos los casos quedaran vistos los arranques de las pilastras y sus zócalos). En general se han instalado solados de mármol de macael blanco o blanco y gris, de 4 cm de espesor, en piezas de 45x45 cm, colocadas a cartabón y con varias pasadas con muelas para su apomazado, pulido en obra y/o abrillantado, según las zonas.



En concreto, en la nave central se ha colocado una pieza completa en el eje y piezas enteras hasta llegar a las cenefas laterales con las capillas con corte libre, más un mármol ocre en grandes piezas y largo igual al ancho de las pilastras de la nave central y de las capillas laterales así como los testeros de cada una de ellas. En los brazos cortos del crucero, la disposición también con las piezas situadas en el eje de las portadas de color gris, mientras que hay cuatro piezas, más ocho triangulares blancas, en las cuatro esquinas del presbiterio. Por lo que respecta a la Capilla de la Comunión, es de mármol blanco de macael colocado a cartabón en damero, formando una cruz en el centro de la capilla a partir de las esquinas de los zócalos y una cenefa perimetral de ancho necesario para que los cuatro bordes acaben en piezas enteras o medias. El presbiterio es a base de rombos en mármol blanco macael mientras que la Capilla del ábside presenta grandes piezas con cortes circulares, de mármol gris, blanco y ocre.

Tras la pintura y solados, se han ejecutado los trabajos más delicados de acabado como por ejemplo la colocación de vidrieras de cristal soplado, con despieces geométricos, de acuerdo

con los cartonajes que este tipo de Iglesias presentan en la mayor parte de las ocasiones. Se han montado sobre carpinterías de cobre, realizando una estructura emplomada, incluyendo su cortado, armado, estructura de todo el conjunto en forma de paneles transportables para su montaje en obra, cerrajería y tratamientos finales, etc. Por el exterior se ha colocado un acristalamiento de seguridad realizado con vidrio laminar de 2 lunas de 4 mm y una lámina intermedia de butiral de polivinilo transparente, con un perfil de neopreno y junquillos, más una malla de alambre de acero



galvanizado montada sobre un bastidor metálico. Antes de la colocación de la vidriera se procedió a intervenir en los alféizares de las ventanas, de forma que se asegurase su estanqueidad mediante la previa limpieza del soporte, colocación de una malla geotextil y un mortero de pendiente, para apoyar una plancha de plomo de 100 cm de desarrollo y borde libre plegado dos veces para conformar el goterón, más dos rozas laterales para introducir la plancha en los paramentos de las jambas.



La Capilla de la Comunión merece un apartado especial, ya que en la misma se acumulaban los procesos de degradación de las fábricas y en las decoraciones, lo que ha significado un esfuerzo mayor por su recuperación. En concreto, ha sido necesario reparar la totalidad de sus paramentos, llegando incluso al retacado y rejuntado con mortero de cal de las fábricas vistas, que en una anterior actuación fueron picadas (probablemente por el alto nivel de humedad que se da en la misma). Este nivel de humedad se ha reducido de forma muy importante mediante la aplicación de varios sistemas como una red de electroósmosis activa (mediante rozas con colocación de cable de tensión y picas con relleno de grafito, todo ello conectado al dispositivo eléctrico, cuadro y red), un zócalo ventilado (colocando un ángulo de acero inoxidable dejando un espacio de 60 mm entre cada uno y el zócalo de forma que ventile a su través) y la solera ventilada más las canaletas perimetrales de las que ya hemos hablado.

Además de esto se han ejecutado la totalidad de maestras y vivos de yeso desde el zócalo hasta la mitad de la altura de la capilla, la reparación completa de la bóveda del techo, la recuperación de las basas de las pilastras y la pintura y acabado de todos los elementos constructivos y decorativos. Así mismo se ha podido recuperar la mesa de altar con elementos existentes. (ver fotografías de la recuperación más adelante).

Además de la nave y capillas de la iglesia, se ha intervenido de forma importante en las salas de las tribunas, en las que ha sido necesario reparar sus forjados, saneándolos mediante el empleo de láminas encoladas de aquellos palos en mal estado o bien con la reparación de los tabiques palomeros que apoyan sobre las bóvedas inferiores. En cualquiera de los dos casos se ha procedido a ejecutar una capa de mortero con arcilla para la nivelación de todas las estancias (realizada sobre un fieltro de geotextil), una cama de arena de 3-4 cm para apoyo del solado cerámico, extendido hasta los balcones (y ejecutando lógicamente la reparación de los mismos con colocación de piezas cerámicas inferiores y perfiles metálicos de sujeción). Tras ello, la reparación de los paramentos del interior de las tribunas y de ambas escaleras, mediante el picado de las superficies en mal estado y la posterior ejecución de un trabadillo de cal y yeso, incluyendo la recuperación de la dimensión original de todos los arcos y la reparación de las bóvedas (picoteado, colocación de malla tupida, nueva ejecución de yeso negro más yeso blanco, vivos, aristas y encuentros). Además, se retiraron las puertas halconeras que cerraban el espacio de comunicación con la nave y se colocaron puertas de vidrio templado (2 hojas con freno inferior) que permiten la comunicación visual, la iluminación de la nave desde las tribunas y el cerramiento cuando en estas salas se está desarrollando alguna actividad distinta de la celebración en la nave.



Durante la ejecución de los trabajos pudimos comprobar que en la zona de despacho y sacristía, la disposición de los tabiques y bóvedas no reflejaba una ordenación coherente con la tipología del templo, lo que nos hizo sospechar de graves alteraciones en esa zona. Parecía evidente la existencia de una capilla oculta y mutilada por intervenciones anteriores, junto a la actual sacristía del templo, por lo que se colocó un pequeño andamio y se abrió una pequeña abertura por la que se comprobó su existencia (ver fotografía, realizada a través de un hueco abierto en el falso techo, del espacio sobre el mismo. Se aprecia la bóveda original, así como sus arcos de sustentación, ménsulas, lunetos fingidos en las dos de los extremos, etc... El tabique y el falso techo son claramente espúreos e incluso llegan a cortar un hueco de ventana abocinada.

No obstante y salvo las grandes grietas en alguno de los paramentos (reparadas con cosidos) se han podido recuperar la bóveda, paramentos y decoraciones.

Vista general del estado previo de la antesacristía. A la izquierda de la fotografía, la puerta de acceso al brazo del crucero, de frente la puerta de acceso a la Capilla Mayor y a la derecha, el tabique que corta completamente la dimensión de la sala.

Comprobada pues la existencia de la bóveda que unificaba los dos espacios tabicados, se redactó un documento, con el fin de solicitar la preceptiva autorización y realizar la recuperación de este espacio, ya que ello no suponía daño,



alteración o menoscabo de su percepción o condición arquitectónica, histórica o cultural, sino todo lo contrario, al recuperar un elemento que había sido alterado por el paso del tiempo y por unos tabiques y compartimentaciones espúreas¹⁶, que lo modificaban de su planta y disposición original.

Las obras de recuperación de esta capilla han incluido el desmontaje de las tabiquerías y falsos techos para, a continuación, recuperar las dimensiones de paso entre esta capilla y la actual sacristía, colocando además una puerta en el muro de comunicación entre ambas¹⁷, así como la reparación de los yesos y pintura. Una vez retirados todos los elementos que se le superpusieron a esta capilla, se ha

16 No hemos encontrado ningún tipo de documentación ni planimétrica ni escrita que nos pueda dar pistas sobre el momento en el que se realizaron los cerramientos, tabiques y falso techo, si bien su disposición y materiales nos inducen a pensar en obras de posguerra civil española.

17 Afortunadamente, la única huella que quedaba de la dimensión original de este paso, se encontraba en el arranque de los muros y, al ejecutarse el solado de estas salas, se pudo determinarse el ancho del hueco.



ejecutado su recuperación de forma estricta, manteniendo los dos arcos de medio punto apoyados en ménsulas, el tramo central con bóveda de arista y los cuatro lunetos de las de cañón de ambos extremos¹⁸.

El último de los grandes apartados que se han llevado a cabo ha sido la reparación del coro y bajo coro incluyendo el levantado de las piezas en el encuentro con el paramento del testero y bajo la barandilla, colocando dos cenefas perimetrales para permitir la colocación de la misma (elevándola unos centímetros). Pero, la intervención más llamativa por cuanto ha significado de liberación de los elementos originales y su puesta en valor, ha sido el desmontaje de la parte superior de las pilastras del cortavientos de entrada de forma que no se desvirtuase el arco que sustenta el coro. Además, se han sustituido las carpinterías de acceso al coro en muy mal estado y se han ejecutado dos nuevas puertas macizas con cuarterones enrasados.



No podemos dejar de señalar la intervención llevada a cabo sobre el baldaquino, donde restauradores especializados¹⁹ han ejecutado los trabajos sobre sus elementos decorativos, si bien se ha limitado prácticamente a una limpieza tanto de polvo producido por las obras, como de la eliminación de la suciedad adherida en superficie (en ambos casos con soplado y posterior aspiración). Posteriormente (y solo en forma puntual) se ejecutó una limpieza mas profunda²⁰ de

18 En la documentación fotográfica que tomamos al inicio de estos trabajos se pudieron comprobar ven todos estos extremos, ya que la cata efectuada en el falso techo permitía contemplar todo el espacio. En dicha documentación se veía igualmente un hueco de ventana (tabicado) en la pared orientada hacia el Norte, por lo que se propuso su apertura, siempre y cuando coincidiese con el actual patio de luces posterior, o bien la recuperación de la dimensión y el derrame de los laterales, manteniendo el tabicado unos centímetros más retrasados respecto del plomo de la vertical y con un acabado de yeso en color y textura diferentes de las del resto de los paramentos

19 Los restauradores Ramón Cano y Francisco Tato, de quienes hemos tomado casi todos los datos que figuran a continuación

20 Limpieza sobre todo química ya que, tras haber realizado varias pruebas, se optó por una limpieza a base de una emulsión de alcohol y *white spirit*, con un 10% de cera microcristalina diluida, aplicada con pulverizador en caliente.

la superficie eliminando todo resto adherido. A continuación se frotó la superficie con paños de algodón para arrastrar la suciedad y finalmente, se pulió para recuperar el brillo original (descartándose el uso de ácido acético, cítrico o clorhídrico, habitualmente utilizados en las limpiezas de mármoles, por considerarlos más abrasivos o dañinos a la superficie), al igual que se hizo en los elementos ornamentales dorados debido a la inocuidad del mismo y al eficiente resultado.

La limpieza de la superficie de la cúpula, construida con estucos jaspeados, y el grupo escultórico superior, se llevó a cabo por el método tradicional de las “tres A” (agua, alcohol y amoníaco) debido a que la suciedad por acumulación era principalmente grasa y una vez realizadas pruebas de solubilidad se comprobó que el procedimiento no alteraba en absoluto a la superficie. Posteriormente se aplicó una capa de cera microcristalina al 10% aplicada con pulverizados y en caliente y bruñida con el fin de recuperar su brillo original. Para terminar la intervención se pegaron algunos elementos ornamentales de bronce y madera dorada que se encontraban desprendidos.

Baldaquino





Mesa de altar en Capilla de la Comunión



En la sillería del coro del ábside, donde se ha desmontado la parte alta de la central, a la que se ha sumado un respaldo de coro nuevo, pero únicamente hasta una altura coincidente con las de las pilastras, más dos siales de cada lado para permitir ver la pilastra hasta su encuentro con el solado.



FICHA TÉCNICA:

- Propiedad: Obispado de Cartagena.
- Promotores: Subdirección General de Vivienda y Arquitectura de la Comunidad de Murcia, Obispado de Cartagena y Parroquia de San Juan Bautista.
- Supervisión: Dirección Gral de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Comunidad de Murcia.
- Arquitecto: Juan de Dios de la Hoz Martínez.
- Aparejador: Luís de la Hoz Martínez.
- Arqueólogo: Alfredo Porrua.
- Restaurador: Ramón Cano.
- Contratista: Azuche 88 S.L.
- Colaboradores: Oscar Castro (arquitecto) y Lourdes García (Aparejador)
- Fotografías: Juan de Dios de la Hoz.
- Plazo ejecución: 10 meses.
- Presupuesto Ejecución Material: 713.000 € (IVA incluido).

CONJUNTO MONUMENTAL DE SAN JUAN DE DIOS, MURCIA

Elisa Isabel Franco Céspedes. Museóloga y directora del Conjunto Monumental de San Juan de Dios. D.G. de BB.AA. y BB.CC., Consejería de Cultura y Turismo, CARM

Juan García Sandoval. Museólogo, director del Museo de Bellas Artes de Murcia. D.G. de BB.AA. y BB.CC., Consejería de Cultura y Turismo, CARM

María de los Ángeles Rubio Gómez. Técnico de catalogación y colecciones en el Museo de Bellas Artes de Murcia. D.G. de BB.AA. y BB.CC., Consejería de Cultura y Turismo, CARM

INTRODUCCIÓN

El Conjunto Monumental de San Juan de Dios, inaugurado el 24 de mayo de 2010, está integrado por tres elementos expositivos claramente diferenciados: la Iglesia barroca de San Juan de Dios, por una parte; por otra, el coro de la misma, en el que se exhibe parte del legado del escultor murciano Juan González Moreno, y, en tercera instancia, la zona de los restos arqueológicos ubicados en el subsuelo del conjunto, que constituye un interesante testimonio del antiguo Alcázar musulmán de Murcia. Es, por todo ello, un espacio singular y de alto valor simbólico, en el cual se unen y exponen culturas y manifestaciones artísticas distintas (lo islámico y lo cristiano), siendo fruto de esta síntesis el logo del museo, dividido en dos mitades: una, constituida por media custodia eucarística; la otra, por medio arco de mihrab.

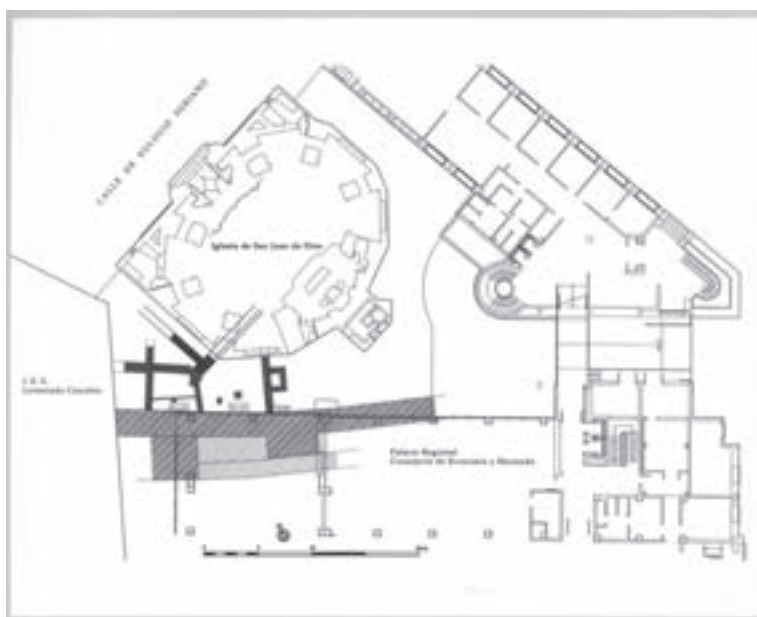


Imagen 1: planta del Conjunto Monumental de San Juan de Dios. Extraída de Sánchez y García: 2007, p. 410.

La iglesia de San Juan de Dios ha experimentado diversas restauraciones a lo largo de su historia, siendo las más recientes las ejecutadas entre 1996 y 2000¹ y también entre 2008 y 2010². La primera de las dos actuaciones recientes que mencionamos coincide con la apertura de la iglesia al público como museo en el año 1996, entendido como una sección del Museo de Bellas

1 Arquitecto director de las obras: Francisco H. Castellá Molina; arquitecto técnico: Francisco Sanz España, Consejería de Cultura y Educación. Proyecto básico y de ejecución: Félix Santiuste de Pablos, arquitecto de la Consejería de Economía y Hacienda. Empresa adjudicataria: J.J.Ros.

2 Proyecto básico y de ejecución: Juan de Dios de la Hoz Martínez. Arquitecto Técnico: Luis de la Hoz Martínez. Empresa adjudicataria: Azuche88.

Artes de Murcia dedicada a la escultura religiosa. Durante la última restauración, concluida en 2010, se acomete la musealización definitiva de los espacios que conforman el ahora llamado Conjunto Monumental de San Juan de Dios.

Una de las singularidades de la Iglesia es la de albergar dos Cofradías Penitenciales que desfilan en la Semana Santa murciana, los días de martes y sábado santo. El templo no está desacralizado, lo que permite que en el mismo se pueda realizar todo tipo de actos litúrgicos relacionados con las necesidades de las cofradías. Pero es también un bello escenario para la realización de actividades musicales, siendo la sede habitual del *Ciclo de Música Antigua* que se organiza desde la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Consejería de Cultura, en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

1. LA IGLESIA

La iglesia de San Juan de Dios se vincula a la historia de la ciudad de Murcia desde el siglo XIII. Ya entonces, y por voluntad del Rey Sabio Alfonso X, se creó, en el mismo emplazamiento que antaño ocupara el antiguo alcázar musulmán, el primer santuario dedicado a la Virgen en la hoy capital murciana.

Tras la demolición de la antigua iglesia del primer medievo se construye el templo de San Juan de Dios, bajo el patronazgo de Don José Marín y Lamas, Racionero Mayor de la Catedral de Murcia. La iglesia es erigida bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia y Buen Suceso, y está vinculada al Cabildo de la Catedral, cuyo símbolo, el jarrón con azucenas, aparece en la fachada.

El paso del tiempo conformaría un edificio bien diferente del primitivo, que fue regentado desde el primer tercio del siglo XVII por la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, con unas características arquitectónicas que se han mantenido intactas desde el siglo XVIII.

