

# TFG

---

## ESTUDIO TÉCNICO, ESTADO DE CONSERVACIÓN Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE LA ESCULTURA “TIRANT LO BLANCH” DEL ARTISTA ENRIC MESTRE ESTELLÉS.

Presentado por María José Aguilar Arener

Tutora: Rosario Llamas Pacheco

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El trabajo que aquí se presenta desarrolla el estudio técnico, el estado de conservación y la propuesta de intervención de la obra realizada en 1991 titulada “Homenatge al Tirant lo Blanch” del artista Enric Mestre Estellés.

Se trata de una escultura cerámica de considerable altura (6 m.) ubicada en el Paseo Marítimo de la playa de la Patacona de Alboraiá que se está degradando aceleradamente.

Su estudio se ha basado en el uso de una metodología consistente en el análisis individualizado de la obra tanto en el plano material como conceptual.

El análisis conceptual -a través de la entrevista con el artista y las fuentes documentales-, permitió profundizar en el origen de la obra, en el conocimiento del artista, ahondar en qué es lo que el autor consideraba esencial en la obra y conocer su opinión respecto a su restauración.

El análisis material partió de la caracterización de los materiales constituyentes y de la interacción de éstos con los utilizados en su instalación. A partir de este estudio, se pudo establecer que el aspecto determinante en la degradación de la obra fue la incompatibilidad en el uso de varillas corrugadas de acero sin tratamiento de protección con hormigón formulado con insuficiente compactación dentro de una estructura hermética de gres. Esto ha comprometido la estabilidad de la obra y su lectura estética.

Además, se han analizado las posibles discrepancias – autenticidad, historicidad, limitaciones técnicas- como determinantes del tratamiento más adecuado para la conservación de la obra.

A partir de estos estudios y análisis, se planteó una propuesta de intervención que subsanase las patologías existentes, consistentes en el refuerzo estructural, la pasivación de elementos oxidados y la reconstrucción de faltantes.

También, se han recomendado actuaciones en el campo de la conservación preventiva y, por último, se realiza una propuesta de activación social de la obra que facilite su interacción con la ciudadanía.

## PALABRAS CLAVE

Enric Mestre, arte contemporáneo, escultura cerámica, geometría escultórica, construcciones escultóricas imaginadas, daños estructurales.

## RESUM

El treball que aquí es presenta desenvolupa l'estudi tècnic, l'estat de conservació i la proposta d'intervenció de l'obra realitzada en 1991 titulada “Homenatge al Tirant lo Blanch” de l'artista Enric Mestre Estellés.

Es tracta d'una escultura ceràmica de considerable altura (6 m.) situada en el Passeig Marítim de la platja de la Patacona d'Alboraia que s'està degradant-se acceleradament.

El seu estudi s'ha basat en l'ús d'una metodologia consistent en l'anàlisi individualitzat de l'obra tant en el pla material com conceptual.

L'anàlisi conceptual -a través de l'entrevista amb l'artista i les fonts documentals-, va permetre aprofundir en l'origen de l'obra, en el coneixement de l'artista, profunditzant en què és el que l'autor considerava essencial en l'obra i conèixer la seva opinió respecte a la seva restauració.

L'anàlisi material va partir de la caracterització dels materials constituents i de la interacció d'aquests amb els utilitzats en la seva instal·lació. A partir d'aquest estudi, es va poder establir que l'aspecte determinant en la degradació de l'obra va ser la incompatibilitat en l'ús de varetes corrugades d'acer sense tractament de protecció amb formigó formulat amb insuficient compactació dins d'una estructura hermètica de gres. Això ha compromès l'estabilitat de l'obra i la seua lectura estètica.

A més, s'han analitzat les possibles discrepàncies – autenticitat, historicitat, limitacions tècniques- com a determinants del tractament més adequat per a la conservació de l'obra.

A partir d'aquests estudis i anàlisis es va plantejar una proposta d'intervenció que esmenes les patologies existents, consistents en el reforç estructural, la passivació d'elements oxidats i la reconstrucció d'elements.

També, s'han recomanat actuacions en el camp de la conservació preventiva, finalment, es realitza una proposta d'activació social de l'obra que faciliti la seua interacció amb la ciutadania.

## PARAULES CLAU

Enric Mestre, art contemporani, escultura ceràmica, geometria escultòrica, construccions escultòriques imaginades, danys estructurals.

## ABSTRACT

The work presented here develops the technical study, the state of conservation and the proposed intervention of the work produced in 1991 entitled “Homenatge al Tirant lo Blanch” by the artist Enric Mestre Estellés.

It is a ceramic sculpture of considerable height (6 m.) located on the Paseo Marítimo of the Patacona beach in Alboraià that is rapidly deteriorating.

Its study has been based on the use of a methodology consisting of the individualised analysis of the work both on a material and conceptual level.

The conceptual analysis - through the interview with the artist and documentary sources -, allowed to deepen in the origin of the work, in the knowledge of the artist, as well as to deepen in what the author considered essential in the work and to know his opinion about its restoration.

The material analysis was based on the characterisation of the work's materials and their interaction with the materials used in its installation. From this study, it was possible to establish that the main point in the degradation of the work was the incompatibility of the use of corrugated steel rods without protective treatment with concrete formulated with insufficient compaction within a hermetic stoneware structure. This has compromised the stability of the work and the deficient aesthetic reading and, therefore, the transmission of the artist's message.

Furthermore, possible discrepancies - authenticity, historicity, technical limitations - have been analysed to determine the most appropriate treatment for the conservation of the work in order to respect the aesthetic reading.

On the basis of these studies and analyses, a proposal for intervention was put forward to correct the existing pathologies, consisting of structural reinforcement, passivation of oxidised elements and the reconstruction of missing elements.

Also, actions in the field of preventive conservation have been recommended and finally, a proposal was made for the social activation of the work to facilitate interaction with the public.

## KEY WORDS

Enric Mestre, contemporary art, ceramic sculpture, sculptural geometry, imagined sculptural constructions, structural damage.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>OBJETIVOS</b>	8
<b>METODOLOGÍA</b>	8
<b>CAPITULO 1. EL ARTISTA, PRODUCCIÓN Y REFERENTES</b>	
1.1. LA FIGURA DE ENRIC MESTRE	11
1.2. CARACTERÍSTICAS DE SU PRODUCCIÓN E INFLUENCIAS	12
<b>CAPITULO 2. ESTUDIO DEL PLANO CONCEPTUAL: ORIGEN Y SIGNIFICACIÓN</b>	
2.1. ORIGEN DE LA OBRA.	15
2.2. ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA	17
2.3. ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA MATERIA	19
<b>CAPÍTULO 3. ESTUDIO DEL PLANO MATERIAL: CARACTERIZACIÓN MATERÍ- CA Y PROCESO CREATIVO.</b>	
3.1. DATOS DESCRIPTIVOS GENERALES	21
3.2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES	26
3.2.1. Pasta cerámica	26
3.2.2. Barniz	27
3.2.3. Hormigón armado	28
3.3. PROCESO DE CREACIÓN	29
<b>CAPÍTULO 4. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA OBRA: DEGRADACIÓN Y PA- TOLOGÍAS</b>	
4.1. FACTORES DE DEGRADACIÓN	33
4.1.1. Degradación del gres	33
4.1.2. Degradación del hormigón armado	33
4.1.3. Incompatibilidad de comportamiento entre la combinación de gres con hormigón armado	34
4.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA MATERIA.	35
4.2.1. Patologías	35
4.2.2. Intervenciones anteriores	39
<b>CAPÍTULO 5. ESTUDIO DE DISCREPANCIAS ENTRE EL SIGNIFICADO DE LA MATERIA Y SU ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	41
<b>CAPÍTULO 6. TOMA DE DECISIONES Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN</b>	
6.1. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN	43
6.2. FASES DE INTERVENCIÓN	45
6.2.1. Acondicionamiento de la zona de trabajo	45
6.2.2. Eliminación de instalaciones en desuso	45

6.2.3. Limpieza de elementos expuestos	45
6.2.4. Pasivación de estructuras	46
6.2.5. Refuerzo estructural	46
6.2.6. Relleno estructural	47
6.2.7. Reconstrucción volumétrica	47
6.2.8. Limpieza	51
6.2.9. Desalación	52
6.2.10. Sellado de juntas	53
6.2.11. Protección	53
6.2.12. Acondicionamiento del estanque	54
6.3. CRONOGRAMA Y RESUMEN DEL PRESUPUESTO	55
<b>CAPÍTULO 7. CONSERVACIÓN PREVENTIVA</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO 8. PROPUESTA DE ACTIVACION SOCIAL DE LA OBRA</b>	<b>58</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>60</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>64</b>
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b>	<b>73</b>
<b>ANEXO</b>	<b>74</b>

## INTRODUCCIÓN



Figura 1. Monument al Tirant lo Blanch

El presente trabajo aborda la problemática y la propuesta de intervención de la obra contemporánea “Homenatge al Tirant lo Blanch” (Fig. 1) del artista valenciano Enric Mestre.

Nos encontramos ante una obra singular, pues se trata de una escultura cerámica de grandes dimensiones que se encuentra instalada en la vía pública y que además supone una innovación respecto al concepto tradicional de cerámica.

El artista la diseñó con motivo de un concurso convocado por el Ayuntamiento de Valencia para su ubicación en la Plaza de la Reina pero, diversos acontecimientos impidieron su instalación en el lugar previsto provocando que la obra quedara almacenada durante años en el taller del creador.

A lo largo del presente trabajo se desarrollarán las circunstancias, ajenas al artista que, por una parte, condujeron a la ubicación de la escultura en la Playa de la Patacona de Alboraya; y que, por otra, pretende analizar los factores que han provocado el actual estado de su degradación.

Hay que indicar que la ciudadanía no se siente identificada con una obra que presenta estado ruinoso, muy al contrario, su aspecto genera múltiples reclamaciones y quejas al Ayuntamiento de Alboraya demandando una solución a su actual estado o su demolición.

Por todo ello, con este trabajo se pretende analizar su actual estado de conservación y realizar una propuesta de intervención que le devuelva la lectura semántica y estética. Para ello, se ha estudiado la obra tanto desde el plano conceptual, como material: a través de la figura del artista, de su evolución artística, del estado de conservación de la obra y de los factores que han contribuido a su degradación.

Por otra parte, teniendo en cuenta que se trata de una obra de arte contemporáneo, la elaboración de la propuesta de intervención se debe abordar desde criterios individualizados, evitando la aplicación de reglas generalizadas o criterios establecidos para obras de arte de otras épocas que no resultan apropiados para este tipo de obras. Por ello, a lo largo de este trabajo, se abordarán cuestiones como ¿qué es lo esencial en esta obra?, ¿qué discrepancias pueden producirse entre el estado de conservación de la obra y su capacidad para transmitir el mensaje?, ¿había considerado el artista la posibilidad de que su obra sufriera daños? Todo ello con el objeto de especificar cómo ha de ser intervenida esta obra.

Además de devolverle los valores semánticos y estéticos, se considera imprescindible impulsar su valor local, pues sin su potenciación, mantenimiento y difusión, las acciones conservativas y restaurativas no serán fructíferas a medio ni a largo plazo. De ahí que en este sentido, la propuesta de restauración se acompaña de recomendaciones sobre su conservación preventiva y de la formulación de diferentes estrategias que posibiliten su activación social intentando que los vecinos sientan la obra como parte del patrimonio cultural local.

## OBJETIVOS

Con anterioridad al desarrollo de la memoria se han de marcar una serie de objetivos que determinen en gran medida la metodología, temporización y la toma de decisiones, y por tanto, que faciliten el diseño de una propuesta de intervención. Estos, son los siguientes:

### Objetivos generales:

- Diseñar una propuesta de intervención adaptada a la obra, en base a los materiales constituyentes de la misma y respetuosa con la intención y voluntad del artista.
- Realizar una propuesta de conservación preventiva de la obra y de su activación como bien cultural.

### Objetivos específicos:

- Contextualizar la figura del artista y su producción artística.
- Describir conceptualmente la obra, su contexto y significación.
- Efectuar un estudio técnico de la obra especificando la naturaleza, composición y comportamiento de los materiales.
- Analizar el estado de conservación de la obra, determinando las diferentes patologías y los factores responsables de su degradación.
- Estudiar las posibles discrepancias entre la opinión del artista, el plano conceptual y el material.

## METODOLOGÍA

Para conseguir los objetivos señalados y partiendo de la dualidad concepto-materia presente en el arte contemporáneo, es necesario plantear una metodología de trabajo que se desarrolla en las siguientes fases:

A lo largo de todo el proceso metodológico y de forma transversal es fundamental la **fase documental**, consistente en la búsqueda y consulta de fuentes documentales tanto primarias como secundarias que permitan el soporte teórico para el estudio de la obra, destacando entre ellas:

- a- Fuentes bibliográficas (monografías, artículos de revistas científicas, tesis doctorales, páginas web, etc.)
- b- Documentación original procedente del autor (Memoria técnica de la obra) y de diferentes archivos (Archivo Histórico de Valencia, Archivo Municipal de Alborai)

Se realiza **trabajo de campo** basado en la toma de datos relevantes que permitan una aproximación global y detallada de la obra, como son:

- 1- Documentación fotográfica inicial para la identificación del estado actual
- 2- Medición de dimensiones
- 3- Realización de gráfico de daños

Siguiendo las propuestas del INCCA en *Guide to Good Practice -Artists' Interviews (1999-2002)*<sup>1</sup> como herramienta fundamental en el estudio de las obras contemporáneas, se realizan varias **entrevistas al artista** para profundizar en la obra, tanto desde el plano material como conceptual y comprender sus planteamientos filosófico-teóricos (conocer que es lo esencial en la obra), y así establecer los aspectos que determinan la propuesta de intervención.

Se estudia el **proceso de realización de la obra**, las características de los materiales utilizados y, además, se profundiza en el proceso de montaje y la composición de los materiales utilizados.

Se establecen las **discrepancias** que se puedan producir entre la posición del artista frente a la degradación de la obra y la influencia del estado físico de la materia en el plano conceptual.

A partir del estudio de las discrepancias se procede a la **toma de decisiones**, las cuales son la base argumental para la realización de la propuesta de intervención en base a los principios deontológicos de la conservación y restauración y a la voluntad del artista.

Se culmina el proceso anterior realizando una **propuesta de intervención** de la obra que asegure su estabilidad estructural y la devolución de la lectura estética de la misma con técnicas y materiales que permitan su conservación. Se elabora el presupuesto y cronograma de actuación.

Además, se establecen **pautas de conservación preventiva** que permitan la durabilidad de la obra y recomendaciones ante futuras patologías.

Asimismo, se realizan varias propuestas culturales para potenciar la **activación social** de la obra.

Por último, se formulan **conclusiones** sobre una escultura cerámica con graves problemas estructurales y estéticos.

---

<sup>1</sup> INCCA. *Guide to Good Practice - Artists' Interviews (1999-2002)* [en línea] ©. 2002. Actualizado en enero de 2016. Disponible en: <https://www.incca.org/articles/incca-guide-good-practice-artists-interviews-2002>. [Consulta: 05-08-2020]

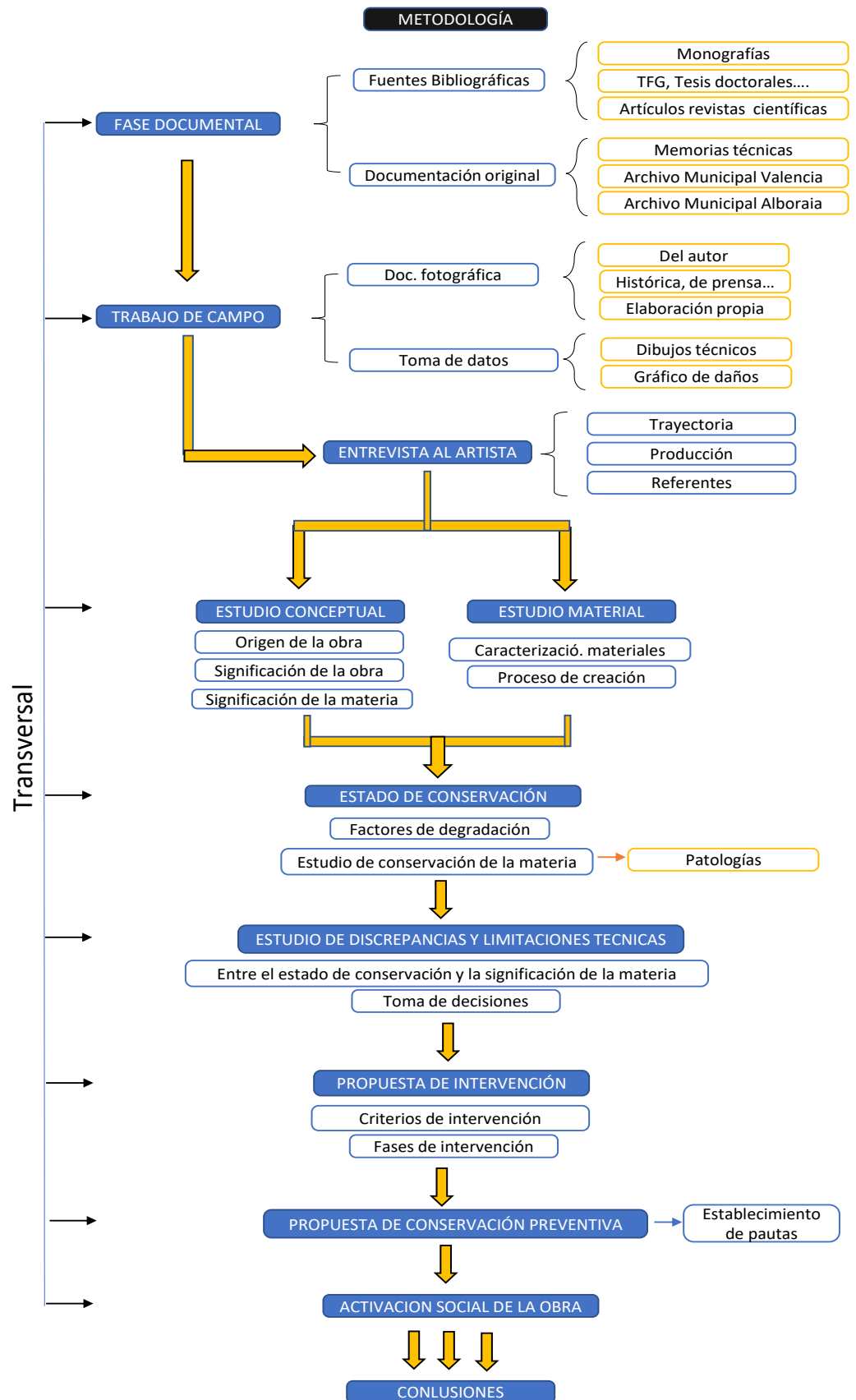


Figura 2. Diagrama del proceso metodológico



Figura 3. Enric Mestre Estellés

## CAPÍTULO 1. EL ARTISTA, PRODUCCIÓN Y REFERENTES

### 4.1. LA FIGURA DE ENRIC MESTRE

Enric Mestre Estellés (Fig. 3) nació en Alboraiá (Valencia) en 1936. Se formó artísticamente en la especialidad de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la técnica cerámica en la Escuela de Cerámica de Manises.

Durante su etapa de estudiante de cerámica conoció a Alfonso Blat<sup>2</sup> y a través de él conectó con la corriente que, por influencia de la cerámica del Extremo Oriente, basaba sus propuestas en el uso de pastas de alta temperatura y en la investigación de nuevos vidriados y esmaltes, con el propósito de renovar la decoración tradicional en el campo de la cerámica.

Desde estas premisas, Mestre empieza dedicándose a investigar específicamente los materiales con la idea de utilizar este conocimiento para comprender sus posibilidades expresivas,<sup>3</sup> pero también, como punto de partida en la búsqueda de nuevas propuestas formales y estéticas, pues para él, la creación artística exige necesariamente un profundo conocimiento de la técnica cerámica.

En esa búsqueda de nuevas posibilidades creativas, pronto empezó a desarrollar un lenguaje propio, experimentando, sobre todo, con la escultura cerámica, lo que con el tiempo le condujo hacia planteamientos artísticos basados en la geometría y la abstracción.

A lo largo de su trayectoria artística, materializada en diferentes etapas y series escultóricas, ha conseguido aunar sus conocimientos de ceramista con los de creador, consiguiendo entrelazar:

“la tradición cerámica local, la cultura de su tierra, el saber técnico y la capacidad artesanal con una visión de alta concentración plástica y pictórica.”<sup>4</sup>

Desde su taller en Alboraiá (Fig. 4) analiza las múltiples posibilidades existentes a través de sus bocetos- para la realización de sus obras, hasta que encuentra la forma más sencilla con la que expresar su mensaje. Mestre descarta lo artificioso y superfluo, buscando “lo esencial”, y lo materializa a través de la geometría de líneas rectas, de superficies según las etapas- pulidas o rugosas y colores sutiles.



Figura 4. Taller de Enric Mestre en la huerta de Alboraiá

<sup>2</sup> Alfonso Blat, junto a Llorens Artigas y Francisco Ibáñez, fue durante los años treinta del siglo XX el introductor en la península de la corriente internacional de renovación de la cerámica.

<sup>3</sup> Utilizó el recipiente como elemento sobre el que desarrollar sus investigaciones plásticas.

<sup>4</sup> MESTRE ESTELLÉS, E. et al (2008). Enric Mestre: vint peces per a un museu : [Exposició] Centre del Carme, març-juny 2008. Valencia]: Generalitat Valenciana p.12



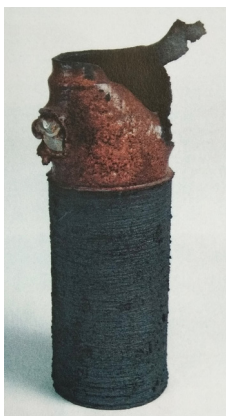


Figura 5. s/t. Gres con engobe y esmalte. 1976. PÉREZ CAMPS, J. (2017).

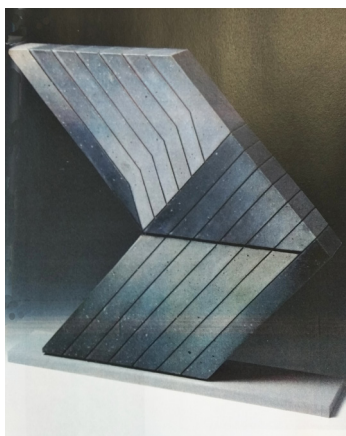


Figura 6. s/t. Porcelana vidriada y óxido de cobre. 1978. PÉREZ CAMPS, J. (2017).



Figura 7. s/t. Gres con esmalte y óxidos. 1981. PÉREZ CAMPS, J. (2017).

“Es un maestro de los tonos intermedios y de la tensión con medios discretos”.<sup>5</sup>

Además, con su personal concepción estética ha sabido, como señala Román de la Calle:

“dar un toque poético al racionalismo y a la geometría de sus obras, dotándolas de gran calidez”,<sup>6</sup>

Y todo ello, lo ha materializado a través de una impecable unión de colores, formas y materiales.

Por otra parte, aunque a lo largo del recorrido artístico de Mestre se puede observar la dualidad entre expresión y geometría, la evolución de su obra es muy coherente y racional. Ésta, se ha basado, por un lado, en la abstracción y por otro en la geometría, pero alejándose de forma consciente de la frialdad del arte constructivista.

Asimismo, es destacable en su trayectoria la tenaz y persistente investigación, y la búsqueda de la síntesis geométrica a través del lenguaje cerámico.

Por último, señalar, que Enric Mestre ha sido y es uno de los artistas que más ha contribuido a normalizar entre las diversas manifestaciones de arte contemporáneo, la compleja situación de la escultura cerámica, realizando una importante contribución a la escultura española de finales del siglo XX y principio del XXI.

#### 4.2. CARACTERÍSTICAS DE SU PRODUCCIÓN E INFLUENCIAS

Mestre ha dedicado la mayor parte de su vida profesional a la creación artística, por ello, el volumen de su obra es de tal magnitud que resulta complejo ofrecer una visión de conjunto de las diferentes etapas de su creación sin acudir a la numerosa bibliografía existente en torno a su obra.

Partiendo, sobre todo, del exhaustivo estudio realizado por Josep Pérez Camps<sup>7</sup>, a continuación, se desarrollan las diferentes etapas en la evolución artística de Mestre y su vinculación con los diferentes movimientos de arte contemporáneo.

Mestre se inició en el arte de la cerámica trabajando con el torno en la **cerámica de recipientes** (1964-1982) aunque no de forma tradicional. Fue evolucionando desde diseños austeros hasta los más expresionistas, consiguiendo transformar el recipiente en objeto escultórico (Fig. 5).

Aunque no abandonó el torno, a partir de 1971 amplió la búsqueda artística hacia la **escultura cerámica**. Comenzó a separar el material cerámico

5 MESTRE ESTELLÉS, E. et al (2008). op. cit. p 14

6 CALLE, R. de la (2018). El mundo geométrico de Enric Mestre: [Exposición] Espai d'Art Contemporani El Castell, julio-noviembre 2018. Riba-Roja: Ayuntamiento de Riba-Roja de Túria. p. 5

7 PÉREZ CAMPS, J. (2017). *Enric Mestre: Retrospectiva 1.0. Col·lecció Ceramistes Rellevants*. (Exposición] Onda, Museu del Taulell “Manolo Safont”. Del 15 de juny a l’1 d’octubre). Onda: Ajuntament d’Onda





Figura 8. s/t. Gres con engobe y esmaltes, grafismos con pera. 1982. PÉREZ CAMPS, J. (2017).



Figura 9. s/t. Gres con engobe y esmaltes. 1984. PÉREZ CAMPS, J. (2017).



Figura 10. s/t. Técnica mixta, gres con engobes y hierro. 1982. PÉREZ CAMPS, J. (2017).

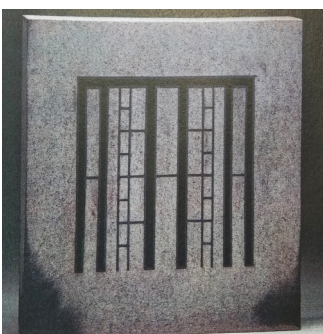


Figura 11. s/t. Gres con engobes, 2ª coción reductora. 1988. PÉREZ CAMPS, J. (2017).

de su funcionalidad mediante un lenguaje propio con la utilización de líneas y degradaciones cromáticas que aportaban ritmo e ilusión óptica a las creaciones (Fig. 6).

Inspirándose en el paisaje que le rodea, entre 1978 y 1984, sus obras son más matéricas<sup>8</sup>. Realiza **obras abstractas**, mostrando su visión de la huerta, con hendiduras en el gres y con el uso de tonalidades tierra, gris y negro. En esta etapa creativa se identifica a Mestre con la corriente informalista<sup>9</sup> dominante en la década de los 60 (Fig. 7), en la que destacan como máximos exponentes Antoni Tapies y Eduardo Chillida.

Al mismo tiempo, trabaja en una serie de cuadros cerámicos en los que destacan los grafismos ondulantes (Fig. 8) que recuerdan el expresionismo abstracto americano de Jackson Pollock o David Smith.

Además, como consecuencia de la continua búsqueda informalista se siente atraído por los grafismos y cerámicas de culturas antiguas que le llevan a componer cuadros de pequeño formato realizados sobre gres que dan lugar a composiciones abstractas muy equilibradas (Fig. 9).

En 1983, viaja a Nueva York y se reencuentra con la **geometría integrada**, inspirada en el racionalismo arquitectónico, por ello señala:

*(...) Nueva York (...) conecta con mi espíritu, la perfección constructiva de los rascacielos, la simetría, las cuadrículas a modo de red.*<sup>10</sup>

Desde esta sensibilidad realizó obras geométricas con prismas rectangulares de tonalidades sobrias que asemejan monolitos (Fig. 10).

Después de esta etapa geométrica Mestre siente la necesidad de realizar propuestas más expresionistas (Fig. 11), con lo que se hace patente la dualidad que Mestre experimenta entre geometría y expresión a lo largo de toda su producción artística.

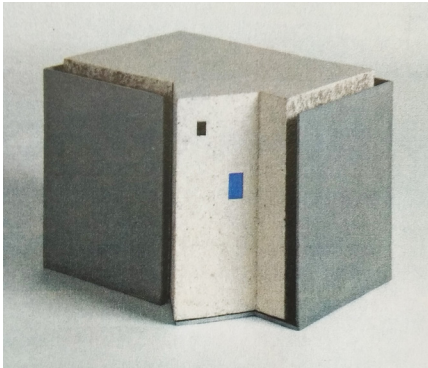
A partir de la década de los 90 acentuará de nuevo el interés por los volúmenes geométricos, de manera que sus obras se distinguen por los planos y paredes rectas, por los colores armónicos y por el concepto de espacio circundante, tanto exterior como interior. Aunque puede parecer que las obras pretenden reproducir fragmentos de construcciones reales, no imitan la realidad. Destacan, sobre todo, por la rotundidad escultórica. Este es el caso de la obra que nos ocupa: Homenatge a Tirant lo Blanch.

En estas **construcciones imaginadas** (Fig. 12) busca aunar la expresividad de los materiales con sus planteamientos estéticos. Mestre armoniza una técnica muy depurada con una meticulosa reflexión anterior a la realización

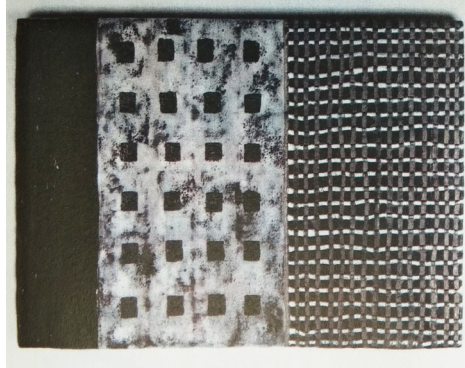
<sup>8</sup> Esta fase creativa coincide con el traslado de su taller cerámico a la huerta de Alboraià.

<sup>9</sup> Destaca por el predominio de la espontaneidad y el automatismo creativo, el gusto por el empleo de materias diversas como modo de transmitir sensaciones y de conseguir obras de gran tacticidad, o el utilizar signos y símbolos como elementos centrales de las composiciones. A pesar de estas características comunes, el informalismo ofrecerá libertad creativa al artista. Disponible en: <https://subastareal.es/blog/informalismo-obra-tapies-chillida> [Consulta: 31-07-2019]

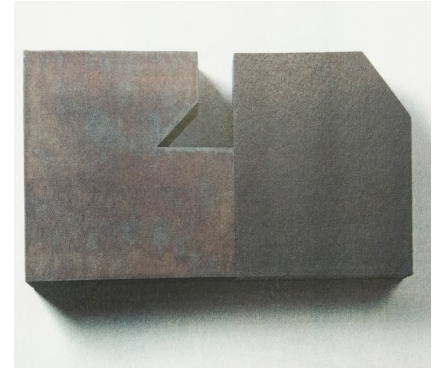
<sup>10</sup> PÉREZ CAMPS, J., op. cit., p. 64



**Figura 12.** s/t. Técnica mixta, gres con engobes y aluminio. 2007. PÉREZ CAMPS, J. (2017).



**Figura 13.** s/t. Gres con esmaltes. 2000. PÉREZ CAMPS, J. (2017).



**Figura 14.** s/t. Gres esmaltado. 2017. PÉREZ CAMPS, J. (2017).

de sus obras. Prueba de ello, son sus cuadernos de campo (donde conserva los bocetos de todas sus obras) en los que estudia todas las posibilidades para transmitir la esencia de la obra.

A finales del siglo XX y principios del XXI experimenta sobre obra mural, trabajando con la luz y la sombra sobre superficies planas con relieve, es decir, propone el **color y la forma sobre el plano**. Inicia, además, una serie de paneles de gres esmaltado donde destacan los enrejados y el contraste de colores (Fig. 13).

En los últimos años ha experimentado sobre composiciones murales austeras y nuevas obras constructivistas geoméricamente armónicas que destacan por la sensibilidad por la materia (Fig. 14).

Finalmente, se puede afirmar que Enric Mestre es en esencia un racionalista convencido que a lo largo de su trayectoria artística ha realizado y realiza una imparable búsqueda de “lo esencial” en la obra de arte a través de la cerámica.

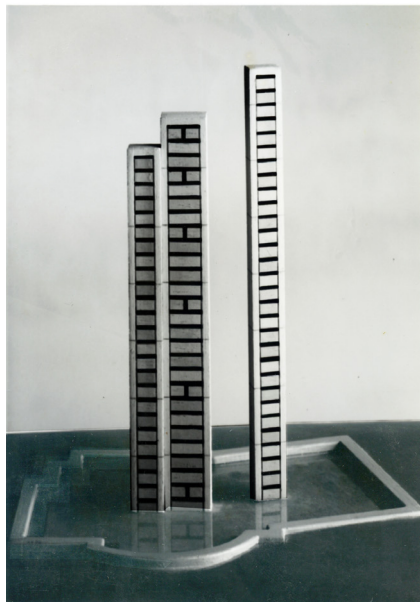


Figura 15. Maqueta de “Monument al Tirant lo Blanch”. MESTRE, E.

## CAPITULO 2.

### ESTUDIO DEL PLANO, CONCEPTUAL: ORIGEN Y SIGNIFICACIÓN.

#### 2.1. ORIGEN DE LA OBRA.

Con objeto de la conmemoración del V Centenario de la Primera Edición de la novela de Joanot Martorell “Tirant lo Blanch”<sup>11</sup>, el Ayuntamiento de Valencia presidido por Clementina Rodenas Villena, convocó un premio de escultura para dotar a la ciudad de Valencia de un monumento dedicado al Tirant.

En las bases del concurso<sup>12</sup>, se especificaban el tema, emplazamiento, la total libertad creativa y que los materiales serían en un 75% con elementos cerámicos. Se dotaba, además, con un premio de 1.000.000 de pesetas.

A partir de la valoración de los proyectos presentados, el Jurado premió al proyecto (Fig. 15) presentado por Enric Mestre con el pseudónimo “EVO-CACIÓN II”.

En este contexto, el 20 de mayo de 1991 en los comicios municipales de Valencia se produjo un cambio en la Alcaldía de Valencia y la nueva alcaldesa Rita Barberá Noya determinó el futuro de la obra de Mestre.

Entre las elecciones municipales y la constitución del nuevo Ayuntamiento (05-07-1991), la Corporación en funciones inició la redacción del proyecto para la instalación del monumento cerámico<sup>13</sup> y los trámites para llevar a cabo su construcción<sup>14</sup>. Pero, el nuevo gobierno municipal en julio dispuso que ambos expedientes quedasen en suspenso.

Enric Mestre, ajeno a cuestiones burocráticas, se dedicó a trabajar en la obra, aunque una vez finalizada el Ayuntamiento le comunicó que, por decisión de la Concejal de Cultura, lo concerniente a la obra estaba en suspenso.

Ante estos hechos, Enric Mestre se dirigió por escrito al Ayuntamiento esperando solución a la situación que se había creado.

Mientras Mestre esperaba contestación a los escritos, se sucedieron publicaciones en la prensa (Las Provincias, Levante, Hoja de Valencia, El Punto, El País, etc...) (Ver anexo donde se hicieron patentes los puntos de fricción entre ambas partes. El Ayuntamiento argumentaba:

11 ARCHIVO HISTÓRICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Actividades previstas para 1990 en la Conmemoración del V Centenario del “Tirant lo Blanch”. Expediente 33/89. Área de cultura. Servicio de Acción Cultural. s/s

12 BASES DEL CONCURSO. Ver Anexo 3

13 ARCHIVO HISTÓRICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Proyecto de instalación del Monumento cerámico al “Tirant lo Blanch”. Expediente 20/91. Área de Cultura. Servicio de Acción Cultural. pp. 2-4. s/s

14 ARCHIVO HISTORICCO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Contratación de la construcción del Monumento cerámico al “Tirant lo Blanch”. Expediente 21/91. Área de Cultura. Servicio de Acción Cultural. pp. 2-7. s/s



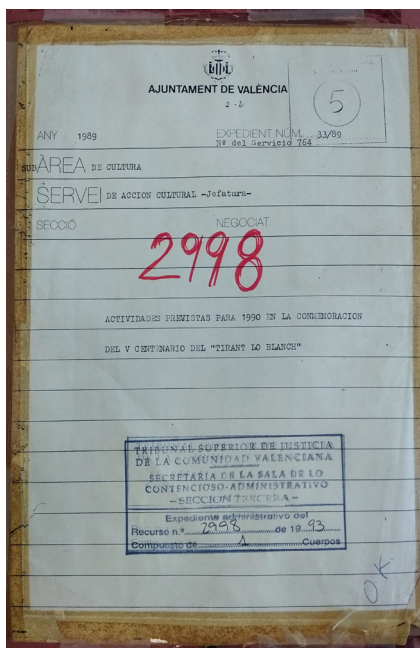


Figura 16. Recurso contencioso-administrativo núm. 03/0002998/10993

“(... ) no nos gusta la plaza de la Reina para instalarlo, no nos gusta el diseño y estamos estudiando las bases del concurso (...) para evitar que se instale ahí”.<sup>15</sup>

A principios de 1992, el Ayuntamiento propuso ubicar la obra “en un entorno moderno a juego”, ofreciendo tres posibilidades: el rellano de la escalinata del IVAM, la esquina de Guillem de Castro con el Paseo de la Pechina o en el viejo cauce del Turia cerca del IVAM y el Puente de San José.

