

Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos

El caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)



Luis CORTÉS MESEGUER
Julián ESTEBAN CHAPAPRÍA
Rafael MARÍN SÁNCHEZ
Jorge OTERO-PAILOS

**Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos
El caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)**



Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos El caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)

Luis CORTÉS MESEGUER
Julián ESTEBAN CHAPAPRÍA
Rafael MARÍN SÁNCHEZ
Jorge OTERO-PAILOS

Editorial Universitat Politècnica de València

COLUMBIA
GSAPP

Instituto  Cervantes
25 años
1991-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Exposición organizada en colaboración con el Instituto Cervantes de Nueva York, la Universitat Politècnica de València y la Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP).

Nueva York, Instituto Cervantes
18 de abril a 10 de mayo de 2016

Autores	Luis Cortés Meseguer Julián Esteban Chapapría Rafael Marín Sánchez Jorge Otero-Pailos
Edita	Instituto Cervantes de Nueva York Universitat Politècnica de València Columbia University GSAPP
Maqueta	Pedro Manuel Cabezos Bernal
Diseño de la exposición	Luis Cortés Meseguer Julián Esteban Chapapría Rafael Marín Sánchez Jorge Otero-Pailos
Traducción	Galíndez Vázquez Estudio de Arquitectura
Diseño del catálogo	José Pardo Conejero
Editorial	Universitat Politècnica de València / REF 6318_01_01_01
I.S.B.N.:	978-84-9048-502-6 (versión impresa)
Depósito Legal:	V-742-2016

Agradecimientos

Excelentísimo Sr. Embajador de España en los Estados Unidos D. Ramón Gil-Casares Satrústegui

Sr. Rector Magnífico de la Universitat Politècnica de València D. Francisco José Mora Mas

Belén Aguilar García-Iturrospe

Xavier Asins Ridaura

Patxi Bazurto

Sadí Bouzas

Paloma Durán y Lalaguna

Ricardo Melgar

Casilda Moret Gual

Esperanza Navarrete Martínez

Rosario Tamarit Rius

Santiago Tormo Esteve

George Wheeler

Nancy Wu

Biblioteca Valenciana

Digitecmedia

The Metropolitan Museum of Art

The Cloisters

Prólogo

Resulta una tarea del todo agradable la presentación del catálogo concebido para la exposición **Patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos. El caso de San Martín de Fuentidueña (Segovia)**, pues siempre es satisfactorio dar a conocer una excelente publicación fruto del minucioso trabajo realizado por profesores e investigadores de la Universitat Politècnica de València y agradecer la colaboración a las entidades que generosamente han participado haciendo realidad la interesante muestra.

El público podrá apreciar los vestigios de nuestro pasado y, a su vez, ser consciente de los valores sociales, culturales y artísticos insustituibles representados por un monumento histórico emblemático del románico español que, víctima del *elginismo*, fue cuidadosamente desmontado piedra a piedra, más tarde trasladado muy lejos de la vieja Europa, y reconstruido al otro lado del océano.