Las trazas del edificio conservado se deben al Maestro Alarife de la Catedral, Martín Solera, que hacia 1742 diseña un templo de planta oval, más cercano a la arquitectura italiana de Bernini que a las construcciones religiosas que se estaban realizando en Murcia en esos momentos.

El edificio tiene, en efecto, una planta ovalada de 16x11 m en sus ejes. La circundan seis capillas, de iguales dimensiones y planta trapezoidal, comunicadas entre sí, mientras que la correspondiente al altar mayor es semicircular y se halla enfrentada con el vano de acceso, marcando así el eje transversal de la planta.

Se trata de uno de los espacios religiosos más interesantes de la Región de Murcia, un templo de planta centrada, en el que se produce una magnífica fusión de todas las artes visuales y plásticas, donde la pintura, la escultura, las artes suntuarias y los elementos decorativos configuran un exquisito conjunto narrativo, alusivo a la Eucaristía y su devoción.

La fachada presenta un gran medallón central con la imagen de la titular del templo, Santa María de Gracia y Buen Suceso.



Fachada de la Iglesia de San Juan de Dios. Archivo fotográfico MUBAM.
© Juan García Sandoval.

La imagen que hoy contemplamos de la Capilla Mayor difiere bastante de aquella que concibió en su mente Don José Marín y Lamas. No queda ningún rastro de los primitivos frontal, altar y tabernáculo, sustituido este último por uno de madera sobredorada, decorado con finas rocallas también doradas. En su interior se muestra una bella custodia de madera, obra de Francisco Salzillo, procedente de la Iglesia de San Esteban.

La cúpula ovalada que cubre la iglesia está decorada con obra pictórica del pintor Agustín Moreno. Está recorrida en su base por una balaustrada de la que parten pilas-tras pareadas que separan las diversas es-cenas de la vida y milagros de San Juan de Dios, santo fundador y patrón de la Orden Hospitalaria, y cotitular de la iglesia.

Las esculturas de yeso (imitando piedra), junto a los machones del interior de la iglesia, que representan a los Cuatro Santos de Cartagena, San Leandro, San Isidoro, Santa Florentina y San Fulgencio, y además a San Bernardo y San José, son obra de José Martínez Reina.

El retablo, tanto en composición como en materiales, sigue fiel al deseo del fundador de la iglesia, con sus cuatro pedestales de piedra de las canteras de Mula y columnas de jaspe manchado de rojo, pilastras, capiteles y tímpanos. Tras el tabernáculo se alza el camarín poligonal que acoge a la Virgen de Gracia, bella imagen de vestir del siglo XVIII, decorado con escenas al fresco de tema mariano. El camarín se cierra al exterior por un bocaporte, en el que aparece plasmada también la Virgen de Gracia, ataviada con una peluca empolvada siguiendo la moda de la época.

Bajo el camarín, Marín y Lamas mandó construir una celda que albergara a un religioso, para que vigilara y adorara perpetuamente el Santísimo Sacramento, expuesto en la Custodia.

El retablo se remata con una pequeña imagen de vestir de la Virgen Inmaculada, entre ángeles y nubes, sobre la que descende el Espíritu Santo.

A los lados se alzan unos bellos balconillos, de movida y barroca composición, se-



Imagen 3: detalle de la fachada de la iglesia de San Juan de Dios. © Servicio de Patrimonio Histórico, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Consejería de Cultura y Turismo.



Imagen 4: cúpula de la iglesia de San Juan de Dios. Archivo fotográfico MUBAM. ©: José Luís Montero.



Imagen 5: presbiterio de la iglesia. ©: Servicio de Patrimonio Histórico, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Consejería de Cultura y Turismo.

mejante a la del coro, que permitirían a los religiosos del antiguo hospital participar en la ceremonia de la Eucaristía sin ser observados.

Entre las imágenes, destacan la de San Joaquín con la Virgen Niña, San José con el Niño Jesús, y los Ángeles ceriferarios, todas ellas obras del gran escultor Francisco Salzillo.

Sobre la puerta, que daba acceso a la sacristía, se encuentra una rueda de campanas que servía, y aún lo hace, para hacerla girar en el momento de la Consagración.

LAS CAPILLAS

1. 1. Capilla de San Rafael

La capilla de San Rafael se halla en el lado de la Epístola, y alberga una de las más exquisitas obras de la escultura barroca murciana. El Arcángel es representado según la iconografía de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, de la que es especial protector: con el escapulario del hábito de la orden y los atributos tradicionales, la vara de peregrino y el pez que curó la ceguera de Tobías.

San Rafael es considerado patrón de los viajeros y los guías de turismo y abogado de las enfermedades de la vista.

En la misma capilla se encuentra también un cuadro dedicado a la Virgen de Belem, dentro de un barroco marco que perteneció a la antigua sacristía de San Juan de Dios.

1. 2. Capilla de la Dormición de la Virgen

Alberga esta capilla dos representaciones distintas de la vida de la Virgen María: una aparece encerrada en una urna de cristal a manera de ataúd, representada en el momento de su “dormición” o muerte; la otra, más arriba, se alza como Virgen triunfante, en el momento de su ascensión a los cielos. Está enmarcada por un bello arco de campanas, perteneciente a la antigua iglesia del Convento de San Esteban.

1. 3. Capilla de la Soledad y Cristo Yacente

La imagen de Nuestra Señora de la Luz en su Soledad es una imagen de vestir cuyas manos y cabeza son de madera policromada, del siglo XVII. Sigue los cánones de la Escuela de Pedro de Mena, y es ejemplo del tipo de



Imagen 6: detalle de la cúpula y el altar de San Juan de Dios. Archivo fotográfico MUBAM. ©: José Luís Montero.



Imagen 7: escultura de San Rafael. ©: Archivo MUBAM. Servicio de Museos de la C.A.R.M.

representación pasionaria de la Virgen María, existente en Murcia antes de Francisco Salzillo. Es cotitular de la Cofradía del Cristo Yacente, que procesiona el Sábado Santo.

El Santísimo Cristo Yacente es una talla en madera policromada, obra del siglo XVI, atribuido a Diego de Ayala. Es una escultura manierista, en la que destaca el tratamiento expresionista dado a las huellas de la pasión. Se trata de una versión temprana de un tema iconográfico que se hará muy popular en el siglo XVII. Esta imagen es titular de la cofradía del mismo nombre, que realiza su procesión penitencial el Sábado Santo.

Las imágenes del Ecce Homo y la del Cristo Resucitado, situadas junto a la puerta de entrada de la iglesia, pertenecieron al antiguo retablo mayor de San Juan de Dios y están atribuidas a Cristóbal de Salazar. Ambas son obras del siglo XVII.

1. 4. Capilla del Calvario

El Calvario, que aquí encontramos formando grupo escultórico, está compuesto por una interesante talla del Crucificado, del siglo XVI, obra del escultor jesuita Domingo Beltrán, acompañado por las imágenes de San Juan Evangelista (taller murciano del siglo XVIII) y la Dolorosa (escuela andaluza del siglo XVII). Este grupo procede del retablo mayor de la Iglesia de San Esteban de Murcia.

1. 5. Capilla del Cristo de la Salud

La imagen del Santísimo Cristo de la Salud es una talla en madera policromada, de tamaño natural, realizada por un autor anónimo de finales del siglo XV o principios del XVI, durante el Reinado de los Reyes Católicos.

El Cristo de la Salud es una de las imágenes que proceden del antiguo hospital, y debió proporcionar consuelo y auxilio a los enfermos que a Él se acogían. No debió ser concebido para salir en procesión, como demuestra el carácter abocetado de las partes menos visibles y los delicados tonos de su policromía.

La imagen del Crucificado, probablemente el más grande y antiguo de cuantos desfilan en la Semana Santa murciana, está dotada de una indudable fuerza expresiva, de un contenido patetismo en su rostro. El anónimo escultor nos ha legado un Cristo solemne, plasmado sin descender en exceso a los detalles anatómicos, lo que acentúa la sensación de grandeza y majestad que transmite. Actualmente esta pieza es la imagen titular de la cofradía penitencial que lleva su nombre, y desfila cada año la noche del Martes Santo.



Imagen 8: capilla del Calvario. Archivo fotográfico MUBAM. ©: Juan García Sandoval.

1. 6. Capilla de San Juan de Dios

Situada en el lado del Evangelio, esta capilla alberga la imagen del Santo Titular de la Iglesia, San Juan de Dios. La escultura se muestra en el centro de un retablo fingido, realizado por el pintor italiano Paolo Sistori. El santo, por su parte, fue concebido como una talla de vestir, y se representa como patriarca de su Orden Hospitalaria: con el hábito y el báculo, como fundador de regla y casa, con el libro y la maqueta. Es una imagen de autor anónimo, realizada en el siglo XVIII, y, aunque aparece citada en algunas fuentes como obra de Francisco Salzillo, sus rasgos la alejan del estilo de este escultor. El santo es patrón de los bomberos y de los hospitales y especial abogado de las deformidades corporales y los enfermos en general.

La capilla alberga además un instrumento de gran valor histórico, un *harmonium* de concierto, obra de Joseph Merklin, instrumento contemporáneo del gran órgano de la Catedral de Murcia, y uno de los pocos que se conservan de este constructor.

2. Los restos arqueológicos del subsuelo: el antiguo Alcázar Mayor de Murcia

Los restos arqueológicos musealizados se encuentran situados en el sótano del Conjunto Monumental de San Juan de Dios, y se accede a ellos desde la entrada trasera de acceso a todo el espacio del conjunto.

Tras las obras de rehabilitación y restauración de la propia Iglesia y las excavaciones arqueológicas entre el edificio de la actual Consejería de Hacienda de la CARM y la Iglesia de San Juan de Dios se han documentado estructuras edilicias árabes en torno a un *mihrab* u oratorio islámico vinculado al primitivo alcázar mayor de la ciudad de Murcia, una *rawdā* o panteón real, y un tramo de muralla³. La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, desde que se produjo el hallazgo, ha encargado diferentes proyectos de consolidación y protección de las estructuras arqueológicas⁴, así como los posteriores tratamientos de conservación y restauración, y la pertinente museografía y adecuación para la visita⁵.

Las actuaciones pretenden la recuperación de nuestra memoria histórica, y hoy forman parte de la visita del Conjunto Monumental de San Juan de Dios de Murcia. Como se mencionó más arriba, fue éste el primer solar cristiano de la ciudad, fundado como iglesia por el Infante Alfonso, futuro Alfonso X El Sabio, en 1243, bajo la advocación de Santa María la Real, y se situaba sobre el que fuera oratorio del Alcázar Mayor.

Las estructuras edilicias árabes objeto de actuación se sitúan en torno a un *mihrab* u oratorio islámico, una *rawdā* o panteón, y un tramo de muralla, fechado en el siglo XII. El área expositiva completa cuenta con alrededor de 150 m². de los cuales los restos arqueológicos ocupan un 70%.

2. 1. El oratorio de la mezquita

La mezquita situada en el subsuelo de San Juan de Dios se construyó en el tercer cuarto del siglo XII, durante la etapa de gobierno de Ibn Mardanish (el Rey Lobo), y su vida como escenario religioso finalizaría con la llegada castellana a Murcia y la consiguiente toma del alcázar en

³ La dirección de los trabajos de excavación arqueológica han sido dirigidos por José Antonio Sánchez Pravia y Luís A. García Blánquez, de la empresa Arqueotec.

⁴ Los trabajos de protección de estructuras y de extracción de los restos arqueológicos estuvieron bajo la dirección de María Quiñones López y Juan García Sandoval.

⁵ La ejecución del proyecto museográfico correspondió a Eva Mendiola Tébar, Gabriel Lara Vives y Eduardo López Seguí, de la empresa Alebus, s.l.p. Patrimonio Histórico.

1243. Sobre este antiguo oratorio se construye, decíamos, la primera iglesia de la ciudad de Murcia.

De este oratorio privado, el más importante del Alcázar, se han conservado el arco de herradura dovelado y con nicho rectangular y el vano de entrada de 1 m de luz y 2m de altura, construido con aparejo mixto de mampostería y ladrillo. La puerta del *mihrab* (arco) se encontraba tapiada y se conservaba parte de la decoración exterior, recuperada tras los trabajos de intervención para la conservación de los restos. Dicha decoración está compuesta por elementos pictóricos de atauriques, y se convierte en un relevante hallazgo de la arqueología medieval islámica en España. Parte de la bóveda del nicho ha podido ser reconstruida después de un arduo trabajo de investigación y de reintegración reversible⁶.

2. 2. La muralla

Se conservan unos 30 m de la muralla del alcázar, con 2,40m. de espesor y una altura máxima de 2,80 m. La construcción de la muralla está forrada por mortero de cal. Se encuentra interrumpida por tres zapatas trapezoidales de hormigón, pertenecientes a un edificio de mediados del s. XX que albergaba la antigua Diputación Provincial.

2. 3. El Panteón Real (rawda)

Está compuesto por nueve tumbas, tres de adultos y seis infantiles, de planta rectangular y con una superficie de 14 m². Las tumbas están construidas con ladrillo y yeso, enlucidas algunas de ellas en color yeso. La mayor parte del panteón se encontraba formado por un suelo de mármol y sobre el cual se encontraban las cubiertas de las tumbas, conocidas como macabrilas (estructura de yeso de forma escalonada).

Los trabajos de museografía han tenido la finalidad de dotar al conjunto de un significado fácilmente comprensible por parte del público en general. Para ello, se ha recurrido a diferentes recursos gráficos y visivos, como paneles explicativos, vitrinas, infografías y un audiovisual con una reconstrucción virtual del espacio, para dotar al conjunto de una interpretación íntegra. La museografía se ha ayudado de una luz focalizada y también de música de fondo, creando con



Imagen 9: arco del mihrab. Archivo fotográfico MUBAM. ©: Juan García Sandoval.



Imagen 10: detalle de la ornamentación policromada del arco. Archivo fotográfico MUBAM. ©: M.V. Arte.

⁶ Los trabajos de reintegración volumétrica fueron realizados por Enma Zahonero y Jesús Mendiola, de la empresa M.V. Arte. Para la interpretación y estudio del *mihrab* se ha contado con la colaboración y asesoramiento de Susana Calvo.

ello un ambiente sugestivo e incentivando así la importancia y el significado de los que serían los restos más importantes del conjunto arqueológico.

3. EL CORO DE LA IGLESIA: EL LEGADO DE JUAN GONZÁLEZ MORENO

La exposición que aquí se ofrece muestra algunas de las piezas donadas en 1996 por el escultor Juan González Moreno a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. El conjunto completo del Legado lo conforman cincuenta y seis esculturas de variada temática y diferentes tamaños, materiales y estética; cuarenta y tres dibujos y una treintena de cuadros de su colección personal, compuesta por piezas de sus amigos y compañeros.

El espacio se organiza en cinco zonas más pequeñas, que albergan salitas donde se agrupan las piezas y también una recreación del taller del escultor, y una zona más amplia, que ocupa el espacio central del coro y que recoge la parte de obra religiosa del Legado.

Esta selección recorre lo mejor de la producción escultórica del Legado, y se ha organizado por temática: el desnudo femenino, los retratos, infantiles o de adultos; el monumento público; las obras de carácter religioso, y los utensilios de su taller (herramientas, banco de trabajo...). En suma, una ocasión excepcional para comprender y valorar la figura de un artista cuya trascendencia se amplía y crece tras la contemplación de parte de este Legado.

3. 1: El espejo del alma

En esta sala se comprueba la excelencia de nuestro escultor como retratista, pues en ella se recogen estupendos ejemplos de sus dotes para captar la humanidad y el sentimiento de los personajes representados. Son éstos contemporáneos suyos, murcianos o de fuera, amigos o clientes, algunos personajes conocidos y otros sin identificar. Los que aquí se ven son retratos de épocas distintas, infantiles y de adultos, masculinos y femeninos, en un conjunto de gran riqueza y variedad, lleno de vida.

Todos están dotados de fuerte realismo, mimándose los detalles de factura y acabado, buscándose efectos de mucha expresividad en elementos como la frente, el peinado o la boca. Son retratos fundidos en bronce, de composición muy sencilla, normalmente limitada a las facciones y el cuello del retratado. En los mismos se evidencia el interés por el naturalismo que acompañó toda la obra de González Moreno.

3. 2: La mujer

Otro de los ámbitos artísticos que explotó González Moreno fue el del desnudo femenino. El cuerpo de la mujer le interesó de manera sobresaliente, y lo trabajó en las más variadas posturas –sentado, de pie, en cuclillas, recostado–, en desnudos o semidesnudos espléndidos, que constituyen citas renovadas de la más clásica tradición escultórica.

Se trata, por lo general, de pequeñas piezas fundidas en bronce, que tratan a las figuras como si de pequeñas diosas griegas contemporáneas se tratara.

3. 3: Escultura religiosa

Juan González Moreno trabajó enormemente como escultor de pasos procesionales en toda la Región de Murcia (Murcia, Mula, Cartagena Jumilla) y fuera de ella, llegando a realizar encargos para ciudades vecinas, como Albacete, y también para otras más distantes, como Burgos. Logró con ello llenar el hueco producido tras la contienda civil, durante la cual se perdió mucha obra, y alcanzar también un grado de maestría del que las cofradías que encargaron estas piezas pueden sentirse orgullosas.

En esta sala se contemplan también otros ejemplos de escultura religiosa y, sobre todo, dos bocetos de los medallones realizados para el encargo que recibió el escultor en 1952 para decorar el Santuario de la Virgen de la Fuensanta, en los alrededores de la capital murciana.

3. 4: Lo femenino

González Moreno trabajó la figura femenina también en los más variados momentos y posturas de la vida cotidiana: peinándose, portando los cántaros en la *Aguadora de Caracalla*, o en afectuoso y maternal gesto en las *Maternidades*.

Aunque en la mayor parte de los casos se trate de piezas que reinterpretan la tradición clásica, también se adentran, en ocasiones, en experimentos más expresivistas y de vanguardia, estilizando los cuerpos y usando recursos más propios de la abstracción.