Mestre respondió:

“(... ) la negativa la tomaron sin conocer el monumento en la realidad y además las ofertas que parece que se plantean no tienen sentido. Los monumentos se piensan y realizan para un espacio y un ambiente determinado.”<sup>16</sup>

Ante la ausencia de respuestas oficiales a sus escritos, el autor interpuso recurso contencioso-administrativo (Fig. 16) ante el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana.<sup>17</sup> En la sentencia se argumentó que:

“ los hechos probados tal y como se han expuesto, no han demostrado que la intención del Ayuntamiento fuera conceder la construcción del mural al hoy recurrente, pues (...) lo convocado fue un concurso de diseño y hasta ahí llegó el compromiso obligacional de la Administración. Por tanto, se desestima (...) reconocerle el derecho de ser resarcido de los daños e indemnizaciones de los perjuicios materiales y morales que le han sido causados (...)”.<sup>18</sup>

La sentencia zanjó definitivamente la polémica del “Monumento al Tirant lo Blanch” y Mestre tuvo que almacenar la obra en su taller (Fig. 17).

A principios de 1996 tres instituciones propusieron a Mestre la adquisición del monumento: el Instituto de Tecnología Cerámica (ITC) de la Universidad Jaume I, la Universidad de Valencia y el Ayuntamiento de Alboriia.<sup>19</sup> Éste último, acordó<sup>20</sup> con el Ministerio de Obras Públicas (MOPTMA) la adquisición de la obra para instalarla en el Paseo Marítimo de la playa de la Patacona que estaba en construcción. Por ello, finalmente, la escultura se instaló en 1997 rodeada de un palmeral de más de 2500 m<sup>2</sup> en la playa de la Patacona de Alboriia.

Cuando se instaló la obra, ni la posición relativa de las piezas ni el diseño de fuente proyectada se llevaron a cabo como inicialmente las había concebido Mestre.



Figura 17. Escultura almacenada en el taller de Enric Mestre. MESTRE, E.

15 No se construirá el Monument al Tirant (1991), en *Las Provincias*, 6 de noviembre 1991.

16 Íbidem

17 ARCHIVO HISTORICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Recurso contencioso-administrativo 03/0002998/1993. s/s

18 Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana (Sala de lo contencioso-administrativo, Sección 3ª) nº 138/95 (Recurso 2998/ 93) de 17 de febrero de 1995. en Recurso contencioso-administrativo 03/0002998/1993. s/s

19 Tirant lo Blanch ya tiene plaza (1996), en *El País*, 25 de febrero de 1996.

20 La escultura de Tirant lo Blanc vetada por Lizondo irá a un paseo de Alboriia (1996), en *El País*, 30 de abril de 1996.

## 2.2. ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA

En el campo de la restauración del arte contemporáneo nos encontramos con obras que plantean aspectos nuevos respecto a las obras tradicionales. Este cambio deriva de la modificación no solo de los materiales y de las técnicas de producción sino también de un cambio importante en el concepto de la obra. Como señala R. Llamas Pacheco:

“Ahora la obra ha de ser entendida como un bien simbólico”.<sup>21</sup>

Por ello, el objetivo de este apartado es analizar el significado de la obra a través de la abundante bibliografía sobre las obras del autor, de los documentales y cortometrajes existentes y, sobre todo, de las entrevistas realizadas al artista.<sup>22</sup>

A nivel metodológico es fundamental entrevistar al artista para que facilite la comprensión de los valores semánticos, técnicos, metodológicos y de cualquier naturaleza, que permitan la comprensión de su obra y, por tanto, que posibiliten la adaptación de la propuesta de intervención de la obra a su visión.

Hay que señalar, además, que debido a que la obra se diseñó para participar en un concurso, algunos aspectos están determinados por esta circunstancia. De hecho, cuando preguntamos a Enric Mestre por el título de la obra, la respuesta inmediata fue “no té títol”,<sup>23</sup> pero inmediatamente añade: “en realitat, el títol era *Homenatge a Tirant lo Blanc*, però com era un concurs teniem que titular-la amb un pseudònim i jo li vaig posar *Evocación II*”.<sup>24</sup> Realmente, ni uno ni otro son para el autor el título de la obra.

Mestre nunca pone título a sus obras, y la razón que argumenta es: “perquè són abstractes”.<sup>25</sup> Con esta ausencia de título el autor busca no influir en la lectura que realice el público de su obra, quiere provocar emociones en el espectador y que sea éste el que las interprete.

Con sus obras lo Mestre pretende es:

“transmitir sencillamente el mundo que me rodea, el paisaje, la arquitectura, mi entorno, dando mi personal visión que en algunos momentos puede casi llegar a la abstracción”.<sup>26</sup>

---

21 LLAMAS PACHECO, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración: o como investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos. p. 38

22 Para profundizar en la visión del artista y en la comprensión de su obra se han realizado dos entrevistas personales, la primera el 27 de septiembre de 2019 y, la segunda el 9 de julio de 2020. También se han establecido contactos telefónicos, en varias ocasiones y, reuniones con él en el lugar de ubicación de la obra.

23 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “no tiene título”.

24 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “en realidad, el título era Homenaje al Tirant lo Blanch, pero como era un concurso debíamos titularla con un pseudonimo y yo le puse *Evocación II*”.

25 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “porque son abstractas”.

26 Entrevista a Enric Mestre en *Diario de un ceramista*, 15 de marzo de 2019. Disponible en: <https://diariodeunceramista.wordpress.com/2019/03/15/entrevista-a-enric-mestre>. [Consulta: 06-08-2020]

Por ello, a la hora de afrontar el *Monument al Tirant lo Blanch* explica:

“vaig tractar de fer una obra per a estar a la Plaça de la Reina i aleshores, jo vaig pensar en l’entorn, en la Catedral i que no tinguera molt de volum pero sí certa personalitat”.<sup>27</sup>

Claramente su intención era:

“ fer una obra personal i que tinguera algo que vore, no massa en la historia del Tirant -que ja sabem com és- sinó que quedara ben representat el meu esperit i la idea que jo tenia de la cultura i de la ceràmica”.<sup>28</sup>

Mestre siempre parte de una idea o de una emoción para transmitirla en sus obras, pero siempre la acompaña una profunda reflexión interna que conforma su particular percepción artística. Él señala:

“Todos los caminos plásticos que yo he recorrido hasta ahora han tenido siempre el natural como punto de partida, es decir, como formación previa a la realización (...) Es, por tanto, a partir de esa visión realista que empieza para mí un proceso de esquematización y síntesis, que puede llevarme a las formas más puras, las que para mí expresan con más claridad una visión personal del mundo que nos rodea”.<sup>29</sup>

En la obra *Monument al Tirant lo Blanch*, que fue realizada a principios de la década de los años 90, -coincidiendo con el desarrollo de la serie denominada *construcciones imaginadas-*, se observa cómo Mestre desarrolla un creciente interés en la integración de forma, volumen, color y espacio.

De hecho, inicialmente, por la simplicidad de las formas -planos rectos de paredes lisas- y la rotundidad del volumen, la obra parece representar fragmentos de algún edificio, pero en realidad como apunta E. Mira:

“Se trata de esculturas abstractas que no buscan imitar ninguna realidad existente; son cuerpos de volúmenes geométricos, formados por planos coloreados y de matizadas texturas, que se relacionan de manera armónica entre sí y con el espacio interior y exterior, invitándonos a contemplarlos desde todos los ángulos”.<sup>30</sup>

Asimismo, el color destaca por el uso de gamas tenues de escasos contrastes, a excepción de la utilización del negro, que utiliza para reforzar el efecto plástico de la obra. En este sentido Mestre apunta:

---

27 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “traté de hacer una obra para estar en la Plaza de la reina y entonces, yo pensé en el entorno, en la Catedral, y que no tuviera mucho volumen pero si cierta personalidad”.

28 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “hacer una obra personal y que tuviera algo que ver, no mucho con la historia del Tirant -que ya sabemos como es- sino que quedara bien representado mi espíritu y la idea que yo tenía de la cultura y de la cerámica”.

29 CALLE, R, DE LA (1999). *Cerámica fin de siglo: [Exposición] Atarazanas, Valencia, 25 noviembre 1999 - 2 enero 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana. p. 172

30 MESTRE ESTELLÉS, E. y MIRA PASTOR, E. (1999). *Enric Mestre: Construir formes, fingir espais = Construir formas, fingir espacios: [Exposición] del 19 de maig al 29 d’agost 1999 Sala Parpalló València: Diputació de València, Sala Parpalló. pp. 33-47*

“sobre tot vaig cuidar molt que els colors no molestaren a l’entorn, buscava que es semblaren a les parets de la catedral (...)”<sup>31</sup> i “vaig utilitzar el fons negre en els rectangles per a resaltar el dibuix”.<sup>32</sup>

Además, el espacio circundante tendrá tanta importancia como el volumen mismo de la obra, sobre todo porque refuerza la intensidad plástica del conjunto escultórico.

Por último, hay que señalar que, a partir de la forma arquitectónica de la obra, Mestre busca lo esencial a través de la síntesis geométrica, la reflexión conceptual, la sobriedad y la contención técnica.

### 2.3. ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA MATERIA

Todo fenómeno artístico supone la existencia de un proceso a la vez técnico y creativo. Por ello, además de estudiar la obra a nivel conceptual, hay que conocer porque se han utilizado los materiales que la componen, ya que cualquier alteración de éstos podría comprometer los valores semánticos de la misma.

Mestre decide utilizar en su obra el material cerámico porque descubre en él múltiples posibilidades expresivas, aunque es consciente de que se trata de un material difícil y minoritario.

El artista considera que la materia cerámica -el gres- es el material que mejor expresa su visión personal del arte, sobre todo, por su riqueza y versatilidad. Sería imposible plantear que Enric Mestre se expresase con otro vocabulario que no fuera el que la materia cerámica le ofrece. Para él:

“la materia es sabia, camino y vehículo de comunicación”.<sup>33</sup>

Además, señala:

“en cerámica puedes actuar sobre la forma, la textura, el color; puedes hacer cosas muy sutiles y delicadas o fuertes y expresivas. Por ejemplo, siempre me planteo esas líneas rectas finísimas que van grabadas en las esculturas y en ocasiones se me ocurre que con hierro quedarían bien. Sin embargo, no se pueden hacer más que con la técnica cerámica. Los matices de color en cerámica son únicos, no hay otro material que posibilite obtener esas calidades”.<sup>34</sup>

Mestre considera que:

“el medio cerámico da unos resultados de óptima calidad en cuanto a nobleza de materiales. Nobleza en el sentido tradicional del término. El oro es un metal noble porque es inatacable por los ácidos, duro, es inalterable, pues bien, la cerámica tiene esas mismas propieda-

31 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “sobre todo cuidé mucho que los colores no molestaran al entorno, buscaba que se parecieran a las paredes de la Catedral”.

32 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “utilicé el fondo negro en los rectángulos para resaltar del dibujo”.

33 MONTEAGUDO GARCÍA, E. y MESTRE ESTELLÉS, E. (2002). *Enric Mestre: obra artística abierta*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, p. 28

34 *Ibidem*, p. 9

des, aunque es frágil es un material prácticamente inalterable ( ) es un material de unas cualidades óptimas para un trabajo plástico y creativo.<sup>35</sup>

Por tanto, la materia es esencial en la configuración formal de las obras de Mestre. De hecho, a lo largo de su trayectoria Mestre ha experimentado, investigado y analizado:

“Cada variación en el comportamiento de la materia, registrando los más mínimos detalles para recogerlos como recursos estéticos”.<sup>36</sup>

Como apunta, R. de la Calle: “

“Pocos medios tan versátiles, ricos e inagotables hay como la cerámica cuando, junto al dominio de las técnicas y los procedimientos, se dispone de la adecuada experiencia y la necesaria inquietud creativa”.<sup>37</sup>

En las piezas de Enric Mestre converge lo físico y lo espiritual, es decir el concepto y la materia. Intenta buscar el equilibrio entre la materialidad del gres, el lenguaje cerámico y su visión de la geométrica . Por ello, como señala E. Monteagudo, en el caso de Mestre:

“Es inconcebible la disociación artista, material y finalidad comunicativa”.<sup>38</sup>

Mestre, realiza esculturas con una depurada técnica que está presente en todas sus obras, pero sin ostentación, con una moderación técnica que siempre pone al servicio de la idea inicial, pero a la vez, sin restar protagonismo al material. Para él, lo más importante es conseguir una obra final interesante, en perfecta armonía con el material.

---

35 PARDO, L.H., LÓPEZ NIETO, I y PAREJA, R. (2020) *Enric Mestre: La importancia del paisaje* [Recurso audiovisual]. Sin editar comercialmente. Cedido por los autores para la realización de este TFG.

36 MESTRE, E. y CALLE, R. DE LA (1992). *Mestre: diálogos con la materia*. Valencia: Vicent García. p. 24

37 *Ibidem*, p. 57

38 MONTEAGUDO GARCÍA, E. y MESTRE ESTELLÉS, E. op. cit., p. 34





Figura 18. Frontal de “Monument al Tirant lo Blanch”.



Figura 19. Trasera de “Monument al Tirant lo Blanch”.

## CAPÍTULO 3.

# ESTUDIO DEL PLANO MATERIAL: CARACTERIZACIÓN MATERICA Y PROCESO CREATIVO

### 3.1. DATOS DESCRIPTIVOS GENERALES

La obra del ceramista Enric Mestre Estellés tiene como título “Homenatge a Tirant lo Blanch”. Fue realizada en 1991 y está constituida por tres prismas de gres (Fig. 18 y 19) de sección rectangular, dispuestos de forma escalonada y con diferente orientación. Dos de ellos están situados formando una unidad y el tercero separado, dejando un espacio libre intermedio.

Se trata de una composición escultórica formada por 24 módulos de cerámica refractaria, que se diseñó para cumplir la función de fuente, pero también para funcionar escultóricamente sin agua<sup>39</sup>.

Los prismas (Fig. 20) tienen altura y dimensiones diferentes. (Prisma A: 50 x 30 x 615 cm., prisma B: 67 x 39 x 555 cm. y prisma C: 50 x 30 x 515 cm.)

Los prismas A y C están compuestos por módulos iguales a excepción de las piezas de coronación que en el prisma A son de 50 x 30 x 55 cm. y en el C de 50 x 30 x 30 cm. Ambos prismas están realizados con un módulo tipo de 50 x 30 x 80 cm., en cambio, en el prisma B las dimensiones del módulo tipo y el de coronación tienen las mismas dimensiones: 67 x 39 x 60 cm.

La parte frontal de cada prisma ofrece una serie repetitiva de piezas rectangulares (30 x 10 x 15 cm. en los prismas A y C, y de 57 x 10 x 15cm. en el prisma B) con gradaciones tonales suaves que, para el artista, dan carácter y personalidad a la obra. Cada pieza rectangular está separada por un hueco barnizado en negro que Mestre denomina los “espacios oscuros”.

El prisma central además de ser más ancho que los otros dos, presenta cinco piezas rectangulares divididas en dos cuadrados que están ubicadas de manera alterna y progresiva para “evitar la monotonía”<sup>40</sup>.

La distribución de las piezas rectangulares permitía que una delgada lámina de agua resbalase desde el prisma más alto y descendiera por los espacios oscuros, de forma, que al llegar a la base removía suavemente el plano de agua sobre el que se asientan los prismas. “La idea era que generara sensación de movimiento y frescura”<sup>41</sup>.

39 Se instaló en 1997 en el Paseo marítimo de la Playa de la Patacona de Alboraiia como fuente, pero la falta de mantenimiento, la acumulación de arena originada por las dunas móviles y la suciedad provocaron su eliminación como fuente en el año 2004. El estanque se recubrió con piedras de canto rodado.

40 MESTRE ESTELLÉS, E. (1991). Memoria Técnica del Monument al Tirant lo Blanch. p. 1

41 Ibidem, p. 2

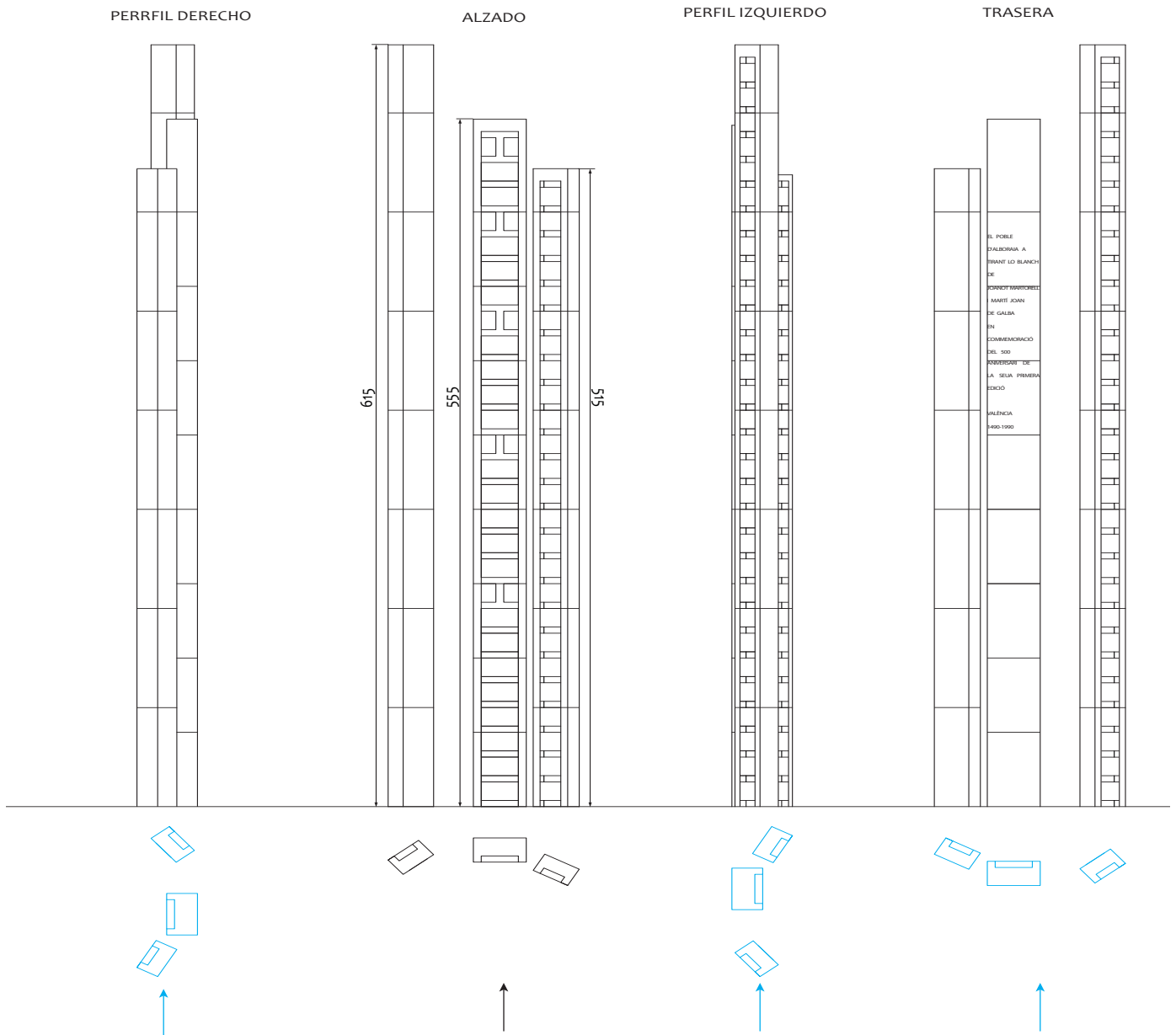


Figura 20. Alzado, trasera, perfil derecho e izquierdo de los prismas

Los módulos que conforman la escultura fueron elaborados a mano mediante el sistema de planchas con tabiques interiores para evitar el exceso de peso, impedir deformaciones durante el secado y la cocción y, para albergar las varillas de acero y los materiales de fijación de cada prisma a la base.

El interior de los módulos de los prismas A y C están conformados (Fig. 21) por cuatro huecos: los dos exteriores para introducir el hormigón armado para solidarizar los módulos entre sí y para servir de fijación de los prismas a la base en el montaje y, los dos interiores (en el caso del prisma A) para albergar las tuberías conductoras de agua con el fin de desempeñar la función de fuente.

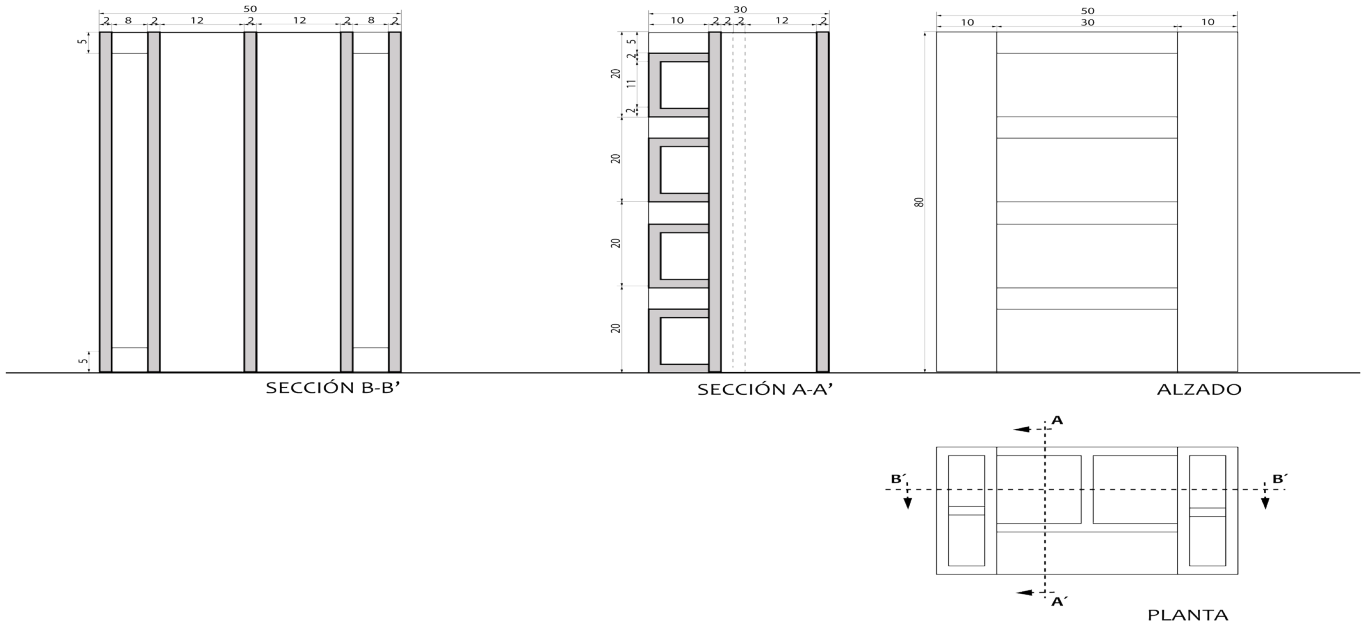
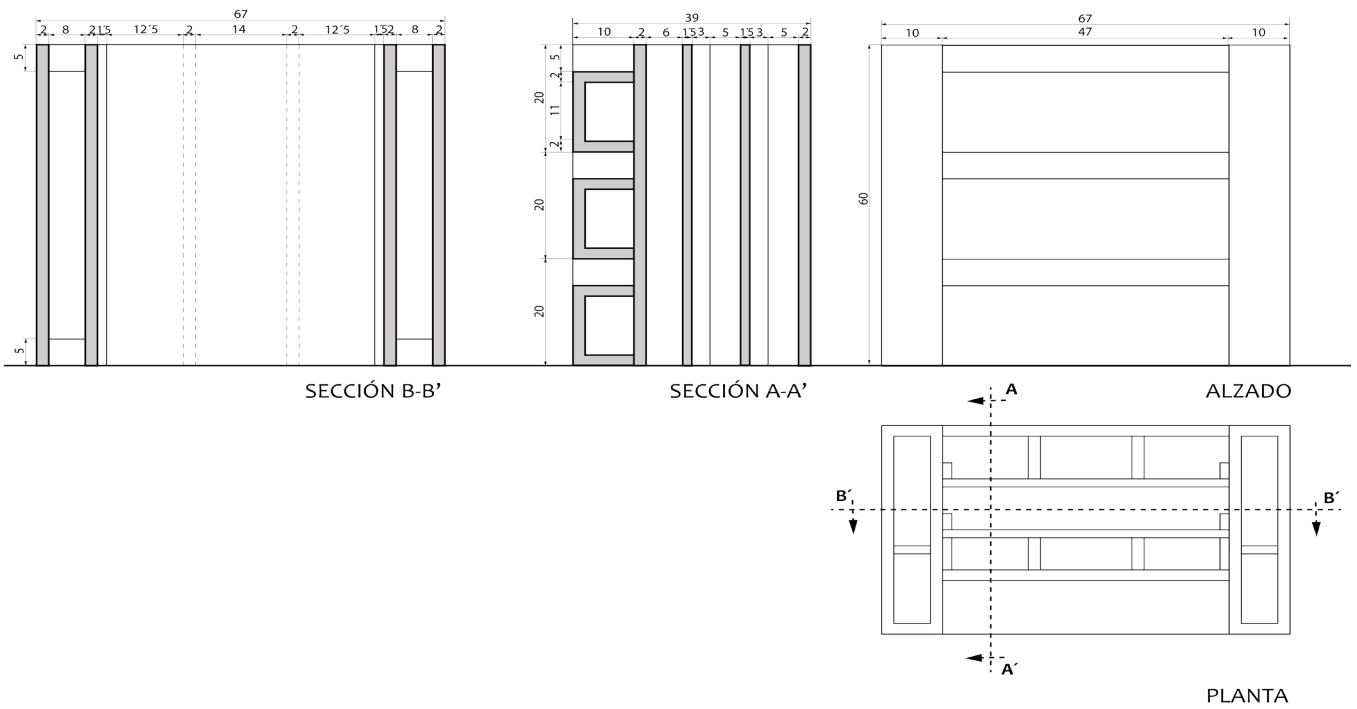


Figura 21. Módulo tipo del prisma A y C. Planta, alzado y secciones



cotas en cm.

Figura 22. Módulo tipo del prisma B. Planta, alzado y secciones

Al ser de mayores dimensiones (67 x 39 x 60 cm.), los módulos del prisma B (Fig. 22) disponen de un número mayor de tabiques internos que permiten, además de cumplir los mismos objetivos que los huecos de los prismas B y C, impedir, en mayor medida, las deformaciones en la elaboración y en la cocción.

En altura, los módulos se concatenan sin espacio alguno entre sí, y los módulos de coronación están completamente cerrados en la parte superior con el objeto de crear una estructura completamente hermética, a excepción del prisma A que cuenta con una pieza rectangular que permite su apertura y cierre para favorecer el acceso a la instalación de fontanería.

El color está presente de forma discreta, a través de una gama de tenues ocres y marrones, - su elección estuvo determinada por la ubicación inicial de la obra en la Plaza de la Reina de Valencia, pues el autor consideraba que eran los tonos que mejor se integraban con el entorno de la Plaza y la Catedral- y, además, según Mestre, porque es la gama de colores que representa tradicionalmente los colores sobrios y profundos de la alta temperatura: técnica de cocción utilizada en el monumento.

Todas las piezas están realizadas dejando la pasta cerámica con la superficie natural y las partes de dibujo con barnices mate que contrastan en textura con el resto y consiguen una mayor riqueza y matiz en el color.

En el reverso de la escultura se encuentra el texto conmemorativo: “*EL POBLE D’ALBORAIA A TIRANT LO BLANCH DE JOANOT MARTORELL I MARTÍ JOAN DE GALBA EN COMMEMORACIÓ DEL 500 ANVERSARI DE LA SEUA PRIMERA EDICIÓ. VALÈNCIA 1490-1990*”. El texto fue grabado sobre el barro tierno en la parte posterior del prisma central para que quedara integrado en el monumento, y no como un elemento añadido de diferente material cuya solución plástica, según el autor, siempre es más arriesgada.

“La técnica de grabado del texto permitió que su tamaño fuese mayor, dando además sentido compositivo e interés a la que podía ser la zona menos interesante de la pieza”.<sup>42</sup>

La posición relativa de los prismas (Fig. 23) fue proyectada inicialmente por Mestre con los prismas en la misma dirección y ubicados en un estanque. Si analizamos el estanque en planta, se observa un rectángulo que en su esquina izquierda está doblemente escalonado y cuenta con un sector semicircular en su lado horizontal inferior. Con éste pivota en su ángulo inferior derecho otro rectángulo inclinado en 15° creando una intersección vertical con él.

Cuando finalmente la escultura se ubicó en el Paseo Marítimo de la Playa de la Patacona de Alboraiá, la orientación de los prismas varió sensiblemente respecto al proyecto inicial y la obra se rodeó de un estanque (Fig. 24 y 25) de forma cuadrada (510 x 510 cm.) revestido en su perímetro con pavimento de imitación a piedra natural.

Por último, hay que señalar que, aunque el autor firma todas sus obras, no se ha localizado marca distintiva que acredite su autoría. Mestre señala:

---

42 MESTRE ESTELLÉS, E., op cit. p. 2

“possiblement no la vaig signar perquè a les bases del concurs s’exigia un pseudònim”.<sup>43</sup>

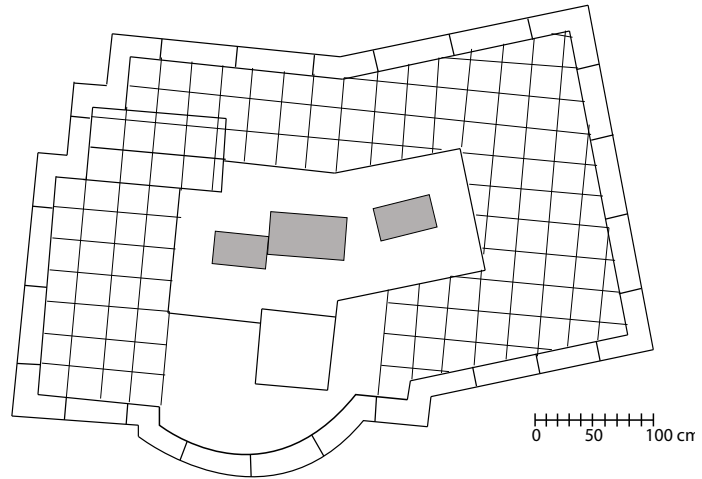


Figura 23. Diseño inicial del estanque y de la ubicación de los prismas

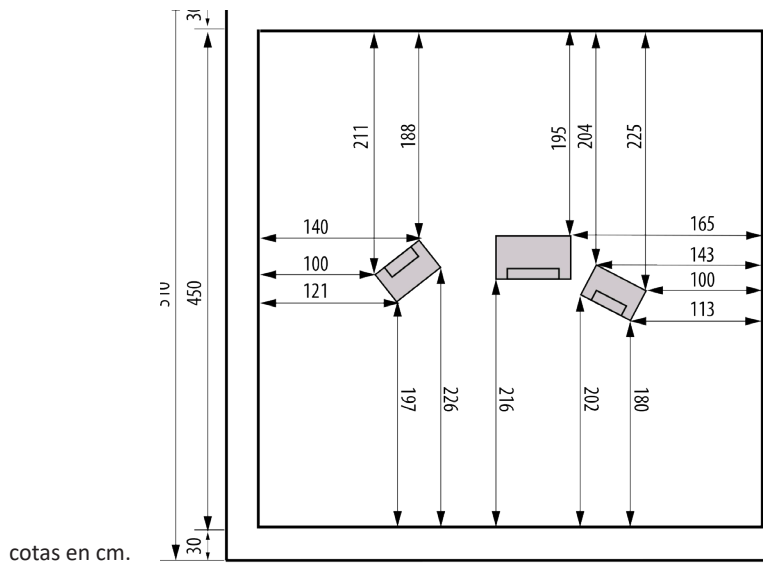


Figura 24. Dimensiones del estanque definitivo

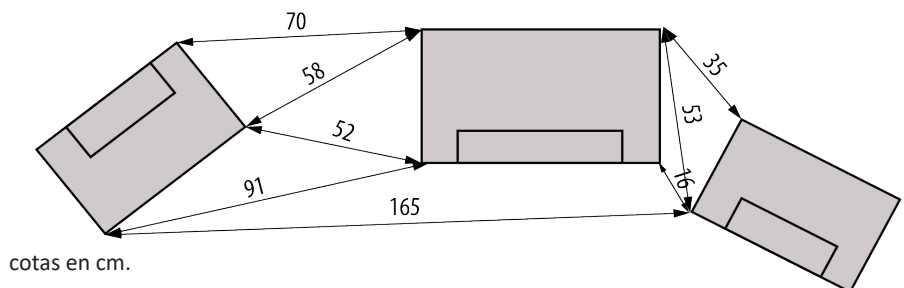


Figura 25. Posición relativa de los prismas entre sí

43 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “Posiblemente no la firmé porque en las bases del concurso se exigía un pseudónimo”. MESTRE, E. (2019)

## 3.2. CARACTERIZACIÓN DE LOS MATERIALES CONSTITUYENTES DE LA OBRA

Desde un punto de vista histórico, como señala Hamilton<sup>44</sup>, las cerámicas vitrificadas de cocción a alta temperatura se originaron durante el período Shang (siglos X al III a. JC.) en China, Siam y Corea, donde se descubrieron yacimientos naturales de minerales que permitieron a los alfareros desarrollar cuerpos de arcilla y estructuras de hornos adecuados para la producción de gres y porcelana. No parece probable que se tratase de un cambio brusco, originado por descubrimientos radicales, sino de un proceso gradual a través del paulatino incremento de las temperaturas de cocción y del refinamiento de las técnicas de modelado, decoración y barnizado.

El interés en la producción de la porcelana o de un gres refinado radicaba no tanto en el deseo de obtener un cuerpo traslúcido como en la búsqueda estética de un material frío y duro como el jade, con un tono metálico al ser golpeado similar al del bronce.

La artesanía de las cerámicas de alta temperatura se desarrolló posiblemente en Japón, a través de Corea, durante el siglo V a. JC. Sin embargo, su producción en Europa no se produjo hasta el siglo XVII.

La escultura cerámica de Mestre está realizada en gres, -por lo que los materiales que han intervenido en su elaboración son la pasta cerámica y el barniz-, pero, además, en su instalación se utilizó hormigón armado. Por ello, los datos aportados por el autor y las fichas técnicas han sido fundamentales para conocer la naturaleza de los materiales constituyentes.

### 3.2.1. PASTA CERÁMICA

La pasta cerámica es una mezcla de arcilla o arcillas y otras sustancias minerales terrosas que se mezclan para lograr una cerámica determinada. Tales exigencias pueden ser: mayor o menor plasticidad, densidad adaptada a la temperatura de cocción y, colores y texturas determinadas. “Para conseguir las mezclas adecuadas al fin deseado se deben comprender las propiedades físicas y térmicas de la arcilla y de los otros materiales utilizados en la elaboración de la pasta”.<sup>45</sup>

La pasta cerámica elaborada por Mestre se formuló con la mezcla de los siguientes componentes:

**-Arcilla de Alcañiz:** es una arcilla refractaria muy plástica, que proviene de la zona de Alcañiz. Esta arcilla experimenta una contracción pequeña hasta 400°C; de 400°C a 800°C la contracción sigue un régimen de crecimiento más claro, y de 800°C en adelante se contrae extraordinariamente. “No contiene

44 HAMILTON, D. (1985). Gres y porcelana. Barcelona: Ceac. p. 8

45 RHODES, D. (1990). Arcilla y vidriado para el ceramista. Barcelona: CEAC p. 32

cuarzo libre en cantidades importantes y las variantes blancas se utilizan sobre todo para elaborar greses y porcelanas”.<sup>46</sup>

**-Feldespatos:** es un mineral insoluble que contiene sodio, potasio, alúmina y sílice. Tiene dureza de 6 a 6,5 (Mohs), peso específico entre 2,5 y 2,8 g/cm<sup>3</sup>, lustre vítero, color variable y funde completamente a 1.530°C. Los feldespatos potásicos (*KAlSi<sub>3</sub>O<sub>8</sub>*), -utilizados por Mestre- se caracterizan por proporcionar mayor resistencia, mejorar la dureza, durabilidad y ajustar la resistencia a la tensión y la elasticidad.