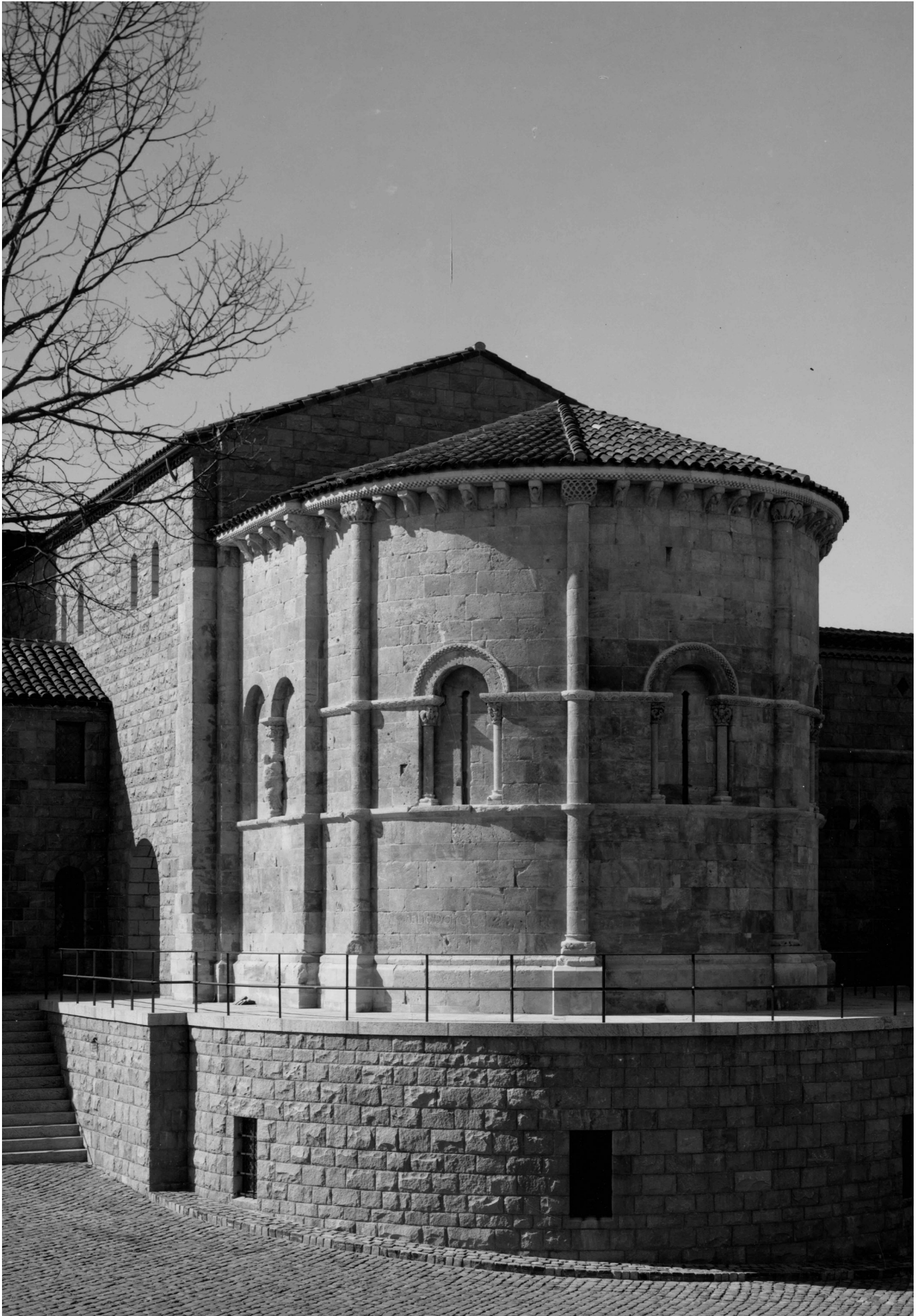
Sorprende constatar la conservación e integridad del diseño patrimonial que, a pesar del ingente trabajo que supone ejecutar el cambio de emplazamiento de un ábside completo, se planificó y logró mantener intacto, recreándolo celosamente, como puede verse hojeando este catálogo.

Al éxito de la exposición han contribuido muchas personas. A todas ellas, vaya mi agradecimiento y felicitación. Pero deseo felicitar, expresamente, a los profesores que han elaborado este catálogo y la exposición, su especial iniciativa en esta magnífica publicación; con su pasión por la arquitectura, por la conservación del patrimonio y su dedicación, han llevado a cabo este esmerado estudio de gran valor divulgativo.