Imagen 12: *Maternidad sentada*, Juan González Moreno. Archivo fotográfico MUBAM. ©: Aquiles López Ros.



Imagen 13: Estudio para el monumento al Cardenal Belluga, Juan González Moreno. Archivo fotográfico MUBAM. ©: Aquiles López Ros.

3. 5: La escultura pública urbana

Otra de las facetas más reseñables de González Moreno es la que desempeñó como escultor de obra pública destinada a ser emplazada en lugares emblemáticos de la capital murciana, o, en ocasiones, fuera de ella.

En este Legado se conservan algunos de los bocetos que llevó a cabo el escultor para monumentos que hoy forman parte de los recorridos cotidianos de los murcianos; así, el del *Cardenal Belluga*, cuya pieza definitiva puede contemplarse en la plaza del Ayuntamiento, muy cercana a este conjunto monumental; así, también, la *Inmaculada*, emplazada hoy en la plaza de Santa Catalina, o el monumento a *Alfonso X El Sabio*, al final de la calle que une la popular plaza de Santo Domingo con la plaza Circular.

3. 6: El taller

González Moreno, como los grandes escultores, desde Rodin a Chillida, realiza dibujos y estudios preparatorios, en unos casos, que le sirvan para buscar y desarrollar sus ideas, y otras veces como complemento a sus trabajos escultóricos. Antes de concebir un monumento, el artista desarrolla un proceso creativo largo y complejo, que abarca desde el nacimiento de la idea, del concepto, del símbolo a expresar, en la mente, hasta que se convierte en una forma escultórica. Sus bocetos y estudios son muestra del buen hacer como escultor de González Moreno, de sus dudas y titubeos a la hora de concebir la pieza.



Imagen 14: recreación del taller del escultor Juan González Moreno.
Archivo fotográfico MUBAM. ©: Juan García Sandoval.

4. CONCLUSIONES

La apertura del Conjunto Monumental de San Juan de Dios ha supuesto la exhibición al público de un referente histórico triple, como veíamos, pues contamos aquí con tres ámbitos de gran trascendencia para la historia de la capital murciana, como son los restos árabes del yacimiento, la iglesia y sus capillas y la presencia del Legado de un escultor contemporáneo, que se exhibe en el coro del edificio religioso. Enclavada sobre la vieja mezquita principal, vinculada a la historia de la Reconquista y al Rey Sabio, su patrocinio bajo la advocación de nuestra Señora de Gracia y Buen Suceso, así como su adscripción a la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, la han hecho merecedora de ser uno de los conjuntos patrimoniales más esplendorosos de nuestra Región, constituyendo su exposición permanente un conjunto artístico de primer orden, adscrito a la Comunidad Autónoma de la región de Murcia y al Museo de Bellas Artes de Murcia.

Con el hallazgo y puesta en valor de lo que quedó del Alcázar Mayor de Murcia recuperamos restos arqueológicos de primer orden de una de las épocas de máximo esplendor de la Murcia árabe, y, a la vez, el primer solar cristiano fundado por el Rey Sabio en época medieval.

La estructuración espacial se ha adecuado a un determinado sistema expositivo, basado fundamentalmente en el discurso museográfico de la exposición permanente y en la presencia de una configuración espacial basada en el marcado sentido religioso del edificio de la iglesia de San Juan de Dios, dejándose, a la vez, gran protagonismo a la arquitectura. Las obras que conserva y custodia el conjunto –incluida, insistimos, la arquitectura como obra– marcan, sin duda, hito en la historia de la plástica de nuestra Región.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2009): *González Moreno. El Legado*. Ediciones Tres Fronteras, Murcia.
- ALMELA LACÁRCEL, J.L. (1965): *La Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Murcia. Tesis de Licenciatura, (inédita).
- DE LA HOZ MARTÍNEZ, J.D. (2008): “Restauración del interior de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia”, *XIX JPC*, Murcia, pp. 595-602.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. (2010): *José Marín y Lamas y el patronazgo artístico*. Real Academia Alfonso X El sabio. Murcia.
- GARCÍA BLÁNQUEZ, L. A. y SÁNCHEZ PRAVIA, J. A. (2003): “Investigación arqueológica, restauración y demolición de sacristía de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia”, *XIV JPHA*. Murcia, pp. 124-127.
- QUIÑONES LÓPEZ, M.; GARCÍA SANDOVAL, J. y RUIZ DE TORRES MOUSTAKA, J. (2007): “Extracción de *maqabriyas* y protección de un arco en el oratorio y *rawdá* del Alcazar musulmán de Murcia. Entorno a la Iglesia-Museo de San Juan de Dios de Murcia”, *XVIII JPC*. Murcia, pp. 629-632.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a C. (1976): *Fundación y Estudio de la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia*. Diputación Provincial de Murcia. Murcia.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a C. (1997): “La Iglesia de San Juan de Dios. Estudio Arquitectónico de la Sede Canónica de la Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud” *Fe, Arte y Pasión*. Murcia, pp. 59-69.
- SÁNCHEZ PRAVIA, J. A. y GARCÍA BLÁNQUEZ, L. A. (2007): “Fulgor en el alcázar musulmán de Murcia. El conjunto religioso-funerario de San Juan de Dios”. *Las Artes y las ciencias den el occidente musulmán. Sabios mursíes en las cortes mediterráneas*, Murcia, Ayto. de Murcia, Museo de la Ciencia y el Agua, pp. 235-251.
- VERA BOTÍ, A. (1990): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia*, en *Murcia Barroca*. Ayuntamiento de Murcia, Murcia.

RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL EDIFICIO DEL CASINO DE MURCIA

Juan Carlos Cartagena Sevilla, Arquitecto

Antonio González Quirós, Arquitecto técnico

RESTAURACIÓN DEL CASINO DE MURCIA

No es la primera vez que en estas Jornadas de Patrimonio Cultural de Murcia se hace referencia a la Restauración y Rehabilitación del edificio del Casino de Murcia.

En efecto, en la XIX edición, y con las obras todavía en curso, se expusieron los antecedentes de la Sociedad del Casino y del edificio que alberga su sede. Se describió detalladamente el inmueble y las patologías que presentaba el mismo, tanto estructurales como funcionales. El artículo se completaba con los criterios de la intervención y las obras realizadas hasta ese momento. Asimismo, los asistentes a las Jornadas, pudieron contemplar «in situ», mediante una visita guiada, el desarrollo de las obras.

Ahora, dos años después, y prácticamente uno, desde la reapertura, del ahora denominado Real Casino de Murcia, vamos a intentar exponer los trabajos realizados, y los resultados obtenidos, documentando, todo ello, con fotografías del antes, durante y después de los mismos.

Es importante tener en cuenta que la actuación a llevar a cabo era tanto de restauración como de rehabilitación del edificio, declarado Monumento Histórico Nacional en 1983. Es decir, por una parte había que evitar, primeramente, que el edificio se viniera abajo, pues el paso de los años, junto a la enorme humedad existente en el edificio, habían dañado seriamente la estructura del edificio. Una vez afianzado, debía recuperarse el esplendor que tuvo en torno a 1900, fecha en la que se amplió la construcción y reunificó el lenguaje decorativo de la misma, procediéndose a la restauración de todos los elementos decorativos y artísticos, pinturas, esculturas, lámparas, mobiliario, etc. que se encuentran en el mismo.

Todo ello sin olvidar que el edificio acoge a una institución viva, actual, con unos requerimientos funcionales concretos. Eran necesarias unas instalaciones adaptadas a la normativa actual y acordes con las nuevas tecnologías. Aquí nos referimos a electricidad, alumbrado, climatización, equipos contra incendios, megafonía, domótica, etc. Además, la yuxtaposición de construcciones, que habían dado lugar a la Sede actual, en algunos casos, aisladas entre sí, confería serios problemas de comunicación interna, lo que dificultaba la accesibilidad a diversas zonas y dificultaban la evacuación rápida de sus ocupantes. Así, con la unión de varios sectores y la incorporación de tres ascensores, se ha mejorado. Esta intercomunicación, ha permitido la recuperación de numerosos espacios que han sido debidamente adaptados y acondicionados para el disfrute de los usuarios.

Por tanto, los trabajos realizados en el inmueble, se pueden agrupar en tres apartados:

- Por una parte, era necesario mantener la capacidad estructural, la **firmeza** de la edificación. En definitiva, que no se cayera.
- El origen de los problemas estructurales del edificio, había que buscarlo en la dinámica de la creación del mismo, como consecuencia de la anexión paulatina de diversos edificios colindantes. Con el agravante, que una de las dos casas iniciales, concretamente la que corresponde con el Salón de Baile, poseía y posee, un semisótano, (en el que se encuentra el Pub “Parlamento”), y por tanto la planta baja algo elevada del nivel de la calle, cota que alcanzaron los edificios anexionados, mediante la incorporación de rellenos.
- Con el tiempo, cada uno de estos edificios, a modo de piezas de un gran puzzle, sufrieron sus propios movimientos diferenciales, agravados por el alto nivel de humedad proporcionado por los mencionados rellenos, grandes absorbedores de agua (higroscopia). Así, aparecieron grandes grietas en los muros, que venían a coincidir, en la mayoría de los casos, con las uniones entre las distintas edificaciones (Láminas 1, 2, 3 y 4), y degradación de las partes bajas de los muros (Lámina 5).



Láminas 1, 2, 3 y 4



Lámina 5

- Para su subsanación, en cada una de las Salas, fue necesario realizar los correspondientes refuerzos estructurales, que en casi todos los casos, buscaban atar las distintas edificaciones de forma horizontal, de manera que la totalidad de los edificios quedaran unidos entre sí, procediendo a continuación a sellar y coser las abundantes e importantes grietas existentes (Láminas 6 y 7).



Láminas 6 y 7

- Estos refuerzos perimetrales serían utilizados posteriormente para soportar las estructuras horizontales o forjados, que a su vez mantendrían las decoraciones de los techos.
- En efecto, en muchas de las Salas, ha sido necesario el refuerzo del forjado inferior y/o superior, con la dificultad añadida de las decoraciones existentes en los mismos, lo que nos ha llevado a aplicar distintas técnicas y procedimientos según los casos. Así, las estancias que presentaban decoraciones en los techos, y con el fin de preservar los mismos, se ha actuado desde la sala superior, mientras que las que presentaban los ornamentos en el solado, han sido intervenidas desde la planta inferior (Láminas 8 y 9).



Láminas 8 y 9

- El segundo aspecto a tener en cuenta sería mantener su **utilidad**. Para ello, había que habilitar las zonas desaprovechadas y adecuarlas a los diferentes usos a los que serían destinadas. Era necesario incorporar nuevas escaleras y ascensores que permitieran el correcto acceso a las plantas altas.

Todo el inmueble debía ser dotado de unas instalaciones adecuadas (electricidad, alumbrado, agua, saneamiento, climatización, contraincendios, megafonía, domótica...). Por ello, durante los trabajos estructurales, se aprovechó para la introducción de los pasos de instalaciones, operación relativamente sencilla en edificios de nueva construcción, pero de gran complejidad en salas profusamente decoradas, en las que no hay que romper la decoración, ni mostrar los conductos. Para la conducción del cableado de un extremo a otro del edificio, se realizó una atajea registrable de instalaciones, que atraviesa el Pasaje Este-Oeste, con compartimentos estancos, para independizar las instalaciones húmedas del resto (Lámina 10).

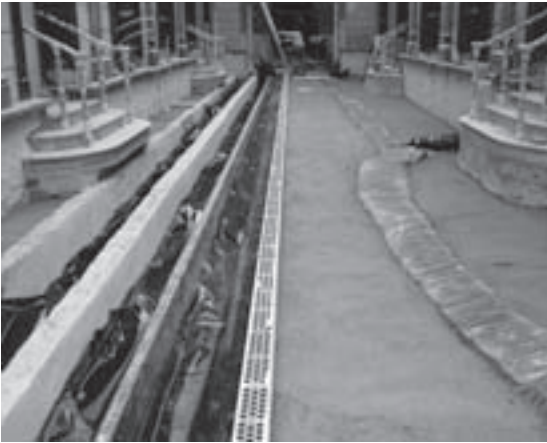


Lámina 10

En esta fase de las obras, se ejecutaron los trabajos necesarios para la incorporación de los tres ascensores referidos, con ubicaciones totalmente discretas. Uno de ellos, el situado junto a la Conserjería, ocupa el espacio de una caja de escalera que se encontraba en estado ruinoso, y permite el acceso a las Salas de Juego y a la gran Sala de Exposiciones de la primera planta.

Otro elevador ha sido instalado en una escalera de servicio, que ha sido rediseñada y reejecutada, y que facilita el acceso a la Zona destinada a Restauración. Por último, el tercer ascensor, ha sido colocado en un extremo del Pasaje Norte-Sur, zona algo más visible, por lo

que se optó por un diseño “neutro” de cristal y acero.

Además, en lo posible, se ha procurado mejorar la accesibilidad al inmueble, y dentro del mismo, con las limitaciones propias establecidas por su catalogación.

- Finalmente, y como aspecto más visible, se encontraban las decoraciones de sus paramentos, la piel del edificio, su **belleza**, lo que vemos y podemos tocar. Estos elementos se encontraban deteriorados y totalmente deslucidos. Los daños de los muros habían afectado a los revestimientos y decoraciones. El paso de los años era evidente. Todas las Salas eran marrones, ocres, fruto de las múltiples capas de pintura, oscurecidas por el humo del tabaco. Así, paredes suelos y techos, en sus diferentes materiales, mármol, yeso o madera, han sido liberados de las múltiples capas de pintura, oscurecidas por el humo, recuperando las bonitas policromías originales que se encontraban ocultas. También las pinturas de los techos se encontraban tremendamente deterioradas (Láminas 11 y 12).



Láminas 11 y 12

Hay que destacar la gran cantidad de yeserías (ejecutadas, en su gran mayoría, a principios del siglo XX por el artista madrileño Manuel Castaño) que conforman bellos relieves, y que correctamente tratadas con trampantojos, asemejan aparentes mármoles y sugestivas maderas. Así, los techos de los dos Vestíbulos, del Salón de Billar y del Comedor Inglés, que aparentan vistosos artonados, son en realidad moldes de escayolas muy bien tratados (Lámina 13 y 14). O qué decir de los capiteles, relieves y atlantes de los Pasajes y Vestíbulo Principal, o las paredes del piso superior del Patio Pompeyano que asemejan verdaderos mármoles, se trata, de igual manera, de yesería tratadas (Lámina 15).

Simultáneamente, se han llevado a cabo los distintos trabajos de restauración de los bienes muebles, en los que se han tratado la totalidad de las lámparas, cuadros, muebles, etc.



Láminas 13 y 14

Estos tres aspectos, firmeza, utilidad y belleza, son propios de un Proyecto de restauración y rehabilitación. Sin embargo, en el caso del edificio del Casino, presentan una complejidad añadida por el hecho de estar constituido por nueve viviendas agregadas, cada uno de ellas con unas características constructivas particulares, distintos niveles, distintas alturas, dispares estructuras portantes, con soluciones de cubierta diversas, materiales distintos y diferentes tipos de decoración.

Por ello, hubo que dividir la actuación por Salas, como si de Proyectos autónomos se tratara, actuando en cada una de ellas de manera independiente y a su vez coordinadas, pues las instalaciones eran las mismas para todas ellas.

La ejecución de las obras ha respetado al máximo el planteamiento inicial, aunque como suele suceder en este tipo de Proyectos, durante el desarrollo de los trabajos se van presentando *novedades* que obligan a que algunas de las soluciones planteadas se transformen y adapten a la realidad propia del inmueble.

Hay que tener en cuenta que las catas iniciales aportan una información puntual, que no siempre se corresponde con el estado general del elemento testado. Así, han aparecido dinteles de amplias luces sin apoyo alguno (Lámina 16), forjados inconexos o enormes grietas y oquedades ocultas bajo las decoraciones de escayola, que han requerido los correspondientes refuerzos, evitando de esta manera su colapso.



Lámina 15



Lámina 16



Lámina 17

También los descubrimientos de decoraciones perdidas u ocultas han motivado un cambio en la actuación, orientado a la recuperación de las mismas. Tal es el caso de las espectaculares yeserías del techo del Salón de Té, desplomadas en los años setenta y almacenados algunos restos, como otras tantas cosas, en uno de los trasteros, pudiendo ser recuperadas gracias a una antigua fotografía y mediante un laborioso trabajo de modelado. O bien, las pinturas de los paramentos de la Sala de Armas, descubiertas al desmontar la bóveda del Tocador de Señoras (Lámina 17).

Estos y otros tantos otros hallazgos, quizás de menor envergadura, que han aportado diversa documentación histórica del Casino; y que sin duda han incidido en el desarrollo definitivo de los trabajos.

Tal y como se puede deducir, han sido muchas y variadas las actuaciones llevadas a cabo, pero quizás, de todas ellas, las más atrayentes sean las ejecutadas en la zona más emblemática, espectacular y conocida del Casino, las Salas de la planta baja.

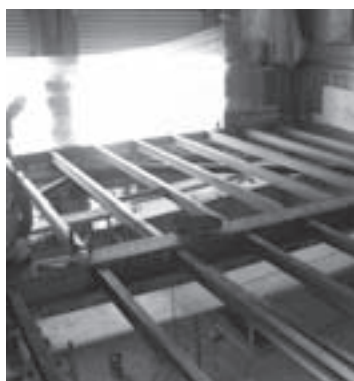


Lámina 18



Lámina 19



Lámina 20

Así, en las Peceras, y antes de proceder a la restauración de sus decoraciones, ha sido necesario el refuerzo del forjado superior y sustitución del inferior, quedando por un tiempo la Sala a doble altura, y con los elementos decorativos colgando, pues su desmontado era inviable (Lámina 18).