**-Chamota francesa:** es material cerámico cocido, molido y reducido a granos de varios grosores y se utiliza como desengrasante. Contiene un alto porcentaje de sílice y alúmina y tiene la característica de no contraerse al mezclarse con la pasta, ya que en la cocción ha eliminado toda el agua de su composición. Es interesante destacar que, “la chamota añadida a la pasta cerámica mejora la textura, reduce la contracción y evita la formación de grietas durante la cocción”.<sup>47</sup>

**-Chamota refractaria:** está compuesta por caolín calcinado<sup>48</sup> a altas temperaturas. El caolín, es un silicato de aluminio natural hidratado formado hace millones de años por la descomposición hidrotérmica de roca granítica y su fórmula química es  $Al_2Si_2O_5(OH)_4$ . Al estar calcinado se ha evaporado la parte correspondiente de agua de mezcla y ha adquirido mayor estabilidad y dureza, lo que reduce los procesos de transformación en la cocción.

**-Moloquita:** es alúmina o caolín calcinado, a una temperatura de 1.525°C en el que se ha eliminado el agua química, dióxido de carbono y otros gases volátiles. Su fórmula es  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2$ . Básicamente los minerales que la componen son mullita y sílice amorfo. En la moloquita a diferencia del caolín la granulometría es mayor por lo que hay que tamizarla para que no se deposite en el fondo.

**-Color 6997.** Es un pigmento de color ocre.

### 3.2.2. BARNIZ

El barniz o vidriado es una suspensión acuosa de materias insolubles muy finamente mezcladas, que se aplica a las pastas de arcilla para formar un recubrimiento. “Cuando estas materias se cuecen a la debida temperatura, se funden entre sí formando una composición líquida que al enfriarse cubre la pieza con una película vidriosa”.<sup>49</sup>

46 ESTRADA, D.A. “Las materias primas cerámicas españolas” en Boletín de la Sociedad Española de cerámica y vidrio, vol. 1, n<sup>o</sup> 1. P. 17-20. Disponible en: <http://boletines.secv.es/upload/20120209113658.196101017.pdf>. [Consulta: 14-06-2020]

47 Hay que asegurarse que la chamota puede cocerse a la misma temperatura de la arcilla a la que se va a agregar.

48 A partir de los 450 °C se produce la eliminación de los grupos hidroxilos del hidróxido de aluminio perdiendo un 13,5 % de su masa como agua. De este modo, se obtiene un producto semicristalino con una estructura microporosa debido a la pérdida de vapor de agua cuyo lugar es ocupado por aire.

49 COLBECK, J. (1989). Materiales para el ceramista. Barcelona: Ceac. p. 53



Cualquier vidriado se compone de tres partes que cumplen tres cometidos: un *vidriante*<sup>50</sup>, un *fundente*<sup>51</sup> y un *estabilizante*<sup>52</sup>.

En la elaboración del barniz Mestre combinó feldespato, creta, cuarzo y caolín, además, de diferentes proporciones de pigmentos para la obtención de diferentes colores.

**-Feldespato potásico:** contiene óxido potásico -que actúa como fundente-, alúmina -el estabilizador más usual-, y sílice -el cristalizador más común-.<sup>53</sup>

**-Creta:** está compuesta de carbonato de calcio con pequeñas cantidades de limo y arcilla. Es un fundente en alta temperatura que proporciona dureza y durabilidad.

**-Cuarzo:** es la principal fuente de sílice (Óxido de silicio SiO<sub>2</sub>). Disminuye la plasticidad de las masas y su contracción por secado. Al mismo tiempo, ejerce un control sobre la porosidad y aumenta la velocidad de secado.

**-Caolín:** es una arcilla altamente refractaria, que tiene un punto de fusión por encima de 1800°C. Se añade a otros materiales para lograr productos duros y densos.

### 3.2.3. HORMIGÓN ARMADO

El hormigón está formado por una mezcla de cemento, arena, piedra y agua en medidas establecidas de acuerdo con el grado de resistencia que se persigue.<sup>54</sup> Se utiliza, con mucha frecuencia, en la construcción de estructuras debido a sus características de dureza, solidez y resistencia.

Cuando a la mezcla anterior para reforzarla se añaden varillas de acero corrugado<sup>55</sup> o armaduras, se denomina hormigón armado<sup>56</sup>, lo que proporciona al material una dosis adicional de resistencia<sup>57</sup>.

---

50 El más común es el sílice, pero como el punto de fusión está a 1700°C, más alto que el de la arcilla, plantea la necesidad de un fundente.

51 La función del fundente es bajar el punto de fusión a una temperatura que se sitúe dentro de los márgenes a los que la arcilla se solidifica.

52 Como por ejemplo la alúmina ya que las combinaciones de sílice y fundente pasan con excesiva rapidez a un estado demasiado líquido. El óxido de aluminio o *alúmina* consigue que las combinaciones de sílice y fundente sean más estables y viscosas.

53 Así, un solo mineral contiene óxidos que responden a los tres cometidos del vidriado. La razón por la que el feldespato por sí solo no forme un vidriado es que esos óxidos necesarios para las tres funciones esenciales no se encuentran en la proporción adecuada. COLBECK, J. (1989). *Materiales para el ceramista*. Barcelona: Ceac p. 53

54 España. Real Decreto 1247/2008, de 18 de julio, por el que se aprueba la instrucción de hormigón estructural. B.O.E. de 22 de agosto de 2008, núm. 203, pp. 35176-35178 y suplemento. Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/rd/2008/07/18/1247/dof/spa/pdf%20y%20https://www.boe.es/boe/dias/2008/08/22/pdfs/C00001-00304.pdf>

55 El acero corrugado es una clase de acero laminado en caliente que presenta resaltes para mejorar la adherencia con el hormigón. Está hecho a partir de chatarra o mineral de hierro y carbono.

56 Surge de unir el acero con el hormigón, lo que se logra gracias a la elevada adherencia entre ambos. Esto produce una correcta transferencia de sus propiedades mecánicas: buena resistencia a la tracción el primero y alta resistencia a la compresión el segundo.

57 En los últimos tiempos, se incorporan materiales más económicos y más interesantes para las armaduras como son la fibra de vidrio y plástico.



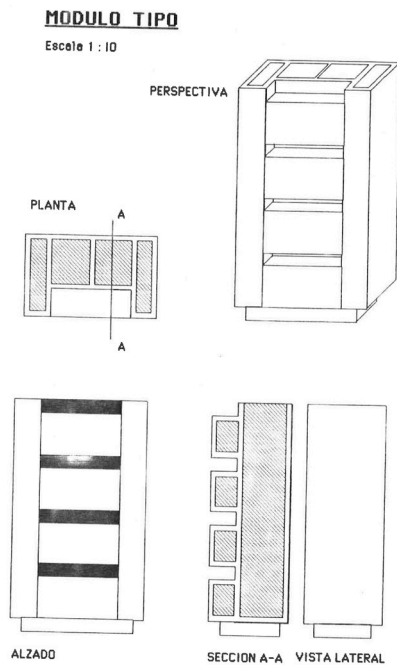


Figura 26. Estudio modular realizado por Enric Mestre.

### 3.3. PROCESO DE CREACIÓN

Tan interesante es conocer conceptualmente la obra del artista como su metodología de trabajo. Y, aunque es difícil separar entre concepto-materia en la obra de Mestre, a nivel explicativo se pueden establecer dos fases: por una parte, la de concepción y diseño de la obra y por otra, su concreción material.

El proceso creativo de Mestre “és un procés que es fa poquet a poquet”<sup>58</sup>. Él se acerca al papel en blanco, plasmando en sus cuadernos de dibujo<sup>59</sup> (actualmente 40) las sensaciones acumuladas. Realiza **bocetos** con pluma o lápiz. Nunca difumina ni borra. Este proceso intuitivo y que parece espontáneo, responde a una profunda labor de reflexión anterior, de indagación en el plano semántico.

A partir de ese momento creativo, y en concreto, en las esculturas arquitectónicas procedió a realizar una **maqueta**<sup>60</sup> para estudiar el espacio circundante, ensayar y comprobar todas las ideas que se iban a desarrollar en la obra, y comprender como funcionarían las luces y sombras sobre la escultura.

Cuando se trata de formatos de grandes dimensiones, como éste, el proceso técnico es complicado y como, además, la obra reproduce un módulo constructivo, Mestre siempre ha realizado un estudio técnico del **módulo tipo** (Fig. 26) y lo ha reproducido a tamaño natural, lo que le ha permitido observar las dificultades que presenta su realización y prever los problemas que podían surgir en la posterior materialización de la obra.

A la hora de llevar a cabo su realización material, Mestre siempre ha realizado personalmente la **preparación de la pasta cerámica**,<sup>61</sup> como él mismo comenta: “vaig utilitzar un gres preparat per mí que funciona molt bé a nivell d’estructures planes i rectes (...). Per al meu treball, necessite eixes característiques”.<sup>62</sup>

58 T.A. “es un proceso que se hace poco a poco”. AGUILAR ARENER, M.J. (2019). Entrevista a Enric Mestre de 9-07-2020. p. 85

59 Sus dibujos o bocetos, “se convierten en punto de partida de reflexiones plásticas, de estructuraciones formales, de conjugaciones cromáticas y de múltiples propuestas de análisis compositivos e incluso de problemas espaciales”. MESTRE ESTELLÉS, E. y CALLE, R. DE LA, (1992). Mestre : diálogos con la materia. Valencia: Vicent García. p. 69

60 Sus maquetas y cuadernos son “la mejor didáctica para comprender los fundamentos normativos de su quehacer escultórico, para dar explicación periódica a sus etapas, a sus series y a sus claves formales”. MESTRE ESTELLÉS, E. et al. (2008). Enric Mestre: vint peces per a un museu :[Exposició] Centre del Carme, març-juny 2008. Valencia]: Generalitat Valenciana. p. 62

61 En la construcción de elementos geométricos en cerámica la dificultad consiste en poder llevar un material lábil a la máxima rigidez cuando se elaboran superficies planas. Por ello, hay que trabajar con una masa un poco más seca, lo que obliga a un control muy estricto del agua de la pasta en todo momento.

62 T.A. Utilicé un gres preparado por mí que funciona bien a nivel de estructuras planas y rectas (...). Para mi trabajo necesito esas características. AGUILAR ARENER, M.J. (2019). Entrevista a Enric Mestre de 9-7-2020. p. 76

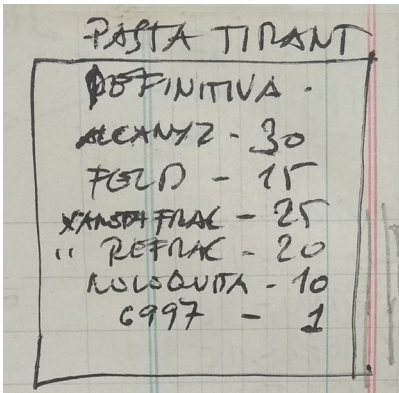


Figura 27. Detalle de hoja manuscrita de Enric Mestre con proporciones definitivas de materiales constituyentes de la pasta cerámica para “Monument al Tirant lo Blanch”.



Figura 28. Amasadora de Enric Mestre.



Figura 29. Laminadora de Enric Mestre.

En esta obra, después de múltiples pruebas<sup>63</sup>(Ver anexo 4), la pasta definitiva <sup>64</sup> se elaboró (Fig. 27) con 30 % de arcilla de Alcañiz, 25 % de feldespato, 25 % de chamota francesa, 20 % de chamota refractaria, 10 % de moloquita y 1 % de color 6997.

Debido a que los tamaños de cada módulo eran mucho mayores a los habitualmente utilizados en cerámica, las piezas requirieron unos acabados muy precisos. Ello le obligó a un control de los desgrasantes<sup>65</sup> y de los fundentes<sup>66</sup> de la pasta para que la deformación tanto en el secado como en la cocción fuese la mínima.

Para preparar la pasta utilizó una “pastadora de pa antiga que tinc”<sup>67</sup> (Fig 28). En la amasadora se mezclaron los ingredientes en polvo, se removieron y machacaron mientras él iba añadiendo agua para darle a la pasta la consistencia adecuada<sup>68</sup>. Mestre apunta: “en el primer mòdul afegeix aigua a ull fins que veig que està bé. Controle l’aigua que li pose, així per als següents mòduls ja tinc la proporció exacta.”<sup>69</sup>

Concluido el amasado de la pasta cerámica procedió con una laminadora (Fig 29) a la **elaboración de planchas** homogéneas en grosor (2 cm.). Mestre explica: “pose la massa damunt d’uns taulers i d’una tela, i mitjançant la manovella vaig traient les planxes.”<sup>70</sup>

A continuación, cortó los bordes de las planchas y las ubicó en una zona del taller -estable en temperatura y humedad y, sin corrientes de aire-, para su secado. Además, protegió los extremos con tiras de plástico para que no se secaran en exceso por los bordes perimetrales con el objeto de conse-

63 Libro de pastas, núm. 1 p. 52. Ver Anexo 5

64 Libro de pastas, núm. 1 p. 57. Ver Anexo 5

65 Sustancia no plástica que se agrega a la pasta o que ya está contenida en ella, cuya función es facilitar la desecación y dar una mayor cohesión, evitando que se produzca el agrietamiento de la pieza, durante la cocción, por tensiones del cuerpo al producirse la pérdida de agua y, por tanto, de volumen. Puede servir como desgrasante cualquier material que no pierda volumen durante la cocción. Calcita, cuarzo, concha triturada o ceniza volcánica, son algunos de los desgrasantes más utilizados. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9292110009A>. [Consulta: 04-09-2020]

66 Sustancias añadidas a la pasta para rebajar el punto de fusión. Los más empleados son los feldspatos, ortoclasa y el silicato de magnesio. Durante la cocción, estos materiales pasan progresivamente de sólido a pastoso y de éste a fluido. CARRASCOSA MOLINER, B. (2006). Iniciación a la conservación y restauración de objetos cerámicos. Valencia: Universitat Politècnica de València. p. 21

67 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “amasadora de pan antigua que tengo”.

68 En relación con la técnica y materiales, las mayores dificultades con las que Enric Mestre ha debido enfrentarse han sido las relativas a la consecución de pastas lo suficientemente plásticas como para poder trabajarlas y que, a su vez, tanto en el secado como en la cocción tuvieran el mínimo posible de deformaciones. Para ello, la granulometría de la chamota es decisiva y es aconsejable la utilización de diversos tamaños de grano. MESTRE, E. y CALLE, R. DE LA (1992). *Mestre : diálogos con la materia*. Valencia: Vicent García. p. 50

69 MESTRE, E. (2020) *Entrevista al artista*. T.A. “en el primer módulo añado agua -a ojo- hasta que veo que está bien. Controlo el agua que le pongo, así para los siguientes módulos ya tengo la proporción exacta”.

70 MESTRE, E. (2020) *Entrevista al artista*. T.A. “pongo la masa encima de unos tableros y de una tela, y mediante la manivela voy sacando las planchas”.

guir un secado uniforme<sup>71</sup> en toda la plancha. Mediante el secado y una vez conseguida la dureza cuero<sup>72</sup>, procedió a cortar cada plancha a la dimensión necesaria para iniciar el montaje de la pieza.

Al tratarse de una construcción modular, la elaboración de la obra fue muy complicada ya que las piezas de cada prisma debían tener exactamente las mismas dimensiones. Para ello, fue necesario un gran dominio técnico ya que, para conseguir la geometría deseada, los diferentes planos debían ser perfectos. Con tal propósito, diseñó unas cajas de madera que actuaban como **molde**<sup>73</sup>.

Las planchas las cortó con una regla y un cuchillo y las ensambló<sup>74</sup> con barbotina<sup>75</sup> en el interior de la caja de madera. Aunque cada módulo era hueco, el interior lo conformó con una serie de tabiques que permitían consolidar la estructura y evitar deformaciones en las paredes exteriores durante el proceso de secado y cocción.

Mestre señala: “feia un mòdul complet, llevaba el motlle i deixava la peça a assecar”<sup>76</sup>. El tiempo de secado debía ser el suficiente para que se evaporara uniformemente la humedad de las piezas.

A continuación, procedió a realizar una **primera cocción**<sup>77</sup> hasta alcanzar los 900°C para obtener el bizcochado<sup>78</sup> de las piezas.

Finalizado el bizcochado, procedió al **proceso de enfriamiento** de las piezas como paso previo al barnizado. El descenso de la temperatura se realizó de forma lenta y uniforme.

Posteriormente, mediante el sistema de pulverización,<sup>79</sup> aplicó el barniz<sup>80</sup>

---

71 Según la temperatura, humedad y estación del año, el tiempo de secado es variable, puede oscilar entre tres días y un mes.

72 Las piezas se pueden manejar sin deformarse y aún permiten el trabajo de sus superficies.

73 Los moldes se hacen a partir de un patrón de la forma finalmente proyectada. Sus dimensiones son un poco mayores que la pieza definitiva con objeto de que quede del tamaño proyectado una vez que se haya contraído.

74 Las juntas entre las distintas piezas deben tener un grado de humedad idéntico, o al menos, muy similar para que presenten el mismo índice de encogimiento al secar. Deben realizarse mediante rayados y barbotina, teniendo cuidado de eliminar las bolsas de aire de arcilla, que podrían debilitar la unión. HAMILTON, d., (1985). *Gres y porcelana*. Barcelona: Ceac, p.49

75 Arcilla reducida mediante la adición de agua a la consistencia de papilla.

76 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “hacia un módulo completo, quitaba el molde y dejaba la pieza a secar”.

77 La materia cerámica al ser introducida en el horno modifica sus propiedades físicas y químicas. Físicamente, las pastas se encogen y pierden volumen al perder en su totalidad el agua que formaba parte de la composición de la pasta.

78 Designa la primera cocción de la pasta cerámica para que se pueda vidriar con facilidad en cocciones sucesivas. Disponible en: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1015181.html> [Consulta: 04-09-2020]

79 Se requiere un equipo compuesto de compresor, pistola pulverizadora y cabina con extractor. La pistola pulverizadora se conecta al compresor mediante un tubo a través del cual asciende el aire a presión, de tal modo que cuando éste es impulsado a través de la pistola recoge una parte de barniz líquido que se encuentra en un depósito. La mezcla de aire y barniz sale al exterior en una pulverización de forma cónica. HAMILTON, D. (1985). *Alfarería y cerámica*. Barcelona: Ceac. p. 155

80 Los barnices que utiliza Mestre han sido experimentados desde hace más de 30 años. Cientos de pruebas con sus consiguientes anotaciones de ingredientes, pesos y proporciones;

	T	O	N
7777	15	1	1
GNOC	2	-	6
CORAL	10	-	8
SELENIO	-	6	1
Z6899	-	5	-
AGUA	30		
CAOLÍ	20		
FELD	25		
QUARZ	25		
CIRCO	5		

Figura 30. Detalle de hoja manuscrita de Enric Mestre con proporción definitiva de materiales constituyentes para elaboración del barniz con diferentes pigmentos.

en finas capas que iba superponiendo para conseguir un acabado uniforme.

El barniz (Fig. 30) se elaboró<sup>81</sup> con 54 % de feldespatos, 14 % de creta, 10 % de cuarzo y 22 % de caolín. Además, añadió diferentes proporciones de cinco pigmentos (Ver anexo 4) para conseguir los diferentes tonos cromáticos presentes en la escultura.

Después de la aplicación del barniz, las piezas se sometieron a una **segunda cocción**. La temperatura fue de 1280°C en atmósfera oxidante<sup>82</sup>, en horno de gas de propano, lo que permitió obtener la dureza necesaria para un monumento instalado en el exterior. Además, las veinte cocciones que implicó la obra (entre bizcocho y barniz) debieron ajustarse a idénticas temperaturas y tiempos para conseguir el mismo color en toda la pieza.

Por último, se procedió al enfriamiento<sup>83</sup> del horno. Esta operación debió producirse lentamente para evitar contracciones bruscas en las piezas y porque los revestimientos vítreos, en esta fase, se solidifican y quedan incorporados a la superficie de la cerámica.

Con todo, se puede afirmar que Mestre elabora completamente sus obras, desde la idea inicial, la mezcla de la materia arcillosa, la construcción de la obra y la cocción a alta temperatura.

resultados de tonos, matices y efectos que figuran en los cuadernos de taller y que cada vez recopilan menos datos, porque la experiencia apuesta ya sobre seguro contando con un límite mínimo de hallar la sorpresa que el fuego puede aportar. MONTEAGUDO GARCÍA, E. y MESTRE ESTELLÉS, E. (2002). Enric Mestre: obra artística abierta. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. p. 38

81 Libro de pastas, núm. 1 p. 57. Ver Anexo 5

82 Se denomina atmósfera oxidante en el proceso de cocción cuando queda oxígeno sin quemar en la cámara del horno.

83 HAMILTON, D. (1985). Gres y porcelana. p. 136

## CAPÍTULO 4.

# ESTADO DE CONSERVACION DE LA OBRA

### 4.1. FACTORES DE DEGRADACIÓN

#### 4.1.1. Degradación del gres

El gres es un material compacto, resistente y duro que se caracteriza por su estructura impermeable, vitrificada y por su opacidad. No obstante, existen factores que pueden causar su degradación. Podemos distinguir entre los causados:

- a)- por el hombre, como son las incorrectas intervenciones, el vandalismo o los robos y
- b)- por factores ambientales, es decir, todos aquellos aspectos que provocan su desestabilización y que se pueden producir por causas físicas, químicas y/o biológicas.

Las **causas físicas** se deben a parámetros ambientales como, la acción de la lluvia, migración de sales solubles, variaciones de humedad y temperatura, la acción del viento o las radiaciones lumínicas. Sus efectos se observan en las piezas mediante deterioros de tipo mecánico como fisuras, roturas, fracturas, pérdidas, disgregaciones, etc.

Las **causas químicas** se originan por elementos naturales externos como el agua, los ácidos, el anhídrido carbónico, la contaminación, los incendios, etc. Implican variaciones en el material cerámico, tanto mayores cuanto mas porosa sea la pieza. Implican la formación de costras o tensiones internas en la estructura.

Las **causas biológicas** se deben al ataque de microorganismos y a las reacciones causadas por deposiciones de animales.

#### 4.1.2. Degradación del hormigón armado

Aunque el hormigón puede considerarse un material duradero en condiciones adecuadas, cuando está expuesto a determinados factores puede presentar una serie de deterioros.

Las causas<sup>84</sup> son numerosas y pueden ser de origen químico y físico, aunque también se pueden incluir causas como diseño inadecuado<sup>85</sup> del hormi-

---

84 Desalcalinización de las fases del cemento, ataque por sulos, ataque por agua de mar, ataque ácido, ataque biológico, reacción álcali-agregado y álcali-carbonato, ataque por escarcha o congelamiento, erosión mecánica y fisuración provocada por esfuerzos mecánicos. Disponible en: <http://www.aulavirtual-exactas.dyndns.org/claroline/backends/download.php?url=LORIZ3JhZGFjafNuX2RIX01hdGVyaWFsZXMvRGVncmFkYWNP825fZGVsX0hvcm1pZ%2FNuLnBkZg%3D%3D&cidReset=true&cidReq=IA817> . [Consulta: 12-04-2020]

85 El hormigón es, por su naturaleza, un sistema heterogéneo constituido esencialmente por





**Figura 31.** Detalle de granulometría y oquedades que presenta el hormigón.

gón, mala ejecución durante la construcción, nidos de grava con insuficiente vibración y compactación o efectos del envejecimiento.

Cuando además se trata de una estructura de hormigón armado el deterioro más común no es debido a un ataque químico al hormigón mismo, sino al otro componente que lo conforma, el acero de la armadura. La armadura al estar protegida por el hormigón que la rodea, le proporciona la alcalinidad necesaria para evitar la corrosión. Sin embargo, en determinadas condiciones, tales como el ambiente marino, los cloruros pueden penetrar en el hormigón hasta la armadura y la presencia de oxígeno puede provocar la corrosión de la armadura. En estas circunstancias se pueden producir roturas y puntos débiles en la fina capa pasivante de óxido de la superficie del acero, debido a la formación de sales hidrociorídricas. Así puede comenzar la corrosión por puntos que pueden crecer rápidamente y causar serias implicaciones estructurales.

#### **4.1.3. Incompatibilidad de comportamiento entre la combinación del gres con el hormigón armado**

A nivel individual, el gres y el hormigón armado son estructuras resistentes y duraderas. Por ello, no existen causas objetivas que justifiquen la incompatibilidad en el uso de ambos materiales, siempre que ambos estén en buenas condiciones. Para que se produzcan deterioros en la combinación de ambos, deben existir deficiencias en la formulación, realización y/o instalación de uno de ellos o de ambos.

En el caso de la obra *Monument al Tirant lo Blanc* se observa que obedeciendo a la intencionalidad de aportar resistencia al conjunto de módulos y evitar la posibilidad de caída, se rellenaron los huecos extremos de cada prisma con hormigón en masa<sup>86</sup> y armaduras verticales de acero corrugado de 12 mm. Pero al analizar el hormigón que ha quedado expuesto en las zonas de rotura y de pérdidas, se observa una granulometría heterogénea, escasos recubrimientos para la protección de cloruros, insuficiente compactación con la formación de pequeños huecos o intersticios de oquedades (Fig. 31) que provocan la retención de oxígeno y la reacción con el acero sin protección acelerando su proceso de oxidación. No se aprecian carbonataciones. Además, las armaduras verticales son de acero corrugado, sin tratamiento pasivante alguno de protección para el ambiente donde se situó la obra<sup>87</sup>.

una matriz endurecida en la que se sitúan internamente partículas o fragmentos áridos. El resultado es un material que presenta una estructura porosa la cual desempeña un papel muy importante en las propiedades mecánicas y en la durabilidad del hormigón. Disponible en: <http://www.aulavirtual-exactas.dyndns.org/claroline/backends/download.php?url=LORIZ3JhZGFjafNuX2RIX01hdGVyaWFsZXMvRGVncmFkYWNP825fZGVsX0hvcmlpZ%2FNuLnBkZg%3D%3D&cidReset=true&cidReq=IA817> [Consulta: 12-04-2020]

<sup>86</sup> La dosificación de estos hormigones debe de estar: relación agua cemento y cantidad mínima de cemento Kg/m<sup>3</sup>, con valores de < 0.5 y > de 300kg/m<sup>3</sup> respectivamente.

<sup>87</sup> HIDALGO DELGADO, F., HIDALGO NUÑEZ, A. y AGUILAR ARENER, M.J. (2020). Memoria Técnica de la restauración del Monument al Tirant lo Blanch. Sin publicar. p. 18



Figura 32. Detalle del estado de degradación del prisma C.

Asimismo, el ambiente marino de su ubicación, y la no idoneidad de los materiales de relleno utilizados ha implicado el comportamiento expansivo de los mismos, generando una gran tensión en el interior de la estructura de gres que ha generado su progresivo deterioro<sup>88</sup>.

La tensión interna ejercida sobre las estructuras herméticas de gres de cada prisma -recordar que cada módulo esta realizado como una pieza completamente cerrada- ha motivado la formación de fisuras dinámicas, agrietamiento, rotura y desprendimientos en partes del monumento, especialmente en la coronación del módulo C (Fig. 32).

## 4.2. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA MATERIA.

A partir del conocimiento de la naturaleza de los materiales, se ha realizado el análisis de las condiciones en las que actualmente se encuentra la obra con el objetivo de diagnosticar las diferentes patologías y determinar qué factores de degradación las han provocado. El diagnóstico será clave para poder establecer la propuesta de intervención más adecuada.

### 4.2.1. PATOLOGÍAS

En general, el estado de conservación de los tres prismas es muy malo (Fig. 33 y 34). La obra se encuentra en un estado avanzado de deterioro (Ver Anexo 7), en mayor grado el prisma C que el A y el B.

Los tres prismas comparten tipológicamente las mismas patologías, por lo que, aunque su descripción se realice de forma común, los gráficos de daños individualizados (Fig. 35, 36 y 37) permiten identificar el grado de afectación



Figura 33. Frontal de la escultura



Figura 34. Trasera de la escultura

<sup>88</sup> HIDALGO DELGADO, F., HIDALGO NUÑEZ, A. y AGUILAR ARENER, M.J., (2020). Memoria Técnica de la restauración del Monument al Tirant lo Blanch. Sin publicar. p. 19

en cada prisma.

La patología más visible y que más afecta a la preservación del concepto de la obra y de su materia prístina es la **pérdida de material cerámico**. (Fig, 38,

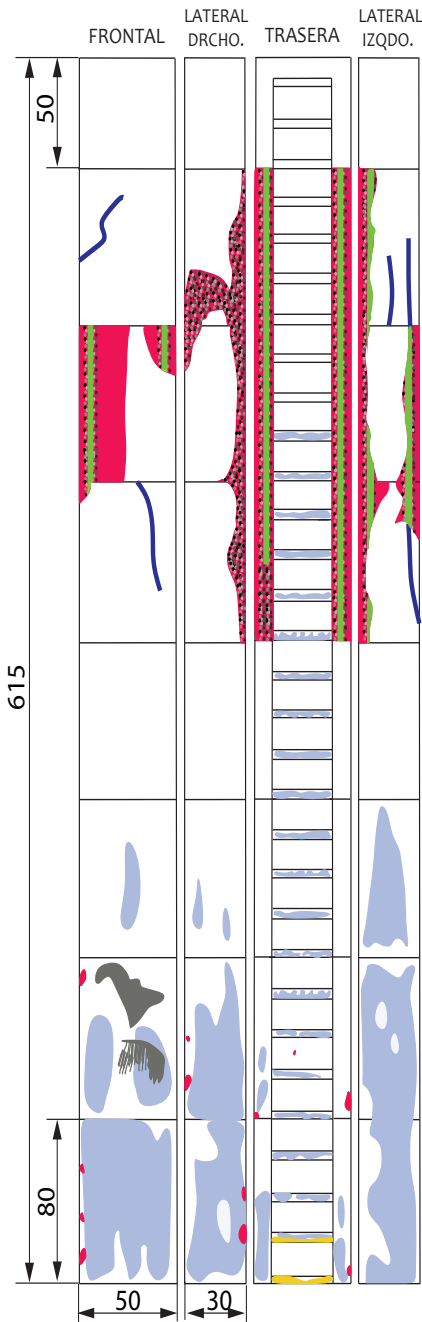


Figura 35. Gráfico de daños prisma A

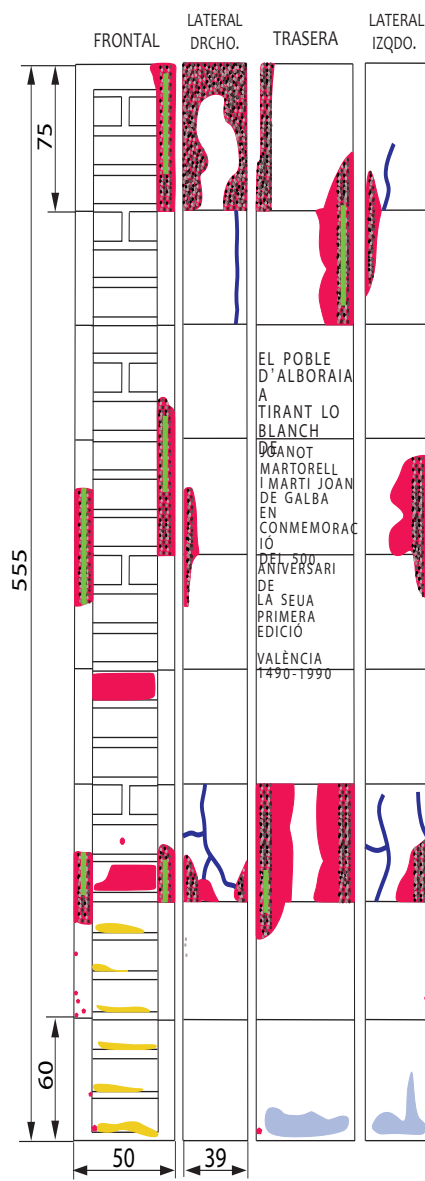


Figura 36. Gráfico de daños prisma B

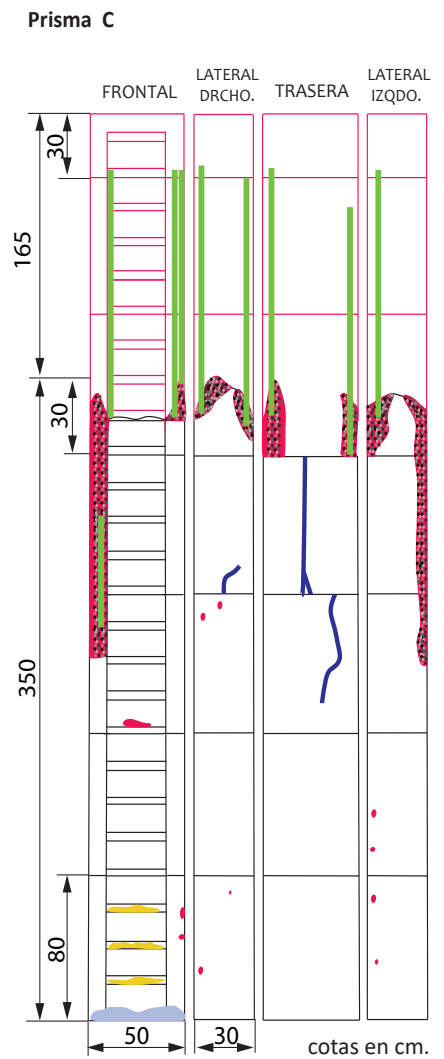


Figura 37. Gráfico de daños prisma C

<b>LEYENDA:</b>		Oxidación	Grietas	Hormigón
Faltantes	Sales	Arena	Pintura	





Figura 38. Pérdida de material cerámico



Figura 39. Pérdida de material cerámico



Figura 40. Pérdida de material cerámico

39 y 40)

Mestre, a través de la entrevista manifestó que, aunque, los materiales constituyentes de la obra no habían sido diseñados inicialmente para su ubicación al lado del mar, no consideraba que la causa de la degradación de la obra pudiese atribuirse a la formulación del material cerámico. Además, argumentó:

“he realitzat obres semblants, malgrat que de menors dimensions que no presenten degradació. Resisteixen perfectament l'exposició a l'exterior”.<sup>89</sup>

Los faltantes que presenta la obra han permitido observar:

1-la incorrecta proporción en la preparación del hormigón<sup>90</sup> (proporción de grava, cemento, arena y agua) que no favorece la adherencia de los materiales<sup>91</sup>.

2-la ausencia de un correcto vibrado<sup>92</sup> que permitiera la compactación de la masa y la eliminación del oxígeno atrapado en la composición del hormigón. Las abundantes oquedades, han creado una red porosa que ha permitido el paso del oxígeno y, por tanto, el ataque a la armadura de acero

3-el uso de materiales inapropiados en la armadura sin la protección (pasivación) adecuada. Además, se ha detectado, en algún caso, que las armaduras de acero no estaban unidas entre sí, (Fig. 41) lo que

89 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “he realizado obras similares, aunque de menores dimensiones que no presentan degradación. Resisten perfectamente su exposición en el exterior”.

90 El hormigón ha de formularse con las proporciones correctas, de forma que la armadura resista la tracción y el hormigón las contracciones. España. “Real Decreto 1247/2008, de 18 de julio, por el que se aprueba la instrucción de hormigón estructural”. BOE 203, de 22 de agosto de 2008, pp. 35176-35178 y suplemento. Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/rd/2008/07/18/1247/dof/spa/pdfy%20y%20https://www.boe.es/boe/dias/2008/08/22/pdfs/C00001-00304.pdf> [Consulta: 21-08-2020]

91 Grava (800-900 l), cemento (400-500 l), arena (300-350kg) y agua (200 l), (3:1,5:1:0,6)

92 El vibrado es un proceso mediante el cual se eliminan la mayor cantidad de burbujas de aire dentro del hormigón para obtener una mezcla fluida de tal manera que pueda cubrir todos los espacios de manera uniforme.



Figura 41. Detalle en el que se observa la armadura sin unir



Figura 42. Detalle de grietas

precipitó la caída, por ejemplo, de la coronación del prisma C.