El Patio Árabe, tremendamente deteriorado y con enormes grietas, requirió el grapado y refuerzo de paramentos (Láminas 19 y 20), procediendo a continuación a la ejecución de moldes de escayola para rehacer parte de las yeserías y mocárabes fragmentados. Posteriormente todo ello fue debidamente tratado con pan de oro y pinturas especiales en colores rojo, azul y crema.



Lámina 21

También su solado, de espléndido diseño, se encontraba totalmente degradado, siendo sustituido, mediante un complicado trabajo de encaje de sus “lazos”, por otro semejante.

El famoso Tocador de Señoras, con profusa decoración, se encontraba muy afectado por antiguas goteras. Especialmente la emblemática pintura de *La Noche o El Embrujo de Selene*, cuyo lienzo hubo de ser parcialmente desmontado para su restauración y fortalecimiento de la bóveda portante (Láminas 21, 22 y 23). Estos trabajos aportaron diversos descubrimientos. Por una parte aparecieron los restos de las antiguas pinturas que decoraban el techo de la estancia, quedando también al descubierto, tal y como se ha expuesto anteriormente, las pinturas que recubrían hasta hace unos noventa años las paredes de la Sala de Armas, y que han sido reproducidas en la misma.

La actuación en el Salón de Baile ha afectado a todos sus elementos, debiendo destacar el ingente trabajo realizado en las pinturas del techo. Tanto los lienzos, que abarcan todo el techo de unos 200 m², como la estructura abovedada que los sostiene, presentaban numerosas patologías. Por ello, hubo que desmontar los casi sesenta paños que conforman la pintura para eliminar de ellos las manchas de humedad, sales higroscópicas, hongos, escombros, larvas de polilla, roedores, etc. A continuación se reparó y consolidó la estructura portante, para la recolocación posterior de los lienzos restaurados (Lámina 24).

La Antesala de este Salón también fue reforzada estructuralmente, pues presentaba unas enormes grietas de más de 7 cm, disimuladas tras la escayola decorativa de su cornisa (Láminas 25 y 26).

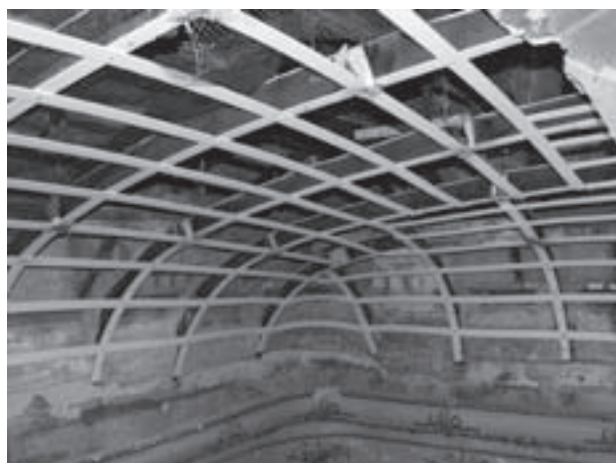


Lámina 22

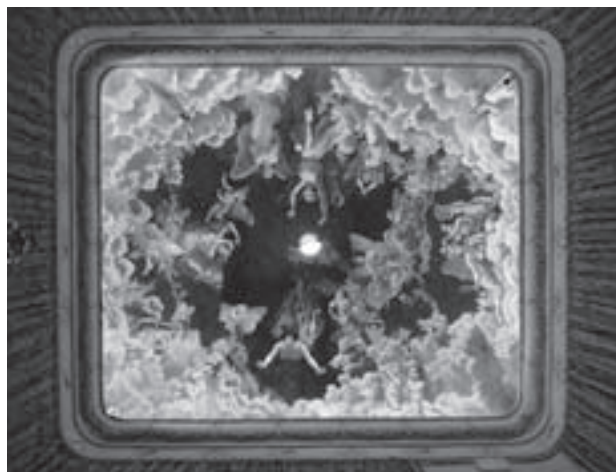


Lámina 23



Lámina 24



Láminas 25 y 26

Tradicionalmente denominado Salón de Té, el Comedor, se encuentra en la zona más debilitada del inmueble, por lo que se sometió a un importante refuerzo estructural (Láminas 27 y 28), que ha quedado oculto por sus decoraciones y «nueva» techumbre.

El marmóreo Patio Pompeyano ha sido consolidado tras los numerosos asientos diferenciales sufridos, que habían producido un apreciable cedimiento de esta zona hacia la Antesala del Salón de Baile. Como curiosidad, habría que destacar en esta estancia el trampantojo de la planta



Láminas 27 y 28



Lámina 29

superior, que “engaña” al espectador contribuyendo a la imagen pétreo de la estancia (Lámina 29).

La eliminación del cerramiento de la Exedra y el recubrimiento del Patio Jardín con un lucernario similar al de los Pasajes, ha permitido incorporar una zona abierta en desuso, al resto de las estancias nobles del Casino, aportando, asimismo, una mayor profundidad cuando se traspasa el Patio Árabe (Lámina 30)

La Sala de Armas, con un gran refuerzo estructural y la decoración de los paramentos recuperada (Láminas 31 y 32), el Comedor Español siempre oculto, ahora tiene su propia entidad, el Comedor Inglés, que ha recuperado su techumbre original (Lámina 33); el Salón de Billar con sus maderas y escayolas restauradas; la majestuosa Biblioteca de dos alturas, sin humedades con su magnífica colección de libros, el Congresillo ¿quién no recuerda esta oscura Sala? y así un largo etcétera de Salas, anécdotas y detalles.

En definitiva, con todos estos trabajos llevados a cabo, y recogidos en el Proyecto de restauración y rehabilitación del edificio del Casino de Murcia, se ha podido consolidar, recuperar, un inmueble del siglo XIX, adaptándolo a las exigencias del siglo XXI sin que se pierda la idiosincrasia y el sabor que siempre tuvo.



Lámina 30



Láminas 31 y 32



Lámina 33

EL MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN «ALFONSO X» EN SAN ESTEBAN

Vicente Martínez Gadea. Arquitecto

ANTECEDENTES

La exposición Alfonso X fue un proyecto de CAM (Caja Mediterráneo) que contó con la colaboración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Murcia.

El comisario fue Isidro Bango Torviso, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid.

De octubre de 2009 a diciembre de 2010 se mostró al gran público, en la iglesia de San Esteban de Murcia, la figura de Alfonso X el Sabio y la cultura de su tiempo. La muestra continuó una línea de estudio y acercamiento a los grandes personajes históricos de esta región que comenzó con Saavedra Fajardo (en el Palacio Almodí promovida por Caja Mediterráneo) y continuó con el Conde de Floridablanca, en la Iglesia de San Esteban (Cajamurcia). La CAM presentará, a continuación de la exposición de Alfonso X, la muestra del ingeniero murciano Juan de la Cierva, inventor del autogiro, insistiendo en su voluntad y animados por la extraordinaria acogida del público.



La exposición Alfonso X

EL ENCARGO A PROFESIONALES DE LA REGIÓN

La Presidencia de CAM y su servicio de Obra Social y Cultural apostaron por confiar en profesionales de la Región la producción y el montaje en su totalidad, aun siendo esta exposición —si tomamos, por ejemplo, el valor de los seguros de las piezas— la más importante realizada en la Región hasta la fecha.

La realidad es que el montaje de este tipo de “macroexposiciones” parece ser terreno exclusivo de empresas de Madrid o Barcelona que asegurando el mínimo de organización profesional que permite a los promotores evitar riesgos, repiten y repiten con independencia de la verdadera creatividad que aporten.

Aceptar el reto tenía, así, una responsabilidad añadida: hacer un buen trabajo, también, para dejar claro a todos los promotores de este tipo de eventos, que aquí, en Murcia, contamos con capacidad y recursos para, al menos, igualar el nivel que nos suelen ofrecer estas grandes oficinas.

Naturalmente no solo se trataba del diseño. Los talleres murcianos aplicaron su pericia y entusiasmo para realizar la exposición en un tiempo record.



Planta general (Plano de Autocad).

LA DIFICULTAD DE DISPONER DE UN BUEN LOCAL

La primera dificultad fue contar con un local adecuado. Desgraciadamente Murcia no cuenta con una sala grande de exposiciones con iluminación, climatización, seguridad, etc. para entrar y montar.

Estudiado el contenido de la muestra propuse, y casi como única alternativa, la iglesia de San Esteban, o mejor, el espacio céntrico, alto y diáfano que permitía esa nave si me dejaban tapparla. Después de haber visitado tantas exposiciones en esa sala, con montajes tan perjudicados por la presencia de trozos de retablo asomando en las paredes y por el fuerte carácter de una arquitectura que no siempre era buena compañera, tenía claro que era imposible poner en valor las piezas de la exposición sin trabajar a fondo el “contenedor”.

CONCEPTO GENERAL DEL MONTAJE

Aceptado el proyecto de crear una caja, el siguiente paso fue desestimar la “obligatoriedad museística” de disponer un circuito único para la visita. No es sólo un problema espacial. La rutina del orden a derecha e izquierda de piezas en un camino laberíntico para conseguir longitud suficiente para todas las vitrinas, puede ser explicable cuando el hilo cronológico es fundamental en el relato, pero “Alfonso X” se dividía en apartados (La Música, la Historia, las Leyes, Murcia, la Virgen, la Iglesia, la Astronomía, los Juegos...) que correspondían a intereses del monarca que se yuxtaponían sin un orden en el tiempo. Parecía más adecuado que el visitante pudiera, al entrar y de un vistazo, entender que estaba ante una personalidad universal, compleja y fascinante: realmente el primer europeo, un adelantado al hombre del Renacimiento.

Así que el espacio disponible, con una nave central general y el aprovechamiento de las capillas laterales y del coro se fue acomodando para ordenar cada asunto de la exposición a un local, todos vinculados al mismo centro.

Desde el principio tendrían sitio en la nave central la corona y la espada (“La imagen del rey”) como un hito que articularía el conjunto, y la Astronomía, para permitir la proyección en el techo de un “cielo” (otro hito articulador) a partir de las ilustraciones de los libros expuestos en esa sección, que, como el resto de los videos, fue encomendado al artista murciano Eduardo Cortils. Los demás apartados se fueron acomodando según diversas jerarquías y también en función del espacio disponible.

La existencia de dos salas singulares, la Sacristía y el Coro, sirvieron para acomodar dos contenidos también singulares. En la sacristía se acomodó “La Música” aprovechando que su mayor aislamiento permitía escuchar mejor el sonido de los instrumentos que se exhibían. La ocupación del Coro para la sala “El trovador de la Virgen”, donde se exponían, por primera vez juntas las cuatro Cantigas, permitió dotar a esta sala de un recogimiento extra que ayudaba a poner en valor su contenido, a la vez que posibilitó la climatización independiente que reclamaban dos piezas expuestas sin vitrina.

Sobre el dintel de entrada a cada capilla se dispuso con letras retroiluminadas el título de cada apartado acompañado de un sumario explicativo con las ideas generales. Este recurso iba en la dirección antes indicada de permitir orientación al visitante desprovisto de “circuito obligatorio”, pero además constituía la única iluminación de la sala lo que facilitó mantener un techo limpio de luminarias, disponer de un espacio sin brillos ni reflejos y controlar muy bien los diversos niveles de iluminación independiente exigidos para cada una de las piezas, sin impedir



Comienzo de la ejecución de la caja



Colocación del techo



Pruebas de legibilidad de los textos

una luz ambiente general que permitía contemplar el conjunto y circular por las salas sin dificultad en un grato ambiente.

Aunque se recurrió a gestos gráficos fuertes para mantener la tensión visual de la exposición se trató de equilibrar estos gestos de forma que no se establecieran jerarquías entre las distintas aportaciones del monarca. Así un tablero de ajedrez de cien metros cuadrados al fondo de la sala que por su tamaño podría haberse impuesto excesivamente en el conjunto, pesaba lo mismo que la proyección de la Astronomía o el monolito donde se exhibía la corona, o las vitrinas singulares de las Leyes o las de las Cantigas.

LA ZONA OCULTA

El forro interior que se colocó dentro de la edificación debía ser autoportante y estar aislado de la fábrica de la iglesia, de manera que el espesor requerido para su estabilidad, si bien era espacio perdido, permitió alojar vitrinas empotradas al nivel del visitante y todas las redes ocultas de electricidad, alumbrado, fuerza, climatización, seguridad, datos, sonido, etc, con un pasillo perimetral, oculto, de mantenimiento desde el que se cargaron las vitrinas, con pocos accesos y bien disimulados. La exposición apareció así limpia, sin luminarias, con apenas algunas rejillas de climatización, sólo con los necesarios extintores a la vista y algunos detectores camuflados.



Instalaciones ocultas

SOLUCIÓN TÉCNICA DEL MONTAJE

La caja neutra que iba a posibilitar exhibir joyas del siglo XIII sin enfrentarlas a un ambiente jesuítico del XVI, se realizó con tableros de cartón-yeso anclados a una estructura de andamiaje desmontable de alta resistencia que formó un recinto de 11 metros de altura. Esas paredes perimetrales eran arriostradas en la parte superior precisamente por las vigas que servían para suspender el techo y lateralmente, además del par que suponía el espesor de 70 cms. entre la doble hoja que armaba cada pared, por unos contrafuertes que se introducían en las capillas aprovechando las distancias entre nuestros nuevos dinteles rectos y los altos arcos de las capillas.

Se cuidó al máximo la seguridad, extremando el celo en la ejecución y el cálculo de los anclajes de las placas y en el cálculo de las deformaciones de la estructura, tanto del pandeo de las paredes como la flecha del techo, y se utilizó placa con biseles en las cuatro bordes para asegurar el correcto enmasillado de las vendas de unión, consiguiendo al fin superficies lisas, planas y sin defectos, perfectas para poder pasar desapercibidas como un fondo, como una auténtica caja neutra que cede todo el protagonismo formal a las piezas que se exhiben.

Esta voluntad de crear un escenario neutro se extendió a las vitrinas empotradas en las paredes, donde el cristal biselado y enrasado no tenía a la vista ni siquiera un junquillo de enmarcación, de manera que la contemplación de las piezas ganaba en intensidad,

Todas estas soluciones requerían un esfuerzo extra de diseño al no contar con tapajuntas, molduras y otros elementos que permiten disimular los encuentros.

Para las vitrinas exentas se diseñaron soluciones apropiadas a cada una de las piezas expuestas, con complejos sistemas de seguridad que hacían prácticamente imposible encontrar las cerraduras, que siempre eran dobles. Las vitrinas estaban ancladas al suelo y recibían también desde el suelo la alimentación eléctrica y los conductos de impulsión y retorno de climatización.

Se establecieron tres circuitos de climatización distintos en función de las necesidades de

temperatura y humedad. Las vitrinas se iluminaron con leds, regulando en cada una de forma independiente la aportación de luz cálida o fría y el nivel lumínico hasta cumplir con los requerimientos de las instituciones o colecciones que prestaban las obras. Este sistema de regulación permitió afinar muy bien la iluminación de cada pieza ya que se ajustaba no solo con la incidencia de las luminarias de su vitrina sino que se podía medir también la suma de luces de sala o de otras vitrinas que tenían incidencia en ella.

Para el sonido se prefirió siempre disponer varios altavoces a bajo volumen antes que pocos y de mayor potencia, de forma que se aseguró que solamente el público muy cercano a la fuente de emisión pudiera escuchar con normalidad pero no le perturbaran sonidos procedentes de otras secciones.

De 2,4 metros hacia arriba, incluido el techo, se pintó con pintura blanca mate. De 2,4 metros hacia abajo se tapizó con Vescón (de seda natural en la zona de las cantigas y de algodón en el resto) consiguiendo un zócalo resistente a las manchas que creaba una banda horizontal creando un gesto fuerte de composición que delimitaba la zona donde ocurría la exposición y envolvía las piezas de forma, tamaño y color, tan dispares.

Las vitrinas tenían alarma y, las que lo requerían, sistema de memorización de temperatura y humedad monitorizado.

En todo el proceso de construcción se vigiló el buen acabado y el ajuste en el encuentro entre materiales, huyendo de la acostumbrada imagen de “acontecimiento temporal” que se resuelve con tableros de aglomerado y pintura oscura.



El Taller Real desde la nave



Secciones de la muestra

LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE. EL FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Inmaculada García Simó. Licenciada en Antropología Social

Génesis García. Doctora en Filología Románica

EL FLAMENCO. CANDIDATURA A PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

La candidatura del Flamenco tiene como antecedentes la iniciativa llevada a cabo por la Junta de Andalucía durante el Programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Este programa contaba con una convocatoria bianual y mientras estuvo vigente hubo convocatorias en 2001, 2003 y 2005, a las que cada Estado podía presentar una única candidatura de carácter nacional por convocatoria, pudiendo presentar también candidaturas de carácter transnacional. El Flamenco participó en aquella ocasión como candidatura de carácter transnacional, en la que se optó por un enfoque relacionado con la Música Andalusí y las influencias mutuas que había tenido en los distintos países participantes. El objetivo no se completó con éxito quedando la propuesta sin incluir en el Programa, sin embargo la UNESCO reconoció su interés y animó a los proponentes a seguir trabajando en el tema, en vistas a sucesivas convocatorias una vez entrada en vigor la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 17 de octubre de 2003.

Tras la entrada en vigor de la Convención el 20 de abril de 2006, se produjo la desaparición del Programa de Obras Maestras, poniéndose en marcha el sistema de Listas tal como estaba previsto en el texto de la convención. La primera convocatoria para las inscripciones en la Lista Representativa se abrió en el año 2008 y tras la evaluación de las candidaturas presentadas fue resuelta en 2009. Para la Lista Representativa está previsto que las convocatorias sean anuales para que los Estados Parte presenten sus candidaturas.

En el marco del Estado Español las candidaturas a presentar se eligen en el Consejo de Patrimonio Histórico, órgano en el que están representados los responsables en materia de Patrimonio Cultural de todas las Comunidades y Ciudades Autónomas así como del Ministerio de Cultura. En la reunión celebrada en Palma de Mallorca en julio de 2009, se propusieron las candidaturas a presentar entre las que la Junta de Andalucía volvía a apostar por el flamenco. En esa misma reunión se decidió que esta candidatura sería una de las que presentaría el Estado español a la convocatoria de 2009, mas con la participación de las Comunidades Autónomas de Extremadura y Murcia, cuyos representantes consideraron que la influencia del flamenco en sus territorios y de sus territorios en el flamenco tendría que ser reflejada en la candidatura, enriqueciendo así el enfoque aportado por la Comunidad andaluza.

Completado el primer paso hacia la inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, que consistía en su presentación oficial antes del 31 de agosto de 2009, el proceso de tramitación de un expediente ante la UNESCO es dilatado. Requiere de un ajuste a las directrices y plazos establecidos por este organismo internacional, hasta la decisión final que se tomará en Kenya en noviembre de 2010. La presentación de la candidatura ha cumplido estas directrices, que se sustentaban en los Formularios ICH-02 e ICH-07.

El camino que ha iniciado el flamenco, tiene un afortunado precedente en nuestra región. Es el mismo que recorrió un año antes el expediente de los 'Tribunales de Regantes del Mediterráneo español', que el Consejo de Hombres Buenos de la Huerta de Murcia junto con el Tribunal de las Aguas de Valencia consiguieron completar con el mejor de los resultados.

La candidatura presentada pretende poner en valor algunas de las claves intrínsecas del flamenco. Estas claves guardan una conexión directa con los criterios formales de la convención de la UNESCO para el Patrimonio Cultural Inmaterial, lo que en sí mismo demuestra la idoneidad de la candidatura. Están presentes así muchos de los elementos definitorios del flamenco, como la

tradición oral; la interculturalidad y el mestizaje; la existencia de comunidades que participan de él a través de ritos y tradiciones específicos; la calidad de sus músicas, sus bailes y sus letras; su capacidad para mostrar los sentimientos y preocupaciones de la persona; y su presencia con personalidad propia en los acontecimientos más relevantes de nuestra tradición cultural.

EL FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

El flamenco es un elemento cultural singular, un arte vivo y en evolución que va más allá de la música. Es el resultado de un largo proceso de formación y mestizaje cultural, que se distingue por el peso de su tradición oral, la diversidad de sus formas, el existencialismo de sus mensajes, la calidad de su lírica y por su capacidad para influir en músicas de todo el mundo. Al flamenco se le llama jondo por haber nacido de siglos amasados en músicas antiguas que, muy lejos y muy hondo, fueron depositadas en el solar español.

El flamenco forma parte del Patrimonio Cultural Inmaterial tal y como lo define la UNESCO ya que se transmite de generación en generación; es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia; infunde a las comunidades y los grupos un sentimiento de identidad y continuidad; y es fruto de la interculturalidad y el mestizaje.

El flamenco se expresa principalmente el cante, el toque y el baile, pero refleja todos los ámbitos en los que se manifiesta el patrimonio inmaterial:

- Es tradición oral puesto que se ha transmitido generacionalmente sin códigos ni manuales, y cuenta con una terminología propia;
- Está presente en rituales y actos festivos tanto en la esfera privada como pública y cuenta con la organización de festivales propios de gran renombre en nuestra región;
- Refleja en sus letras conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, con la vida cotidiana, el sentido de la existencia y el trabajo (las minas);
- Está íntimamente relacionado con técnicas artesanales tradicionales para la elaboración de los instrumentos musicales, los trajes, calzado y complementos.

El flamenco es una expresión artística resultado de la fusión del cante, el baile y el toque. Se trata de una manifestación cultural representativa e identitaria del patrimonio cultural inmaterial del sur de España, constituyendo un signo distintivo de la cultura española en el mundo.

LA CANDIDATURA A LA LISTA REPRESENTATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD DE LA UNESCO

En agosto del 2009, la Embajadora-Delegada Permanente de España ante la UNESCO, María Jesús Sansegundo, presentó formalmente ante este organismo la candidatura del Flamenco, una vez recibida la firma del Ministerio de Cultura.

La Región de Murcia es uno de los tres promotores, junto a Extremadura y Andalucía, de la candidatura del Flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, basándose su participación en la defensa del rico patrimonio que representan los denominados Cantes Mineros y de Levante, desarrollados a la orilla de la actividad minera. Esta denominación del Cante de Levante aporta un componente territorial diferenciándonos en el contexto general del flamenco, así como las especificidades que culturalmente el flamenco adopta en nuestra región. La Región de Murcia aporta a la candidatura la experiencia adquirida en la presentación de la candidatura de los Tribunales de Regantes un año antes, inscrita en la Lista Representativa que fue destacada, entre más de cien presentadas, durante la reunión del Comité Intergubernamental en Abu Dabi como ejemplo a seguir para la presentación de candidaturas.

La Región de Murcia participa en la elaboración y presentación de esta candidatura, liderada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, junto con la Junta de Extremadura, donde el flamenco también tiene hondas raíces, siendo esta una de las fortalezas de la candidatura. Además, esta candidatura no cuenta sólo con el respaldo del gobierno central y de las comunidades autónomas citadas, sino que cuenta con el apoyo de los municipios implicados en la tradición flamenca y cuenta con el consentimiento de las comunidades implicadas a través de más de trescientas cartas de colectivos y artistas flamencos. Todo el proceso que se está llevando a cabo contando con el consenso de las comunidades de las tres Comunidades Autónomas. Se ha trabajado conjuntamente a la hora de formular los contenidos como para articular el expediente.

Los plazos a los que se enfrenta este nuevo expediente están divididos en tres fases. En primer lugar la fase de preparación y envío, que se completó tras la presentación en agosto de la candidatura, la posterior revisión del expediente por la Secretaría de la convención y la presentación de la información adicional solicitada por la Secretaría para completar la candidatura antes del 15 de enero del 2010. La segunda es la fase de examen, que tiene lugar desde mayo hasta agosto, y por último la fase de evaluación, en la que el Comité Intergubernamental evalúa las candidaturas y decide si inscriben o no los elementos propuestos, fase en la que nos encontramos aún mientras escribimos estas líneas.

EL FLAMENCO EN LA REGIÓN DE MURCIA. LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE

Del género flamenco forma parte específica un grupo de cantes desarrollados entre Andalucía oriental y Murcia denominados Mineros y de Levante. Y que han tenido superior implantación y desarrollo en la Sierra Minera del Levante de Cartagena y el municipio de La Unión, cuyo Festival del Cante de las Minas, evento que ha cumplido cincuenta años, es marca calidad en el mundo de la cultura.

Por todo ello, la Comunidad Autónoma de Murcia, siguiendo el impulso del reconocimiento mundial de este bien que nos es propio, y por la intermediación de su Dirección General de Bellas Artes, ha iniciado expediente para la declaración de los Cantes Mineros y de Levante como Bien de Interés Cultural. Y para su reconocimiento en el resto de las CCAA del territorio español, así como en el ámbito internacional que se hace eco, cada vez con más intensidad, del valor musical, antropológico, artístico y escénico del flamenco en general y de los Cantes Mineros y de Levante de forma muy especial.

Con la circunstancia añadida de quedar incorporados a este bien cultural una serie de bienes inmuebles, derivados del hecho sociológico diferenciador de ser el cante minero el único dentro del flamenco ligado a una explotación laboral, en este caso la industria minera.

CANTE MINERO Y CANTES DE LEVANTE: GRUPOS Y DENOMINACIONES

Los Cantes Mineros y de Levante se estructuran entre los ritmos para bailar la voz *ad libitum*, creativa e individual. Lo que no quiere decir que la melodía insertada al parar el cante se inventara entonces, dado que si bien estos cantes se desarrollan a partir de ritmos «abandolaos», que se tocaban y cantaban en festejos y reuniones populares, no es menos cierto que la voz que se les incorpora era tradicional y antiquísima, mantenida en el folklore musical y lanzada desde siglos a su libre arbitrio por rezadores y pregoneros de toda naturaleza.

Vecinos de fandangos y malagueñas, de los Cantes de Levante en general, el desarrollo diferenciado de los Cantes Mineros ha venido por tres vías: por haberse forjado la mayor parte de ellos en torno a una melodía «atarantada»; por la peculiaridad *el tono de fa sostenido* de la gui-

tarra de acompañamiento; y porque sus contenidos, asociados al mundo temático de la minería, los han individualizado dentro del flamenco.

Advirtiendo de entrada que las denominaciones de los cantes están sujetas a cierta variabilidad, resultado de la transmisión oral, podemos decir que tiempo, discografía y concursos son los que han decantado el repertorio tal y como hoy lo reconocemos.

La discografía antigua prefería las denominaciones generales, sobre todo la de «cantes por tarantas». Los nombres de «minera» y «murciana», incluso «cantes de madrugá», podían también ser usados con carácter abarcador.

Una grabación del año 2005 en CD, cuya programación y documentación ha sido dirigida por José Blas Vega, ofrece, bajo el título de Cantes de Levante, una muestra antológica cuyo criterio ha sido el de incluir los Cantes Mineros en los Cantes de Levante¹.

Por nuestra parte, estableceremos la diferenciación Cantes Mineros y de Levante tal y como el tiempo la ha ido consagrando en los cincuenta años de celebración del Festival de Cante de las Minas. Porque La Unión ha terminado por constituirse en el municipio español que es actualmente el referente absoluto cuando de Cantes Mineros se habla. Mientras que las Bases de la Convocatoria de su Concurso de Cante en el Festival son las que han terminado por fijar la denominación diferenciada de los Cantes Mineros y de Cantes de Levante, precisando el repertorio de uno y otro grupo que concursantes y profesionales han ido cada año mejorando y ampliando².

Los Cantes de Levante incluyen la granaína, media granaína y fandangos de Granada; malagueñas, rondeñas, jaberas, verdiales y fandangos de Málaga. Con todas las variantes que las creaciones personales incorporan al repertorio genérico.

En los Cantes Mineros distinguimos las tarantas, tarantos y levanticas y taranta de La Gabriela; las formas más conocidas de cartageneras son la “grande”, por malagueñas, afín a la de La Peñaranda, y que es amplia, extrovertida y dinámica; la cartagenera por tarantas es sobria, solemne, introvertida y profunda; mineras en todas sus variantes; fandangos mineros y murcianas.

CANTES MINEROS Y DE LEVANTE: ESTILÍSTICA CANTAORA BLANCA

Los Cantes de Levante son blancos, “payos”³, estilísticamente “cocíos” porque se desarrollan bajo arcos melódicos muy semitonados y ligados. Lo que quiere decir que su musicalidad los identifica antes con la cultura tradicional hispana que con la negra, “afillá”, “crúa”⁴ y entrecortada expresión propia del estilo gitano.

Para cantar por Levante es necesario poseer una gran resistencia y dominar un registro melódico amplio que, yendo de pecho a garganta, permita al cantaor evolucionar por toda la gama semitonada y libre de estos cantes. Por ello, los cantes mineros no tienen “alivio”, así que no era

¹ Con la siguiente adecuación entre cantes e intérpretes: Ramón Montoya: Mineras y Tarantas (Toques mineros); El Cojo de Malaga: Murciana y Taranta Levantica; D. Antonio Chacon: Granaína, Malagueña y Mineras; Manuel Escacena: Taranta, Malagueña del Canario; La Niña de los Peines: Cartagenera; El Mochuelo: Malagueñas, Rondeñas; Manuel Vallejo: Media Granaína, Verdiales; José Cepero: Fandangos de Frasquito Hierbabuena, Granaína, Malagueña; Manuel Torre: Taranta; Juan Mojama: Media Granaína; Fernando el Herrero: Cartagenera clásica.

² “Las Bases del Festival, la razón de un cambio” Génesis García, Programa Festival, 1981.

³ “Payo” era un vocablo despectivo acuñado por los gitanos para referirse al no gitano, payés, campesino fácil de engañar por los gitanos, de superior inteligencia y astucia. A los flamencos no gitanos no les gusta que los llamen payos, precisamente por su carácter peyorativo. Actualmente está olvidada esta diferenciación, que fue superada en los 90. Pero para una explicación del mundo y las formas del flamenco se hace necesario emplear el vocablo para distinguir la estilística blanca del flamenco no gitano de la estilística negra de los gitanos (los “soníos negros”); y si un cantaor payo puede cantar gitano, y un cantaor gitano puede cantar payo, lo cierto es que permanece la distinta expresividad inherente a las diferentes etnias y culturas.

⁴ Estébanez Calderón escribió, entre los años 30 y 40 del siglo XIX, que el estilo fino y delicado del Planeta, elegante majo sevillano, era conocido como “cocío”; por el contrario, el estilo bronco del Fillo, “pollo ronco”, según La Andonda, roto y mal vestido por añadidura, era conocido como “crúo”. A finales de siglo, los señoritos juerguistas, nobles y aplebeyados, gustaban de ser llamados “crúos” por estar a la moda flamenca del momento.

frecuente hacer series de ellos. Ahora se hacen a base de enlazar varios cantes mineros alternándolos con formas rítmicas de fandangos de alivio, como lo tiene la soleá, por ejemplo, en sus coplas de “reposo”.

ESTILÍSTICA GITANA POR LAS MINAS Y LEVANTE

Pero también han recogido los cantes mineros una estilística gitana, sobre todo por tarantos, el menos ornamentado de los cantes mineros. Manuel Torre popularizó el famoso taranto gitano de Basilio, aunque no ha representado para este cante lo que Antonio Fernández Díaz, Fosforito. La incompatibilidad entre cante gitano y minero vendría desactivada por Encarnación Fernández en La Unión y por Camarón de la Isla en el mundo todo. Si bien la afición de Camarón por una gama más amplia de cantes Mineros y de Levante se debe a su preferencia por la estilística paya en la que insertaba su expresividad gitana: su garganta ha sido el órgano en el que ha resonado, de forma distinta y profunda, el cante minero, con versiones de estos cantes cuyos solos ayes de salida ya producían en cuantos los oían un verdadero marasmo emocional⁵. Y ha sido el cantaor que, con la intervención de Paco de Lucía, más ha “atarantado” el cante festero en todas sus grabaciones.

ANCESTROS Y MAESTROS

Dentro de los Cantes Mineros, tarantos, tarantas y mineras son cantes abiertos porque los cantaores los han dotado de categoría artística, pero no los han sujetado a formas acabadas. Son los Cantes Mineros de los ancestros, que permanece en formas musicalmente anónimas. Mientras que llamamos Cantes Mineros de los maestros a aquellos que reconocemos en una forma cerrada y estable y con el nombre del artista que las fijó en sus límites musicales.

Todos, ancestros anónimos y maestros nombrados, están en el cante minero cuando hablamos de Minerías y fandango minero y, que grabaran Antonio Grau y Antonio Piñana y Pencho Cros y la larguísima serie de cantaores del Festival del Cante de las Minas con Miguel Poveda y Mayte Martín en la actualidad más mediática; Taranta de Almería, de Linares, bajo el magisterio de Rafael Romero y, sobre todo, de Carmen Linares, taranta artística como la de Guerrita, con variantes grabadas en la actualidad por Curro Piñana; cartagenera malagueña de El Rojo y cartagenera taranta de Chacón, de larguísimo recorrido⁶; las dulces levanticas, grabadas con bravura gitana por Encarnación Fernández, maestra de mineras; taranto de Almería o de Pedro el Morato, taranto rítmico popularizado por Fosforito; taranto gitano de Basilio y Manuel Torre; murcianas, murciana del Cojo de Málaga; taranta de la Gabriela; malagueña por tarantas del Canario... Dos cantes a medio camino entre mineros y malagueñas: los de Fernando el de Triana, popularizados por Camarón de la Isla, y la malagueña de Concha la Peñaranda... Imposible cerrar la nómina de estos cantes cuya principal característica es su carácter musicalmente abierto, con ancestros y maestros siempre invocados en una permanente ida y vuelta musical en el tiempo y en el espacio y en los intérpretes que en los Cantes Mineros y de Levante se mantiene viva y actualizada hasta el presente.

⁵ Tomatito cuenta como quedó en suspenso en un directo al oír una salía por tarantos de Camarón, al que acompañaba en el escenario, mientras se preguntaba “¡Dios mío, esto qué es!”.

⁶ Lo cierto es que Chacón ha interpretado las dos cartageneras en su amplia discografía de Cantes Mineros y de Levante. Y que hay aficionados que las identifican nominalmente al contrario, la grande, por malagueñas, como la de Chacón y la cartagenera por tarantas como la del Rojo. Conforme a las grabaciones y datos históricos que ponemos en valor, creemos más adecuado identificar con el Rojo la cartagenera por malagueñas.

LA GUITARRA MINERA Y POR LEVANTE

La guitarra acompaña a los Cantes Mineros y de Levante para dar la salida, apuntar los tonos cumbres del cante e intercalar sus propias fantasías. Pero, al no ser cantes a compás, la guitarra los secunda, marca sus secuencias y los subraya, pero no los mide ni los limita. La guitarra de concierto por tarantas ha tenido un extraordinario desarrollo por el juego compositivo que permite el carácter dramático de su armonía disonante de este llamado por muchos “tono brujo de la taranta”, de una potencialidad creativa, paralela a la del toque por bulerías.