Por el aspecto que presenta el hormigón (de granulometría heterogénea), se constata, que fue introducido en los huecos sin finalizar correctamente el proceso de vibrado, lo que hubiera mejorado la resistencia, durabilidad, el anclaje de las armaduras y la reorganización de los componentes del hormigón. Y, aunque el material cerámico es bastante resistente, la obra no ha podido soportar la presión ejercida por la oxidación de la armadura de acero y el hormigón. Este proceso se ha ido reproduciendo sistemáticamente, provocando múltiples desprendimientos que han dado lugar a lagunas de grandes dimensiones que comprometen la estabilidad y la lectura estética de la obra.

El acero corrugado sin protección ha producido que la intencionalidad primaria de darle mayor rigidez desemboque en un proceso de deterioro motivado por su oxidación, conllevando un aumento de volumen que transmitido a su recubrimiento de hormigón y a las piezas cerámicas contenedoras produce la fisuración de inicio y rotura posterior de partes del monumento.

La adherencia del hormigón a los bloques cerámicos ha hecho un todo rígido incapaz de absorber las expansiones de estos materiales. Si este material se hubiese sustituido en origen por soluciones de acero cincadas, acero inoxidable o varillas de fibra de vidrio, se hubiesen podido evitar los comportamientos del acero existente, especialmente en atmósfera marina de primera línea de playa.<sup>93</sup>

La consecuencia inmediata de la presión -anterior a la pérdida de material cerámico- ha sido la generación de **grietas** o fisuras dinámicas (Fig.42), que no son más que el inicio del proceso de degradación anteriormente citado.

Hay que señalar, también, que la función de fuente de la obra ha provocado la presencia de **sales** (Fig. 43 y 44) debidas al aporte continuo de agua, aunque el carácter vidriado de la superficie no ha permitido su penetración en el material cerámico, por lo que las sales se han adherido a la superficie externa de la obra. Aunque es un factor de degradación, su eliminación este caso, no es en exceso complicada, remarcando, además que no está comprometiendo la lectura de la obra.

Otro factor que ha afectado a la conservación de la obra ha sido su **ubicación** en la playa, de cara al mar, donde recibe abundante humedad ambiental, viento y sol que acentúan la corrosión y la erosión de los materiales.

Cabe señalar, además, que el estanque que rodeaba la fuente se convirtió en un lugar de acumulación de suciedad, de agua estancada y sucia, y por tanto, en un foco insalubre. Por ello, aproximadamente en el año 2015 se eliminó la función de fuente y el estanque se recubrió de piedras blancas de

93 El hormigón armado utilizado en ambientes expuestos requiere de la aplicación de hormigones en ambiente marino sin contacto con el agua, así como recubrimientos superiores 4 cm. Además, la dosificación de estos hormigones debe estar: relación agua cemento y cantidad mínima de cemento  $\text{kg/m}^3$ , con valores de  $< 0,5$  y  $> 300 \text{ kg/m}^3$  respectivamente. HIDALGO DELGADO, F., HIDALGO NUÑEZ, A. y AGUILAR ARENER, M.J.. (2020). Memoria Técnica de la restauración del Monument al Tirant lo Blanch. Sin publicar. p. 22





Figura 43. Detalle de sales en módulo A



Figura 44. Detalle de sales



Figura 45. Depósitos de arena en superficie

canto rodado.

Además, en toda la superficie y en particular en los frontales de los prismas, se observa la presencia de **sustancias** transportadas por el viento, sobre todo, arena de las dunas móviles de la playa que se han depositado sobre los retranqueos de las vistas frontales de los prismas (Fig. 45) ocultando su color original.

La obra también ha sufrido actos vandálicos como son la realización de pintadas (Fig. 46) y algunos daños ocasionados por impacto de piedras u otros elementos. Fig. 47)

Por último, remarcar que todas las patologías citadas muestran que durante bastante tiempo no se ha realizado un mantenimiento de la obra (estanque insalubre, piezas que caen de la obra, acumulación de arena, etc....). Las actuaciones realizadas fueron parcheando el problema (eliminación de estanque, pegado con silicona de piezas y vallado de la zona por seguridad) sin abordar el problema de fondo.



Figura 46. Actos vandálicos con pintadas



Figura 47. Pérdida de material cerámico causado por acto vandálicos.

#### 4.2.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

A todas las patologías anteriormente expuestas hay que añadir que, se pueden constatar dos intervenciones anteriores. La primera, -sin documentar ni gráfica, ni cronológicamente- consistió en adherir con silicona los fragmentos en proceso de desprendimiento (Fig. 48), pero sin abordar en profundidad la problemática general de la obra. Estos fragmentos finalmente también han caído.

La segunda, realizada en el mes julio de 2019, a raíz de la realización del presente TFG<sup>94</sup>, consistió en una intervención consistente en la contención de los deterioros sobre los elementos visibles que influían en la degradación:



Figura 48. Fragmentos adheridos con silicona

94 El Ayuntamiento de Alboraija se estaba planteando su demolición por los peligros que implicaba para la estabilidad de la obra y para los viandantes, aunque a partir del presente estudio se ha replanteado restaurar la obra.



Figura 49. Cepillado de armaduras oxidadas.



Figura 50. Aplicación de pasivante sobre las armaduras.

las armaduras. Se procedió, para ello, a la retirada de las piezas susceptibles de desprendimiento – procediéndose a su siglado-, al cepillado de las armaduras (Fig. 49), a la aplicación de productos<sup>95</sup> que generaran la pasividad del acero<sup>96</sup> (Fig. 50) y al vallado perimetral del monumento para preservar la seguridad de los viandantes.

En resumen, la obra se está desmoronando aceleradamente. Muestra de ello es el aspecto que presentaba en abril de 2019 (Fig. 51) y el que ofrecía tres meses más tarde en julio de 2019 (Fig. 52).



Figura 51. Imagen de abril de 2019



Figura 52. Imagen de julio de 2019

95 Hoja de datos del producto. Ver Anexo 6.

96 Se trató de paralizar el proceso de oxidación de las armaduras. No obstante, este procedimiento solo se pudo aplicar en las armaduras que habían quedado descubiertas.



## CAPÍTULO 5.

# ESTUDIO DE DISCREPANCIAS ENTRE EL SIGNIFICADO DE LA MATERIA Y SU ESTADO DE CONSERVACIÓN

Después del estudio conceptual y material de la obra y, con anterioridad a la realización de una propuesta de intervención es conveniente considerar las diferentes posibilidades de actuación. Para ello deberán estudiarse y analizarse las discrepancias que pudieran producirse entre el estado de conservación de la obra y su capacidad para transmitir el mensaje, es decir, entre el plano conceptual y el material.

En *Monument al Tirant lo Blanch* inicialmente, cabe preguntarse ¿cambia el significado de la obra a consecuencia del daño o descomposición que ha sufrido? ¿había considerado el artista la posibilidad de que su obra sufriera daños? <sup>97</sup>

Como se ha señalado anteriormente, para Mestre concepto y materia están estrechamente unidos. No acepta el estado en el que se encuentra la obra, pues de forma reiterada señala: “jo he fet obres similars i mai ha passat açò”<sup>98</sup>, así como: “ahí el problema van ser els ferros en el formigó. Jo ja vaig dir que no hi havia que ficar-los”<sup>99</sup>. Por tanto, en **opinión del artista**, el daño material está afectando sustancialmente a la significación de la obra, estableciéndose, con ello, una fuerte discrepancia entre el aspecto de la materia y el discurso artístico.

En cuanto a la **historicidad** de la obra hay que señalar que Mestre no considera el envejecimiento de la obra como parte integrante de los valores implícitos de la misma. Acepta el paso sobre su obra, pero no como un valor añadido ya que se expresa mediante un material resistente y duradero -el gres- y, no concibe sus obras como efímeras. Por ello, la historicidad no genera conflicto en este caso.

Por otro lado, el autor no considera que la **autenticidad** reside en conservar el material original, ya que él mismo se ofrece para realizar piezas nuevas: “caldria estudiar de nou la contracció de la pasta, però no hi hauria problema en fer alguna peça nova”.<sup>100</sup> Por tanto, no se observan

---

97 HUMMELEN, I., y SILLÉ, D. (1999). *Modern Art Who Cares? An Interdisciplinary research Project and an international symposium on the conservation off Modern and Contemporary Art Amsterdam*: Foundation for the Conservation of Contemporary Art Netherlands Institute for Cultural Heritage. pp. 164-177

98 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “yo he hecho obras similares y nunca ha pasado esto”.

99 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “ahí el problema fueron los hierros con el hormigón. Jo dije que no había que ponerlo”.

100 MESTRE, E. (2019) *Entrevista al artista*. T.A. “Habría que estudiar nuevamente la



discrepancias en este sentido. Y, además, debido a la imposibilidad técnica de añadir nuevos módulos, también acepta la restitución de los faltantes con nuevos materiales.

También hay que valorar si existen **limitaciones técnicas** que obliguen a actuar en un sentido en concreto. Realmente, aunque se pudiesen reproducir exactamente los módulos dañados, su instalación no sería factible al tratarse de monobloques modulares que conforman un bloque estructural con hormigón armado en su interior. A pesar de la discrepancia creada entre material original y limitación técnica, el artista acepta la restitución de los faltantes de forma que se perciba que han sido sustituidos por otros materiales<sup>101</sup>, pero con la condición de que no se desvirtúen los valores semánticos de la obra.

A partir del anterior análisis, siempre, la primera opción a considerar debe ser la de no intervenir la obra, pero, en este caso, hay que desestimarla ya que el autor se muestra contrario al mantenimiento de la escultura en su actual apariencia. Además, la no intervención implicaría poner en peligro la integridad de la obra, la seguridad de los ciudadanos de la zona y, además, ofrecer una imagen degradada del paraje local donde está ubicada. Por ello, es necesario buscar otras alternativas.

Cabe señalar que el presente estudio, ha ralentizado la toma de decisiones por parte del Ayuntamiento de Alboraiá (que había decidido su demolición) a la espera de que a partir de éste trabajo se pueda realizar una propuesta de intervención que posibilite la estabilidad y la lectura plástica de la obra.

Por tanto, después del análisis de los diferentes factores discrepantes se debe proceder a la toma de decisiones que conduzcan a la formulación de una propuesta de intervención.

---

contracción de la pasta, pero no habría problema en hacer alguna pieza nueva”.

101 Algún mortero coloreado semejante a los tonos de la obra.

## CAPÍTULO 6.

# TOMA DE DECISIONES Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

### 6.1. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Para realizar una propuesta de intervención en una obra como *Monument al Tirant lo Blanch*, inicialmente hay que considerar los criterios básicos de intervención. El punto de partida se sitúa en la diferente concepción entre el arte contemporáneo y el arte de siglos anteriores o academicista, pues lo que actualmente llamamos arte trasciende más allá de la materia.

Hoy en día existe una nueva realidad artística y valores diferentes que se incorporan a los que socialmente aceptamos como arte: “la intención del artista y el mensaje conceptual, la experiencia artística, la emoción buscada por el artista o transmitida a través de su creación”,<sup>102</sup> la variación del concepto de perdurabilidad o la presencia del tiempo y el espacio como elementos integrantes de las obras. Por ello, las obras de arte contemporáneo presentan una doble dificultad: por un lado, los problemas relacionados con la cuestión material y técnica, y por otro, los relacionados con el aspecto conceptual y la intención artística, que deben ser tenidos en cuenta antes de cualquier intervención.

Partiendo de estos parámetros, es necesario abordar la obra de Mestre con una metodología adecuada, diferenciada y específica. Es la obra la que determina los métodos de conservación, por ello, los criterios de intervención se deben centrar según R. Pacheco<sup>103</sup> en los siguientes puntos:

- 1- Comprensión del concepto de la obra
- 2- Valoración de los factores que pueden entrar en discrepancia, seleccionando aquellos que pueden ser prescindibles
- 3- La opinión del artista será como eje conductor de las intervenciones
- 4- El artista deberá ser consultado en todo momento ya que tiene los derechos de actuación sobre la obra
- 5- El restaurador deberá ser fundamental en el proceso de intervención para asesorar, restaurar y determinar políticas de conservación preventiva

Como se ha señalado, la intervención deberá tener un enfoque importante respecto a la intencionalidad y el aspecto estético de la obra, pero también, debemos conocer la materialidad, comportamiento,

---

102 SANTABÁRBARA MORERA, C., 2016 Conservación y restauración del arte contemporáneo. Historia, Teoría y crítica. Tesis. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. p. 43

103 LLAMAS PACHECO, R. y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E. (2006) “Nuevos avances metodológicos para la conservación y restauración del arte no convencional”. en Arché núm. 1, pp 119-210. Disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/32422/2006\\_01\\_105\\_112.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/32422/2006_01_105_112.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consulta: 22-07-2020]

naturaleza de los diferentes materiales, las patologías más habituales y de las técnicas más avanzadas para la resolución de problemas complejos. Para ello, en la obra Monument al Tirant lo Blanch, y en base a las recomendaciones realizadas por A. Laborde<sup>104</sup>, en la intervención de esta obra, se aplicarán las siguientes recomendaciones:

- 1- Se solucionarán los problemas de estabilidad con objeto de que la obra se encuentre en adecuadas condiciones estructurales.
- 2- Los equipos técnicos se conformarán de forma interdisciplinar con personal cualificado en cada área competente.
- 3- Los materiales y tratamientos utilizados se someterán a los diferentes sistemas de control de calidad específicos para cada caso.
- 4- Las técnicas y materiales que se utilicen deberán ser compatibles con la obra, por lo que estarán contrastados científicamente, teniendo en cuenta también, su reversibilidad.
- 5- Se tendrán en cuenta las condiciones climáticas para la elección de los materiales mas apropiados.
- 6- El uso de productos industriales deberá estar avalado por la ficha técnica y de seguridad de los mismos.
- 7- No se aplicarán tratamientos universales, sino soluciones específicas a problemas concretos.
- 8- Se fomentarán acciones de difusión de la intervención con el objeto de sensibilizar a la sociedad de su patrimonio cultural.
- 9- Se documentará todo el proceso

Por tanto, la presente propuesta de intervención se fundamentará sobre criterios –anteriormente citados- que de forma simultánea respeten la opinión y voluntad del artista, y que técnicamente sean individualizados y compatibles con la obra, para finalmente, recuperar sus valores estéticos y semánticos.

---

104 LABORDE, A., et al. (2013) Proyecto Coremans: Criterios de intervención de materiales pétreos. Madrid: Ministerio de educación, cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y publicaciones. ISBN: 9788481815627. Disponible en:[http://ocw.uniovi.es/pluginfile.php/4903/mod\\_resource/content/1/T6-Efectos\\_\\_\\_T9-Criterios.pdf](http://ocw.uniovi.es/pluginfile.php/4903/mod_resource/content/1/T6-Efectos___T9-Criterios.pdf) [Consulta: 06-06-2020]

## **6.2. PROPUESTA Y FASES DE INTERVENCIÓN**

Analizadas las diferentes patologías observadas en la obra, la presente propuesta de intervención pretende, por una parte, asegurar la estabilidad de la obra y, por otra, devolverle la lectura estética. Para ello, inicialmente se eliminarán las instalaciones de fontanería y de electricidad en desuso. Seguidamente, se procederá a la limpieza y pasivación de los elementos oxidados expuestos y al refuerzo estructural de los prismas. Una vez estabilizada la obra, se podrá proceder a la reconstrucción volumétrica, a la limpieza de sustancias ajenas y a la eliminación de sales. Procesos estos, que se realizarán en este momento de la intervención ya que en la fase de estabilización los trabajos de limpieza hubiesen sido difícilmente compatibles con la preparación de morteros o el cepillado de óxidos. A continuación, se iniciarán actuaciones de protección de la obra consistentes en el sellado de juntas, hidrofugación y, por último, acondicionamiento de estanque.

En los sucesivos puntos se desarrollarán ampliamente las actuaciones citadas.

### **6.2.1. Acondicionamiento de la zona de trabajo**

En primer lugar, se habilitará un espacio seguro de trabajo alrededor de la escultura mediante la señalización y acotación perimetral de la zona con un vallado metálico. Asimismo, se instalarán medios auxiliares y equipos para la realización de trabajos temporales en altura<sup>105</sup>, como son escaleras y andamios. Además, por la envergadura de la obra, también será aconsejable la instalación de una caseta de obra con la finalidad de almacenar materiales, herramientas y disponer de una zona de trabajo independiente de la obra.

### **6.2.2. Eliminación de instalaciones en desuso**

Acondicionado el espacio de trabajo, se procederá a la retirada de las piedras de canto rodado y a la eliminación de la acometida de agua potable existente para las antiguas conexiones como fuente, es decir, de las tuberías de conexión y arqueta situadas dentro del estanque. También se retirará, en caso de que exista, la instalación eléctrica, ya que en ocasiones son necesarias para el sistema de alimentación de la fuente.

### **6.2.3. Limpieza de elementos expuestos**

A continuación, se realizará la limpieza de todos los elementos expuestos que han quedado al exterior por roturas y desprendimientos mediante

---

105 España. Real Decreto 2177/2004, op. cit. pp. 37486-37489

el sistema de cepillado metálico<sup>106</sup> o proyección de sílice<sup>107</sup>. La finalidad es la eliminación del óxido, polvo, materiales sueltos e impurezas adheridas a las armaduras, al hormigón y las zonas de rotura del material cerámico. Este pretratamiento se hace necesario para preparar una base adecuada de enlace que mejore la adherencia de los materiales existentes y los aplicados en esta intervención.

#### 6.2.4. Pasivación de estructuras

De forma inmediata al cepillado de los elementos expuestos se procederá a su protección mediante la aplicación de un tratamiento que detenga el proceso de deterioro, ya que el desarrollo de la corrosión se desencadena rápidamente. La pasivación se realizará en las zonas deterioradas expuestas ya que en el resto del monumento estas estructuras quedan ocultas e inaccesibles.

Para ello es necesaria la aplicación de un producto que actúe como pasivador de armaduras y que presente buena resistencia a la penetración del agua y cloruros y que, por tanto, implique una mayor resistividad y un menor riesgo de corrosión. Se propone la aplicación de SikaTop® Armatec-110<sup>108</sup>, pues se trata de un revestimiento cementoso a base de resinas de epoxi modificado y con inhibidor de corrosión para protección de las armaduras del hormigón armado y con propiedades de capa de adherencia.

Hay que indicar que inicialmente se contempló la posibilidad de realizar micro-perforaciones en las partes del monumento que no han tenido patologías visibles, con la intención de inyectar productos de pasivación que por absorción pudiesen captar el tratamiento, pero esta solución se ha descartado tras la consulta con las casas de comercialización de estos productos, ya que el entorno de penetración de estos productos se circunscribe a la proximidad de unos 5cm de la zona de inyección.

#### 6.2.5 Refuerzo estructural

A las varillas de acero sin continuidad en la escultura se unirán barras corrugadas de fibra de vidrio<sup>109</sup> que se solidarizarán con hormigón. Éstas, entre

---

106 Es una operación mecánica con desprendimiento de viruta, para remover metal.

107 Consiste en la proyección de sílice mediante una corriente de aire impulsada por un compresor sobre piezas metálicas para preparar una superficie para tratamientos posteriores.

108 Cumple con las normas UNE-EN-1504 como producto para la protección de armaduras contra la corrosión. Disponible en: <https://arg.sika.com/dms/getdocument.get/62635bbb-1ffb-3fca-8e64-b2122b10e80b/SikaTop-Armatec-110%20EpoCem.pdf> [Consulta: 15-10-2020].

109 Las barras corrugadas de fibra de vidrio están hechas con hilos de fibra de vidrio, los cuales están impregnados con resina, de manera que las fibras se mantienen juntas y se comportan como un elemento único. Resultan totalmente inertes, resistentes a la corrosión y a los alcalinos. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.3.2productosaux.pararesinasreforzantes2016/folletobarracorrugada/barracorrugadas.v2015.pdf> [Consulta: 04-09-2020]



otras ventajas proporcionan un aumento de la duración de las estructuras instaladas en ambientes agresivos, son resistentes a la corrosión y, son estables en la dilatación y contracción del hormigón. Suponen una alternativa al acero corrugado y para todos los elementos de hormigón en los cuales se pueda verificar la corrosión de la armadura de acero. Por ello, es aconsejable su uso en edificios y estructuras cercanas a las costas donde el hormigón esté expuesto a sales marinas.

#### **6.2.6. Relleno estructural**

Posteriormente, y dado que el monumento está conformado por bloques huecos de gres, se procederá al vertido en su interior -por los huecos centrales- de un mortero de reparación estructural para proporcionar resistencia al conjunto. Se propone la utilización de un mortero de componente reforzado con fibras y humo de sílice como Sika Monotop<sup>®</sup>-612<sup>110</sup>, ya que cumple con los requerimientos de la clase R3 de la norma UNE-EN 1504-3<sup>111</sup>, como material adecuado para la reparación estructural.

#### **6.2.7. Reconstrucción volumétrica**

Después de la aplicación del mortero estructural y debido a los grandes faltantes existentes en la obra se procederá a la reconstrucción volumétrica mediante tres criterios diferentes:

- Reposición de piezas existentes
- Realización de nuevas piezas por el artista
- Reconstrucción de faltantes

Para la reposición de las piezas existentes y en base a la opinión del autor, se seleccionarán sólo las piezas de mayores dimensiones -descartando las pequeñas-, con la intención de que su reubicación no se asemeje a la de un puzle de pequeñas piezas. Éstas se adherirán al mortero con Sikaflex<sup>®</sup>-111 Stick & Seal<sup>112</sup> ya que se trata de un adhesivo y sellador monocomponente tanto para exterior como interior. Se caracteriza por la amplia adhesión y sellado en la mayoría de soportes y materiales de construcción como son los morteros o el hormigón y la cerámica.

Cada una de las piezas que se reincorporarán a la obra, habrán sido anteriormente sometidas a un proceso de limpieza mediante la combinación de sistemas mecánicos (pinces, cepillos, bisturís, etc....) y acuosos (agua desionizada). La escasa suciedad de las piezas de gran tamaño retiradas de la obra permite la realización de una limpieza de estas características.

---

110 Hoja de datos del producto. Ver Anexo 6.

111 AENOR, (2006). UNE-EN 1504-3:2006 Productos y sistemas para la protección y reparación de estructuras de hormigón. Definiciones, requisitos, control de calidad y evaluación de la conformidad. Madrid: AENOR.

112 Hoja de datos del producto. Ver Anexo 6.



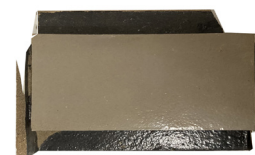
**Figura 53.** Detalle de dos faltantes de 30 x 15 cm. en los que se realizarán piezas nuevas.



**Figura 54.** 1ª pieza original del módulo C.



**Figura 55.** 2ª pieza original del módulo C



**Figura 56.** 3ª pieza original del módulo C

En el prisma B, en la zona frontal existen dos faltantes (Fig. 53) de tamaño rectangular (30 x 15 cm.) para los que, el artista ha manifestado su voluntad de realizar las piezas nuevas.

Una vez adheridas las piezas de gran tamaño y las nuevas realizadas por Mestre, se procederá a la reconstrucción volumétrica del resto de faltantes. El mortero a utilizar para moldear la forma del monumento será Sika Mono-top®-612, el mismo utilizado en el relleno estructural de los prismas.

Hay que señalar que el autor manifestó que quiere que quede claramente visible la intervención realizada y, por tanto, el mortero a aplicar deberá ser de una tonalidad levemente diferente a la del monumento. Respondiendo a su intencionalidad, cabe especificar que el mortero seleccionado consiste en un polvo gris que se mezcla con agua y que presenta la particularidad que una vez finalizada su aplicación y su secado produce un acabado sobre el que se puede pintar. Por tanto, en el caso que la tonalidad del mortero no fuese la adecuada en opinión del artista, se podría pintar la superficie mediante una lechada de cemento premezclada, como, por ejemplo, SikaCeram® Clean-Grout<sup>113</sup> de color gris suave. Este producto es óptimo para su aplicación en exteriores ya que proporciona protección activa y prevención frente al crecimiento de moho, bacterias y microorganismos, además, mantiene estables los colores, es resistente a la abrasión y posee capacidad de repeler el agua.

Especial atención merece la reconstrucción volumétrica del prisma C debido a que se han desmoronado completamente los módulos cinco, seis y el de coronación. No obstante, hay que indicar que de la cara frontal del mismo se han conservado tres piezas originales (Fig 54, 55 y 56). Por ello, la reconstrucción volumétrica consistirá en la reconstrucción modular mediante la técnica de encofrado<sup>114</sup> y la incorporación al mismo de las piezas originales.

Para la mejor comprensión del proceso de reconstrucción volumétrica se ha realizado una simulación del frontal (Fig. 57) y de la trasera (Fig. 58) de la escultura.

<sup>113</sup> Hoja de datos del producto. Ver Anexo 6.

<sup>114</sup> Consiste en la utilización de un molde hecho de madera o metal que se utiliza para contener el hormigón o mortero y darle forma hasta que se haya endurecido o fraguado.

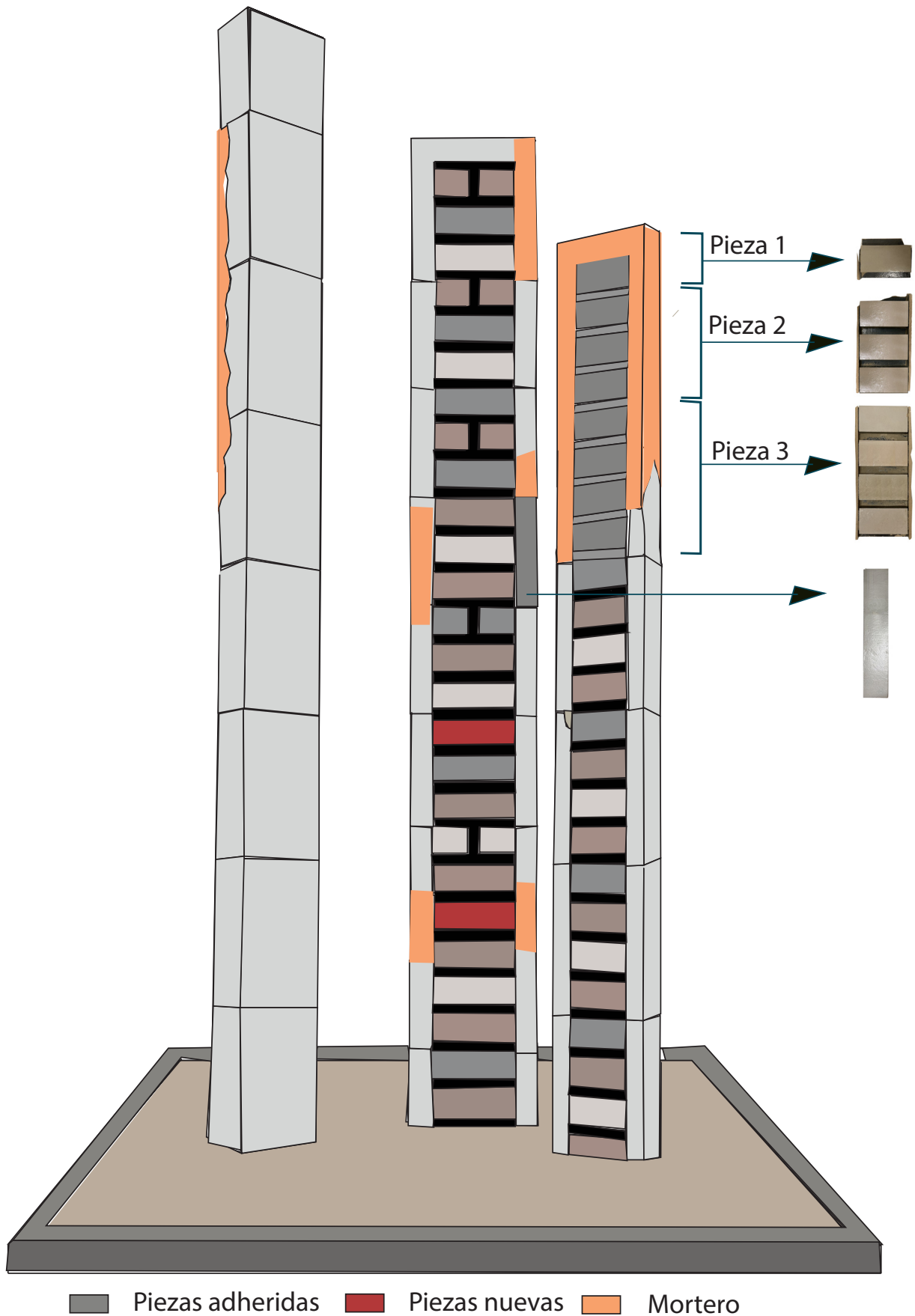


Figura 57. Simulación de la reconstrucción volumétrica del frontal de la escultura.

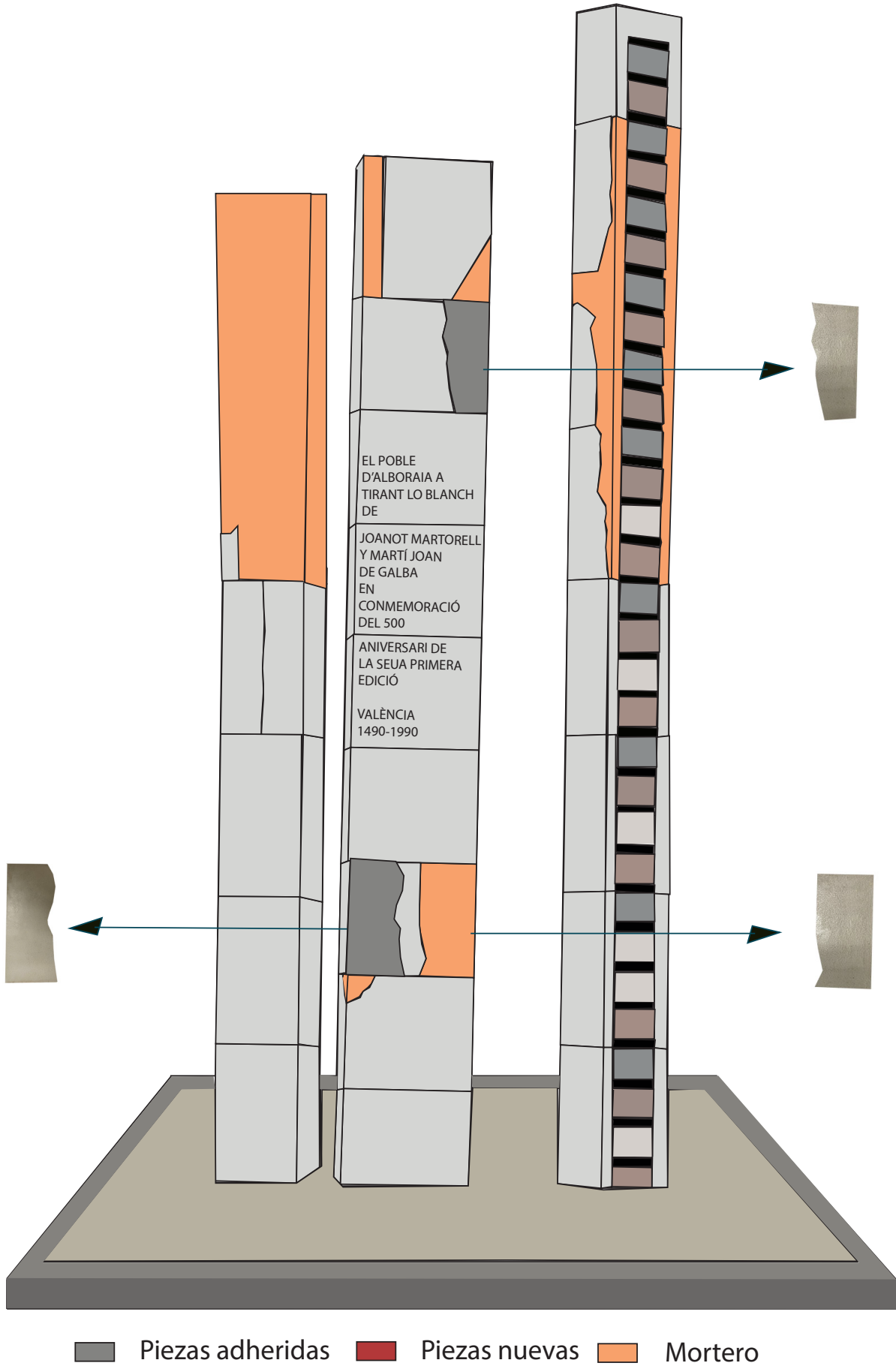
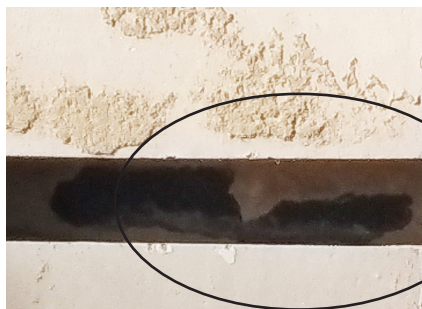


Figura 58. Simulación de la reconstrucción volumétrica de la trasera de la escultura.



**Figura 59.** Detalle de retranqueo donde se ha formado una fina costra.

### 6.2.8. Limpieza

Subsanadas las deficiencias estructurales y volumétricas se procederá a la limpieza o eliminación de productos como el polvo, depósitos, manchas de pintura o cualquier elemento que afecte estéticamente o contribuya al deterioro de la obra.

Como ya se ha explicado en el apartado dedicado a patologías, se observa la presencia en la escultura de abundantes sustancias depositadas por el viento. Además, en la parte inferior del módulo A se observan restos de pintura procedentes de actos vandálicos.

La elección del sistema o sistemas de limpieza a utilizar deberán tener en cuenta que la limpieza sea efectiva, selectiva, precisa y controlada, que no elimine material original, ocasione daños o pueda reaccionar químicamente con el material; tampoco deberá introducir sales o provocar choques térmicos y, además, será inocua para el hombre y el medio ambiente.

Partiendo de esta base, en primer lugar, se eliminará la arena que se ha depositado sobre todo en los retranqueos y resaltes de las vistas frontales de los prismas. En estas zonas existen múltiples ángulos donde se ha formado en múltiples casos, una fina costra (Fig. 59) que impide la visualización de las diferentes tonalidades de esta zona de la obra. La eliminación de estos depósitos se realizará con procedimientos mecánicos, como son el uso de pinceles de cerdas suaves y una aspiración controlada. Puntualmente, según las necesidades que surjan en el proceso, se podrá utilizar un bisturí o un escalpelo para, de forma muy controlada, eliminar los residuos más resistentes.

Las manchas de pintura a eliminar exigirán la realización de pruebas de solubilidad basadas en el Test de Cremonesi. Teniendo en cuenta que el gres no es un material poroso se utilizará un disolvente que facilite su remoción. Hay que tener en cuenta que la acción del disolvente viene determinada por su grado de polaridad con respecto a la polaridad del depósito a eliminar, por lo que en base a este criterio se aplicará el producto más efectivo.

Una vez realizadas, documentadas y evaluadas las catas de solubilidad, se procederá a la elección del sistema de limpieza más adecuado. No obstante, partiendo del análisis organoléptico y teniendo en cuenta las características de porosidad del gres se podría aplicar Sikalimp<sup>®115</sup> que es un limpiador a base de ácidos inorgánicos, incoloro y muy efectivo, aunque tiene la desventaja de su toxicidad, por ello será recomendable tomar las medidas preceptivas si finalmente se opta por su utilización.

### 6.2.9. Desalación

Una vez realizada la limpieza de depósitos y las manchas de pintura se procederá a la eliminación de las sales que se encuentran presentes sola-

115 Hoja de datos del producto. Ver Anexo 6.





**Figura 60.** Detalle de volumen de la costra de las sales.



**Figura 61.** Detalle de costra formada por sales en la unión entre módulos.

mente en el prisma A debido a su función de fuente en el pasado.

Estas, están localizadas sobre la superficie del gres (Fig. 60 y 61), sin observarse afectación en profundidad debido a la escasa porosidad del material constituyente.

Para decidir el proceso de aplicación será conveniente la caracterización de la sal (origen, tipo, solubilidad), las propiedades del soporte, las condiciones medioambientales y las ventajas e inconvenientes que presenta cada método de desalación.

Las fases que se deberán seguir consistirán en eliminar el origen siempre que sea posible, aplicar el proceso de desalación escogido, controlar en lo posible las condiciones ambientales y realizar un control de los resultados y de su efectividad.