EL CANTE MINERO EN EL CANTE FLAMENCO: LA HISTORIA EN LA COPLA

Producto de la expansión de la minería y de las migraciones resultantes, las coplas del cante minero se convierten en la crónica popular de su época, de un modo inédito y radicalmente diferencial dentro del flamenco por su carácter narrativo, histórico, anecdótico y circunstancial. Por ello, en los contenidos, músicas y actitudes del mundo del flamenco se manifiestan tres ámbitos etnosociológicos: el andaluz, tradicional y popular; el gitano, literario y profesional; y el minero, trovero y laboral. El minero es un cante que nace ligado a la vida laboral, al trabajo, al salario, a la vida diaria; a parajes y a pueblos; al movimiento de gentes, a la inmigración y al éxodo... Por eso, a estos cantes se les llama así: “cantes de las minas”:

Porque aquí, no en otra parte,
Se hace el cante trinidad:
Minera del malacate,
Cartagenera del mar,
Taranta de trajinantes
(Ginés Jorquera)

El sentido social es lo más diferenciador del cante minero en el cante flamenco. Porque se da la circunstancia, económica, social y cultural a un tiempo, de que el minero, protagonista del cante, es también el sujeto de la producción económica. Y la aventura minera fue tan poderosa que globalmente atrajo la atención del nuevo género flamenco, lo tematizó y lo protagonizó. Por ello, la mina y el minero absorben hacia sí todos los contenidos de este cante, si bien dejando importantes espacios temáticos a los arrieros, carreteros o tartaneros. Porque, en realidad, en el cante de las minas, los mineros son los protagonistas de derecho, aunque no sean los cantaores, actividad esta que, en su fase popular, era más propia de los arrieros, tradicionales aficionados a la reunión animada con músicas y cantos.

El cante minero determinó la gran parte de sus temas en el laborar de los mineros y describía, casi minuciosamente, aquellas circunstancias históricas y sociales de excepción. La curva de nacimiento, esplendor y decadencia de la sierra minera del Levante de Cartagena, de La Unión, está reflejada en las letras de su cante, como crónica histórica, popular y paralela a la que se elabora a través de libros y documentos. La copla minera se convierte en el testigo del acontecer de su tiempo, en el vocero de la vida cotidiana.

De Cartagena a Herrerías
han puesto iluminación:
tiene pena de la vida
aquél que apague un farol
y no lo encienda enseguida

Sabemos por las letras del cante desde la comunicación y el transporte sobre acémilas, pasando por carros y tartanas, hasta la incipiente industrialización que produjo el tren y el cable aéreo. Sabemos de las fundiciones; de problemas de sanidad y seguridad en el trabajo, de las costumbres, de la vida, del amor...

Hay coplas que nos cuenta cómo se despreciaba todo trabajo a jornal ante la posibilidad de ser propietario, síntoma de que aún nos encontramos en la primera época de la esperanza. Otras que nos indican, tiempo después, cómo llegaría a trabajarse hasta por un aborrecido vale. Sabemos por ellas desde la comunicación y el transporte sobre acémilas, pasando por carros y tartanas, hasta la incipiente industrialización que produjo el tren y el cable aéreo:

Los aires son desabríos
Y los vientos son variables
Y dicen los contratables
Que to aquel que esté aburrío
Vaya a trabajar al cable

En Portmán han puesto un cable
y una vía por el viento.
El Rey de España no sabe
la que Portmán tiene dentro.

Sabemos de las fundiciones; de problemas de sanidad y seguridad en el trabajo...

La obligación del minero
Cuando entra en su trabajo
Es sanear lo primero
Por si un liso traicionero
Se desliza de su tajo.

Sabemos por ellas de las costumbres, de la vida, del amor..., que hasta la mina convierte en una cuestión de salario, muy lejos del patético dramatismo de otros amores jondos:

Deja que cobre en la mina
Y te compraré un refajo
Y unas enaguas muy finas
Que te asomen por debajo
Dos palmos de percalina

Vengo de Las Carboneras,
¡mira lo que te he compraó!
Unas botas de cartera
Con los botones a lao:
¡Te las pones cuando quieras!

Y sabemos lo que va desde la secular protesta por la pobreza frente a la riqueza, hasta la ideologizada protesta social y sabemos de los tardíos conflictos sociales de los que el cante se hace eco bien es cierto que antes que por minero, por trovero.

Todo el contexto histórico, social, moral, vital en suma, está contenido en las letras de sus cantes, en su valor narrativo, rasgo definitorio y diferenciador dentro del flamenco. Y no solamente en las coplas tradicionales, en las cantadas contemporáneamente al hecho histórico,

sino que también en las que se crean con posterioridad persisten sus peculiaridades, como si una memoria permanente de un modo de vida ya pasado actualizara aquellos momentos para vivificarlos de nuevo.

Con la recuperación del canto minero, la temática popular narrativa, la de la vida cotidiana y de vida social de la minería, que había sido abandonada por los profesionales, vuelve a ser la predominante. Sin que pueda de hecho establecerse límites cronológicos entre letras antiguas y las de autor que se van incorporando a la tradición anónima de las coplas populares. Los letrados del canto minero han permitido mantener actualizado ese acervo antropológico y cultural que el mundo de las minas significa.

UN NUEVO LOGRO PARA EL ARTE RUPESTRE EN MURCIA: ITINERARIO CULTURAL EUROPEO

Miguel San Nicolás del Toro, Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre.
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Región de Murcia

Recientemente la Región de Murcia se ha incorporado a los Caminos del Arte Rupestre Prehistórico, reconocido como Itinerario Cultural Europeo por el Consejo de Europa. Con los itinerarios culturales, el Consejo de Europa pretende ir más allá del simple lanzamiento de productos culturales o turísticos y apuesta por la protección de los valores culturales europeos, por fomentar nuevos espacios de encuentro entre los jóvenes europeos, poner en valor patrimonios poco apreciados y desarrollar programas de cooperación.

Por Itinerario Cultural Europeo se entiende una distinción del Consejo de Europa que define un recorrido que abarca uno o varios países o regiones, que se organizan alrededor de temas cuyo interés histórico, artístico o social se revela como europeo, en función del trazado geográfico del itinerario, o bien en función de su contenido y de su significación.

El Camino de Santiago fue el primero de todos los itinerarios europeos en conseguir esta mención en 1987, después la Ruta de los Fenicios (1994), seguido por el Legado de Al-Andalus (1997), el Camino de la Lengua Castellana y su expansión por el Mediterráneo (2002) y en el año 2005 la Ruta de los Olivos.

En 2006 se unió la de Don Quijote, nacida en la conmemoración del IV Centenario de la publicación de "El Quijote", y, más singular y reciente es la Ruta Europea de los Cementerios de especial interés histórico y artístico, declarada en 2010¹.

Así, el Itinerario Caminos del Arte Rupestre Prehistórico (CARP) tiene como fines el conservar, conocer, difundir y facilitar a la sociedad la visita al legado de los primeros pobladores prehistóricos en el continente europeo, con sus manifestaciones de arte rupestres como principal eje temático².

El itinerario se compone de sitios arqueológicos que albergan manifestaciones rupestres prehistóricas de reconocido interés científico, artístico y cultural. También se incorporan los museos y centros afines dedicados a la Prehistoria y el Arte Rupestre de Europa. Todos los enclaves poseen la consideración de Bien de Interés Cultural o equivalente, e incluso muchos de ellos están inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO tales como el Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica, Altamira y ampliación a otras cuevas norteñas, Siega Verde, etc.

Para llegar a conseguir esta preciada distinción, ha sido necesario recorrer un largo camino en el que la ilusión de personas junto a la calidad del producto han hecho posible conseguir el reconocimiento y situarnos ahora en una buena línea de salida que sea una realidad lo que hasta ahora solo eran buenos propósitos.



COUNCIL OF EUROPE CONSEIL DE L'EUROPE

Anagrama del Consejo de Europa.

¹ http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Routes/default_en.asp

² La información necesaria para elaborar este trabajo proviene principalmente de documentos y de la generosa comunicación personal de muchos de los protagonistas. Así mismo, la página www.prehistour.org contiene documentos fundamentales, que aconsejamos al interesado.

DE LOS INICIOS A LA PROCLAMACIÓN

La ubicación del arte rupestre en zonas rurales explica en buena medida la implicación de las entidades locales junto a las autonómicas. Así, la Red Cántabra de Desarrollo Rural tomó la iniciativa de poner el proyecto en marcha al amparo de la iniciativa comunitaria Interreg IIIB SUDOE, junto a otros socios europeos, con vigencia en 2003 hasta 2004 y 2006 y contando como “jefe de filas” con Ramón Montes.

Los primeros socios fueron las regiones de Ariège de Francia y las españolas de Andalucía, Aragón, Asturias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Ciudad Rodrigo (Castilla-León), y Valencia. También contó con la colaboración de diversas entidades de España, Francia y Portugal.

El proyecto llevaba por título “Red Europea Primeros Pobladores y Arte Rupestre Prehistórico (REPPARP)” y tenía como objetivos prioritarios aunar esfuerzos en la consolidación de un modelo de conservación y difusión del Patrimonio Arqueológico Rupestre y la promoción del ámbito rural como destino turístico-cultural de calidad. El proyecto se apoyaba en el arte rupestre y en los yacimientos arqueológicos que reunían condiciones para la visita.

Entre tanto, en enero de 2005 las instituciones que integraban el REPPARP firmaban en Santillana del Mar un Protocolo para impulsar el proceso de estudio, tramitación técnica y administrativa encaminada a solicitar a la Comisión Europea el distintivo de Itinerario Cultural Europeo. El programa sentaría las bases para una nueva oferta de calidad patrimonial de recursos culturales y naturales con un espíritu integrador, territorial y cultural.

En noviembre de 2007 se constituyó formalmente la Asociación Internacional Caminos de Arte Rupestre Prehistórico (CARP), para la promoción y difusión de los enclaves rupestres que componen el Itinerario “Caminos de Arte Rupestre Prehistórico en Europa”, generando una oferta cultural y turística de calidad, con la pretensión de desarrollar los territorios, prioritariamente rurales, donde se encuentra

(artículo 2 de los Estatutos). El Ministerio del Interior aprobó el 27 de mayo de 2008 la inclusión de la Asociación Internacional Caminos de Arte Rupestre Prehistórico en el Registro Nacional de Asociaciones. La Junta Directiva estaba presidida por Ángel Sainz Ruiz, Presidente de la Red Cántabra de Desarrollo Rural. Con este paso, se dejaba atrás la red REPPARP. Dicha Asociación estaba formada por los siguientes socios:



Reunión fundacional del REPPARP en Santillana del Mar en 2005.



Anagrama del CARP.

ESPAÑA

- Ministerio de Cultura del Gobierno de España. Dirección General del Bellas Artes y Bienes Culturales.
- Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- Red Asturiana de Desarrollo Rural, de Asturias.
- Red Cántabra de Desarrollo Rural, de Cantabria.
- Asociación para el Desarrollo Rural de Castilla La Mancha.
- Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.
- Asociación para el Desarrollo de la Comarca de Ciudad Rodrigo.
- Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura.
- Consellería de Cultura e Deporte de la Xunta de Galicia.

FRANCIA

- *Conseil Général de l'Ariège, Midi Pyrénées.*
- *Conseil General des Pyrénées Atlantiques.*

PORTUGAL

- *Câmara Municipal de Mação, Museu de Arte Pré-Histórica e Do Sagrado No Vale Do Tejo de Mação.*

Esta información era de dominio público y conocida en Murcia pero, incompresiblemente, la Región se encontraba fuera del proyecto. Esta ausencia era igualmente poco comprendida por los socios del CARP que se lamentaban de esta importante ausencia. De forma gráfica, el itinerario a partir de Alcoy describía un amplio arco que bordeaba Murcia por Albacete, para continuar por Almería.

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Región de Murcia, concedora de este proyecto, solicitó la incorporación de la Región al Itinerario Cultural Europeo, siendo invitados a la reunión celebrada en Hellín y posteriores. En el actual mes de septiembre, con la presencia del Director General, E. Ujaldón, fuimos finalmente admitidos como socios de pleno derecho en la Asociación Internacional, en sesión extraordinaria celebrada en Madrid, a 16 de septiembre de 2010.

La propuesta definitiva la suscriben los siguientes organismos y entidades:

ESPAÑA

- Ministerio de Cultura del Gobierno de España. Dirección General del Bellas Artes y Bienes Culturales.
- Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
- Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte
- Gobierno del Principado de Asturias. Consejería de Cultura, Turismo y Comunicación Social
- Red Asturiana de Desarrollo Rural. Asturias
- Gobierno de Cantabria. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte
- Red Cántabra de Desarrollo Rural. Cantabria
- Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo
- Asociación para el Desarrollo de la Comarca de Ciudad Rodrigo (ADECOCIR)
- Junta de Castilla-La Mancha. Consejería de Cultura
- Asociación para el Desarrollo Rural de Castilla-La Mancha (CEDERCAM)
- Generalitat de Catalunya. Conselleria de Cultura
- Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Turismo

- Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deporte
- Gobierno de la Región de Murcia. Consejería de Cultura y Turismo
- Gobierno Vasco. Consejería de Cultura
- Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Esports

FRANCIA

- Conseil Général de l'Ariège, Midi Pyrénées
- Conseil Général des Pyrénées Atlantiques
- Conseil Général des Hautes Pyrénées

PORTUGAL

- Ministério da Cultura do Portugal (Escoural – Vale do Côa)
- Câmara Municipal de Mação. Museu de Arte Pré-Histórica e Do Sagrado no Vale do Tejo de Mação

ITALIA

- Cooperativa Archeologica Le Orme dell' Uomo. Valcamonica. Cerverno
- Centro de Studi e Museo d'Arte Prehistórica. Pinerolo. Torino University

IRLANDA

- UCD School of Archaeology. University College Dublin

SUECIA

- Vitlycke Museum. Tanum

NORUEGA

- Alta Museum

La presentación de la candidatura de CARP tuvo lugar en el Comité de Orientación de los Itinerarios Culturales Europeos, que se celebró el 19 de abril en Delfos (Grecia) y el 3 de mayo en Estrasburgo. La delegación del CARP estuvo formada por Pascal Alard (Director de Cultura del *Conseil Général de l'Ariège, Midi Pyrénées*), Ramón Montes (Coordinador Técnico del CARP), Abigail Pereta (Departamento de Educación, Cultura y Deporte de Aragón) y Cristina Lafuente (Ministerio de Cultura). Por espacio de una hora, la delegación presentó el proyecto y defendió ante el Comité la idoneidad y oportunidad de aprobar este nuevo Itinerario, el primero basado en la Prehistoria de Europa y en su principal manifestación social, religiosa y cultural, el Arte Rupestre. La delegación fue felicitada por su presentación, así como por la cantidad y calidad de la documentación aportada al expediente de declaración. El Comité elevó propuesta de resolución al Comité Directivo de Educación y Cultura de la Comisión Europea el día 6 de mayo.



Delegación del CARP en Estrasburgo. De izquierda a derecha: Pascal Alard, Abigail Pereta, Cristina Lafuente y Ramón Montes.

En mayo de 2010 se recibe escrito de Michel Tomas-Penette, director del Instituto Europeo de Itinerarios Culturales, en los siguientes términos: «*Nous sommes vraiment tous heureux à l'Institut —et moi tout particulièrement— que l'itinéraire que vous portez ensemble avec tant de conviction, soit devenu itinéraire du Conseil de l'Europe. Bravo encore.*» (Estamos todos muy contentos en el Instituto —y yo en particular— que el itinerario que usted lleva en conjunto con tal convicción se ha convertido en Itinerario del Consejo de Europa. ¡Bien hecho!). Ese día ya se nos propone asistir el 16 de julio a Luxemburgo a un encuentro de los nuevos itinerarios culturales.



Portada de la presentación de la candidatura.

EL INSTITUTO EUROPEO DE ITINERARIOS CULTURALES

En todo el proceso tiene un papel muy destacado el Instituto Europeo de Itinerarios Culturales, fundado en 1997, en el Gran Ducado de Luxemburgo. Se estableció sobre la base de un Memorando de Entendimiento de carácter de acuerdos bilaterales, es una fundación privada sin ánimo de lucro.

El Consejo de Europa confió al Instituto la responsabilidad de la continuidad y el desarrollo del Programa, que sirve como un organismo técnico para la preparación de estudios, informes, exposiciones, publicaciones. Procesos de propuestas para nuevos temas y actividades.

El Programa sirve para la promoción de la idea de la identidad europea, de la tolerancia, los valores comunes de promoción y diálogo de culturas. Tiene influencia en los programas de desarrollo turístico nacional. http://www.culture-routes.lu/php/fo_index.php?



Anagrama del Instituto Europeo de Itinerarios Culturales de Luxemburgo.

EL ITINERARIO "CAMINOS DE ARTE RUPESTRE PREHISTÓRICO"

La candidatura explicaba, en primer lugar, el arte rupestre prehistórico como la gran manifestación simbólica, artística, social y espiritual del género humano. Se compone de manifestaciones figurativas o simbólicas realizadas sobre soportes naturales, sobre los que se utiliza la pintura, el grabado o el modelado sobre los relieves de la pared. Aparece en Europa hace más de 35000 años y se desarrolla sobre todo a lo largo del Paleolítico superior, Neolítico y edades del Cobre y del Bronce (en algunas regiones hasta la Edad del Hierro).



Propuesta de caminos del arte rupestre prehistórico de Europa. Fuente CARP.

Es sin duda el arte rupestre una formidable referencia cultural e histórica común a todos los pueblos de Europa. El arte rupestre demuestra la unidad de todos los pueblos europeos en la Prehistoria durante un periodo muy largo: una misma cultura, social y espiritual.

Las expresiones de arte rupestre comunes en el Continente se concentran principalmente en una zona geográfica del Sudeste de Europa, Escandinavia y Norte de Italia.



Entrada al Museo de Prehistoria de Les Eyzies (Francia).



Representación de sacerdote grabado de Valcamonica (Italia).



Grabados en Alta (Noruega).

De los veintisiete sitios de arte rupestre inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, ocho se encuentran en Europa y son: sitios prehistóricos y grutas decoradas del Vallée de la Vézère, Francia (1979).

- Arte rupestre de Valcamonica, Italia (1979).
- Arte rupestre de Alta, Noruega (1985).
- Cueva de Altamira y arte rupestre paleolítico del Norte de España (1985-2008).
- Conjunto arqueológico del valle de la Boyne, Irlanda (1993).
- Grabados rupestres de Tanum, Suecia (1994).
- Arte Rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica (1998).
- Sitios de Arte rupestre de Côa y Siega Verde, Portugal-España (1998-2010).