Para las sales superficiales o muy localizadas existe una gran variedad de métodos mecánicos que actúan directamente sobre el material a eliminar como son las espátulas de ultrasonidos, microtornos o microincisores, instrumentos aeroabrasivos, bisturís, cepillos o escalpelos. Aunque continúan siendo muy utilizados debido a la facilidad de aplicación, rapidez, poca necesidad de equipos y bajo coste, son agresivos (pueden rayar o erosionar)<sup>116</sup>. Por ello, el método de desalación más utilizado en general, para las sales superficiales son las papetas<sup>117</sup>. La pulpa de Arbocel<sup>®118</sup> se utiliza como carga inerte en la preparación de papetas de limpieza a las cuales confiere propiedades soportantes y absorbentes.

Para la desalación se empaparán con agua y se aplicarán sobre la superficie a desalar, de forma que el agua penetrará en las sales disolviéndolas. El proceso se repetirá tantas veces como sea necesario hasta la eliminación total de la costra. No obstante, no hay que descartar la posibilidad de conseguir su completa eliminación con el uso de sistemas mecánicos suaves (cepillo, escalpelo).

#### **6.2.10. Sellado de juntas**

Tendrá un papel muy importante el sellado de todos los enlaces de módulos cerámicos y fisuras existentes para evitar la entrada de humedad y,

116 ZORNOZA-INDART, A. (2012), “Técnicas de desalación” en La conservación de los geomateriales utilizados en el patrimonio, R. Fort y E. Pérez (eds.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p.150

117 Las papetas son mezclas construidas por fibras de celulosa de naturaleza hidrófila y arcillas absorbentes que se emplean para reducir la concentración de sales logrando que éstas migren. ZORNOZA-INDART, A. (2012), “Técnicas de desalación” en La conservación de los geomateriales utilizados en el patrimonio, R. Fort y E. Pérez (eds.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. p.146

118 Integrada por fibras de pura celulosa, de naturaleza hidrófila, que solo parcialmente se infla por agua sin disolverse y es insoluble en la mayor parte de los disolventes. Disponible en: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=2669#:~:text=La%20Pulpa%20de%20Papel%20Arbocel%C2%AE%20se%20utiliza%20como%20carga,de%20las%20fibras%20de%20celulosa.> [Consulta: 04-07-2020]

por tanto, que se puedan producir reacciones con el oxígeno en las microquedades existentes.

Tanto para juntas como para fisuras es necesario un sellador que sea óptimo para el gres, de aplicación en el exterior, que repela el agua y sea resistente a la abrasión y a los rayos UV. Entre los diferentes productos existentes se podría utilizar SikaCeram<sup>®</sup> CleanGrout<sup>119</sup>.

#### **6.2.11. Protección**

El objetivo es preservar la superficie del monumento frente a la acción de agentes agresivos mediante el uso de sustancias que actúen de pantalla directamente entre la obra y el ambiente.

En primer lugar, se pretende proteger la pieza de coronación del prisma A en su parte alta de forma que se evite la entrada de agua al interior de la misma por la pieza rectangular que permitía el acceso a las tuberías. Para ello, se propone instalar una lámina de plomo de 1 mm. de espesor colocándola sobre fieltro de 6 mm.

Además de proteger el módulo de coronación del prisma A se debería proceder a la protección de toda la obra mediante la aplicación de un hidrofugante. Para que un producto protector o hidrofugante funcione correctamente, los requisitos necesarios son: que no suministre ni genere subproductos que dañen el material, que penetre lo suficiente, que impida la entrada del agua líquida, que sea resistente a la acción física y química del clima y que no altere significativamente el aspecto estético de la superficie. Debe ser fácilmente eliminable cuando haya perdido su eficacia, o en su defecto que permita la aplicación de un nuevo tratamiento. Finalmente, que sea respetuoso con el medio ambiente y no sea dañino para el restaurador.

Para ello, se plantea la utilización de productos que tapicen la superficie, aplicados a pincel o pulverizados como el Sikaguard<sup>®</sup>-711 ES <sup>120</sup>, o el Silo <sup>®</sup> 111<sup>121</sup> de CTS. Ambos son productos para proteger y retrasar la aparición de agentes externos producidos por la humedad que puedan dañar el soporte. Además, tienen efecto repelente y no modifican el aspecto del soporte.

#### **6.2.12. Acondicionamiento del estanque**

Finalmente se deberá acondicionar la superficie del estanque donde se asienta la obra.

En primer lugar, se comprobará que la base del estanque esté conformada por una base de hormigón lisa y limpia. En el caso de que no reuniera estas características se procedería a preparar la superficie de forma idónea

---

119 Hoja de datos del producto. Ver Anexo 6.

120 Ibídem.

121 Ibídem.

-colocación de una base de hormigón de al menos 5 cm. de espesor- para poder servir de base a la impermeabilización del espacio.

Una vez preparada la base, seca, limpia y libre de asperezas, se procederá a su impermeabilización mediante la colocación de la lámina EPDM en toda la superficie. A continuación, ésta se recubrirá con hormigón o con un mortero adecuado para su cubrimiento. La estructura se realizará con una pendiente adecuada para la correcta evacuación de las aguas de lluvia. Ésta se recubrirá a elección del artista, con pavimento de gres o con madera tratada como las pasarelas típicas de la playa.

### 6.3. CRONOGRAMA Y PRESUPUESTO

Una vez decididas las fases de actuación, y en base a las mediciones de la obra se realiza un cronograma (Fig. 62) con el que realizar el presupuesto total (Fig. 63) de la intervención (Ver Anexo 8).

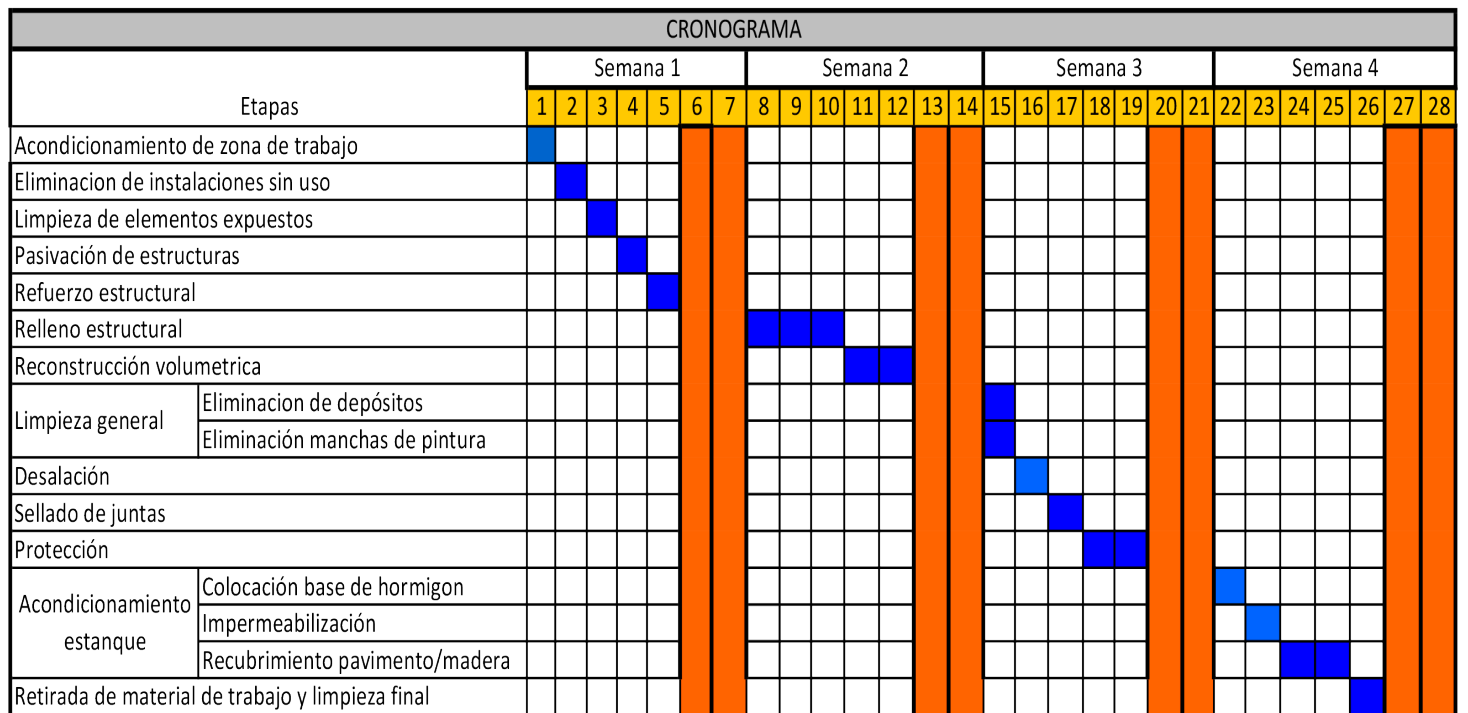


Figura 62. Cronograma de la propuesta de intervención

RESUMEN DEL PRESUPUESTO		MONUMENT AL TIRANT LO BLANCH
Capítulo	RESUMEN	IMPORTE
1	Acondicionamiento de zona de trabajo	161 €
2	Eliminación de instalaciones en desuso	139 €
3	Limpieza de elementos expuestos	187 €
4	Pasivación estructuras	190 €
5	Refuerzo estructural	181 €
6	Relleno estructural	1.391 €
7	Reconstrucción volumétrica	1.076 €
8	Limpieza	273 €
9	Desalación	200 €
10	Sellado de juntas	214 €
11	Protección	414 €
12	Acondicionamiento estanque	4.064 €
13	Retirada de material de trabajo y limpieza final	270 €
14	Seguridad y salud	182 €
15	Gestión de residuos	65 €
16	Medios auxiliares	1.302 €
	2% Costes indirectos generales	206 €
	<b>PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL</b>	<b>10.515 €</b>
	13% Gastos generales	1.367 €
	6% Beneficio industrial	631 €
	<b>PRESUPUESTO BASE LICITACIÓN SIN IVA</b>	<b>12.513 €</b>
	21% IVA	2.628 €
	<b>PRESUPUESTO BASE LICITACIÓN</b>	<b>15.141 €</b>

Asciende el presente presupuesto a quince mil ciento cuarenta y un euros

Figura 63. Presupuesto de intervención de “Monument al Tirant lo Blanch”

## CAPÍTULO 7.

# CONSERVACIÓN PREVENTIVA

### 7.1. RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

La Conservación preventiva contempla todos los aspectos que influyen en el deterioro de los Bienes Culturales, desde los factores medioambientales y biológicos, a la iluminación, manipulación, embalaje y transporte, seguridad y legislación. También hace hincapié en la necesidad de formar especialistas, difundir conocimientos y sensibilizar al público como medida esencial para garantizar la Conservación de los Bienes Culturales.

Por ello, es imprescindible establecer protocolos en materia de conservación preventiva de las obras de arte, realizando un profundo estudio de los factores de deterioro y su repercusión en las obras contemporáneas, con la intención de frenar los procesos de degradación<sup>122</sup>.

Sin un mantenimiento posterior a la intervención, sobre todo, en obras expuesta a la humedad, la reproducción sistemática de patologías es muy probable. Por ello, debe preverse un plan de conservación preventiva que aúne los factores extrínsecos e intrínsecos que generan sus patologías. Para ello, el informe de la intervención se debe anexar de una planificación que englobe los procesos y su temporalidad.

Es conveniente que la planificación siga las siguientes premisas de actuación: continuidad en los objetivos de conservación, economía en cada tarea, planificación a largo plazo con revisión periódica del primer diagnóstico y mínima intervención, con actuaciones limitadas a la acción de mantenimiento.<sup>123</sup>

En el caso de la obra que nos ocupa, sería recomendable crear una barrera de protección en el camino de paso entre las dunas y el monumento con la plantación de *Ammophila arenaria*<sup>124</sup> (barrón) para dificultar el enterramiento de la base del monumento con la arena procedente de las dunas.

Así mismo, alrededor del estanque y conectado con el camino de paso entre las dunas se podría crear un paso de 1 m de ancho que permitiera a los viandantes visualizar la obra en todo su contorno.

---

122 LLAMAS PACHECO, R.(2006). op. cit. p. 7

123 INSTITUO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO (1997). Programa de mantenimiento de Bienes culturales. S.L.: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Servicio de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico. Disponible en: [https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/PROGRAMA\\_DE\\_MANTENIMIENTO\\_1996\\_WEB.pdf](https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/PROGRAMA_DE_MANTENIMIENTO_1996_WEB.pdf) [Consulta: 19-05-2020]

124 Es una planta herbácea perenne, rizomatosa, robusta y relativamente compacta, de 0,5 a 1 m de altura. Las hojas son junciformes, rígidas, hacen de 20 a 80 cm de largo y de 2 a 5 mm de ancho y son de color verde glauco. Florece entre los meses de mayo y julio, con las flores dispuestas en espiguillas de 12 a 14 mm de largo, con aristas cortísimas, agrupadas en panículas largas y densas, de 7 a 20 cm, de color blanco amarillento o castaño claro. Es propia de las dunas litorales donde fija la arena. Es una planta halófila, que vive bien en suelos salinos. Se hace servir en restauración de dunas. Disponible en: <https://ajuntament.barcelona.cat/ecologiaurbana/es/ruta-jardines-sants/especies/barron> [Consulta: 12-04-2020]

Igualmente, desde la base del perímetro del conjunto monumental se podría instalar iluminación contrapicada que hiciese visible, en horas sin luz natural, la obra.

También, como herramienta de difusión cultural se podría colocar en la base del estanque una baldosa de gres, que no restase protagonismo al monumento, en la que se grabara en bajo relieve el nombre de la obra, del autor y la fecha de restauración. Además, se podría incluir un código QR con información detallada del artista y del proceso de restauración.

Por último, sería necesario un compromiso escrito o contrato con el organismo competente –Ayuntamiento de Alboraiá- sobre el mantenimiento del Bien Cultural consistente en:

- Examen organoléptico del comportamiento del conjunto del monumento, especialmente de las zonas que no hacen posible su intervención, para reparar con inmediatez los inicios de posibles patologías.
- Limpieza -mensual- de la superficie que delimita el monumento.
- Limpieza del monumento – mensual- consistente en la retirada de la arena y sustancias transportadas por el aire. Con directrices específicas sobre el tipo de productos (no abrasivos, cepillos de cerdas suaves, etc.)
- Mantenimiento de la zona colindante: poda de palmeras, conservación del césped, etc.
- Mantenimiento del alumbrado instalado.



## CAPÍTULO 8. ACTIVACIÓN SOCIAL DE LA OBRA

La propuesta de intervención realizada pretende, como fin último, la puesta en valor del patrimonio cultural y artístico de la obra *Monument a Tirant lo Blanch*.

Teniendo en cuenta que para que un bien patrimonial se afiance como tal “debe existir un consenso social en el que la comunidad que está en contacto directo con él lo reconozca como tal, se busca preservar el entorno cultural que marca la identidad de la sociedad que lo posee, sus valores, y asegurar su transmisión a las generaciones futuras”,<sup>125</sup>

Hay que destacar que el estado en que se encuentra el monumento actualmente no ofrece la posibilidad de su interacción con la ciudadanía. Por ello, su restauración -eliminando el rechazo y las múltiples quejas que de manera insistente se realizan sobre el estado actual de la obra-, la instalación de un basamento que conecte la obra con la zona de paseo, el sistema de iluminación nocturna (Fig. 64 y 65) y su difusión cultural mediante una exposición en la que se explique el proceso de restauración, deben ser el punto de partida para su activación social y, por tanto, para conectar al ciudadano con la obra y con su autor – de reconocido prestigio internacional- y en exceso desconocido por sus vecinos.

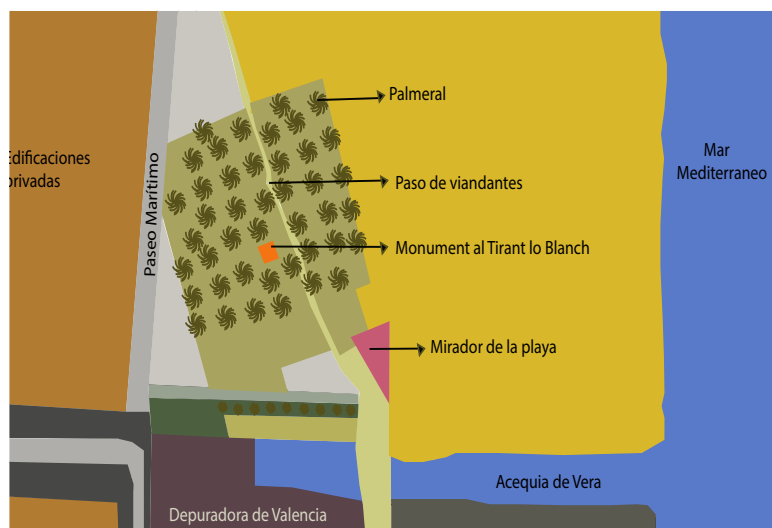


Figura 64. Ubicación escultura en playa de la Patacona

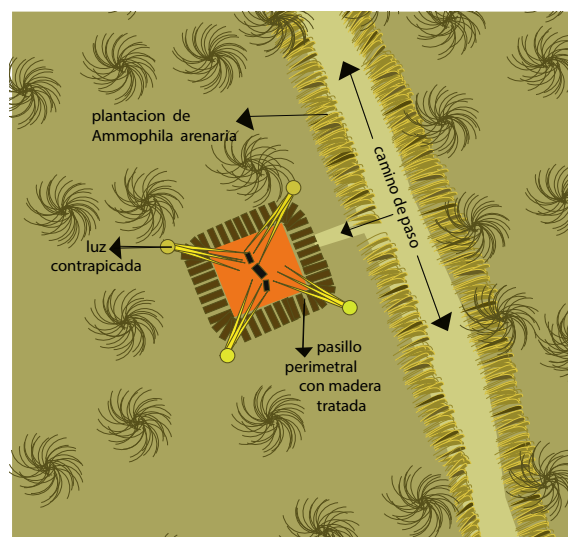


Figura 65. Propuesta de nuevo diseño de zona

Profundizando en las ideas expresadas en el párrafo anterior, se podría realizar un evento -para atraer a la población de los diferentes núcleos poblacionales de Alborai- que combinase la presentación en público de la restauración, un acto de reconocimiento a la trayectoria artística del autor

125 PRATS, L. (1997). Antropología y patrimonio. Barcelona: Editorial Ariel. p. 18

y la inauguración de una exposición que mostrase el antes, el proceso y el después de la restauración de la escultura. Además, la exposición se podría realizar con paneles modulares o tipo tótem que inicialmente se instalarían en el Paseo Marítimo de la playa de la Patacona, pero que, transcurrido un tiempo, de forma itinerante se trasladasen a los centros culturales de los distintos núcleos urbanos de Alboria y así poder despertar el interés por la obra.

Además, la recuperación de la escultura podría enmarcarse en un proyecto más amplio y ambicioso que impulsase no solo la activación social y cultural de la obra sino también la de la zona. El proyecto consistiría en potenciar la zona de la Patacona -ya que en todas sus plazas existen esculturas al aire libre- como espacio referente en arte local al aire libre de la localidad. Se podrían organizar visitas guiadas y otras actividades que conectarán las obras de arte y a los artistas con los ciudadanos.

Por otra parte, a pocos metros de distancia de la obra de Mestre se encuentra el Mirador de la playa (Fig 66), una construcción sujeta a frecuentes pintadas vandálicas, donde de forma bianual se podría planificar que diferentes artistas mostrasen su obra (Fig. 67) utilizando las columnas como soporte de sus obras. Ello podría contribuir a reforzar la activación social de los bienes culturales de la zona.



Figura 66. Mirador de la playa de la Patacona



Figura 67. Propuesta artística de Patricio Forrester

## CONCLUSIONES

En el presente trabajo en el que se ha estudiado la obra *Homentge al Tirant lo Blanch*, realizada en 1991 por Enric Mestre Estellés, se han podido alcanzar diferentes conclusiones, sobre todo, a partir de la utilización de una metodología específica que ha permitido comprender cómo proceder en la conservación de una obra de arte contemporáneo. Se pueden destacar, por tanto, diferentes aspectos:

Las diferentes entrevistas realizadas al artista han sido sumamente fructíferas a la hora de conocer “lo esencial” en su obra, su visión respecto al estado actual de la escultura y cual es su voluntad en la restauración de la obra. Además, se ha evidenciado la importancia de la comunicación entre conservador y artista para conseguir un objetivo común: devolver la estabilidad física y la lectura estética a la obra.

El estudio del plano conceptual ha permitido conocer la reflexión filosófica que el autor realiza de forma previa a la realización de cualquiera de sus obras y, por tanto, poder valorar la importancia que este aspecto tiene para el artista a la hora de materializar su obra.

Con respecto a los materiales constituyentes de la obra se ha verificado que el gres es el material con el que Mestre encuentra su medio de expresión. Para él es tan importante el concepto como la materia, aunque desde su punto de vista, la libertad creativa exige el conocimiento profundo de la técnica.

Por otra parte, el análisis del estado de conservación ha permitido mostrar que la intención inicial de aportar resistencia al conjunto mediante el uso de materiales de relleno no idóneos (hormigón de granulometría heterogénea y armaduras de acero sin protección) han generado gran tensión en el interior de la estructura de gres provocando su progresivo deterioro. Por tanto, se hace patente que la escultura presenta graves problemas estructurales que deben ser subsanados de forma inmediata ya que de lo contrario peligran la durabilidad de la obra y la seguridad de los viandantes.

Así mismo, se ha evidenciado que el desconocimiento y la intervención de personal no cualificado no solo no han solucionado los problemas que presentaba la obra, sino que los han agravado, ya que las reparaciones realizadas en intervenciones anteriores no trataban el problema de fondo.

La situación de la obra ha confirmado la necesidad de realizar su intervención mediante criterios individualizados, específicos y adaptados a la realidad de la escultura, entre los que cabe destacar, la necesidad de conformar un equipo de trabajo multidisciplinar con personal cualificado en cada área competente (restaurador, arquitecto, encargados de obra, etc..).

En el caso en que se ejecute la intervención de la obra, resulta imprescindible el establecimiento de protocolos de actuación en materia de conservación preventiva en los que se planifique a corto, medio y largo plazo la continuidad de los objetivos iniciales de conservación.

También hay que destacar que el monumento se encuentra desactivado culturalmente por lo que su restauración debe ir acompañada de un proyecto de activación social del mismo que posibilite su interacción con la ciudadanía. Para ello se han realizado varias propuestas como son la instalación de un basamento que conecte la obra con la zona de paseo, la instalación de iluminación nocturna y su difusión cultural mediante la realización de una exposición, entre otras actividades.

Por último, cabe destacar que el Ayuntamiento de Alboraiá estaba estudiando la posibilidad de derruir la obra debido a las quejas de los vecinos, pero el inicio de este trabajo y el desarrollo de la propuesta de intervención han provocado que el organismo se haya replanteado la posibilidad de recuperar la obra, por lo que actualmente se está gestionando su restauración.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1 Monument al Tirant lo Blanch.
- Fig. 2 Diagrama del proceso metodológico.
- Fig. 3 Enric Mestre Estellés.
- Fig. 4 Taller de Enric Mestre.
- Fig. 5 s/t. Gres con engobe y esmalte. 1976. 26 x 14,7 x 9,2 cm. Publicada en PÉREZ CAMPS, J. (2017). Enric Mestre: Retrospectiva 1.0. Col.lecció Ceramistes Rellevants. (Exposició] Onda, Museu del Taulell “Manolo Safont”. Del 15 de juny a l’1 d’octubre). Onda: Ajuntament d’Onda. P. 29 (foto 24).
- Fig. 6 s/t. Porcelana vidriada y óxido de cobre. 1978. 74 x 15 x 7,2 cm. Publicada en Ibídem, p. 21 (foto 43).
- Fig. 7 s/t. Gres con esmalte y óxidos. 1979. 70,5 x 27,2 x 1,5 cm. Publicada en Ibídem, p. 54 (foto 51).
- Fig. 8 s/t. Gres con engobe y esmaltes, grafismos aplicados con pera. 1982. 59 x 35,5 x 5 cm. Publicada en Ibídem, p. 58 (foto 57).
- Fig. 9 s/t. Gres con engobes y esmaltes. 1984. 33,8 x 27,1 x 2 cm. Publicada en Ibídem, p. 60 (foto 60).
- Fig. 10 s/t. Técnica mixta, gres con engobes y hierro. 1986. 83 x 15,5 x 7,5 cm. Publicada en Ibídem, p. 71 (foto 68).
- Fig. 11 s/t. Gres con engobes 2<sup>a</sup> cocción reductora. 1988. 69 x 69 x 15 cm. Publicada en Ibídem, p. 74 (foto 72).
- Fig. 12 s/t. Técnica mixta, gres con engobes y aluminio. 2007. 28,8 x 28 x 22,7 cm. Publicada en Ibídem, p. 102 (foto 98).
- Fig. 13 s/t. Gres con esmaltes. 2000. 44,5 x 70,2 x 1,6 cm. Publicada en Ibídem, p. 114 (foto 105).
- Fig. 14 s/t. Gres esmaltado. 2017. 22,6 x 47,2 x 9,2 cm. Publicada en Ibídem, p. 127 (foto 117).
- Fig. 15 Maqueta “Monument al Tirant lo Blanch”. Fotografía Enric Mestre.
- Fig. 16 Recurso contencioso-administrativo núm. 03/0002998/10993.
- Fig. 17 Escultura almacenada. Fotografía de Enric Mestre
- Fig. 18 Frontal del “Monument al Tirant lo Blanch”.
- Fig. 19 Trasera del “Monument al Tirant lo Blanch”.
- Fig. 21 Módulo tipo del prisma A y C. Planta, alzado y secciones.
- Fig. 22 Módulo tipo del prisma B. Planta, alzado y secciones.
- Fig. 23 Diseño inicial del estanque y de la ubicación de los prismas.
- Fig. 24 Dimensiones del estanque definitivo.
- Fig. 25 Posición relativa de los prismas entre sí.
- Fig. 26 Estudio modular realizado por Enric Mestre.
- Fig. 27 Proporciones definitivas de materiales constituyentes de la pasta cerámica. Fuente: Libro de pastas núm. 1. p. 57 de Enric Mestre.
- Fig. 28 Amasadora de Enric Mestre.
- Fig. 29 Laminadora de Enric Mestre.



- Fig. 30 Proporción definitiva de materiales constituyentes para la elaboración del barniz con diferentes pigmentos. Fuente: Libro de pastas núm. 1 p. 57 de Enric Mestre.
- Fig. 31 Detalle de granulometría y oquedades en el hormigón.
- Fig. 32 Detalle del estado de degradación del prisma C.
- Fig. 33 Frontal de la escultura.
- Fig. 34 Trasera de la escultura.
- Fig. 35 Gráfico de daños del prisma A.
- Fig. 36 Gráfico de daños del prisma B.
- Fig. 37 Gráfico de daños del prisma C.
- Fig. 38 Pérdida de material cerámico.
- Fig. 39 Pérdida de material cerámico.
- Fig. 40 Pérdida de material cerámico.
- Fig. 41 Detalle en el que observa la armadura sin unir.
- Fig. 42. Detalle de grietas.
- Fig. 43 Detalle de sales en módulo A.
- Fig. 44 Detalle de sales.
- Fig. 45. Adhesión de arena a la superficie.
- Fig. 46 Actos vandálicos con pintadas.
- Fig. 47 Actos vandálicos por impacto de piedras.
- Fig. 48 Fragmentos adheridos con silicona.
- Fig. 49 Cepillado de armaduras oxidadas.
- Fig. 50 Aplicación de pasivante sobre las armaduras.
- Fig. 51 Imagen de abril de 2019.
- Fig. 52 Imagen de julio de 2019.
- Fig. 53 Detalle de faltantes en los que se realizarán piezas nuevas.
- Fig. 54 Primera pieza original del módulo C.
- Fig. 55 Segunda pieza original del módulo C.
- Fig. 56 Tercera pieza original del módulo C.
- Fig. 57 Simulación de la reconstrucción volumétrica del frontal.
- Fig. 58 Simulación de la reconstrucción volumétrica de la trasera.
- Fig. 59. Detalle de retranqueo donde se ha formado una fina costra.
- Fig. 60 Detalle de volumen de sales.
- Fig. 61 Detalle de sales en la unión entre módulos.
- Fig. 62 Cronograma de la propuesta de intervención.
- Fig. 63 Resumen del Presupuesto de intervención de la obra.
- Fig. 64 Ubicación de la escultura en la playa de la Patacona.
- Fig. 65 Propuesta de nuevo diseño de zona.
- Fig. 66 Mirador de la playa de la Patacona.
- Fig. 67 Propuesta artística de Patricio Forrester. Simulación del autor del proyecto.

## BIBLIOGRAFÍA

- AENOR (2006). *UNE-EN 1504-3:2006. Productos y sistemas para la protección y reparación de estructuras de hormigón. Definiciones, requisitos, control de calidad y evaluación de la conformidad*. Madrid: AENOR.
- BASSET SALOM, L. (2019). *Patología de las estructuras de fábrica: diagnóstico y ensayos*. Artículo Docente, UPV, Departamento de Mecánica de los Medios Continuos y Teoría de Estructuras. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/120616> [Consulta: 11 de mayo 2020].
- BERMÚDEZ ODRIÓZOLA, M.A. (2007). *Corrosión de las armaduras del hormigón armado en ambiente marino: zona de carrera de mareas y zona sumergida*. Tesis. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- BLOOMFIELD, L. (2015). *Guía de esmaltes cerámicos: recetas*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 9788425228803.
- BREGEL LÓPEZ, A. (2018). *Objetos pictóricos. La pintura como material de construcción*. Trabajo Fin de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/108169> [Consulta: 19 de junio 2020].
- CALLE, R. DE LA (2018). *El mundo geométrico de Enric Mestre. [Exposición] Espai d'Art Contemporani El Castell, julio-noviembre*. Riba-Roja: Ayuntamiento de Riba-Roja de Túria. ISBN 9788417468026.
- CARCELLER LACRUZ, N. (2019). *Estudio técnico, del estado de conservación y propuesta de intervención de una obra del artista Alex Marco*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/126002> [Consulta: 11 de marzo 2020].
- CARRASCOSA MOLINER, B. (2006). *Iniciación a la conservación y restauración de objetos cerámicos*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN 9788483630457.
- CARRASCOSA MOLINER, B. (2009). *La conservación y restauración de objetos cerámicos arqueológicos*. Madrid: Tecnos. ISBN 9788430949397.
- CARBONELL, A. (2014). “Exposición Escuela de Ceramistas” en *Infocerámica*, 1 de agosto. ISSN 2530-8874. Disponible en: <http://www.infoceramica.com/2014/08/exposicion-escuela-de-ceramistas/> [Consulta: 12 de diciembre 2019].

- COLBECK, J. (1989). *Materiales para el ceramista*. Barcelona: Ceac. ISBN 8432985589.
- CALLE, R. DE LA (1999). *Cerámica fin de siglo : [Exposición] Atarazanas, Valencia, 25 noviembre 1999 - 2 enero 2000*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 8448223225.
- COTTIER-ANGELI, F. (1980). *La cerámica*. Barcelona: Ediciones Torres. ISBN 8485174003.
- DÍAZ MARTÍNEZ, M. (2016). *Restauración de arte contemporáneo y conservación preventiva. Un caso práctico: La Fundación Antonio Pérez de Cuenca*. Tesis. Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10578/9611>> [Consulta: 12 de julio 2020].
- DÍAZ RUBIO, R. (2012). “Patologías de las piezas cerámicas en la edificación” en *II Jornadas sobre Rehabilitación de Edificios*. Bilbao. Disponible en: <<http://www.e-edificacion.com/googlemaps/P-comerciales/jornadas-jun2012/17-ponencia>>. [Consulta: 11 de junio 2020].
- EL PAÍS, (1996). “La escultura de Tirant lo Blanch vetada por Lizondo irá a un paseo de Alboraiá” en *El País*, 30 de abril de 1996. ISSN 1134-6582.
- EL PAÍS. (1996). “Tirant lo Blanch ya tiene plaza” en *El País*, 25 de febrero 1996. ISSN 1134-6582.
- España. Real Decreto 1247/2008, de 18 de julio, por el que se aprueba la instrucción de hormigón estructural. BOE, de 22 de agosto de 2008, núm. 203, pp. 35176-35178. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2008/08/22/pdfs/A35176-35178.pdf> [Consulta: 10 de octubre 2019].
- España. Real Decreto 1247/2008, de 18 de julio, por el que se aprueba la instrucción de hormigón estructural. BOE, de 22 de agosto de 2008, núm. 203, pp. 1-304 (suplemento). Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2008/08/22/pdfs/C00001-00304.pdf> [Consulta: 10 de octubre 2019].
- España. Real Decreto 2177/2004, de 12 de noviembre, por el que se modifica el Real Decreto 1215/1997, de 18 de julio, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud para la utilización por los trabajadores de los equipos de trabajo, en materia de trabajos temporales en altura. BOE, de 13 de noviembre, núm. 274, pp. 37486-37489. Disponible en: <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-19311>> [Consulta: 15 de octubre 2019].

ESTRADA, D.A. (1966). “Gres cerámico” en *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 5, nº 3, pp. 361-388. Disponible en: <<http://boletines.secv.es/upload/196605361.pdf>> [Consulta: 19 de junio 2019].

ESTRADA, D.A. (1962). “Las materias primas cerámicas españolas” en *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 1, nº 1, pp. 17-20. ISSN 0366-3175. Disponible en: <<http://boletines.secv.es/upload/20120209113658.196101017.pdf>> [Consulta: 19 de junio 2019].

FERRER MORALES, A. (2017). *La cerámica arquitectónica. Su conservación y restauración*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. ISBN 9788447220526.

GARCÍA, A. (2008). “Enric Mestre: prefiero el taller a las relaciones públicas y políticas. Soy un artista ermitaño” en *Levante. El Mercantil Valenciano*, 20 marzo 2008. ISSN 1131-9437. Disponible en: <<https://www.levante-emv.com/cultura/2008/03/20/enric-mestre-prefiero-taller-relaciones-publicas-politicas-artista-ermitaño/422133.html>> [Consulta: 20 de junio 2019].

GARDNER, L. (1997). *Alfarería y cerámica*. Barcelona: Blume. ISBN 8480762497.

HAMILTON, D. (1985). *Alfarería y cerámica*. Barcelona: Ceac. ISBN 843298552X.

HAMILTON, D. (1985). *Gres y porcelana*. Barcelona: Ceac. ISBN 8432985511.

HERAS Y MARTÍNEZ, C.M. (1992). “Glosario terminológico para el estudio de cerámicas arqueológicas” en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 22, pp. 9-34. ISSN 056-6533. Disponible en: <<https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA9292110009A>> [Consulta: 5 de octubre 2020].

HONGYU, T. (2018). “Enric Mestre: día a día, año a año” en *Makma*. © Revista de artes visuales y cultura contemporánea. 15 de septiembre de 2018. ISSN 1695-215X. Disponible en: <<https://www.levante-emv.com/cultura/2008/03/20/enric-mestre-prefiero-taller-relaciones-13457846.html>> [Consulta: 6 de mayo 2019].

HUMMELEN, I. Y SILLÉ, D. (1999). “The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art” en *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary*

Art. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Contemporary Art Netherlands Institute for Cultural Heritage, pp. 164-177. ISBN 1904982026.

INCCA (2016). “Guide to Good Practice: Artists’ Interviews” INCCA [en línea], 2002. Actualizado en enero de 2016. Disponible en: <<https://www.incca.org/articles/incca-guide-good-practice-artists-interviews-2002>> [Consulta: 5 de agosto de 2020].

INSTITUTO ANDALUZ DE PATRIMONIO HISTÓRICO. (1997). *Programa de mantenimiento de Bienes culturales*. S.L.: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Servicio de Conservación y Obras del Patrimonio Histórico. Disponible en: <<https://bit.ly/IAPH9dRE>> [Consulta: 05 de agosto de 2020].

J.R.S. (2013). “El monument al “Tirant” que vetó Valencia se degrada en Alboraiá” en *Levante. El Mercantil Valenciano*, 20 de marzo de 2013. ISSN 1131-9437. Disponible en: <<https://www.levante-emv.com/cultura/2013/10/05/monumento-tirant-veto-valencia-degrada/1038804.html>> [Consulta: 7 de mayo 2019].

LAS PROVINCIAS. (1991). No se construirá el Monument al Tirant (1991), en *Las Provincias*, 6 de noviembre 1991. ISSN 1578-7850.

LLAMAS PACHECO, R. (2014). *Arte contemporáneo y restauración : o cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos. ISBN 9788430961405.

LLAMAS PACHECO, R. (2010). *Conservar y restaurar el arte contemporáneo : un campo abierto a la investigación*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN 9788483635841.