Relieves megalíticos de Boyne (Irlanda).



Grabados rupestres de guerreros de Tanum (Suecia).

El itinerario CARP propone la visita más de cien grandes destinos arqueológicos y rupestres de gran interés. Los índices de satisfacción de los visitantes es excelente y demuestra el interés que tiene el público por esta temática.

Actualmente, los lugares de arte rupestre que componen el itinerario CARP recibe más de 600.000 visitantes al año. Este patrimonio cultural europeo reúne un número elevado de regiones y países de toda Europa, organizados en torno a un tema de interés histórico, artístico y social. Esta temática tiene una connotación europea real por su contenido, su significado y su distribución geográfica.

El proyecto CARP se podría resumir en los siguientes puntos:

- 1- La presencia de un grupo de expertos que realizan los estudios científicos y documentales del itinerario CARP para una gestión conjunta.
- 2- La ruta desarrolla el tema “Arte rupestre y prehistoria en Europa vista como un elemento de la memoria colectiva, tema histórico de Patrimonio de Europa”.
- 3- El arte rupestre prehistórico que afecta a las diferentes poblaciones de las regiones y los Estados europeos y zonas adyacentes, ya que es el primer curso de la civilización en el continente.
- 4- El Proyecto permite la lectura de la diversidad de Europa, con un origen común, y favorece los intercambios culturales y educativos entre las regiones y los estados.
- 5- Es el embrión de diversos proyectos pilotos de turismo cultural y desarrollo sostenible a nivel local, regional o europeo.
- 6- Es un tema valioso para la cooperación. El arte rupestre europeo, su difusión y uso tiene destino el turismo cultural y el desarrollo sostenible.



Valle del Côa con las rocas grabadas (Portugal).

En la exposición ante el Comité de Orientación del Consejo de Europa se habló de la oportunidad de constituir un Itinerario Cultural Europeo a partir del Arte Rupestre Prehistórico conservado en nuestro continente por las siguientes razones:

- 1- El proyecto de itinerario CARP se distingue por el gran número de destinos con arte rupestre prehistórico (más del 90% en total), en distintos medios (cuevas, abrigos y lugares al aire libre), con diferentes técnicas de ejecución (pintura y/o grabado) y con una dilatada cronología (Paleolítico superior, Neolítico y Edad de los Metales), que permiten a los visitantes tener una visión global del fenómeno rupestre.
- 2- La gran mayoría de estos sitios poseen un gran capital simbólico, que también forma parte del patrimonio cultural europeo. Estos sitios son elementos de identidad local. En numerosas ocasiones, este capital simbólico se concreta a través de su presencia en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.
- 3- El itinerario cuenta con una amplia gama de instituciones. En su implantación está involucrado el personal técnico de diversos colectivos (gobiernos, grupos de desarrollo local, museos, centros de interpretación, etc.), siendo los actores arqueólogos, gestores del Patrimonio, técnicos en turismo y desarrollo local... Su éxito se basa en abordar esta iniciativa desde un enfoque integrador, al acumular una gran fuente de conocimiento de alto nivel.
4. El itinerario se articula sobre una estructura organizativa común: la Asociación Internacional CARP. El resultado será fruto del intercambio de conocimientos y experiencias entre los miembros, de iniciativas basadas en el rigor y la calidad. Además, la Institución garantiza una gestión administrativa.

- 5- Las actividades CARP: producción conjunta de acciones para la gestión y difusión de los recursos arqueológicos y rupestres de los miembros, y el mantenimiento a largo plazo del Itinerario Cultural Europeo “Caminos de Arte Rupestre Prehistórico”.
- Creación de una gran base de datos electrónica y de imágenes del Arte Rupestre de Europa.
 - Guía de imagen corporativa y de estilo.
 - Crear una página web: www.prehistour.org
 - Folleto, catálogos, carteles...
 - Guía Turística y cultural de CARP: Rutas de Arte Rupestre
 - Stands turísticos en diferentes ferias.
 - Exposición Itinerante: Prehistoria y Arte Rupestre de Europa
 - Guías locales y regionales de Arte Rupestre.
 - Curso de formación: Curso de formación para guías y animadores turísticos.
 - Reuniones (*Work-Shop*): Buenas prácticas en la gestión integral de los lugares que posee el arte rupestre
 - Seminario institucional: Manual de Buenas Prácticas para la Gestión de Sitios Arqueológicos del CARP
- 6- El reconocimiento del arte rupestre como un elemento fundamental de nuestro paisaje cultural proporciona a nuestro itinerario un carácter transversal. Este itinerario se aconseja a los visitantes interesados en la arqueología en general, pero especialmente en el arte rupestre. Por otra parte, la consideración de paisaje cultural puede atraer a los turistas interesados en temas de medio ambiente, paisajes tradicionales y arquitectura popular.
- 7- Del mismo modo, el vínculo entre “arte rupestre y paisajes” se utiliza para generar un turismo temático y riguroso que integra los conceptos de naturaleza y cultura, paisaje y patrimonio cultural, que puede contribuir al desarrollo sostenible de las comunidades locales en los que se sitúa el Itinerario.

EL ITINERARIO CULTURAL EN LA REGIÓN DE MURCIA

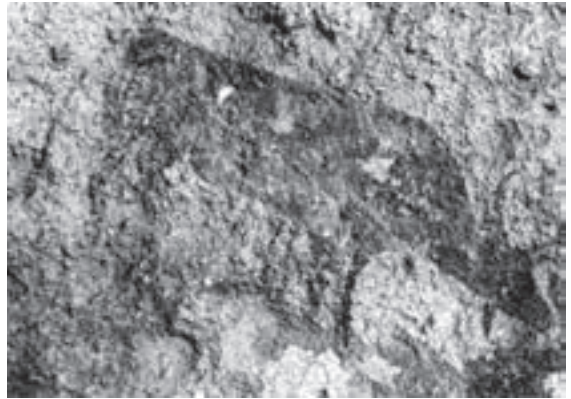
La información publicada, al respecto, es muy escasa y casi centrada en la excelente obra de recopilación, coordinada por Ramón Montes y Cristina Lafuente titulada *Caminos de Arte Rupestre Prehistórico. Guía para conocer y visitar el arte rupestre del Sudoeste de Europa*, editado por el Ministerio de Cultura en 2008. Esta obra contiene una ficha detallada de cada uno de los sitios del Itinerario, a fecha de 2008, que nos sirve de maqueta para incluir y presentar los lugares de Murcia.

La voluminosa y completa guía difunde los cuarenta y ocho destinos rupestres que actualmente pueden ser visitados a lo largo y ancho de las ocho regiones que componían la red. En esta obra, de más de 220 páginas, se recogen gráficamente lugares tan conocidos y emblemáticos como Niaux, Altamira, Tito Bustillo, Siega Verde, Albarracín, Valltorta, Nerpio o Ardales, que se incluyen con todo lujo de detalles, incluyendo el modo en que pueden ser visitados, al objeto de facilitar a todo el público el conocimiento y el acceso a los mismos.

MONTE ARABÍ (YECLA)

- Tipo de enclave. Abrigos de Cantos de la Visera I y II y Abrigo del Mediodía.
- Término municipal. Yecla.
- Paraje. Monte Arabí.
- Distancia de la Población: 14 km.
- Contacto. Museo Arqueológico Municipal “Cayetano De Mergelina” y Centro Visitante del Monte Arabí (Casa del Guarda).

- Duración total de la visita: 4 horas.
- Contenido: Arte levantino y esquemático.
- Dificultad: Baja.
- Web. <http://www.montearabi.net/>.



Bóvido de Cantos de la Visera I de Monte Arabí (Yecla).

BARRANCO DE LOS GRAJOS (CIEZA)

- Tipo de enclave. Abrigos de los Grajos I al III.
- Término municipal. Cieza.
- Paraje. Ascoy.
- Distancia de la Población: 9 km.
- Duración total de la visita: 3 horas.
- Contenido: Arte rupestre levantino, esquemático e histórico.
- Dificultad: Media.
- Contacto. Oficina Municipal de Turismo y Museo de Siyasa.
- Web. http://www.ciezaturistica.es/turismo-cieza/index.php?option=com_content&view=article&id=93:barranco-de-los-grajos&catid=38:patrimonio&Itemid=64



Falta pie de foto.

CUEVA-SIMA DE LA SERRETA (CIEZA)

- Tipo de enclave: Cueva-Sima de «La Serreta».
- Término Municipal: Cieza
- Paraje: Los Almacenes.
- Distancia de la Población: 12 km.
- Duración total de la visita: 3 horas
- Contenido: Arte esquemático, habitat neolítico y romano.
- Dificultad: Baja.
- Contacto: Centro acogida de sitio. Web: http://www.ciezaturistica.es/turismocieza/index.php?option=com_content&view=article&id=94:cueva-sima-de-la-serreta&catid=38:patrimonio&Itemid=64



Arquero con los brazos extendidos de la Cueva-sima de La Serreta (Cieza).

ABRIGOS DEL POZO (CALASPARRA)

- Tipo de enclave. Abrigos del Pozo I al III.
- Distancia de la Población: 14 km.
- Punto de contacto: Museo Arqueológico «La Encomienda» y Centro Acogida.
- Duración total de la visita: 3 horas para adultos y 6 horas escolares.
- Contenido: Arte esquemático y yacimiento prehistórico.
- Dificultad: Baja.
- Término municipal. Calasparra.
- Paraje. Tendida del Pozo.
- Contacto. Oficina Municipal de Turismo.
- Web. http://www.murciaturistica.es/es/turismo.punto_de_interes?punto=000030-2007

EL MILANO (MULA)

- Tipo de enclave. Abrigo.
- Término municipal. Mula.
- Paraje. Cantincharia-El Milano.
- Distancia de la Población: 17 km.
- Duración total de la visita: 4 horas.
- Contenido: Arte levantino, esquemático y yacimiento arqueológico.
- Dificultad: Media.
- Contacto. Oficina Municipal de Turismo.
- Web. <http://www.minube.com/rincon/abrigo-del-milano-mula-murcia-a1091>



Pareja de Arte Levantino de El Milano (Mula).

CENTRO DE ARTE RUPESTRE

- Tipo de enclave. Centro de Acogida.
- Dirección. Carretera del Campo de San Juan, km. 6
- Término municipal. Moratalla.
- Contacto. Telf. 968-735987.
- Web. <http://www.museosdemurcia.com/rupestre/>



Centro de Arte Rupestre de "Casa de Cristo" de Moratalla.

CALAR DE LA SANTA (MORATALLA)

- Tipo de enclave. Abrigos de Cañaica del Calar y Fuente del Sabuco.
- Término municipal. Moratalla.
- Paraje: Calar de la Santa.
- Distancia de la Población: 36 km.
- Duración total de la visita: 4 horas.
- Contenido: Arte levantino y esquemático.
- Dificultad: Media.
- Contacto. Oficina de Turismo Municipal y Centro de Arte Rupestre "Casa de Cristo.
- Web. <http://www.murciaturistica.es/es/turismo.monumento?monumento=171-2007>



Personajes de arte esquemático de los Abrigos del Pozo I (Calasparra).

ESTADO ACTUAL Y PERSPECTIVAS PARA LA REGIÓN DE MURCIA

Si en su día la inclusión del arte rupestre del arco mediterráneo en la Lista del Patrimonio Mundial supuso un gran esfuerzo por conseguir tal distinción, no menos suponen el día a día de su conservación y conocimiento. El Itinerario Cultural Europeo puede suponer aún un mayor esfuerzo en el que la Administración, los técnicos e incluso los curiosos, estamos interesados.

La diversidad de socios y con ellos sus propias formas de gestión, de carácter privado, asociaciones, entidades locales, regionales, nacionales, etc. supone un enorme reto de coordinación al que hay que hacer frente.

Hemos de contar con una serie de consideraciones implícitas en la propia idea de Itinerario y que ya ha señalado Daniela Angelina Jelincic, del Instituto de Relaciones Internacionales (Zagreb, Croacia), en cuanto a que el Programa no es ampliamente reconocido, lo que le resta visibilidad

para los usuarios. La promoción de las rutas es tarea de los países que forman parte de la misma. El Consejo de Europa ayuda en los criterios y el establecimiento de la ruta, pero no en la promoción. En parte, el Instituto de rutas culturales toma su papel en la comercialización, pero no le está permitido manifestarse imparcialmente por una sola ruta sino por el Programa en su conjunto.



Falta pie de foto.

El Consejo de Europa insiste en el hecho de que los itinerarios culturales no son un producto turístico y, por ello, no realiza actividades de promoción en esta dirección. De acuerdo con el Consejo de Europa, el Programa se establece con la idea de la promoción de la identidad europea como objetivo primordial. Se ha dicho que la popularidad del primer itinerario de peregrinos de Santiago de Compostela hace que las otras rutas sean menos visibles en un mapa.

En cuanto al turismo, es difícil medir si algunos turistas viajaron por el Programa o visitaban algunos de los destinos en la ruta porque ya estaban allí por otras razones. Por último, Jelincic llama la atención en cuanto a considerar un gran presupuesto en comparación con el número de visitantes.

En Murcia, los ayuntamientos afectados tienen una buena infraestructura cultural y turística que facilita la corresponsabilidad en la tutela del arte rupestre. Ahora permanecen a la expectativa de concretar los puntos de intervención que se deriva de la declaración de Itinerario Cultural Europeo. Para ello la Administración regional está en contacto permanente con ellos, a la vez que se les facilita material. A modo de ejemplo, y en un sentido práctico, el Consejo de Europa ha editado unas líneas directrices para la visibilidad de este organismo en las actividades de los itinerarios culturales, disponible en:

www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/routes/visibilitycharter_fr.pdf

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA Y SU CENTRO DE ESTUDIOS DE MUSEOLOGIA (C.E.M.)

Juan García Sandoval¹. Conservador y Director del Museo de Bellas Artes de Murcia
Centro de Estudios de Museología de la C.A.R.M.

1. EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA, MUBAM

El Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM) introduce al visitante en los interesantísimos mundos del último Gótico, del Renacimiento y del Barroco, pasando por las manifestaciones del siglo XIX, y le lleva hasta las vanguardias de los años veinte y treinta del pasado siglo. Nacido en 1864, el MUBAM es uno de los museos más antiguos de España, si bien su denominación ha sufrido diversos cambios desde su creación.

Como la mayoría de los museos provinciales de este estilo, se encuentra vinculado desde su origen a la actividad de la Comisión Central y la Comisión Provincial de Monumentos de Murcia (surgida en 1844), cuya labor se materializa con la fundación del Museo Provincial de Pintura y Escultura veinte años más tarde.

Antes de su ubicación actual, la colección permanente pasó por distintos emplazamientos: primero, en el Salón de Oriente del Teatro de los Infantes (hoy Teatro Romea); después, en el Palacio del Contraste de la Seda; por último, el conjunto se encuentra emplazado en el edificio actual, construido por el arquitecto Pedro Cerdán en 1910. Las citadas instalaciones se asientan en el solar del antiguo Convento de la Trinidad, desaparecido a consecuencia de la desamortización eclesiástica del siglo XIX. Posteriormente, en los años setenta, el museo es ampliado y reformado tras el traslado de las colecciones arqueológicas a la Casa de la Cultura y el *Belén de los Riquelme* o Belén de Salzillo al museo de igual nombre. Hay que destacar las intervenciones iniciadas a principios de esta década, que fueron inauguradas en 200, y las de ampliación del 2010: Con todas estas intervenciones, la sede del museo se ha adecuado a los parámetros actuales de la Museología y de la Museografía, así como se ha hecho lo propio en el anexo, destinado a albergar dependencias administrativas, biblioteca y salas de exposiciones temporales.

El museo se organiza hoy día en dos pabellones, el Pabellón Cerdán y el Pabellón Contraste —pabellón, este último, cuyo frontal es una de las fachadas del demolido Palacio del Contraste de la Seda—. Ambos espacios quedan relacionados por medio de un patio abierto. El segundo de los dos pabellones que mencionamos, el Pabellón Contraste, alberga el servicio de consignación y control de accesos, dos salas de exposición de gran formato, un gran salón de actos y todos los despachos para gestión del museo, así como una biblioteca especializada de consulta sobre Historia del Arte, Museología y Teoría del Arte. Además, en este mismo edificio se ubica también la sede del Centro de Estudios de Museología de la C.A.R.M. De este edificio destaca la adecuación para su visita de la antemuralla árabe que protegía la ciudad de Murcia por su flanco oriental, muy próxima a la Puerta de Orihuela, lo que constata cómo era el sistema defensivo de Murcia hacia el siglo XII.

Debe mencionarse también la influencia y gran actividad que ejercen y llevan a cabo el Museo de Bellas Artes de Murcia y el Centro de Estudios de Museología de la C.A.R.M., que en él tiene sede, pues ambos se han convertido en un referente cultural para toda la Región, a través de los eventos programados cada año, entre los que destacan una programación estable de actividades de difusión, formación e investigación, las visitas guiadas gratuitas y los talleres didácticos organizados para distintos tipos de público.

¹ juan.garcia23@carm.es/cem-mubam@carm.es



Imagen 1. Museo de Bellas Artes de Murcia con el Colegio Andrés Baquero edificios de 1905/1910 del arquitecto Pedro Cerdán y al fondo una de las fachadas Pabellón del Contraste del s. XVII. Archivo Fotográfico del MUBAM. Foto: Juan García Sandoval (en adelante JGS).



Imagen 2. Fachada principal del Museo de Bellas Artes de Murcia. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: JGS.

1.1. EL PABELLÓN Cerdán

El Pabellón Cerdán, por su parte, muestra la colección permanente del museo distribuida en nueve salas, y alberga también la zona de almacenaje de los fondos de reserva y un amplio taller para actividades didácticas.