LLAMAS PACHECO, R. (2013). *De lo material a lo esencial en la conservación del arte contemporáneo, o cómo conservar los valores del bien simbólico*. Valencia: Low costbooksPsylicom Distribuciones Editoriales. ISBN 978843096145.

LLAMAS PACHECO, R. (2016). “El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y sus efectos sobre la significación de la materia” en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 28, nº 2, pp. 277-296. ISSN 1131-5598. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/65746>> [Consulta: 12 de marzo de 2020].



- LLAMAS PACHECO, R. (2011). *Idea, materia y factores discrepantes en la conservación del arte contemporáneo*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN 9788483636657.
- LLAMAS PACHECO, R. Y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E. (2006). “Nuevos avances metodológicos para la conservación y restauración del arte no convencional” en *Arché*, nº 1, pp. 105-112. ISSN 2445-1150. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/32433>> [Consulta: 3 de marzo de 2020].
- LLAMAS PACHECO, R. (2015). “Una aproximación axiológica a la restauración del arte contemporáneo. De materia y de valores esenciales en la obra” en *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, vol. 13, pp. 199-210. ISSN 2340-0005 Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/65957>> [Consulta: 12 de marzo 2020]. ISSN 2340-0005.
- MANSERGAS, A. (2020). “Enric Mestre, el dios de la cerámica” [emisión radiofónica] en *Cadena SER. Radio Valencia. Hoy por hoy locos por Valencia*, 25 de octubre de 2020. Disponible en: <[https://cadenaser.com/emisora/2018/10/03/radio\\_valencia/1538561442\\_543660.html](https://cadenaser.com/emisora/2018/10/03/radio_valencia/1538561442_543660.html)> [Consulta: 27 de octubre 2020].
- MÁRQUEZ, L. (2018). “Enric Mestre: la cerámica ya no es una seña de identidad valenciana, esa tradición se acabó” en *Valencia Plaza*, 14 de septiembre 2018. Disponible en: <<https://valenciaplaza.com/enric-mestre-la-ceramica-ya-no-es-un-sena-de-identidad-valenciana-esa-tradicion-se-acabo>> [Consulta: 17 de octubre 2019].
- MATOS, A.M. (1991). “La decoración en la transición de la cerámica artesanal a la cerámica artística contemporánea” en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 4. pp. 111-118 ISSN 1131-5598. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9192110111A/6037> [Consulta: 18 de octubre 2019].
- MATTISON, S. (1999). *Cerámica: dos libros en uno*. Madrid: Acento. ISBN 844830442X.
- MESTRE ESTELLÉS, E. Y CALLE, R. DE LA (1992). *Mestre: diálogos con la materia*. Valencia: Vicent García. ISBN 8488093004.
- MESTRE ESTELLÉS, E. (2013). “Curriculum vitae” [en línea]. Disponible en: <<http://enricmestre.com/>> [Consulta: 15 de octubre 2019].

MESTRE ESTELLÉS, E. Y CALLE, R. DE LA (1985). *Diàlegs amb la matèria : Sala d'exposicions de la Universitat de València, 28 maig-5 juny 1985*. València: Universitat de València.

MESTRE ESTELLÉS, E. et al. (2008). *Enric Mestre: vint peces per a un museu : [Exposició] Centre del Carme, març-juny 2008*. Valencia: Generalitat Valenciana. ISBN 9788448249076.

MESTRE ESTELLÉS, E. Y MIRA PASTOR, E. (1999). *Enric Mestre: Construir formes, fingir espais = Construir formas, fingir espacios:[Exposició] del 19 de maig al 29 d'agost 1999 Sala Parpalló* .València: Diputació de València, Sala Parpalló. ISBN 8477952124.

MIDGLEY, B. (1982). *Guía completa de escultura, modelado y cerámica: Técnicas y materiales*. Madrid: Blume. ISBN 8472142590.

MIGUEL ARBONES, E.M. DE (2012). *Arquitecturas cerámicas 2011*. Valencia: Universitat Politècnica de València. ISBN 9788483638415.

MISAS ÚBEDA, J.V. (1999). *Lo Cerámico como medio de expresión y concepción escultorización en modelización del lenguaje : los últimos veinte años en Valencia*. Tesis. Valencia: Universidad Politècnica de València.

MONTEAGUDO GARCÍA, E. Y MESTRE ESTELLÉS, E. (2002). *Enric Mestre :obra artística abierta*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. . ISBN 8478223800.

MONTEAGUDO GARCÍA, E. (1991). *La obra artística de Enrique Mestre (1965-1985)*. Tesis. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia.

MOREIRA TEIXEIRA, J.C.(2009). *La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración de arte contemporáneo*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/6301>> [Consulta: 19 de junio2019].

PADILLA, C. et al. (2002). *Diccionario de materiales cerámicos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. ISBN 8436936388.

PARDO, L.H., LÓPEZ NIETO, I. Y PAREJA, R. (2020). *Enric Mestre: La importancia del paisaje*[Recurso audiovisual]. Sin editar comercialmente. Cedido por los autores para la realización de este TFG.

PASCUAL, E. Y PATIÑO, M. (2004). *Cerámica y porcelana*. Barcelona: Parramón. ISBN 8434226685.

- PELAYO BLASCO, M. (2018). *Estudio técnico, de estado de conservación, y propuesta de intervención para una obra realizada con alas de mariposa*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/110283>> [Consulta: 11 de abril 2020].
- PÉREZ CAMPS, J. (2017). *Retrospectiva 1.0. en Col·lecció Ceramistes Rellevants. [Exposició] Museu del Taulell “Manolo Safont”. Del 15 de juny a l’1 d’octubre*. Onda: Ajuntament d’Onda.
- PRATS, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel. ISBN: 84344322115.
- RIVAS TORRES, R. (2014). *Estudio técnico y estado de conservación de una obra de Frederic Amat: Lluna Plena*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/49238>> [Consulta: 4 de febrero de 2020].
- RHODES, D. (1990). *Arcilla y vidriado para el ceramista*. Barcelona: Ceac. ISBN 8432985570.
- SÁEZ GIRBÉS, T. (2017). *Análisis del estado de conservación de una obra policromada para su puesta en valor*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/97536>> [Consulta: 7 de febrero 2020].
- SANTABÁRBARA MORERA, C. (2016). “Heinz Althöfer, el inicio de la teoría de la restauración del arte contemporáneo” en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº. 18, pp. 52-69. ISSN 1988-7213. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5576612>> [Consulta: 7 de febrero 2020].
- SANTABÁRBARA MORERA, C. (2016). “La conservación del arte contemporáneo: ¿un desafío para la teoría de la restauración crítica?” en *Conservando el pasado, proyectando el futuro: tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI= Preserving the past, Projecting the future: tendencies in 21 st century monumental restoration*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 141-156. ISBN 9788499114194. Disponible en: <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/83/09santabarbara.pdf>> [Consulta: 7 de febrero 2020].
- SANTABÁRBARA MORERA, C. (2016). *Conservación y restauración del arte contemporáneo. Historia, teoría y crítica*. Tesis. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- SANTAMARINA CAMPOS, V. Y CARABAL MONTAGUD, M.A. (2011). *La cerámica de Manises : oficios del pasado, recursos patrimoniales del presente*. València: Editorial UPV. ISBN 9788483637548.
- SANTOS GÓMEZ, S. (2017). *La conservación del arte contemporáneo: criterios y metodologías de actuación en obras configuradas con nuevos materiales*. Gijón: Trea. ISBN 8497049608.
- SEGUÍ, J.R. (2013). “El monumento al “Tirant” que vetó Valencia se degrada en Alboraiá” en *Levante. El Mercantil Valenciano*, 5 de octubre. ISSN 1131-9437 Disponible en: <<https://www.levante-emv.com/cultura/2013/10/05/monumento-tirant-veto-valencia-degrada/1038804.html>>[Consulta: 20 de junio 2019].
- SILVESTRE LEZCANO, I. (2018). *Propuesta de intervención para la restauración de una pieza cerámica de los fondos arqueológicos del SIAM, Valencia*. Trabajo Final de Grado. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/110275>>. [Consulta: 7 de febrero2020].
- SOLER, J.J. (2017). “Los Espacios ambiguos de Enric Mestre en ONEstudio” en *Los ojos de Hipatia*, 3 de mayo. ISSN 2431-0612. Disponible en: <<https://losojosdehipatia.com.es/exposiciones/los-espacios-ambiguos-de-enric-mestre-en-onestudio/>>[Consulta: 20 de junio 2019].
- SOUSA JÚNIOR, M.A. (2015). *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/58047>> [Consulta: 10 de febrero 2020].
- SORIANO, J., SARRABLO MORENO, V. Y TARDEVEAU, A. (2006). *Moldear, ensamblar, proyectar : la cerámica en arquitectura*. Castellón: ASCER Asociación Española de Fabricantes de Azulejos y Pavimentos Cerámicos. ISBN 846099211X.
- TORRE FORNÉS, I.L. (2017). *La cerámica arquitectónica en la obra de Oscar Niemeyer: color, morfología e intenciones*. Tesis. Valencia: Universitat Politècnica de València. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10251/90539>>[Consulta: 7 de septiembre2020].
- TRAVERSA, L.P. (2004). “Patología de las estructuras de hormigón armado” en *Ciencia y Tecnología del Hormigón. Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica*, nº 11, pp. 41-48. ISSN 6327-4845. Disponible en: <<https://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/448>>[Consulta: 10 de febrero 2020].

VARONA MOYA, F.B., LÓPEZ JUÁREZ, J.A., y Bañón Blázquez, L. (2012). *Apuntes de hormigón armado. Adaptados a la Instrucción EHE-08. Obras de Hormigón*. Alicante: Escuela Politécnica Superior de Alicante. Disponible en: <[file:///C:/Users/crist/Downloads/Apuntes%202012-13%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/crist/Downloads/Apuntes%202012-13%20(2).pdf)> [Consulta: 7 de septiembre 2020].

VITTEL, C.(1978). *Cerámica (pastas y vidriados)*. Madrid: Paraninfo. ISBN 8428309701.

ZORNOZA-INDART, A. (2012). “Técnicas de desalación” en *La conservación de los geomateriales utilizados en el patrimonio*, R. Fort y E. Pérez (eds.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. ISBN: 9788461576609.



## FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO HISTÓRICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Actividades previstas para 1990 en la Conmemoración del V Centenario del “Tirant lo Blanch”. Expediente 33/89. Área de cultura. Servicio de Acción cultural. s/s.

ARCHIVO HISTÓRICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Proyecto de instalación del Monumento cerámico al “Tirant lo Blanch”. Expediente 20/91. Área de cultura. Servicio de Acción cultural. pp. 2-4. s/s.

ARCHIVO HISTÓRICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Contratación de la construcción del monumento cerámico al “Tirant lo Blanch”. Expediente 21/91. Área de cultura. Servicio de Acción cultural. pp. 2-7. s/s.

ARCHIVO HISTÓRICO DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. Recurso contencioso-administrativo 03/0002998/1993. s/s.

HIDALGO DELGADO, F., HIDALGO NÚÑEZ, A. Y AGUILAR ARENER, M.J. (2020). Memoria técnica de la restauración del Monument al Tirant lo Blanch.

MESTRE ESTELLÉS, E. (1991). Memoria técnica del Monument al Tirant lo Blanch.

## ANEXOS

### ANEXO 1

Entrevista a Enric Mestre de 21 de septiembre de 2019 75

### ANEXO 2

Entrevista a Enric Mestre de 9 de julio de 2020 85

### ANEXO 3

Bases del concurso 87

### ANEXO 4

-Las Provincias. 18-09-1991 90  
-Las Provincias. 06-11-1991 91  
-Hoja de Valencia. 09-11-1991 92  
-Levante. El mercantil valenciano. 22-11-1991 93  
-Las Provincias. 20-01-1992 94  
-Hoja de Valencia. 23-01-1992 95  
-El País. 30-05-1992. 96  
-Levante. El mercantil valenciano. 19-03-1995 97

### ANEXO 5

-Libro de pastas. núm. 1 p. 52 98  
-Libro de pastas. núm. 1 p. 57 99

### ANEXO 6

Fichas técnicas de productos (links) 100

### ANEXO 7

Gráfico de daños del prisma A 101  
Gráfico de daños del prisma B 102  
Gráfico de daños del prisma C 103

### ANEXO 8

Presupuesto de la propuesta de intervención 104



Figura 68. Imagen durante la realización de la entrevista.

## ANEXO 1

### ENTREVISTA A ENRIC MESTRE DE 21 DE SETEMBRE DE 2019

**MJ.A.** Hui és dia 21 de setembre de 2019 i es realitza l'entrevista a Enric Mestre, ceramista.

**Autoritzes la difusió d'aquesta entrevista per a fins d'investigació o qual-sevol tema de divulgació.**

E.M. Si, sense cap problema.

**MJ.A.** Sobretot vull parlar amb tu de l'escultura que es troba en la platja de la Patacona, ¿com és titola?

E.M. No té títol, en realitat el títol era “Homenatge a Tirant lo Blanch”, però com era un concurs teniem que titular-la amb un pseudònim i jo li vaig posar “Evocación II”.

**MJ.A.** Em podries descriure l'obra des de el teu punt de vista com a ceramista?

E.M. Com a obra ceràmica és un poc diferent del que normalment es fa per ahí. Jo vaig tractar de fer un obra per a estar en la Plaça de la Reina i aleshores jo vaig pensar en l'entorn, en la Catedral, etc. i que tanmateix que no tinguera molt de volum però sí certa personalitat. Aleshores, vaig crear tres col·lumnas verticals en un llaquet per replegar aigua, perquè una d'elles treia l'aigua que arrossegava per tota la pesa.

Sobretot vaig cuidar molt que els colors no molestaren a l'entorn, buscava que se semblaren a les parets de la catedral, es a dir, no vaig posar colors vius, no vaig fer una modernitat.

**MJ.A.** Que et va inspirar a crear aquesta obra?

E.M. El que jo intentava era fer una obra personal i que tinguera alguna cosa que veure, no massa en la història del Tirant (que ja sabem com és) sinó que quedara ben representat el meu esperit i la idea que jo tenia de la cultura i de la ceràmica.

**MJ.A.** Vas triar algun missatge?

E.M. No, la obra no te cap missatge, jo normalment no fique cap missatge a les obres. Perquè són obres abstractes i normalment no els fique títol ni res perquè són abstractes.

**MJ.A.** Està signada? ¿On?

E.M. Sí, ara no recorde on, perquè han passat molts anys, però crec que estarà signada a un lateral o la part de darrere, però no crec que jo signara al frontal. Encara que tampoc ho puc assegurar. Jo normalment signe totes les obres, gravant-ho a la ceràmica. Pense que està signada en un lateral. Encara

que possiblement no la vaig signar perquè a les bases del concurs s'exigia un pseudònim.

**MJ.A. Preparaes tu els materials o els compres preparats?**

E.M. Si, jo des de que em dedique a la ceràmica i després d'estudiar el peritatge tècnic en Manises em prepare jo els materials. Jo compre matèries primes com caolí, argiles, feldespat, xamotes, i em repare la pasta segons el que vaig a fer. Ho prepare en la plasticitat que m'interessa per a fer cada tipus de treball.

**MJ.A. En l'obra del Tirant, quins materials utilitzares?**

E.M. Normalment utilitze un gres preparat per mi que funciona bé pel que fa a estructures planes i rectes, que no es corbe. Les línies són completament rectes, a mí m'interessa això. La pasta està preparada per a no tenir deformacions. Per al meu treball necessite eixes característiques.

**MJ.A. Exactament quins per a coneixer-los a l'hora de restaurar l'obra?**

E.M. És una pasta normal, utilitze argila plàstica, xamota i feldespat que és el que fa que la massa quan la fiques al forn funcione com adhesiu. Si es restaura no es podria fer això, caldria fer la pesa nova.

**MJ.A. Després afegeixes els pigments?**

E.M. Després fique els color que m'interessen. Aquesta obra està feta amb engalba. La part llisa està feta amb engalba. Després la part de dibuix té una gamma de colors molt sotils, molt pàl·lids que juguen amb l'entorn. L'engalba actua a meitat de camí entre el vernís i la pasta. El fons en negre i després la resta són d'altres colors. Te el fons negre per a ressaltar el dibuix.

**MJ.A. És per donar protecció?**

E.M. Si, dona protecció sense brillantor en excés i el protegeix enfront a les pintades, etc.

**MJ.A. Quins colors utilitzares i per què?**

E.M. Els colors els vaig elegir perquè quedaren bé en l'entorn de la plaça de la Reina. A més vaig utilitzar el fons negre en els rectagles per a ressaltar el dibuix.

**MJ.A. Els esbossos els fas en el quadern de camp?**

E.M. Si.

**E.M. Els conserves en els teus quaderns de camp?**

E.M. Si.

**MJ.A. M'expliques el procés de creació de l'obra (esbossos, temps**

**d’assecamment...)**

E.M. L’estructura és prou complexa. Vaig fer dibuixos un muntó per a arribar a la solució final. Jo primer faig esbossos de com vull com siga la peça i després faig la maqueta.

Aquesta va ser una obra a nivell ceràmic molt complicada. Va suposar molta feina. L’estructura interna va ser molt complicada. Vaig haver de fer unes caixes de fusta perquè totes les peces foren iguals i que casara una damunt de l’altra, amb uns buits laterals per on havia de posar-se el ciment. No feia falta posar ferro. Era qüestió d’omplir cada peça, no fins dalt, sinó omplir-la fins que faltara un pam, ficar l’altra damunt i omplir-la i aleshores el ciment es connecta un amb l’altre i no calia posar ferro. Perquè el ferro s’oxida i rebenta que és el que ha passat en eixa peça.

**MJ.A. He observat que el formigó que utilitzaren té excés de pedra, ha fet que es quedaren buits interns per on ha passat l’òxid atacant al ferro. Tal vegada, si el formigó haguera estat fet correctament, haguera creat una pel·lícula al voltant.**

E.M. Jo pense que el problema principal és el ferro, que no feia falta per a res, estan l’estructura de ciment correctament haguera resistit.

**MJ.A. ¿Has fet altres obres amb el mateix procediment?**

E.M. Sí, a més la ceràmica aguanta a l’exterior. Jo he fet obres similars i mai ha passat açò. Ahí el problema van ser els ferros en el formigó. Jo ja vaig dir que no calia ficar-los.

**MJ.A. Les teues obres no tenen degradació?**

E.M. No, es que la ceràmica no té degradació. Estan les ceràmiques de fa 500 o 700 anys i ahí estan.

**MJ.A. Aquesta obra s’ha deteriorat per una mala instal·lació, no per la formulació de l’obra?**

E.M. Exacte, l’únic problema de peces a l’exterior és la barbàrie. La peça que vaig fer per a l’aeroport l’han feta pols per baix per on arriba la gent.

**MJ.A. Com conceps la restauració d’una obra, s’ha de repetir la peça?**

E.M. Depèn de la complexitat de la peça. Si es pot restaurar senzillament. Com es fa en els atuells antics, es fa un tros d’atuell i la resta es reompli per a vore com era però no té el mateix material ni dibuixos ni res.

**MJ.A. Estàs a favor que professionals de la restauració puguin intervenir en peces que tinguen algun problema.**

E.M. En aquest cas en concret, cap professional sap més que jo per a restaurar la meua pesa. No per a restaurar-la, perquè caldria fer novament el caixó, calcular les contraccions, etc. És un problema complex, cal utilitzar la

mateixa pasta, el mateix engalba...

¿què es pot fer ahí? Sembla que no tenia lloc restaurar-la, serà molt costós i a més seguirà oxidant-se el ferro per dins i seguirà rebentant per altres llocs.

**MJ.A. Actualment existeixen productes que conseguixen passivitzar i evitar que continue avançant el deteriorament del ferro.**

E.M. Però, el ferro està rodejat de ciment, i el ciment....

**MJ.A. El ciment està ple de bombolles d'aire i per ací es podria trametre, penses que no es possible?**

E.M. Jo pense que no és possible, però si es pot fer, jo encantat.

**MJ.A. Acceptaries la proposta de que s'intentara reconstruir tota l'obra, per professionals de la restauració, sempre amb el teu vit i plau i aplicant tècniques modernes de restauració i intentant reconstruir en lo possible l'escultura?**

E.M. Si, si. Analitzant l'estructura, hi ha zones que no serien cap de problema. L'estructura que ha caigut seria un gran problema.

**MJ.A. Les peces s'han conservat, estan totes guardades i moltes d'elles siglades.**

E.M. Ah, si? Hi ha zones que no serien cap problema.

**MJ.A. En el cas que no trobarem la peça, tú la podries fer?**

E.M. Si, la podria fer. Caldria estudiar de nou la contracció de la pasta però no hi hauria problema en fer alguna peça nova.

**MJ.A. Te volia plantejar la idea d'intervenció de l'obra. Consistiria primer en eliminar les pedres i veure si en la zona inferior estan ben ancorades les peces per a mantenir la estabilitat perquè sinó caldria fer un reforç en la zona inferior. Després per les zones interiors caldria introduir un producte que fora passivant, ¿et sembla bé?**

E.M. Si, però ja te dic que no sé quin és el ciment que han posat ací....

**MJ.A. És formigó.**

E.M. Si, però falta saber en quina proporció.

**MJ.A. Després consistiria en llevar les tapes superiors i pels dos buitss centrals per on anaven els tubs de l'aigua introduir el formigó, que seria el que ara li donaria la resistència a la peça. I així no es podria produir de nou caiguda de peces perquè s'estaria reforçant internament, en la possibilitat d'utilitzar simplement formigó. Així no hi hauria possibilitat que cap de les tres peces es caiguera.**

E.M. ¿l el text?



**MJ.A.** Està en la part de darrere de la del mig i està complet no te cap deteriorament. Aleshores el procés seria reomplir i després en totes les peces que tenim, fer com un puzle dur-les totes al lloc per pegar-les, això et semblaria bé?

E.M. Si.

**MJ.A.** Penses que trametria el mateix missatge l’obra encara que hi haguera peses que les pegarem?

E.M. Jo crec que el millor seria reomplir però que el ciment s’acolorira paregut al color de l’obra, que es pot fer.

**MJ.A.** Si, es pot fer mitjançant la reintegració cromàtica. T’agradaria més això que col·locar la peça autèntica si està?

E.M. No, si està la peça autèntica millor.

**MJ.A.** Es a dir, el criteri que t’agradaria és: totes les peces que tenim les duem al lloc i les pequem, i en aquell lloc on no tenim peça i queda un faltant ...

E.M. Aplicar el ciment en un color semblant.

**MJ.A.** Preferiries que fora en un color semblant a què utilitzarem un altre color que donara a entendre que ahi falta la peça. Prefereixes que des de lluny parega que està lo mes completa possible?

E.M. Exacte.

**MJ.A.** Tu a través de la matèria de l’escultura, de la seua integritat estàs transmetent el missatge, o és més conceptual?

E.M. Conceptual.

**MJ.A.** Encara que tinga alguna fallada, no importa a l’hora de transmetre el missatge?

E.M. No, el que passa és que com tot el que jo faig és buscar que siga perfecta, la idea es que siga perfecta, però com en aquest cas no es pot, pues...

**MJ.A.** En general, en un altre tipus d’obres el pas del temps està afectant, les teues estan ben conservades, però en el cas d’aquesta escultura ha tingut una història molt dura per a tu. Per això, malgrat tot el que ha passat, t’agradaria que la poguérem recuperar, que ho intentarem?

E.M. Si, clar m’agradaria.

**MJ.A.** Et volia mostrar una foto d’abril de 2019 en el que l’obra encara que deteriorada, estava completa. Després en juliol havia caigut una part considerable d’una torre. Però a l’existir una tanca es va poder recuperar tot el que havia caigut.

Enric vaig a mostrar-te dos fotografies una feta en abril en la que es veu l'estat natural del voltant de l'escultura, amb brossa i arena a causa de l'existència d'una duna movil, i la segona foto mostra l'estat actual després d'haver estat uns operaris treballant allí de forma intensa. Primer perquè es va caure una part de l'obra (encara que hi havia una tanca) i la segona es quan està tot net.

Malgrat que l'escultura era una font en principi, l'existència d'aigua sembla que va ser inviable pel seu manteniment. En realitat, tampoc ha estat cap problema perquè tú inicialment la dissenyares com a escultura i com a font. ¿En el seu dia te demanaren permis per a eliminar la font?

E.M. No.

MJ.A. Com pots veure quan hi ha falta de manteniment l'estat natural que presenta l'escultura és amb brossa i arena a la seua base i encara que existisca voluntat potser inviable econòmicament, per això et voldria plantejar que com es van a eliminar les pedres de la base per veure la resistència que presenta, ¿et semblaria bé cobrir la zona d'algun altre tipus de material que anara bé en l'entorn i que impedira que creisquera la brossa i que s'acumulara damunt l'arena? ¿valoraries la fusta com un material compatible amb la concepció de la teua obra?

E.M. Jo veig que la fusta és problemàtica.

MJ.A. Per exemple, les fustes que es fiquen en la platja estan tractades per a l'exterior. Una possibilitat era posar tota la base de fusta, i un metre al voltant (que també s'ompli de brossa i arena) crear la mateixa estructura de fusta que donara pas als vianants a crear un entorn que visualment indicara que és un lloc per a contemplar l'escultura. És una possibilitat, creant a més en la base una estructura de ciment per a intentar que en mínim manteniment possible es conservara visualment responent més a una situació d'observació que d'abandonament. ¿Què et sembla? O un altre tipus de material?

E.M. Sí, es podria fer. Hi haura que fer una base de ciment tota llisa i damunt la fusta. Però caldría eliminar totes les pedres perquè la fusta anara al nivell d'on comença l'escultura. I després posar la fusta al voltant.

MJ.A. Tot això, ho parlariem en tú quan es dissenyara la forma de col·locació.

E.M. Perfecte. Es que mire l'obra i és una llàstima, porque era un obra prou interessant.

MJ.A. La veritat és que l'entorn no és el de la plaça de la Verge, però l'entorn d'Alboraia en el palmerar és espectacular.

E.M. Si, si.

**MJ.A. A més, sembla que van a fer més ample el camí que hi ha al costat, això pot significar una posada en valor de l'obra, i recuperar-la.**

E.M. Les peces que estan trencades es poden repetir i apegar.

**MJ.A. Com contem en la teua col·labroació, en el moment que comencem, anem mirant, reconstruint peces, supervises com es fa.**

E.M. El mes dramàtic és la torre que ha caigut i els trossos de peces de les altres de gran tamany.

**MJ.A. En realitat com hi havia peces en perill de caure, es van llevar acuradamen per a evitar que en caure es trencaren més. Estan siglades i guardades per a després col·locar-les de nou. Cal buscar un material que permeti pegar la peça damunt. Es veuria un xicotet clavill, ¿com creus que caldria deixar el clavill?**

E.M. Caldria reomplir el clavill, el color no és molt important perquè actualment al ciment li posem color ceràmic i com que el color ceràmic no s'altera no hi hauria problema.

El que més em preocupa és la torre que ha caigut.

**MJ.A. Hem pensat fer un forjat de la mateixa altura i adherir totes les peses que s'han guardat. Sembla que estructuralment no hi hauria cap problema.**

E.M. I si falta alguna cosa, jo puc fer algunes peces, les puc repetir, sabent la mida i calculant la contracció que té eixe gres, ficant-lo en el forn i si és un centímetre més o menys, es talla i ja està, no té massa problema.

**MJ.A. Quin és el procediment d'elaboració?**

E.M. El procediment és mesclar tot en una pastadora que jo tinc, que és de fa més de 100 anys, que amb les pales ho mescla tot, l'argila, el feldespat, la xamota.... Després ho pose en una laminadora i faig les làmines de fang a la grossor que vull, les amuntone perquè no s'assequen massa. Les tape, i d'ací vaig traent, tallant i muntant.

**MJ.A. I l'adhesió d'una peça en altra?**

E.M. En el mateix fang. Es fa en barbotina, graves un poc la junta. I la mateixa pasta es pega. Després la deixo assecar segons el grossor.

**MJ.A. ¿Quant de temps costaria assecar cada peça del Tirant lo Blanch?**

E.M. No molt perquè era buida, jo treballe en buit.

**MJ.A. Mira les fotos de l'interior de l'obra, mira la feina que té. Hi ha sis buits (dos per a tirar el ciment). En el que pesen estes peces i el ciment per dins, no feia falta el ferro per a res. Perquè en lo fines que són i en el que pesen no feia falta ficar ferro per a res. Perquè si fos una peça ampla que**

**quan faça una airejà ho pot tirar, pero en lo fines que són i en lo que pesen l'aire no les tira. Perquè és que ni em preguntaren.**

E.M. Aquest és un treball que costa.

**MJ.A. ¿Quant de temps et va costar?**

E.M. Això es fa tot a mà, totes les planxes pegades.

**MJ.A. I de molta precisió?**

E.M. Si, per això vaig fer una estructura de fusta perquè totes tingueren el mateix tamany.

**MJ.A. Es a dir, que va ser un procés artesanal però utilitzant un procés industrial de mides?**

E.M. Si.

**MJ.A. Quan està seca la pasta?**

E.M. Es fica al forn.

**MJ.A. A quina temperatura?**

E.M. Depèn, en aquest cas van directe a alta temperatura perquè portaba engalba, si porta vernissos no es pot ficar, tens que coure-la a 900 graus ficar el vernís i coure-la a 1280.

**MJ.A. Després?**

E.M. Es deixa gelar i ja està la peça.

**MJ.A. Eixen totes perfectes?**

E.M. En aquest cas, si. En exie tipus de peces no hi ha problema. El problema el tinc en les peces que faig ara que vull fer una placa sols recta com si fos una paret però de vegades es menegen i em toca repetir-les.

**MJ.A. Repetir o...?**

E.M. He de pensar com fer-les correctament.

**MJ.A. Quan vares fer l'obra pensares que en el pas del temps podia degradar-se?**

E.M. No, no.

**MJ.A. És que en realitat no s'ha degradat...**

E.M. No s'ha degradat, el problema ha estat el que ja t'he comentat. Jo tinc al jardí peces semblants més de quarante anys i no els hi ha passat res.

**MJ.A. És el mateix tipus de ceràmica, però no el mateix tipus de muntatge, te formigó?**

E.M. No, perquè no pesa.

**MJ.A. Què és el que consideres essencial en la teua obra, el que intenta transmetre, la matèria, el concepte?**

E.M. Jo el que pense és que a nivell de València i fins i tot, estatal jo vaig fer un canvi de les peces de torn, que és el que feia tot en el món de la terrisseria a fer peces escultòriques, perquè havia fet belles arts primer i tenia una mentalitat més artística. Si que vaig fer peces de torn per aprendre, però després ja no m'interessaven i vaig començar a fer peces escultòriques.

**MJ.A. Si, tens un reconegut prestigi en el teu camp.**

E.M. Si.

**MJ.A. Però en el teu cas, la idea la transmetes a través de la matèria?**

E.M. Clar sí. Quan treballaves en un material, jo treballava en ceràmica i vaig pensar si em vull passar a la part creativa (no en torn que ja sabem com es fa), que és el que he de fer. Això ha d'anar d'acord amb el meu esperit, en la visió que jo tinc de l'art i a què és el que volia fer. Aleshores comencé a fer peces més escultòriques, inspirant-me moltes vegades en les estructures de les cases de l'horta, altres en el camp i a partir d'ací cada viatge que vas pel món, vas per exemple a Turquia i veus la Capadòcia on les esglésies estan excavades en la muntanya, veus de quina manera més simple s'ha fet i això t'obri una nova sèrie d'escultures, o vas Nova York i descobreixes el més simple.

**MJ.A. Es a dir, la teua concepció de l'art la transmetes a través de la matèria?**

E.M. Si.

**MJ.A. Si elimines una part de la matèria s'elimina el concepte. Acceptes una obra teua degradada?**

E.M. No s'ha donat el cas. El que és lamentable és que la degradació normalment suposa la intervenció de la mà humana, perquè en la ceràmica no hi ha degradació.

**MJ.A. Com a l'art contemporani hi ha obra efímera ..**

E.M. Jo no faig res efímer, no m'interessa.

**MJ.A. Vols la màxima continuïtat en el temps?**

E.M. Exactament.

**MJ.A. I que a ser possible no es note el pas del temps?**

E.M. Sí, i que represente la meua visió del temps en el qual visc, que quede com una visió del que jo he viscut en la meua vida, i no m'agradaria que les meues obres es deterioren. Totes les obres que tinc a l'interior estan perfectes.

**MJ.A. Però el problema tampoc ha sigut l'exterior?**

E.M. No, en aquest cas, és per una utilització nefasta, ací va ser un tema polític en València, i quan ací en Alboraya la muntaren, jo encantat, pero ni em preguntaren “¿ací es pot ficar ferro?”

Ja te dic que les obres que tinc a l'exterior no s'han alterat res. Tin en compte que les taulelles cuineïformes que són de fang cuit i que es trobaren fa més de 3000 anys no estan alterades.

**MJ.A. Moltes gràcies Enric per la teua bona disposició i per les ganes que has mostrat en que es restaure l'obra.**



## ANEXO 2

### ENTREVISTA A ENRIC MESTRE DE 9 DE JULIOL DE 2019

**MJ.A.** Hui és dia 9 de juliol de 2020 i es realitza una segona entrevista a Enric Mestre, ceramista.

**Autoritzes la difusió d'aquesta entrevista per a fins d'investigació o qual-sevol tema de divulgació.**

E.M. Si, sense cap problema.

**MJ.A.** Com és el procés de fer l'escultura?

E.M. Jo primer faig unes idees, faig unes ratlles, de com pense que pot ser, dins del que jo en eixe moment estic fent per a mi. Normalment, quan m'encarreguen alguna cosa, faig de les coses que jo estic fent en eixe moment, dic: açò ho puc aprofitar per a fer una gran escultura i aleshores ja em faig els dibuixos i dic, una columna seria pobra, hauré de ficar dos, dos no combinen bé, tres és la combinació ideal. I ja faig tres columnes, mire quin dibuix posar, quins colors. Tot això, és un procés que es fa a poquet a poquet, a poquet a poquet.

**MJ.A.** ¿Com continues?

E.M. Pensant en el lloc on anava a anar jo pensí que l'escultura fos d'una altura que fora d'una font que quedés bé en la plaça de la Reina i per això els colors no son colors vius (com jo he posat altres vegades) sinó que són colors ocres, com els colors de la catedral, de les cases velles que hi ha per allí.

Després faig un dibuix i un mòdul també a mida real. He de fer una estructura tota de fusta perquè m'isquen totes les peces iguals.

Anava col·locant totes les peces dins l'estructura de fusta. Tot això era perquè pels forats havia d'entrar el ciment. Jo traïa del motlle de fusta la peça, la deixava assecar i després feia una altra.

**MJ.A.** ¿Com fas la pasta?

E.M. Faig moltes proves per a veure quina pasta em decidia a fer al final. Utilitze argila plàstica d'alta temperatura, ha de ser una argila que resista l'alta temperatura i que siga plàstica. També utilitze el feldespat potàssic perquè té una dilatació menor.

Es posen totes les matèries a la pastadora antiga de pa que tinc i va rodant amb les pales, li fiques aigua i quan veus que té una densitat que ja està bona la passe a la laminadora.

En el primer mòdul afegisc aigua a ull fins que veig que està bé. Controle l'aigua que fique i per als següents mòduls ja tinc la proporció exacta.

Després ho passe per la laminadora, per a fer les peses a la grossor que vull. Pose la massa damunt d'uns taulers i d'una tela. Vaig rodant la maneta i vaig traient les peces.

S’asseca de fora cap a dins, per això ho tape en una tira de plàstic. El plàstic perquè s’asseque lent.

**MJ.A. ¿Com saps que les peces ja estan seques?**

E.M. Quan es quede una planxa que no es doblegue però que es pugui manejar i que no es trenque. Té alúmina perquè no es pegue i s’ha d’assecar molt lentament perquè les peces no es doblen. Després s’amuntonen una damunt de l’altra i es conserven perfectament.

Després es tallen en un ganivet i es fiquen en el motlle de fusta. Vaig col·locant les planxes al lloc i després les travesseres. Es peguen en barbotina, es ratlla en un tenedor la junta i s’uneixen les plaques.

**MJ.A. Com fas la barbotina?**

E.M. La faig un poquet més fina, no li pose tanta xamota perquè s’apegue millor. Feia una peça completa i la deixava assecar. Pot tardar tres dies un mes o dos mesos segons la grossor, mida de la peça.

**MJ.A. Després d’assecar?**

E.M. Es fiquen al forn i es viscatxen. Consisteix en ficar la peça en el forn a 900 graus perquè es faça dura, relativament dura, després es trau, es fica el vernís i el torne a coure a 1260°. En total vaig fer més de vint coccions i cada pesa tardava unes trenta hores al forn.

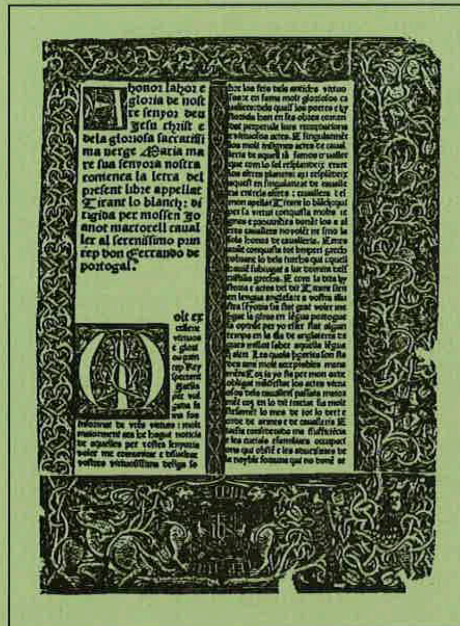
**MJ.A. Marca de les argiles?**

E.M. Comprava tot en Manises en Vicente Diez, li comprava l’argila, el fel-despat i les xamotes; i el colorant a ElCom que ara es diu Prodesco. I a Vicar també els compre matèries primeres ara.

**MJ.A. Enric, moltes gràcies per tots els aclariments.**

### ANEXO 3

### BASES DEL CONCURSO



## UN MONUMENT AL TIRANT CONCURS DE DISSENY



AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Amb motiu del 500 Aniversari de la publicació del "*Tirant lo Blanch*", l'Ajuntament de València convoca el Concurs de Disseny "*Un Monument al Tirant*", d'acord amb les següents bases:

### **1. Tema i característiques tècniques**

- 1.1. El tema del Monument haurà de tenir relació amb l'obra *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba.
- 1.2. Malgrat que la zona d'emplaçament del Monument queda establida en la documentació gràfica que s'adjuntarà, no serà necessàriament rebutjat cap projecte que propose un emplaçament distint, l'elecció del qual serà justificada.
- 1.3. Les propostes, plantejades amb la natural llibertat creativa, seran realistes pel que fa a les possibilitats d'execució i a l'entorn urbà on serà emplaçat el Monument. Els projectes atendran també a les actuals condicions tecnològiques de l'emplaçament.
- 1.4. Pel que fa als materials a emprar en la construcció del Monument, un 75% de l'obra serà realitzada amb elements ceràmics, en qualsevol de les seues formes i manipulacions.
- 1.5. Els projectes seleccionats seran exposats públicament.

### **2. Condicions de participació**

- 2.1. Podran concursar tots aquells artistes i professionals del disseny que vulguen participar, així com alumnes de Belles Arts, individualment o en col·laboració amb altres professionals.
- 2.2. Cada concursant podrà presentar més d'un projecte, tenint present que cadascun d'ells serà presentat amb un lema distint i hauran d'acomplir les condicions establertes a l'apartat número quatre d'aquestes bases.

### **3. Inscripció**

- 3.1. Els interessats sol·licitaran la inscripció mitjançant un escrit dirigit a la següent adreça:  
AJUNTAMENT DE VALÈNCIA  
Oficina Tècnica de Promoció Cultural  
Coordinació "*Tirant lo Blanch*"  
Plaça de l'Ajuntament, 1 - 3.<sup>a</sup> planta  
46002 VALÈNCIA
- 3.2. El termini de la inscripció finalitzarà el dia 27 de juliol de 1990 i serà vàlida la data certificada per l'oficina de correus expedidora. Aquesta situació serà també vàlida per a tots els casos assenyalats en aquestes bases.
- 3.3. L'Ajuntament comunicarà als sol·licitants la resolució sobre llur admissió i, en el cas d'ésser conforme, els serà tramesa per correu certificat la següent documentació:
  - a) Plànol topogràfic del conjunt. Escala 1/200.
  - b) Plànol de la zona on s'instal·larà el Monument. Escala 1/200.

- c) Planta i seccions de la zona on està previst l'emplaçament. Escala 1/200.
- d) Dossier fotogràfic de l'emplaçament i del seu entorn.

#### **4. Presentació de Treballs**

- 4.1. El termini de presentació de treballs finalitzarà el dia 30 d'octubre de 1990. Cal que siguen presentats o tramesos per correu al Registre General de l'Ajuntament de València, Plaça de l'Ajuntament n.º 1, 46002 València.
- 4.2. Tant els treballs com la documentació exigida seran presentats pel sistema de plica tancada, amb el corresponent lema identificatiu.
- 4.3. La documentació exigida és la següent:
  - a) Memòria amb la descripció i justificació de la proposta, especificant els criteris d'estètica, composició i ambientació.
  - b) Desenvolupament del programa: Procés, procediment i termini d'execució.
  - c) Cal incloure un avanç del pressupost de realització i muntatge amb una estimació màxima de deu milions de pessetes, acompanyat de la corresponent memòria justificativa.
- 4.4. Aquesta documentació serà acompanyada de la següent maquetació:
  - a) Maqueta del Monument. Escala 1/30.
  - b) Maqueta del Monument i el seu entorn. Escala 1/100.  
Cal preveure en la maqueta la col·locació d'una placa que, al·ludint a la commemoració, portarà el següent text: "La Ciutat de València a *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba, en commemoració del 500 aniversari de la seua primera edició. València, 1490-1990".
- 4.5. Tant la documentació com la maquetació indicades sols podran ésser identificades a través del corresponent lema.
- 4.6. Tant la documentació gràfica com l'escripta podrà redactar-se en qualsevol de les dues llengües oficials de la Comunitat Valenciana.

#### **5. Jurat**

- 5.1. El Jurat serà presidit per l'Alcalde de València, la qual designarà la resta dels membres que el componen.
- 5.2. El Jurat es reunirà el dia 27 de novembre de 1990 per tal d'emetre el seu veredict, el qual serà inapel·lable.
- 5.3. El veredict serà anunciat en un acte públic.

#### **6. Premi**

- 6.1. El Premi està dotat amb 1.000.000 de pessetes.
- 6.2. L'Ajuntament de València esdevindrà propietari de tots els drets d'autor de l'obra premiada.
- 6.3. El Concurs es podrà declarar desert.



## ANEXO 4

### PUBLICACIONES EN PRENSA

Las Provincias. 18-09-1991

38 LAS PROVINCIAS

PERSONAJES DE L'HORTA

*Realizará la estatua de Tirant lo Blanch*

### Enrique Mestre, un ceramista de prestigio internacional

Enrique Mestre es vecino de Alboraya. El es una de esas personas que ha conseguido que el nombre de su población y el de l'Horta en general sea conocido en todo el mundo. El ha expuesto en Nueva York, Japón, Suiza, y en otros muchos lugares.

"Yo me dedico a la cerámica de exposición, o sea, a la que cultiva el aspecto expresivo y no el comercial, ya que mis obras están hechas para ser expuestas. Llevo ya casi treinta años en este oficio y ahora tengo 55", afirma Enrique Mestre.

Al contrario que otros muchos artistas, que sienten ya desde su más tierna infancia una debilidad especial hacia alguna gama del arte, Enrique Mestre no se decantó por la escultura hasta que no terminó su estudios de Bellas Artes. "Antes de la universidad, nunca había hecho nada de cerámica. A mí lo que me gustaba al principio era la pintura, pero me empecé a meter en el mundillo de la cerámica y fui cogiéndole afición."

Sus comienzos, como los de la mayoría de los artistas innovadores, fueron duros. "Cuando yo empecé a hacer cerámica creativa nadie lo hacía en la comarca, por lo que mucha gente se mostraba reacia ante este tipo de arte. Yo ofrecía una nueva y descono-

cida visión de la cerámica", cuenta Enrique.

Sus primeras exposiciones las realizó, cómo no, en su Horta natal, "me presenté a algunos concursos y llevé a cabo algunas pequeñas exposiciones". Poco a poco su fama y prestigio fueron creciendo y ya comenzaba su nombre a ser conocido nacional e incluso internacionalmente. En 1972, expuso ya, fuera de nuestras fronteras y desde ese momento numerosas galerías le han llamado para poder contar con su obra.

Pero a Enrique no se le puede aplicar el famoso dicho de que nadie es profeta en su propia tierra. El ha realizado numerosas estatuas para el Ayuntamiento de Valencia, y a él se le ha encargado la realización de la estatua del Tirant lo Blanch que estará ubicada en la plaza de la Reina y que, según nos adelanta Enrique Mestre, "estará lista para noviembre. Espero que éste sea el mejor de todos mis trabajos porque representa mucho, para Valencia y para todos los valencianos en general".

El compagina la creación de sus obras con la tarea de impartir clases a futuros escultores en la Escuela de Artes Aplicadas.

Héctor González



Enrique Mestre se dedica a la cerámica de exposición.



Las Provincias. 06-11-1991

### No se construirá el "monumento al Tirant"

El equipo de gobierno municipal se negará a construir el monumento al Tirant lo Blanch, obra del escultor y ceramista Enrique Mestre, que los socialistas querían levantar en la plaza de la Reina, por considerar que "no se ajusta a lo pedido y no representa el Tirant y su mundo".

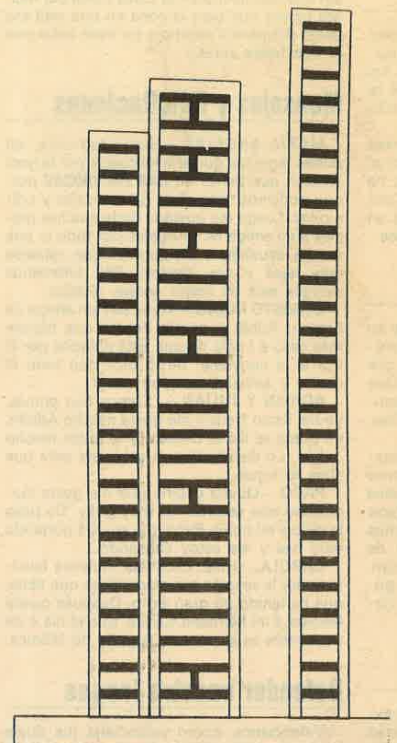
La obra escultórica debía culminar la conmemoración del quinientos aniversario de la famosa novela del valenciano Joanot Martorell. Todos los grupos políticos, por unanimidad, acordaron el pasado año sacar a concurso el diseño y construcción del monumento, aunque según la concejala Lola García Broch (UV) nunca se especificó dónde debía ir emplazado.

En el concurso salió elegida la figura que se reproduce al lado de esta información, obra de José Mestre, que lleva por título "Evocación". Se trata de tres paralelepípedos cerámicos de diferentes alturas (el mayor seis metros) en los cuales se dibujan siempre las mismas formas geométricas.

El regidor socialista Roberto Cantos ha presentado una moción en la que demandaba que se construyese y se situase en la plaza de la Reina. "Mestre es un escultor bien considerado que ha realizado parte de las esculturas del by-pass, y es el ganador del concurso..."

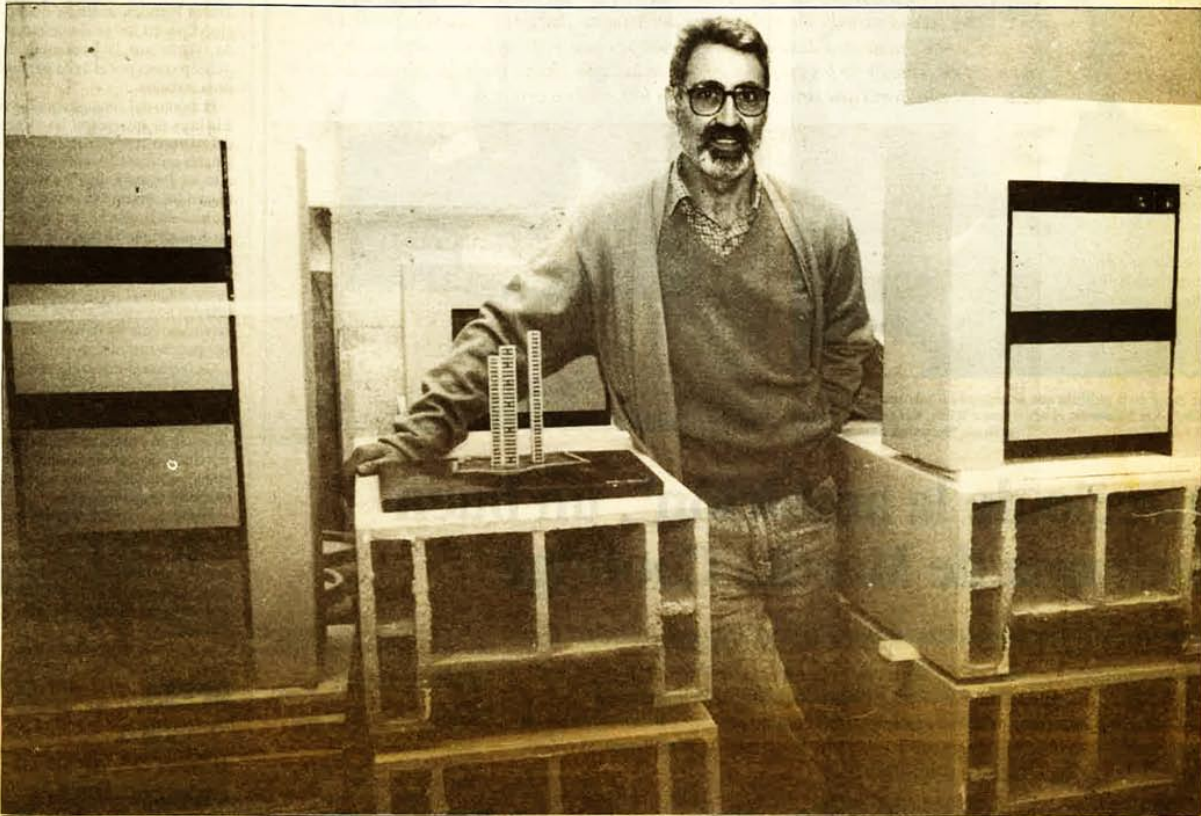
Por su parte la delegada de Educación, Lola García Broch, ha explicado que estudiarán el modo legal de impedir que se construya el monumento porque no representa el mundo del Tirant: "no nos gusta la plaza de la Reina para instalarlo, no nos gusta el diseño y estamos estudiando las bases del concurso convocado por Cantos —y con un jurado que sólo él eligió— para evitar que se instale ahí."

J. M. C.



Hoja de Valencia Sábado, 9 de noviembre de 1991

## ARTE PUBLICO



El escultor Mestre, ante la maqueta y parte del material del arrinconado monumento a "Tirant lo Blanch"

VICENT MARTINEZ

# El monumento al "Tirant" de Enric Mestre ha sido arrinconado por el Ayuntamiento

## *El proyecto fue elegido en un concurso por un jurado relevante*

*El gran escultor y miembro de la Real Academia Internacional de las Bellas Artes, Enric Mestre, lleva más de cinco semanas aguardando respuesta del concejal de Cultura del Ayuntamiento de Valencia, González Lizondo, a una carta en la que le informaba de las trabas burocráticas que han impedido erigir su monumento al "Tirant lo Blanch" en la plaza de la Reina. Un monumento que corre el riesgo de quedar apartado.*

FERNANDO ARIAS, VALENCIA  
La obra monumental de Enric Mestre proyectada para ser ubicada en la rotonda que enfrenta a la catedral el pasado 9 de octubre, como acto culminante de la celebración del 500 aniversario de la primera edición de la novela "Tirant lo Blanch", de Joanot Martorell, yace todavía desmontada, en dos grandes bloques, en el taller del artista por las trabas puestas por el Ayuntamiento. Se trata -o se tratará- de tres obeliscos escalonados, de cerámica refractaria, de 6 a 5 metros, de acuerdo con los conceptos estéticos constructivistas, de referencias prehistóricas, románicas y egipcias, que caracterizan las obras de este artista internacional, con una disposición que permitirá el descenso de una película de agua sobre el estan-

que, que remata el monumento, hecho en cuatro tonos de ocre.

En este periódico, cuando era semanal, se ofreció la primicia informativa de la selección del proyecto de Mestre, en competencia con otros seis de distintos artistas, por un jurado que integraban el profesor universitario y secretario de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, Juan Angel Blasco Carrascosa; los reconocidos creadores plásticos Vicent Martínez y Manuel Safot, y el arquitecto Javier Bonilla. El fallo del concurso se había producido el 12 de octubre de 1990, tras la costosa presentación de maquetas que incluían las formas catedralicias por parte de los candidatos, y el ganador se mostró preocupado ante el redactor de este reportaje cuando, dos meses después, el concejal de

Cultura de entonces, el socialista Roberto Cantos, que presidía el jurado, ignorando al parecer lo trabajo del proyecto, no agilizó el cobro del premio, de un millón de pesetas -al que, en las bases, se incluía un coste de hasta 10.000.000-. Cobro que ya hizo que el proyecto no comenzara a desarrollarse hasta dos meses después de lo que el escultor cerámico hubiera deseado.

### El caballo troyano

Requerido hace dos semanas Enric Mestre por HOJA DE VALENCIA sobre las razones por las que no se inauguraba ni siquiera se hablaba de la realización del proyecto, comentó que había encontrado trabas y, tras cerca de un mes sin obtener respuesta de su carta a González Lizondo, prefería esperar un poco

más y hacer gestiones con la alcaldesa, antes que precipitarse a hacer cualquier tipo de declaraciones.

Las breves noticias -apenas unas líneas- en la prensa local, en que tanto socialistas como unionistas barrián para casa, los segundos descalificando el monumento con la imagen de un esquema del mismo, los primeros escandalizándose de la paralización de lo que ellos mismos habían retrasado, hizo que por fin Mestre resolviera hablar claro.

"He empleado 2.000 kilos de cerámica refractaria, ahuecada para las tuberías del agua, con una combinación geométrica de tonos que encajen con el de los sillares de la catedral, donde según los documentos debe erigirse. Los nuevos responsables del ayuntamiento me dijeron que el proyecto estaba paralizado por decisión de la regidora de enseñanza, Dolores García Broch. Cantos comentó entonces que lo que ocurría era que no les gustaba. Pero el monumento, de acuerdo a lo estipulado, debe erigirse en la plaza de la Reina."

## Los críticos de arte consideran a Mestre un artista de primera línea

F. A., VALENCIA

Enric Mestre, nacido en Alboraya en 1936, licenciado en Bellas Artes y profesor en la de Artes y Oficios, es, además, académico por la Real Academia de San Carlos y miembro de su homóloga internacional.

Entre sus abundantes premios cabe destacar la medalla de oro del Estado de Baviera (Alemania) y el Primer premio nacional de Valencia en el concurso de diseño industrial de la Feria de Cerámica. Ha expuesto sus obras en países como Dinamarca, Suiza, Alemania y Japón, teniendo algunas de ellas en museos internacionales. Entre sus alumnos más relevantes se encuentran Esperanza Fontecha, que la pasada temporada expuso en el Museo de la Cerámica González Martí, Carmen Ballester y Antonio Olmos.

El catedrático de estética por la Universidad de Valencia y secretario de la Asociación de Críticos, Román de la Calle, lo considera "un artista de primera línea", y del jurado que seleccionó el proyecto, dijo: "Además de su prestigio, se han hecho aquí demasiados monumentos sin acudir a jurados..."



CULTURA-SOCIEDAD

Mestre no ha recibido ninguna respuesta oficial

## «Lizondo no sabe de arte actual y por eso veta mi monumento»

Enric Mestre ha realizado un monumento para conmemorar el V Centenario del Tirant por encargo del Ayuntamiento de Valencia, y ahora ni lo instalan ni siquiera se lo pagan, como estaba aprobado y presupuestado. El artista denuncia al ayuntamiento.

R. VENTURA MELIA

El ceramista valenciano Enric Mestre ha realizado un monumento que le encargó el Ayuntamiento de Valencia para conmemorar el V Centenario del Tirant y el actual consistorio no quiere instalarlo en la plaza de la Reina.

El Ayuntamiento de Valencia promovió un concurso en 1990 que ganó el artista valenciano, conocido por la renovación que ha imprimido a la cerámica moderna. «Era un concurso con unas bases draconianas», asegura. Se especificaba que había un premio de un millón de pesetas, la altura y las dimensiones, la instalación en la plaza, en una zona lateral para preservar el conjunto histórico, así como el coste (estaba estipulado en diez millones como máximo).

El jurado estaba constituido por un arquitecto, Javier Bonilla; el crítico y catedrático Blasco Carrascosa, el ceramista Manolo Safont y el pintor Vicente Martínez.

Todo eso ocurrió en enero del 91. Y la alcaldesa, Clementina Ródenas, instó al ceramista a que pusiera manos a la obra para «que se pudiera inaugurar el 9 de octubre del 91». Así que se ha pasado siete meses en el taller.

Su sorpresa y su alarma llegó cuando, tras el verano y las elecciones, se presentó ante la nueva autoridad. Primero le dijo la concejala de Acción Cultural,

García Broch, que «no sé nada de eso». Posteriormente, dejando pasar un plazo, le hizo saber por un asesor que «eso está parado».

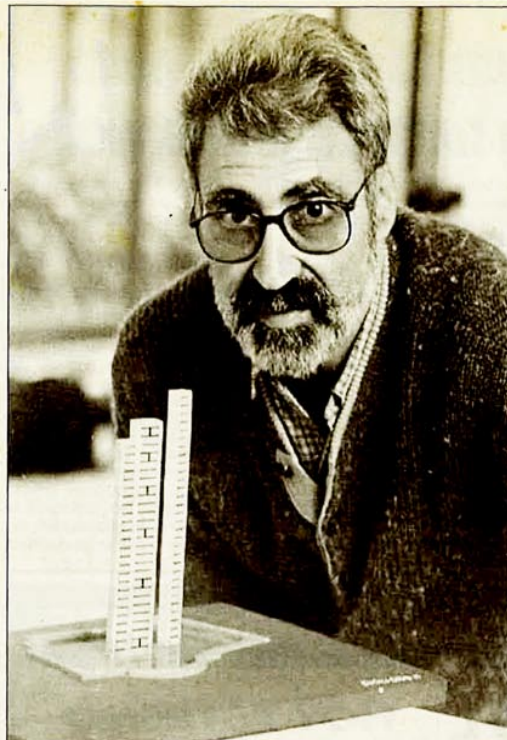
Enric Mestre afirma que «escribí a González Lizondo en octubre pasado, y luego he escrito a la alcaldesa, Rita Barberá, y sigo sin recibir respuesta oficial alguna».

Se ha enterado, en cambio, por la prensa que «González Lizondo ha dicho que no le gusta la escultura, pero Lizondo no sabe nada de arte actual y por eso veta mi escultura». Mestre considera que para ello hubo un jurado de expertos y un concurso.

«Esto no me había pasado nunca, y yo he recibido muchos encargos, ni siquiera con la clientela privada que tengo, es algo más que un disgusto, es una falta de seriedad total».

El monumento, tres torres de seis metros, realizado con material cerámico, se encuentra en el estudio del artista. «Y éste no es su sitio, he pasado meses trabajando y, aunque cobré el premio, los costes han superado los cinco millones, sin llegar al máximo que especificaba el concurso...»

Acabado el tiempo de espera, Enric Mestre, que es catedrático y ha realizado exposiciones en toda España y en el extranjero, ha decidido pasar al ataque, apoyado, además, por la Asociación de Críticos de Arte, que ha



Enric Mestre, en su taller de ceramista.

RUIZ PALMERO

cenjurado la actitud del nuevo Ayuntamiento de Valencia.

«Si es necesario, recurriré a un abogado y seguiré los pasos legales para pedir lo que estipulaba el contrato, así como daños y perjuicios».

Respecto al rumor de que el ayuntamiento puede considerar que este monumento desdice de la plaza y el entorno, Mestre considera que «todo fue estudiado en su momento, se hicieron maquetas a escala, se eligió un lado de la plaza para que no tape la catedral ni rompa la perspectiva, por el contrario, se deja construir casas, que son mucho más grandes y que sí rompen el conjunto».

En las bases no hay ninguna

cláusula que permita que el ayuntamiento se vuelva atrás. «Ningún punto permite ni el veto ni nada, todo fue aprobado y aceptado de antemano».

Hasta el momento, ni el concejal delegado de Cultura, ni la alcaldesa ni nadie en su representación ha «venido a ver la escultura, no la conocen, no pueden opinar, y creo que no saben por donde van».

El ayuntamiento se encuentra, pues, en un atolladero al incumplir un compromiso contraído con anterioridad. Y la obra de Mestre es propiedad de la ciudad, y debiera ser pagada según lo estipulado e instalada donde se decidió en su momento con todos los requisitos legales.

## «No hay interés en la transparencia del sistema sanitario», dice Abril Martorell

El presidente de la comisión de análisis y evaluación del sistema nacional de salud, Fernando Abril Martorell, dijo ayer en Sevilla que «nadie tiene un interés excesivo en que haya transparencia en los datos del sistema sanitario», y que sin este interés no puede haber responsabilidad.

Abril añadió que no existe información suficiente, ya que «abunda más la oscuridad que la luz», pero que «nadie debe tener miedo a ser transparente», porque es necesario realizar un análisis en profundidad (saber lo que se gasta y en qué) para que se produzca un estímulo y mejora del sistema sanitario.

Fernando Abril Martorell pronunció la conferencia de inauguración de las «VI Jornadas Técnicas de Gestión Hospitalaria», en las que se debatirá la reforma del sistema nacional de salud propuesta en el llamado informe Abril, que elaboró la comisión que él mismo preside.

Uno de los aspectos más polémicos del informe Abril es la propuesta de que los pensionistas paguen directamente el cuarenta por ciento de la asistencia sanitaria primaria (con lo que se elimina la gratuidad de los medicamentos para este colectivo), lo que, según Abril, «mejorará el sistema, porque se están cometiendo grandes abusos».

Según el presidente de la comisión, «los pensionistas son gente mayor de edad que se pueden administrar a sí mismos» y si pagasen el cuarenta por ciento, «se restablecería gran parte de la relación médico-enfermo, relación que está sesgada en la actualidad».

Abril señaló que lo más preocupante no son los 80.000 millones de pesetas que se invierten en medicamentos gratuitos, sino «la perversidad de esa gratuidad, que está produciendo un gran daño en todo el sistema».



Las Provincias. 20-01-1992

20, enero, 1992

VALENCIA

LAS PROVINCIAS / 19

*El Ayuntamiento quiere situarla "en un entorno moderno, a juego"*

## La polémica escultura de Mestre no irá a la plaza de la Reina, pero "le ofrecemos la escalinata del IVAM"

El Ayuntamiento de Valencia ha ofrecido al escultor Enric Mestre una nueva ubicación para que instale, si lo desea, el monumento cerámico que la anterior corporación municipal iba a colocar en la plaza de la Reina. La delegada de Acción Cultural, María Dolores García Broch, le ha manifestado que accedería a colocarlo en el rellano de la escalinata del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), ante la puerta principal de acceso al edificio "yo creo que como se trata de una escultura moderna, ese sería el sitio idóneo, a juego... el suelo es propiedad municipal y por esa parte no habría problema; además yo creo que en el IVAM estarán encantados de aceptar nuestra proposición".

García Broch manifiesta también que tiene el propósito de reservar dos espacios singulares en el viejo cauce del Turia: uno para un museo de escultura actual al aire libre, y otro de escultura clásica, frente al Museo San Pío V.

### Polémico monumento

El emplazamiento de la escultura del ceramista Enric Mestre está levantando polémica. En diciembre de 1.990 se falló el concurso para premiar una obra que rememorase el Tirant lo Blanch de Joanot Martorell, y emplazarla en la céntrica plaza de la Reina. Enric Mestre ganó con la pieza que ya tiene prácticamente construída y por la que el Ayuntamiento de Valencia debe pagar casi siete millones de pesetas.

Mestre asegura que su obra (tres torres de diferente tamaño por las que va cayendo el agua) estaba diseñada específicamente para ese espacio y no para ningún otro. Y dice eso porque vistas lateralmente las torres tienen una anchura mínima, que no dificulta contemplar la portada barroca de la catedral desde ningún punto de la plaza, a la vez que sirve para decorar un espacio que resulta un tanto frío. El es-



Maqueta de la obra.

cultor todavía no ha contestado de modo oficial a las propuestas que se le han hecho.

Este era al menos el criterio de la anterior corporación municipal, de mayoría socialista, cuando decidió encargar una escultura para instalarla precisamente ahí. El anterior concejal delegado de cultura, Roberto Cantos, fue el artífice la propuesta que se ha quedado a medio hacer debido al vuelo político que se produjo en las pasadas elecciones del 26 de mayo.

### El centro no es entorno idóneo

Sin embargo García Broch, asegura que ese entorno no es el correcto por estar "en el centro del centro" y ha ofrecido tres posibilidades a Mestre. La primera es el rellano de la escalinata del IVAM, que suele ser utilizado para instalar exposiciones escultóricas temporales.

Otra segunda oportunidad que le dan, es la esquina de Guillem de Castro con el Paseo de la Pechina,

en la marginal derecha del río. Y la tercera opción es el viejo cauce del Turia en las proximidades del IVAM y del puente de San José. "Allí hay ya instaladas esculturas modernas de artistas nórdicos y nosotros queremos potenciar ese espacio para este tipo de obras. Pero en fin pretendemos que Mestre elija alguna de estas opciones, porque en la plaza de la Reina está claro que no puede ir."

### Escultura clásica frente a San Pío V

La directora del Museo de San Pío V, Carmen Gracia, ha solicitado al Ayuntamiento de Valencia que construya una bajada al jardín del Turia desde la entrada principal del museo. Si accediera a esto la corporación, como parece probable, Gracia estaría dispuesta a realizar una "ampliación" de San Pío V en el propio río, es decir, a instalar una exposición con carácter permanente, al aire libre y sin construcción alguna, con fondos arqueológicos del propio museo.

Según García Broch "la oferta, personalmente, me ha encantado y yo creo que no podemos permitirnos desperdiciarla... Aunque todavía no la hemos valorado en el equipo de gobierno, yo supongo que mis compañeros accederán a construir la rampa al San Pío V".

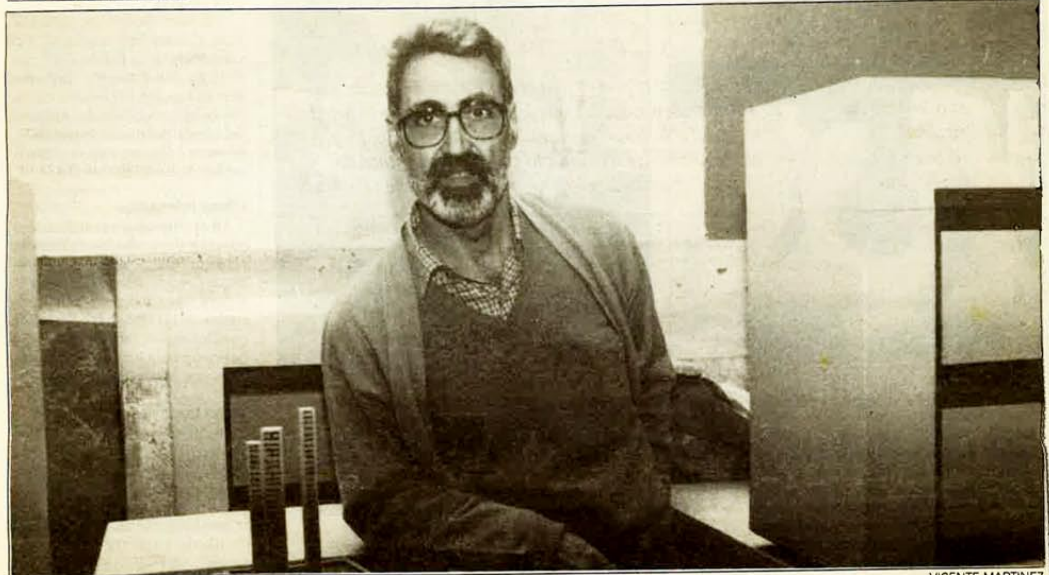
Después de cuanto se ha modificado el viejo cauce del Turia y los planteamientos iniciales del jardín, no parece que este proyecto desentone en exceso. Y al menos podría servir para atraer a los ciudadanos al museo que, situado como está junto a una vía de tráfico rápido, queda como una isla rodeada de carriles y automóviles. Si los ciudadanos no vamos en busca de la cultura al menos que la cultura baje en nuestro encuentro, parecen pensar los responsables del museo.

J. M. Coello



Hoja de Valencia Jueves, 23 de enero de 1992

## MONUMENTO



VICENTE MARTÍNEZ

El ceramista internacional Enric Mestre, en su taller, junto a la maqueta y piezas de su monumento a Tirant lo Blanch

# Enric Mestre: "La voluntad de cambiar la ubicación del «Tirant» es sólo política"

*El escultor desmiente la existencia de una propuesta oficial alternativa*

*Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y ceramista internacionalmente reconocido, Enric Mestre desmiente en la presente entrevista la existencia de una propuesta oficial del Ayuntamiento para ubicar en otros espacios su monumento a Tirant lo Blanch,*

*concebido tras ganar un concurso para su ubicación en la plaza de la Reina. Los cerca de tres mil kilos de material empleados están pensados, por sus tonos, para que la obra armonice con la Catedral, y el artista está dispuesto a esperar el tiempo que sea preciso.*

FERNANDO ARIAS, VALENCIA

La noticia divulgada por la prensa local de que Enric Mestre no ha respondido a la "propuesta oficial" del Ayuntamiento de Valencia de ubicar su monumento al Tirant ante el IVAM o en el cauce del Turia carece de fundamento pese a haber sido vertida por fuentes municipales. El profesor y artista, además de no haber sido convocado para formularle tal proposición, tiene dos cartas certificadas, al concejal de Cultura y a la alcaldesa, en que informaba y solicitaba resoluciones para la ejecución de la obra, de acuerdo con las bases del concurso, sin contestar desde hace varios meses.

Como se recordará, Mestre ganó el concurso, en competencia con otros seis proyectos, a finales de 1990, y, después de meses de su realización, la obra, consistente en tres prismas de cerámica, con los tonos ocres de la Catedral, concebidos de forma que descienda una película de agua hacia la fuente, dentro de una estética que conjuga el arte románico con corrientes mediterráneas y modernizadoras, debía haberse montado a finales del pasado año.

Para la realización del proyecto, el ceramista recibió planos de la rotonda de la plaza de la Reina, don-

de había de ubicarse, y estudió la forma de que el monumento cuadrara con el lugar y con la catedral.

### Un simple sondeo

—*Aparte de no convocarse para la comunicación de una propuesta oficial, aireada por la prensa, no ha recibido ninguna carta certificada al respecto?*

— La única relación que hubo fue totalmente informal. Joan Salvadores me llamó de parte del Ayuntamiento para ver la obra. Se la enseñé, explicándole cómo la había hecho, de acuerdo con el espacio para el que

está destinada y su funcionamiento como fuente. Me preguntó, a título personal, ya que no había consultado todavía la idea, si se podría instalar en otro lugar, ya que el original le parecía difícil.

Yo le expuse que me había presentado al concurso porque me interesaba el espacio y que no se podría instalar en otro sitio. El razonaba y parecía comprender mi argumento.

Me he enterado del proyecto de ubicar el monumento ante el IVAM o en el jardín del Turia por la prensa. Me ha sorprendido mucho que se hable entonces de una propuesta

oficial. En realidad, se trata de cuestiones políticas. De hecho, la decisión de no instalarlo en el lugar convenido por el concurso se tomó sin ver previamente la escultura, antes de que viniera a mi taller Joan Salvadores, como se desprende de informaciones que salieron en la prensa.

### Una actitud sin base técnica

—Una prueba de que la decisión se tomó por actitudes políticas es que no se aclaran motivaciones técnicas ni se aporta respaldo técnico negativo — agregó Enric Mestre—. Ningún especialista en arte o artista ha opinado en contra. Mientras que mi trabajo, elegido por un jurado de profesionales en la materia, ha sido respaldado también por la Asociación Valenciana de Críticos de Arte.

Pocas horas antes de ser consultado por este periódico, el conocido ceramista había enviado una carta a la prensa local informando sobre la inexistencia de la divulgada "propuesta oficial". Resumiendo el contenido, comentó que "como miembro de la Real Academia de Bellas Artes, me veo obligado a velar más que nadie por nuestros espacios históricos, y frente a una posición política hay que oponer la dignidad profesional y esperar pacientemente a que personas más sensibles y cultas sustituyan a las actuales".