El recorrido de la visita a la colección permanente del MUBAM comienza con la visión de las manifestaciones plásticas del último Gótico y del Renacimiento. La Sala I, situada en la planta baja del edificio, ofrece el máximo protagonismo al tema religioso a través de la pintura valenciana, de los círculos castellanos y de algunas obras foráneas. Sin embargo, la Sala II, ubicada en la misma planta, se centra en el Renacimiento y Barroco murcianos, configurando un panorama específico de las artes en Murcia durante el Seiscientos, y, como la sala anterior, casi en su totalidad aborda la temática religiosa.



Imagen 3. «Retrato de tres hombres», pintura procedente del desaparecido Convento de la Trinidad de Murcia, de Nicolás Villacís y Árias (1616-1694), técnica mixta, 105 x 171 cm. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: Juan de la Cruz Mejías.

En la primera planta se encuentran distribuidas las salas tercera, cuarta y quinta. La primera de ellas se centra en el arte del siglo XVII y en la pintura del Siglo de Oro, y alberga obras de gran relevancia de manos de pintores como José de Ribera, Zurbarán y Murillo, entre otros.

La pintura del Siglo de Oro español cuenta tanto con grandes y célebres obras maestras de la Historia del Arte como con otras obras que fueron realizadas en talleres y escuelas por artífices y obradores de la época. De este modo, podemos encontrarnos con piezas como *El primado de San Pedro* o la *Desaparición de Jesús en Emaús* (una serie anónima), o incluso una *Santa Catalina de Alejandría* de Bartolomeo Cavarozzi y un *Tributo de la moneda* atribuido a Lucas Jordán, artista de registros y códigos que siguen la tradición de la pintura veneciana.



Imagen 4. «*Santa Catalina de Alejandría*» de 1681, obra de Bartolomeo Cavarozzi (1590-1625), óleo sobre lienzo, 176 x 110 cm. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: Juan de la Cruz Mejías.

Por último, habría que destacar el *San Jerónimo penitente*, atribuido a José de Ribera, obra ésta vinculada al nacimiento del museo, y considerada una de las mejores piezas que alberga el MUBAM.

En la Sala IV la pintura convive con otras manifestaciones artísticas, como el grabado y el dibujo encuadrado en los parámetros de los siglos XVI y XVII. Asimismo pueden contemplarse aquí algunos grabados de Piranesi, de vistas arquitectónicas que plasman ruinas de la Antigüedad Clásica; también ejemplos de pintura mitológica, paisaje y una naturaleza muerta de Daniel Seghers. El conjunto conforma uno de los espacios más sugestivos del museo, que recrea un gabinete de erudito de la misma época.

Seguidamente se encuentra la sala V, dedicada a la Ilustración. El siglo XVIII es el momento de máximo esplendor del arte murciano, por lo que este ámbito muestra pintura y escultura religio-

sa, así como retratos regios del Setecientos, en un marco cortesano en el que puede verse también la influencia de las recién creadas Academias. La obra del extraordinario escultor Francisco Salzillo también tiene cabida en esta zona, y representa en sí un arte y un modo de hacer único en todo el país. En contraste, en pintura, sólo resaltan autores como Pedro Camacho Felices y Lorenzo Vila. Lienzos como las distintas series pictóricas de Joaquín Campos o José Muñoz y Frías proporcionan un repertorio de estereotipos, mientras se exhiben, a la vez, obras ajenas al panorama murciano y de extraordinaria factura, como el *Martirio de San Agapito de Palestrina* del italiano Giovanni Odazzi, comprada en la Testamentaría del Obispo de Jaca en el siglo XIX, o la *Inmaculada Concepción* de Mariano Salvador Maella, donada por un coleccionista privado junto con otras obras.



Imagen 5. Sala V del Museo de Bellas Artes de Murcia dedicada a la Ilustración. Archivo fotográfico MUBAM. Foto: JGS.

Además, esta planta comprende una *loggia* con escultura contemporánea: se trata de la serie dedicada a la figura femenina que llevó a cabo el escultor murciano Antonio Campillo, colocada en un espacio que se concibió además como lugar de descanso y que cuenta, en el extremo, con una pequeña estancia donde se encuentra la documentación y la biblioteca de la Comisión Provincial de Monumentos. La *loggia* ofrece al exterior una hermosa columnata procedente del claustro del desaparecido Convento de la Trinidad.

Al subir a la siguiente planta, el visitante podrá disfrutar de la pintura, la escultura y las artes suntuarias del siglo XIX organizadas en tres apartados. En primer lugar, la sala VI muestra distintas corrientes de la primera mitad de aquel siglo, como el Academicismo, el Purismo, el Clasicismo y la Pintura Romántica. Destacan los trabajos de Rafael Tegeo, Germán Hernández Amores, Juan Martínez Pozo y Domingo Valdivieso. Se trata de artistas de la Región de Murcia que recibieron formación en la Academia de Bellas Artes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y que también recibieron formación, a través de becas, en capitales europeas como Madrid, París o Roma, si bien trabajarían fundamentalmente en su tierra.



Imagen 6. «Retrato de familia», (1818-20) obra de Rafael Tegeo Díaz (1798-1856), óleo sobre lienzo, 180 x 132 cm. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: Juan de la Cruz Mejías.



Imagen 7. «Odalisca», (1869) obra de Juan Martínez Pozo (1845-1871), óleo sobre tabla, 39 x 55 cm. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: Juan de la Cruz Mejías.

A continuación, en la sala VII destacan las obras que se enmarcan dentro de la pintura costumbrista y del Regionalismo, pues se alberga en ella la mayor parte de las piezas de estos estilos desarrollada en la Región en el último tercio del siglo XIX. Hablamos de dos fenómenos artísticos y literarios de diferente incidencia en las artes plásticas y visuales. Si el Costumbrismo halla su camino plasmando todo aquello que emparentaba con la anécdota y con la alegría superficial de lo doméstico, el Regionalismo se muestra como un enfoque más profundo y menos trivial de esa misma realidad. Como artistas del Costumbrismo destacan José María Sobejano, Manuel Pícolo, José María Alarcón; Antonio Gil Montejano e Inocencio Medina Vera sobresalen en la corriente regionalista.



Imagen 8. «La bañista», (1878) de Odoardo Tabacchi (1831-1905), mármol, 114 x 31 x 80 cm. Archivo Fotográfico MUBAM.



Imagen 9. «Juego de Bolos», (1862) obra de Adolfo Rubio Sánchez (1841-1867), óleo sobre lienzo, 47 x 61 cm. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: Juan de la Cruz Mejías.

También tiene gran trascendencia otra obra presente en esta sala: el *Estudio para el dos de mayo* de Joaquín Sorolla. El resto del espacio de la misma se reserva para la pintura decorativa y el paisaje, con piezas como las de Carlos de Haes, Ignacio Pinazo o Manuel Wssel de Guimbarda. En la misma zona pueden también contemplarse algunos bocetos para la decoración del techo del Teatro Romea, como el de Federico Mauricio Ramos, así como alguna composición de flores de Pedro Sánchez Picazo.

La sala VIII recoge otra época dorada de las Artes en Murcia, la de la llamada *Generación de los años 20*, que aglutinó un buen grupo de artistas, todos nacidos o formados en los mismos años y en los mismos ámbitos. El arte del siglo XX, en efecto, se caracteriza por la multiplicidad y la riqueza de corrientes artísticas que configuran esta etapa. Hasta el estallido de la Guerra Civil, será ésta una de las épocas doradas para las artes en esta ciudad y será también un periodo muy fértil y denso dentro de la historia del Arte Moderno español. Murcia contó entonces con pintores de la talla de Pedro Flores, Luis Garay, Joaquín, Ramón Gaya, Juan Bonafé, José María Almela Costa, Victorio Nicolás..., y con escultores de la altura de José Planes y Juan González Moreno, entre otros. En los mismos años, todos ellos tuvieron ocasión de conocer a célebres viajeros como Christopher Hall, los Gordon, Tryon, que llegaron a España trayendo innovadores planteamientos en las artes visuales.

Los artistas murcianos de este periodo mantuvieron también buenas relaciones con otros artistas contemporáneos, como los hermanos Esteban y Eduardo Vicente, Benjamín Palencia... Se vivía entonces un ambiente de florecimiento cultural marcado por un espíritu de renovación que pretendía transformar la vida cultural de la ciudad. Son, así, los mismos años en que José Ballester, Juan Guerrero Ruiz y Jorge Guillén publicaban la revista *Verso y prosa* y convertían Murcia en un activo foco de cultura en el panorama nacional, que se vio truncado por la Guerra Civil.

Junto a esta sala se exponen, además, los fondos correspondientes a las Artes Industriales y Aplicadas, albergados en tres secciones: la primera, dedicada a la loza y vidrio de Cartagena del XIX, con piezas que durante más de un siglo llevaron el nombre de la ciudad portuaria por todo el mercado español, europeo y norteafricano; la segunda, dedicada al abanico, como complemento indispensable en el tocador de una dama de la época; la tercera de estas secciones está dedicada a contener a las joyas y obras de arte decorativas y suntuarias, agrupadas en amuletos, ornamentos personales y objetos de devoción privada.

La antigua escalera de acceso al Museo es uno de los puntos más emblemáticos del edificio: en ella se ubican la escalera y el artesonado de madera del Convento de la Trinidad, y pueden contemplarse espléndidos planos y dibujos arquitectónicos de la colección del Museo.



Imagen 10. Salas de reserva del Museo de Bellas Artes, con el sistema de almacenaje a base de «peines», donde se colocan las pinturas. Archivo fotográfico MUBAM. Foto: JGS.

1.2. EL PABELLÓN CONTRASTE

Durante este año se cumple un siglo desde que allá por 1910 el arquitecto Pedro Cerdán finalizase las obras del edificio del que fuera Museo Provincial de Murcia. Desde entonces muchas han sido las remociones en la sede actual sobre el proyecto original, aunque, sin lugar a dudas, hay que destacar las iniciadas a principios de esta década y que quedaron inauguradas en 2005. Con ellas se adecuó la sede de su colección permanente a los parámetros de la Museología y Museografía contemporánea y se construyó un edificio destinado a dependencias administrativas, biblioteca y exposiciones temporales: El Pabellón Contraste, llamado así por tener como frontal la portada norte del desaparecido Palacio del Contraste de la Seda. El Museo de Bellas Artes de Murcia se ha convertido en los últimos años en un referente cultural en la ciudad, con una programación estable de actividades de difusión y de investigación a través de la Museología. Esta realidad ha obligado a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, dependiente de la Consejería de Cultura y Turismo de la C.A.R.M., a acometer las obras de ampliación del Pabellón Contraste: nuevas necesidades requieren nuevos espacios.

La nueva ampliación, proyectada por el arquitecto Juan de Dios de la Hoz y realizada por la empresa Lorquimur, contempla dos salas de exposiciones temporales con un total de 300 m² y un salón de actos con capacidad para ochenta personas. Se han aumentado los espacios destinados a biblioteca especializada y archivo, y ha mejorado la zona administrativa y de gestión. El nuevo edificio supone un aumento de 555 m², lo que, sumando los casi 700 m² del edificio de 2005, logra que el Pabellón Contraste alcance los 1.255 m² de extensión. Al mismo tiempo, se han puesto en valor los restos arqueológicos de 25 metros de la antemuralla que protegía la ciudad de Murcia por su flanco oriental, muy próximo a la Puerta de Orihuela, lo que constata cómo era el sistema defensivo de Murcia hasta el siglo XII.



Imagen 11. Vista exterior de la ampliación realizada en el 2010 en el Museo de Bellas Artes de Murcia que ha dotado al edificio de modernas salas de exposiciones temporales, biblioteca y un salón de Actos. Archivo Fotográfico del MUBAM. Foto: JGS.



Imagen 12. Sala de Exposiciones de gran formato del Pabellón Contraste, Exposición de Esculturas de Ramón Garza. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto JGS.



Imagen 13. Restos arqueológicos de la antemuralla que protegía la ciudad de Murcia por su flanco oriental, sótano del Pabellón Contraste. Archivo Fotográfico MUBAM. Foto: JGS.

2. CENTRO DE ESTUDIOS DE MUSEOLOGÍA DE LA C.A.R.M. (CEM)

2.1. DEFINICIÓN-MISIÓN

El Centro de Estudios surge con la finalidad de ayudar a la comunidad de museos al fortalecimiento de las prácticas museológicas, presentándose como una herramienta que abarca las cuestiones e ideas relacionadas con la profesión y la práctica museística con las aptitudes necesarias para el desarrollo de las teorías de la Ciencia Museológica y de la Técnica Museográfica. Está vinculado al Museo de Bellas Artes de Murcia y dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Consejería de Turismo y Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

El Centro de Estudios de Museología cumple un papel claramente social y educativo, con vocación tanto nacional como internacional, sirviendo de punto de encuentro para nuestros museos y difundiendo las corrientes actuales en cuanto a Museos, Museología y Museografía, basándose en la investigación, la documentación, la formación, la divulgación y la difusión de la museología y la museografía.

La Museología es la ciencia que trata de los museos, especialmente en lo referente a su organización y funcionamiento; la Museografía es una disciplina técnica, es la parte práctica, es la definitoria en la relación entre el edificio-público-objeto y la idea de exposición. El Centro de Estudios de Museología, responde a la necesidad de la interrelación Museo-Museología-Museografía.

2.2. FUNCIONES ESPECÍFICAS

El Centro de Estudios se constituye con las siguientes funciones específicas:

- Actuar como Centro de Estudios de Museología en el ámbito nacional e internacional, tanto de la Ciencia Museológica y de la Técnica Museográfica.
- Llevar a cabo la investigación científica con excelencia, liderazgo y vanguardia académica para evaluar los problemas y las tendencias en la Ciencia de los Museos.
- Apoyar la actividad de investigación y divulgación de los museos de la Región de Murcia y del Patrimonio de la Región de Murcia.
- Gestionar información de interés para la comunidad de museos, investigadores y profesionales y la generada por ellos para ponerla a disposición de la comunidad.
- Identificar, seleccionar y adquirir, procesar y garantizar el acceso a la información en los campos de Museología, Museografía y Educación en Museos que son de interés directo para los museos, investigadores, profesionales, etc.
- Formar técnicos y especialistas, así como a los profesionales del Sistema de Museos de la Región de Murcia en el campo de la Museografía.
- Organizar actividades para promocionar el conocimiento de la Ciencia y la técnica de los museos a través de: jornadas, seminarios, reuniones, congresos..., que sirvan como foro de intercambio de experiencias en el campo de la Museología y la Museografía.
- Generar revistas y publicaciones especializadas en el ámbito de la Museología y la Museografía.
- Generar intercambios culturales con los museos e Instituciones que realicen actividades culturales asociados a los programas museológicos.

Además de sus funciones específicas, el Centro fomentará y difundirá nuestros museos y el Patrimonio de la Región, lo cual proporcionará un lugar preponderante en el ámbito museístico, ya que nuestras instituciones son depositarias de piezas y colecciones valiosas.

Las actividades sustanciales del Centro se pueden clasificar en las siguientes áreas concretas: investigación, documentación, formación, divulgación y la difusión, además se contará en el Centro de intercambio de publicaciones y de una biblioteca especializada en la Ciencia Museológica.

INVESTIGACIÓN

Se están realizando trabajos en dos grandes líneas de investigación: museológica y museográfica.

La investigación museológica es el trabajo teórico que se lleva a cabo a fin de adquirir nuevos conocimientos y tiene la característica de ser una actividad interdisciplinaria dedicada al estudio de diferentes materias aplicables al ámbito de los museos.

La investigación museográfica se considera como investigación aplicada, ya que comprende todo el proceso previo, durante y posterior de una exposición, el discurso, la definición del espacio museográfico, el montaje realizado, etc.

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Atendiendo al marco de sus funciones, el Centro tiene como una de sus premisas fundamentales la creación de un Centro de Documentación en el campo museológico, que abarque la hemeroteca, los audiovisuales y la bibliografía especializada que se recogen en el archivo y biblioteca del Centro. La adquisición y el intercambio de las publicaciones a empezado a constituir el principal medio para nutrir tanto a la biblioteca como al Centro de Documentación.

FORMACIÓN

La formación se está llevando a cabo mediante reuniones científicas de diversa índole. El Centro organizará congresos, coloquios científicos, cursos, encuentros y seminarios con periodicidad anual, con temas vinculados con la actual investigación museológica. La revista de edición anual recogerá las distintas aportaciones en las actas, hasta la fecha se han realizado más de diez cursos, dos seminarios y unas jornadas.

DIVULGACIÓN Y DIFUSIÓN

Las publicaciones representan la culminación de todo el proceso de una investigación, ya sea ésta museológica o museográfica, para los profesionales del patrimonio, investigadores, en la actualidad se tiene previsto para el 2011 la publicación de una Revista con periodicidad anual y una monografía dedicados a temas especializados, que van desde la iniciación a la investigación multidisciplinaria de la Ciencia Museológica.



Imagen 14. Jornadas sobre Educación en Museos y Atención a la Diversidad. Museos para la inclusión, la multiculturalidad y la accesibilidad, celebradas en Murcia los días 6, 7 y 8 mayo de 2010 en el salón de Actos del Archivo General de la Región de Murcia, organizados por el CEM y el MUBAM. Archivo Fotográfico del MUBAM. Foto: JGS.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2005): *Guía del Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*. Museo de Bellas Artes de Murcia. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Murcia.
- AA.VV. (2009): *Museos de la Región de Murcia, 1*. Anuarios Culturales, Valencia.
- AA.VV. (2010): *Museos y monumentos de la Región de Murcia, 2*. Anuarios Culturales, Valencia.
- GARCÍA SANDOVAL, J. (2010): «El Museo de Bellas Artes de Murcia», *Boletín del CDL 13*. Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras en Ciencias de la Región de Murcia, Murcia, pp. 7-10
- GUTIERREZ GARCÍA, M. A. (2005): “Museo de Bellas Artes de Murcia”, *Revista de Museología* 33-34. Madrid, pp.122-130.

ISBN 978847564572-8



Tres Fronteras
EDICIONES