## La intoxicación ante el arte

F. A., VALENCIA

Divulgar una falsa noticia, sin consultas técnicas ni argumentos estéticos, recuerda viejos hábitos que, por lo que se ve, no han desaparecido. Se trata de descalificar, por parte de los nuevos responsables del área de Cultura del Ayuntamiento de Valencia, todo lo que hicieran sus predecesores al margen de sus aciertos o sus errores.

Como señalaba el catedrático de estética y presidente de la Asociación valenciana de Críticos de Arte, Román de la Calle, a este medio hace unas semanas, el jurado que decidió aprobar el proyecto del monumento al Tirant, entre los de otros participantes al concurso, era prestigioso y, además, durante demasiado tiempo se decretó la realización de monumentos sin los oportunos concursos. Por otra parte, Enric Mestre, ganador de la medalla de oro del estado de Baviera, entre diversas distinciones, y con un prestigio internacional, no merece el trato que están llevando a cabo personas sin la mínima capacidad para promover precisamente la cultura.



El País. 30-05-1992

EL PAÍS, sábado 30 de mayo de 1992

## El Ayuntamiento de Alboraya pide al de Valencia que no censure al ceramista Mestre

M. J. S., Valencia

El pleno del Ayuntamiento de Alboraya, gobernado por el PP y UV, decidió el pasado jueves, por unanimidad, a propuesta de los socialistas, pedir a la alcaldesa de Valencia, Rita Barberá, que encabeza un gobierno también del PP y UV, que no censure al ceramista Enric Mestre y que una obra suya sobre el *Tirant Lo Blanc* se ubique en la plaza de la Reina, como estaba previsto. La instalación de la escultura fue prohibida por la delegada de Educación, la concejal María Dolores García Broch, de UV, aduciendo que el lugar no era adecuado.

Broch, a la que le disgusta la obra, indicó que ésta "podría ser chirriante para el conjunto de la plaza" y que se colocara en las escalinatas del IVAM. La escul-

tura recibió el galardón del concurso de diseño al monumento del *Tirant Lo Blanch*, convocado por el Ayuntamiento de Valencia. La obra se debía haber instalado en octubre de 1991, pero el gobierno municipal se negó.

El pleno de Alboraya, cuyo alcalde es del PP, aprobó reclamar al Ayuntamiento de Valencia —mediante una moción del PSOE— su actitud. La moción califica de "incomprensible" la censura a la obra de Mestre, natural de Alboraya, donde tiene una calle dedicada. El teniente de alcalde de Alboraya, el concejal del PP José Peris, lamentó el comportamiento de sus compañeros en Valencia. El concejal socialista en Valencia Roberto Cantos acusó al gobierno municipal de "totalitarismo" cultural.



Levante. El mercantil valenciano. 19-03-1995

LEVANTE

COMUNIDAD VALENCIANA

19, marzo, 1995

El concurso ganado por Mestre no incluía la realización de la obra

## Los jueces apoyan la negativa a instalar un monumento a Tirant

J. MONREAL

VALENCIA

El artista Enric Mestre no ha logrado que los tribunales valencianos respalden su pretensión de construir e instalar en la plaza de la Reina el monumento a Tirant lo Blanc con el que ganó el concurso convocado por el Ayuntamiento de Valencia en diciembre de 1990. La sala de lo contencioso administrativo del Tribunal Superior de Justicia valenciano ha reconocido, en una reciente sentencia, que efectivamente Mestre fue declarado ganador del concurso, pero añade que en ningún momento existió compromiso formal municipal ni acto administrativo que supusiera la realización del monumento.

El artista ganador del concurso había acudido a los tribunales reclamando la realización de la obra, el diseño presentado bajo el lema *Evocación II*, o, alternativamente, «su derecho a ser resarcido de los daños e indemnizado por los perjuicios materiales y morales que le han sido causados por el incumplimiento de las obligaciones contraídas por el Ayuntamiento de Valencia». Mestre ya había iniciado la construcción del monumento, que él mismo valoró en casi siete millones de pesetas, pero no cobrará nada por ello, según queda establecido en el fallo judicial.

«Los hechos probados no han demostrado que la intención del ayuntamiento fuera



Enric Mestre, con la maqueta de su monumento. M. MOLINES

conceder la construcción del mural al hoy recurrente —Mestre—, pues, como la propia parte actora reconoce, "lo convocado fue un concurso de diseño" y hasta ahí llegó el compromiso obligacional de la Administración», según señala la

sentencia, que añade que si hubiese existido encargo de la obra, se habrían debido cubrir otras formalidades de contratación «aunque muchas veces se olvida», según apunta el magistrado ponente.

## Víctima del cambio de gobierno local

J. M.

VALENCIA

El monumento proyectado por Enric Mestre para el *Tirant lo Blanc*, que iba a ser instalado en la plaza de la Reina, fue una de las primeras «víctimas» del Gobierno PP-UV en 1991. El entonces primer teniente de alcalde, Vicente González Lizondo, y la concejala Dolores García Broch no tuvieron remilgos a la hora de afirmar en público que el proyecto era «feo» y que no consentirían su instalación aunque el boceto hubiera ganado un concurso.

La alcaldesa socialista Clementina Ródenas fue quien, en marzo de 1990, convocó el concurso de ideas para la realización del monumento, dentro del programa de actos conmemorativos

del quinto centenario de la primera edición de la obra de Joanot Martorell. El fallo se produjo en diciembre de ese año y la entrega del premio quedó fijada para el 21 de febrero de 1991, pero no llegó a celebrarse.

En el mes de julio tomó posesión la nueva corporación, presidida por Rita Barberá, y aunque el artista Mestre escribió al primer teniente de alcalde para recordarle que tenía pendiente la recepción del premio y la realización del monumento, no recibió respuesta directa, aunque sí se enteró por la prensa de lo que el nuevo Gobierno local opinaba de su proyecto de homenaje al *Tirant*. Mestre acudió entonces a los tribunales para que se hiciera justicia y en un intento de recuperar parte del dinero que había invertido en la obra.







**ANEXO 5**

**LIBRO DE PASTA NÚM. 1 P. 57**

Proporciones definitivas para la elaboración de la pasta y el barniz

**MONUMENTO TIRANT. PROBES**

**PASTA E**

ALCANY2	- 30
FOLDUSP	- 15
XANOTA FRANC	- 25
" REFRACT.	- 25 CEDAC N° 20
MOLOQUITA	- 10
GROS THIVIERS	- 3
ILMOQUITA	- 2

**PASTA TIPANT**

**DEFINITIVA**

ALCANY2	- 30
FOLD	- 15
XANOTA FRANC	- 25
" REFRACT	- 20
MOLOQUITA	- 10
6997	- 1

57

	N	O	P	Q	R	S
GROS THIVIERS				2	6	5
GROC	5	5		6	6	5
CONAL 26814	8					2
8520 Seleno	4	6	6	6		5
Z 6899	5					

**PASTA LL**

ALCANY2	- 30
FOLDUSP	- 15
XANOTA FRANC	- 25
" REFRACT	- 25 CEDAC 20
MOLOQUITA	- 5
GROS THIVIERS	- 5
ILMOQUITA	- 3

6997 - 1

	T	U	V	X	Y	Z
GROS THIVIERS	12					12
GROC			4			6
CONAL 26814	10	4	10	10		8
8520 Seleno						8
Z 6899				4		

**NEGRO**

ANGUSA						
ANGUA	- 30	- 35				
FOLD	- 20	- 15				
QUAN?	- 25	- 30				
7170	- 10	- 10				
7777	- 10	- 10				
CUP	- 1					

\*  
Q O N  
O Y O  
N T T

	T	O	N
7777	- 15	1	1
GROC	- 2		6
CONAL	- 10		8
SELENO		6	1
Z 6899		5	

ANGUA	- 30
CAOLI	- 20
FOLD	- 25
QUAN?	- 25
CIRCO	- 5

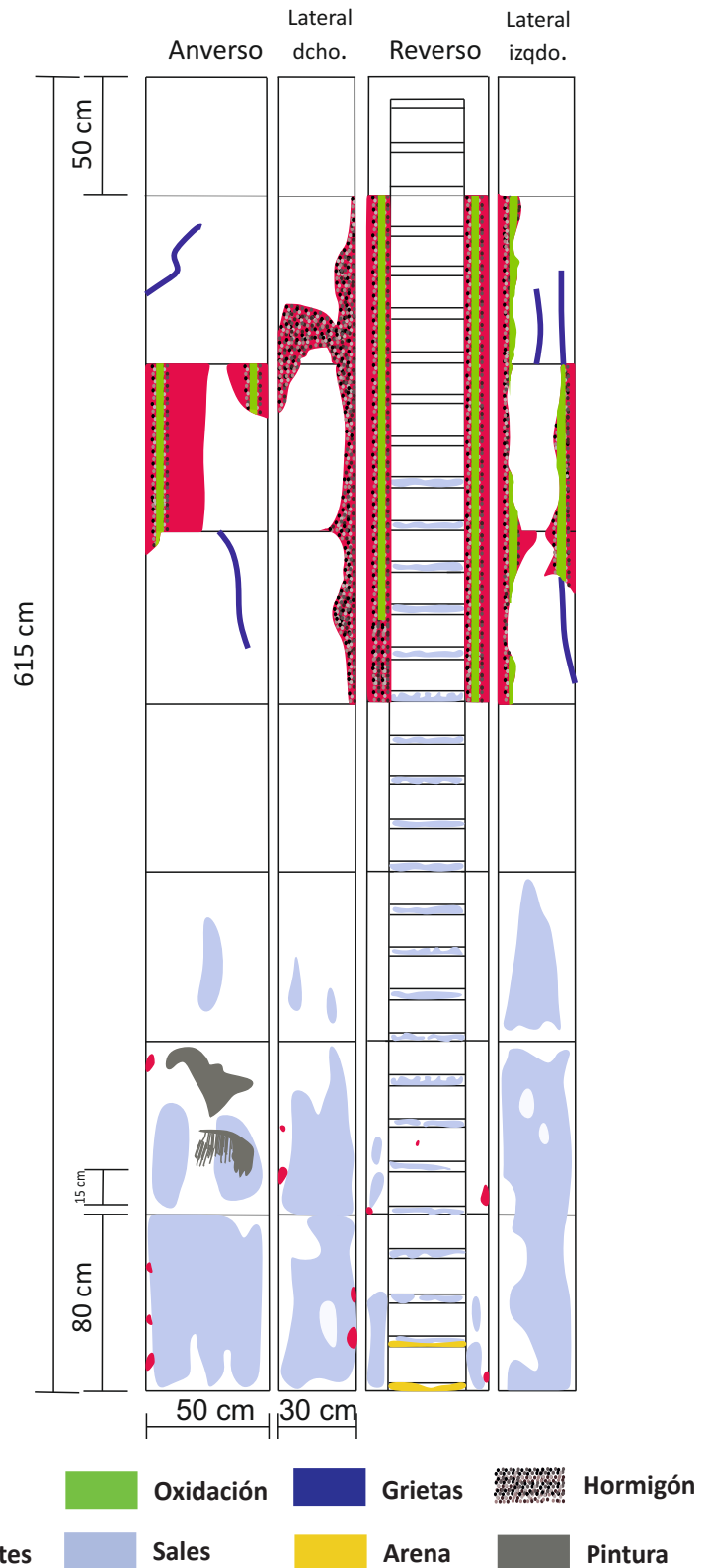
## ANEXO 6

### FICHAS TÉCNICAS DE PRODUCTOS (LINKS)

- C.T.S. (2008). Arbocel<sup>®</sup>: Ficha técnica. Getafe: C.T.S. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/4.2limpiezaporpapetas.cargas2016/arbocesp.pdf> [Consulta: 14-06-2020]
- C.T.S. (2008). Barras corrugadas de fibra de vidrio: Ficha técnica. Getafe: C.T.S. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.3.2productosaux.pararesinasreforzantes2016/fichatecnicabarracorrugadas2016.pdf> [Consulta: 14-06-2020]
- C.T.S. (2008). Silo 111<sup>®</sup> : Ficha técnica. Getafe: C.T.S. Disponible en: <https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.2protectores2016/silo111esp.pdf>. [Consulta: 14-06-2020]
- Sika (2012). SikaCeram<sup>®</sup> CleanGrout. Hoja de datos del producto. Alcobendas: Sika. Disponible en: <https://www.acae.es/catalogos/sika/fiebd9-5-2-sika-ceram-cleangrout.pdf> [Consulta: 14-06-2020]
- Sika (2019). Sikaflex<sup>®</sup> 111 Stick & Meal. Hoja de datos del producto. Alcobendas: Sika. Disponible en: [https://esp.sika.com/dms/getdocument.get/e70e47a3-3ee7-4882-a1e6-a57ef8f84455/sikaflex\\_-111\\_stickseal.pdf](https://esp.sika.com/dms/getdocument.get/e70e47a3-3ee7-4882-a1e6-a57ef8f84455/sikaflex_-111_stickseal.pdf) [Consulta: 14-06-2020]
- Sika (2015). Sikaguard<sup>®</sup> 711 ES. Hoja de datos del producto. Alcobendas: Sika. Disponible en: [https://esp.sika.com/content/dam/dms/es01/5/00100\\_000001321\\_Sikaguard711ES.pdf](https://esp.sika.com/content/dam/dms/es01/5/00100_000001321_Sikaguard711ES.pdf) [Consulta: 14-06-2020]
- Sika (2008). Sikalimp<sup>®</sup>. Hoja de datos del producto. Alcobendas: Sika. Disponible en: <https://esp.sika.com/dms/getdocument.get/feff1ae3-bb5a-39a6-ac6e-f419469aa78f/Sikalimp.pdf> [Consulta: 14-06-2020]
- Sika (2018). Sika Monotop<sup>®</sup> 612. Hoja de datos del producto. Alcobendas: Sika. Disponible en: [https://esp.sika.com/content/dam/dms/es01/i/sika\\_monotop\\_-612.pdf](https://esp.sika.com/content/dam/dms/es01/i/sika_monotop_-612.pdf) [Consulta: 14-06-2020]
- Sika (2015). SikaTop<sup>®</sup> Armatec-110. Hoja de datos del producto. Alcobendas: Sika. Disponible en: <https://gtm.sika.com/dms/getdocument.get/f8e19a12-1d8a-34e1-867d-14c265d313f7/recubrimiento-anticorrosivo-sikatop-armatec-110-epocem.pdf> [Consulta: 14-06-2020]

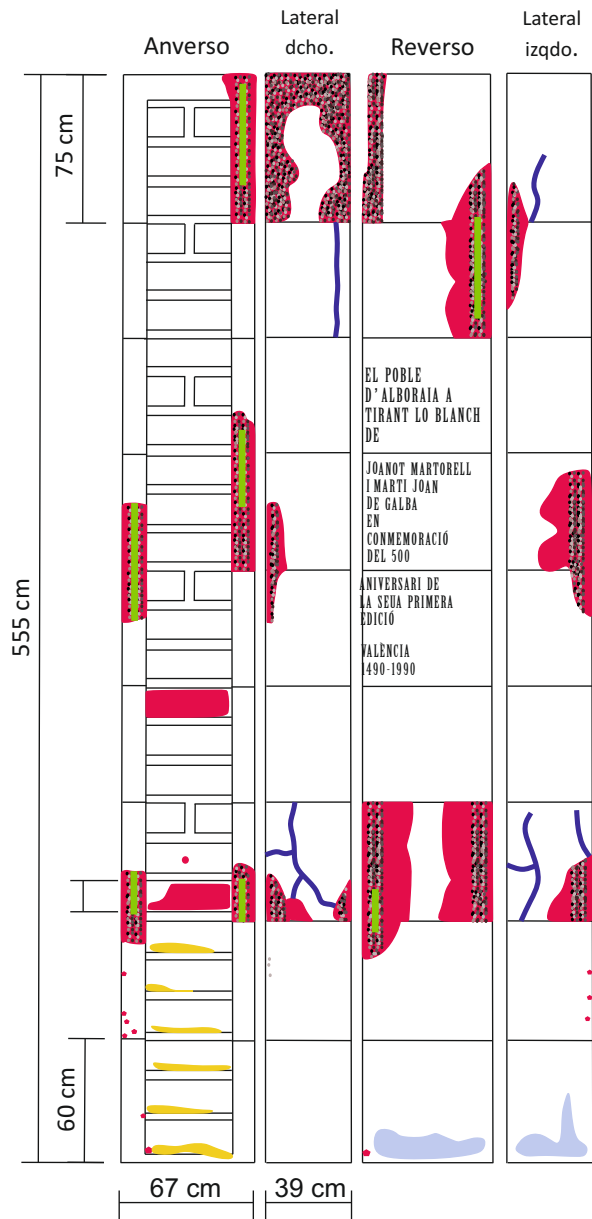
## ANEXO 7

### GRÁFICO DE DAÑOS DEL PRISMA A



ANEXO 7

GRÁFICO DE DAÑOS DEL PRISMA B

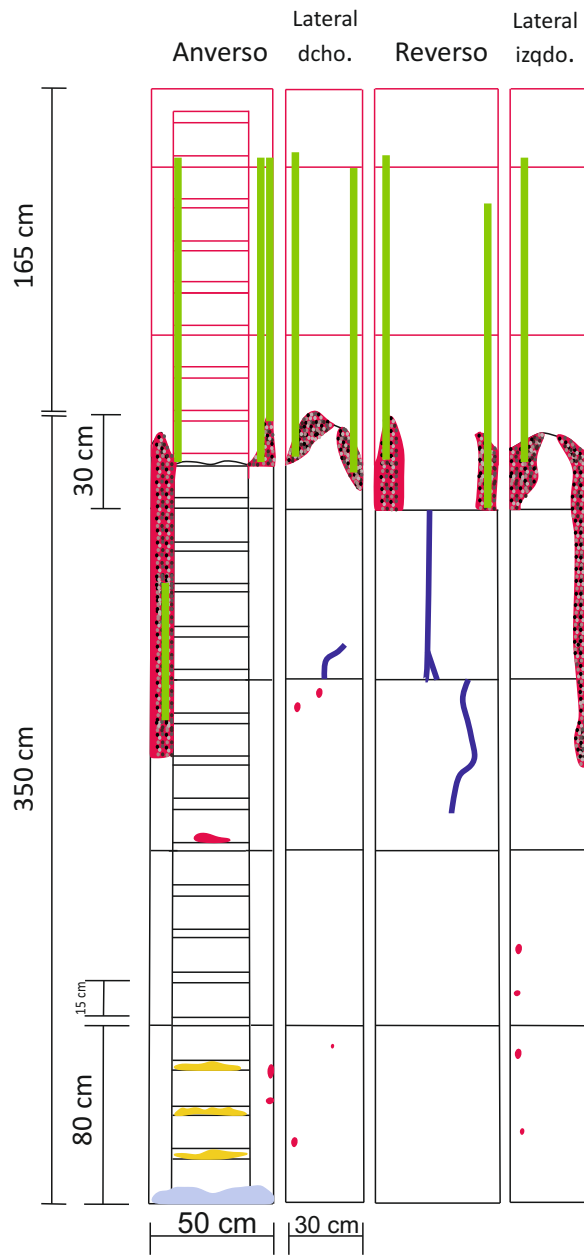


- LEYENDA:
- Oxidación
  - Grietas
  - Faltantes
  - Sales
  - Arena
  - Pintura
  - Hormigón



ANEXO 7

GRÁFICO DE DAÑOS DEL PRISMA C



LEYENDA:

	Oxidación		Grietas		Hormigón
	Faltantes		Salas		Arena
					Pintura

## ANEXO 8

### PRESUPUESTO DE LA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

#### DESCOMPUESTOS MONUMENT AL TIRANT LO BLANCH

##### CAPITULO 01

##### ACONDICIONAMIENTO ZONA DE TRABAJO

###### P0001

###### Retirada de elementos depositados en el estanque

Retirada manual de piedras, plantas, hiervas y arena de la base del estanque.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
HER-001	ud	Capazo de plástico 42 L	0,400	13,47	5,39
HER-002	ud	Pala de punta	0,100	9,99	1,00
		Subtotal materiales:			<b>6,39</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-008	h	Peon especializado	7,000	16,42	114,94
MO-006	h	Oficial 2	2,000	18,26	36,52
		Subtotal mano de obra:			<b>151,46</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	157,85	3,16
			<b>Total</b>		<b>161,00</b>

##### CAPITULO 02

##### ELIMINACION DE INSTALACIONES EN DESUSO

###### P0001

###### Retirada de instalación de fontanería

Retirada de tuberías y arqueta de la antigua instalación de fuente.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
HER-011	ud	Cinzel	0,500	1,05	0,53
HER-012	ud	Martillo	0,300	15,25	4,58
HER-017	día	Alquiler martillo neumático	1,000	11,40	11,40
		Subtotal materiales:			<b>16,50</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-005	h	Oficial 1	2,000	19,00	38,00
MO-008	h	Peon especializado	5,000	16,42	82,10
		Subtotal mano de obra:			<b>120,10</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	136,60	2,73
			<b>Total</b>		<b>139,33</b>

##### CAPITULO 03

##### LIMPIEZA DE ELEMENTOS EXPUESTOS

###### P0001

###### Cepillado de elementos expuestos

Cepillado manual con cepillo metálico de todas las varillas corrugadas de acero oxidadas.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
HER-004	ud	Cepillo abrasivo NS804-290	0,350	40,11	14,04
		Subtotal materiales:			<b>14,04</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-008	h	Peon especializado	7,000	16,42	114,94
MO-006	h	Oficial 2	3,000	18,26	54,78
		Subtotal mano de obra:			<b>169,72</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	183,76	3,68
			<b>Total</b>		<b>187,43</b>

**CAPITULO 04**

**PASIVACIÓN DE ESTRUCTURAS**

**P0001**

**Pasivacion de elementos oxidados**

Aplicación de pasivante a todas las varillas de acero corrugado y a las zonas en contacto con las mismas.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
HER-001	ud	Paletina	0,300	13,47	4,04
MAT-001	ud	Pasivante Sika ® Top Armatec-100 de 4 Kg	1,000	30,65	30,65
			Subtotal materiales:		<b>34,69</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-008	h	Peon especializado	7,000	16,42	114,94
MO-006	h	Oficial 2	2,000	18,26	36,52
			Subtotal mano de obra:		<b>151,46</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	186,15	3,72
			Total		<b>189,87</b>

**CAPITULO 05**

**REFUERZO ESTRUCTURAL**

**P0001**

**Refuerzo estructural de varillas corrugadas**

Refuerzo de las varillas de acero corrugadas con varillas de fibra de vidrio. Se cortan y solidarizan con el hormigón.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-002	ud	Varilla corrugadas de fibra de vidrio de 12 mm de 3 m de longitud	3,000	13,20	39,60
HER-013	ud	Sierra de calar 350 w	0,100	24,99	2,50
			Subtotal materiales:		<b>42,10</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-008	h	Peon especializado	6,000	16,42	98,52
MO-006	h	Oficial 2	2,000	18,26	36,52
			Subtotal mano de obra:		<b>135,04</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	177,14	3,54
			Total		<b>180,68</b>

**CAPITULO 06**

**RELLENO ESTRUCTURAL**

**P0001**

**Relleno estructural de los prismas**

Vertido por los huecos centrales de cada prisma de mortero de reparación estructural.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-003	ud	Botes de 25 kg de Sika Monotop ® 612	33,000	27	891,00
			Subtotal materiales:		<b>891,00</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-008	h	Peon especializado	21,000	16,42	344,82
MO-006	h	Oficial 2	7,000	18,26	127,82
			Subtotal mano de obra:		<b>472,64</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	1363,64	27,27
			Total		<b>1390,91</b>

**CAPITULO 07**

**RECONSTRUCCION VOLUMETRICA**

**P0001**

**Reposición de piezas existentes**

Adhesión de las piezas seleccionadas, de mayores dimensiones, para adherirlas al mortero.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-004	ud	Tubos de Sikaflex®-111 stick & Seal	6,000	2,25	13,50
			Subtotal materiales:		<b>13,50</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-008	h	Peon especializado	6,000	16,42	98,52
MO-006	h	Oficial Restaurador	2,000	18,26	36,52
			Subtotal mano de obra:		<b>135,04</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	148,54	2,97
			Total		<b>151,51</b>

**P0002 Adhesión de nuevas piezas elaboradas por el artista**

Colocación de dos nuevas piezas elaboradas por el artista.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1 Materiales</b>					
MAT-004	ud	Tubos de Sikaflex®-111 stick & Seal	1,000	2,25	2,25
Subtotal materiales:					<b>2,25</b>
<b>2 Mano de obra</b>					
MO-008	h	Peon especializado	1,000	16,42	16,42
MO-006	h	Oficial Restaurador	0,500	18,26	9,13
Subtotal mano de obra:					<b>25,55</b>
<b>3 Costes directos complementarios</b>					
	%	Costes directos complementarios	2%	27,80	0,56
Total					<b>28,36</b>

**P0003 Reconstrucción volumétrica prisma C**

Reconstrucción módulos superiores y de coronación del prisma C mediante técnica de encofrado.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1 Materiales</b>					
MAT-003	ud	Botes de 25 kg de Sika Monotop ® 612	22,000	27	594,00
Subtotal materiales:					<b>594,00</b>
<b>2 Mano de obra</b>					
MO-008	h	Peon especializado	14,000	16,42	229,88
MO-006	h	Oficial 2	3,000	18,26	54,78
Subtotal mano de obra:					<b>284,66</b>
<b>3 Costes directos complementarios</b>					
	%	Costes directos complementarios	2%	878,66	17,57
Total					<b>896,23</b>

**CAPITULO 08**

**LIMPIEZA**

**P0001 Eliminación de depósitos**

Eliminación de depósitos como polvo y arena, con paletina, cepillo y aspiración controlada.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1 Materiales</b>					
HER-005	ud	Paletina de 5 cm.	1,000	0,61	0,61
HER-006	ud	Cepillo limpiador RS Pro	1,000	3,36	3,36
HER-007	día	Alquiler aspirador industrial	1,000	15,50	15,50
Subtotal materiales:					<b>19,47</b>
<b>2 Mano de obra</b>					
MO-002	h	Ayudante de restaurador	7,000	17,97	125,79
MO-001	h	Oficial restaurador	3,000	18,89	56,67
Subtotal mano de obra:					<b>182,46</b>
<b>3 Costes directos complementarios</b>					
	%	Costes directos complementarios	2%	201,93	4,04
Total					<b>205,97</b>

**P0002 Eliminación de manchas de pintura**

Eliminación de manchas de pintura con disolvente por determinar según pruebas de solubilidad previas.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1 Materiales</b>					
MAT-014	ud	Disolvente	0,500	3,25	1,63
MAT-015	ud	Hisopos	100,000	0,10	10,00
Subtotal materiales:					<b>11,63</b>
<b>2 Mano de obra</b>					
MO-002	h	Ayudante de restaurador	3,000	17,97	53,91
Subtotal mano de obra:					<b>53,91</b>
<b>3 Costes directos complementarios</b>					
	%	Costes directos complementarios	2%	63,91	1,28
Total					<b>66,81</b>

**CAPITULO 09**

**DESALACIÓN**

**P0001 Eliminación de sales**

Tratamiento de eliminación de sales sobre superficie de gres.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1 Materiales</b>					
MAT-005	ud	Garrafa de 5 litros de Agua desionizada	3,000	1,89	5,67
MAT-007	ud	Bolsa de 1 kg Pulpa Arbocel ®	1,000	6,50	6,50
HER-005	ud	Paletina de 5 cm	0,010	0,60	0,01
Subtotal materiales:					<b>12,18</b>
<b>2 Mano de obra</b>					
MO-001	h	Oficial restaurador	4,000	18,99	75,96
MO-002	h	Ayudante restaurador	6,000	17,97	107,82
Subtotal mano de obra:					<b>183,78</b>
<b>3 Costes directos complementarios</b>					
	%	Costes directos complementarios	2%	195,96	3,92
Total					<b>199,88</b>

**CAPITULO 10**

**SELLADO DE JUNTAS**

**P0001**

**Sellado de juntas**

Sellado de todos los enlaces de los módulos y de las grietas existentes.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-008	kg	Bote Sika ceram® clean grout de 5 kg	3,000	1,38	4,14
HER-016	ud	Kit de 5 espátulas de acero de diferentes tamaños	1,000	12,99	12,99
MAT-015	ud	Hisopos	100,000	0,10	10,00
		<b>Subtotal materiales:</b>			<b>27,13</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-001	h	Oficial restaurador	3,000	18,99	56,97
MO-002	h	Ayudante restaurador	7,000	17,97	125,79
		<b>Subtotal mano de obra:</b>			<b>182,76</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	209,89	4,20
		<b>Total</b>			<b>214,09</b>

**CAPITULO 11**

**PROTECCIÓN**

**P0001**

**Protección con hidrofugante**

Impregnación hidrofuga acuosa e incolora

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-013	ud	Garrafas de Sikaguard® -711 de 5 litros	3,000	40	120,00
HER-005	ud	3 Paletina de 5 cm	3,000	0,6	1,80
		<b>Subtotal materiales:</b>			<b>121,80</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-001	h	Oficial restaurador	2,000	18,99	37,98
MO-002	h	Ayudante restaurador	10,000	17,97	179,70
		<b>Subtotal mano de obra:</b>			<b>339,48</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	341,28	6,83
		<b>Total</b>			<b>346,31</b>

**P0002**

**Protección de piezas de coronación**

Adhesión de una lámina de EPDM

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-016	m2	Lámina de EPDM	1,000	21,4	21,40
Mat-010	l	Socycola I	0,750	7,89	5,92
		<b>Subtotal materiales:</b>			<b>27,32</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-001	h	Oficial restaurador	0,600	18,99	11,394
MO-002	h	Ayudante restaurador	2,000	17,97	35,94
		<b>Subtotal mano de obra:</b>			<b>74,65</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	80,57	1,61
		<b>Total</b>			<b>76,26</b>

**CAPITULO 12**

**ACONDICIONAMIENTO ESTANQUE**

**P0001**

**Preparación base del estanque con hormigón**

Colocación de base de hormigón de 5 cm de espesor.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
MAT-017	ud	Sacos de cemento de 25 kg	20,000	25	500,00
MAT-018	Kg	Arena	1000,000	0,04	39,00
MAT-019	ud	Saco de grava de 20 kg	85,000	20,00	1700,00
		<b>Subtotal materiales:</b>			<b>2239,00</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-001	h	Oficial 2	4,000	18,26	73,04
MO-002	h	Peon especializado	7,000	16,42	114,94
		<b>Subtotal mano de obra:</b>			<b>187,98</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	2426,98	48,54
		<b>Total</b>			<b>2475,52</b>



**CAPITULO 13**

**LIMPIEZA GENERAL Y RETIRADA DE MATERIAL**

**P0001**

**Retirada de material**

Limpeza general de la escultura y retirada de andamio, caseta de obra, vallado y material auxiliar

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
HER-005	ud	Paletina de 5 cm.	1,000	0,61	0,61
HER-006	ud	Cepillo limpiador RS Pro	1,000	3,36	3,36
HER-007	día	Alquiler aspirador industrial	1,000	15,50	15,50
		Subtotal materiales:			<b>19,47</b>
<b>2</b>		<b>Mano de obra</b>			
MO-002	h	Ayudante Restaurador	6,000	17,97	107,82
MO-001	h	Peon ordinario	6,000	15,50	93,00
MO-003	h	Peon especializado	3,000	16,42	49,26
		Subtotal mano de obra:			<b>250,08</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	5,39	0,11
		<b>Total</b>			<b>269,55</b>

**CAPITULO 14**

**SEGURIDAD Y SALUD**

**P0001**

**Elementos de seguridad personales**

Elementos de seguridad y salud en base al R.D. 1627/1997, de 24 de octubre, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud en las obras de construcción y el R.D. 604/2006, de 19 de mayo, por el que se modifica el R.D. 39/1997, de 17 de enero por el que se aprueba el Reglamento de Servicios de prevención.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
SS-001	ud	Casco de protección de la cabeza según norma UNE-EN 149, para 10 usos	0,0100	2,38	0,02
SS-002	ud	Gafa protectora integral según norma UNE-EN 166, para 5 usos	0,0080	1,98	0,02
SS-003	ud	Mascarilla de papel autofiltrable según norma UNE-EN405 y UNE-EN 149	0,0100	1,21	0,01
SS-004	ud	Guantes de lona	1,8230	2,02	3,68
SS-005	ud	Guantes contra agentes químicos según norma UNE-EN 374 Y une-en 420	1,8230	1,12	2,04
SS-006	ud	Mono de trabajo según norma UNE-EN 340	1,8230	14,67	26,74
SS-007	ud	Chaleco según norma UNE-EN 471	1,8230	5,60	10,21
SS-008	ud	Cinturon de seguridad de sujeción según norma UNE-EN 358	1,8230	23,51	42,86
SS-009	ud	Arnés anticaída según norma UNE-EN 361, UNE-EN 363, UNE-EN 362, UNE-EM 364 y UNE-EN 365	1,8230	29,21	53,25
SS-010	ud	Formación a los trabajadores de normas de seguridad y salud y reconocimiento medico	0,0100	31,00	0,31
SS-011	ud	Reposición de botiquín de urgencia con contenidos obligatorios	1,8230	21,72	39,60
		Subtotal mano de obra:			<b>178,74</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	178,74	3,57
		<b>Total</b>			<b>182,32</b>

**CAPITULO 15**

**GESTION DE RESIDUOS**

**P0001**

**Clasificación de residuos**

Clasificación y depósito en contenedor de residuos de construcción y demolición, con medios manuales.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
SS-012	ud	Partida alzada de clasificación de residuos	1,000	15	15,00
		Subtotal materiales:			<b>15,00</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	15,00	0,30
		<b>Total</b>			<b>15,30</b>

**P0002**

**Recogida y transporte de residuos**

Recogida y transporte de contenedor de residuos a una distancia de 15 Km.

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
SS-013	ud	Entrega en obra, recogida y transporte de contenedor por transportista autorizado a 15 Km	1,000	49	49,00
		Subtotal materiales:			<b>49,00</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	49,00	0,98
		<b>Total</b>			<b>49,98</b>

**CAPITULO 16**

**MEDIOS AUXILIARES**

**P0001 Alquiler andamio**

Alquiler semanal de andamio de 7,30 x 1,80 y caseta de obra

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
INS-001	semana	Alquiler semanal de andamio	5,000	72,5	362,50
INS-003	ud	Entrega y retirada del andamio	1,000	82	82,00
		Subtotal materiales:			<b>444,50</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	444,50	8,89
		Total			<b>453,39</b>

**P0002 Alquiler caseta de obra**

Alquiler semanal de contenedor

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
INS-001	mes	Alquiler mensual caseta de obra	1,000	100	100,00
INS-003	ud	Entrega y retirada del andamio	1,000	320	320,00
		Subtotal materiales:			<b>420,00</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	420,00	8,40
		Total			<b>428,40</b>

**P0003 Alquiler contenedor de obra**

Alquiler semanal de contenedor

Código	Unidad	Descripción	Rendimiento	Precio unitario	Importe
<b>1</b>		<b>Materiales</b>			
INS-001	semana	Alquiler semanal contenedor de obra	3,000	100	300,00
INS-003	ud	Entrega y retirada del contenedor de obra	1,000	120	120,00
		Subtotal materiales:			<b>420,00</b>
<b>3</b>		<b>Costes directos complementarios</b>			
	%	Costes directos complementarios	2%	420,00	8,40
		Total			<b>1301,79</b>

RESUMEN DEL PRESUPUESTO		MONUMENT AL TIRANT LO BLANCH
Capítulo	RESUMEN	IMPORTE
1	Acondicionamiento de zona de trabajo	161 €
2	Eliminación de instalaciones en desuso	139 €
3	Limpieza de elementos expuestos	187 €
4	Pasivación estructuras	190 €
5	Refuerzo estructural	181 €
6	Relleno estructural	1.391 €
7	Reconstrucción volumétrica	1.076 €
8	Limpieza	273 €
9	Desalación	200 €
10	Sellado de juntas	214 €
11	Protección	414 €
12	Acondicionamiento estanque	4.064 €
13	Retirada de material de trabajo y limpieza final	270 €
14	Seguridad y salud	182 €
15	Gestión de residuos	65 €
16	Medios auxiliares	1.302 €
	2% Costes indirectos generales	206 €
	<b>PRESUPUESTO DE EJECUCIÓN MATERIAL</b>	<b>10.515 €</b>
	13% Gastos generales	1.367 €
	6% Beneficio industrial	631 €
	<b>PRESUPUESTO BASE LICITACIÓN SIN IVA</b>	<b>12.513 €</b>
	21% IVA	2.628 €
	<b>PRESUPUESTO BASE LICITACIÓN</b>	<b>15.141 €</b>

Asciende el presente presupuesto a quince mil ciento cuarenta y un euros