Francisco José Mora Mas

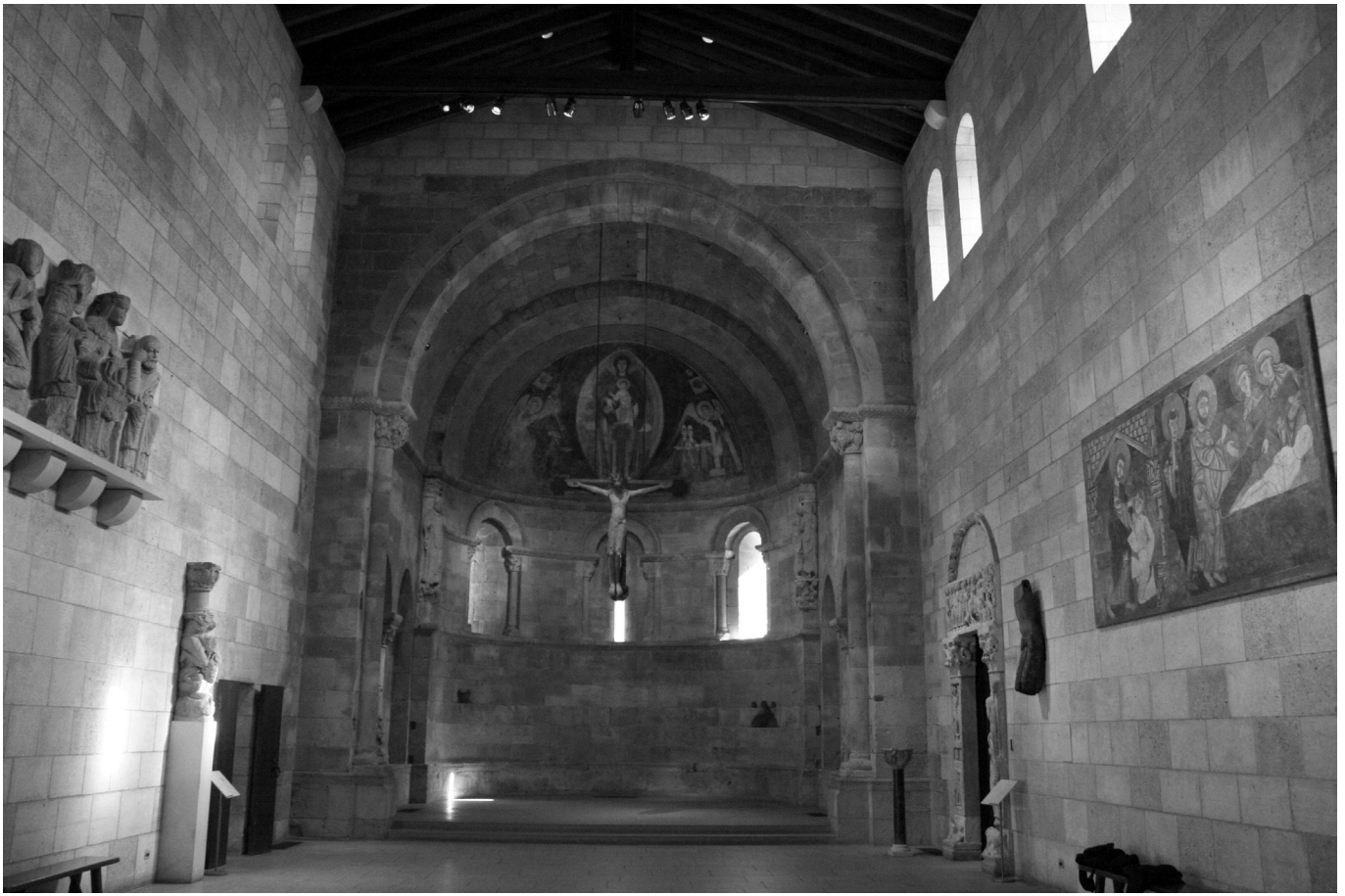
Rector

Universitat Politècnica de València



Índice

Prefacio	11
1. El patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos	13
1.1. La arquitectura medieval y el interés norteamericano	13
1.1.1. Generalidades de la arquitectura románica	14
1.1.2. El patrimonio artístico en la España del siglo XIX y principios del XX	15
1.1.3. Estados Unidos y el <i>Mediaeval Revival</i>	19
1.2. El patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos	25
1.3. The Cloisters	33
2. La Iglesia de San Martín de Fuentidueña (Segovia)	39
2.1. Descripción histórica	39
2.1.1. Emplazamiento	39
2.1.2. Introducción histórica	40
2.1.3. Siglos de ruina para convertirse en patrimonio	42
2.2. Análisis arquitectónico y constructivo	45
2.2.1. El románico segoviano	45
2.2.2. Descripción arquitectónica de San Martín de Fuentidueña	47
2.2.3. Disposición constructiva	51
2.2.4. La escultura	57
3. Desmontaje y reconstrucción arquitectónica	59
3.1. El arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez	59
3.1.1. Biografía	59
3.1.2. Desmontajes, reconstrucciones y traslados	61
3.2. Los arquitectos Brown, Lawford y Forbes	69
3.3. Proceso de desmontaje	73
3.3.1. Los condicionantes del desmontaje	73
3.3.2. Pautas del desmontaje	75
3.3.3. El método de Ferrant para el desmontaje	77
3.3.4. El proceso de desmontaje	82
3.4. Proceso de remontaje	101
4. Estado actual del ábside	107
4.1. El ábside en The Cloisters, Nueva York (Estados Unidos)	107
4.2. El resto de la iglesia en Fuentidueña, Segovia (España)	115
Anexo gráfico	119
English translation	127
Bibliografía	157
Archivos consultados	161
Procedencia de las ilustraciones	163



Prefacio

Desde tiempo inmemorial, la posesión de objetos artísticos ha sido símbolo de riqueza y, por su carácter de bienes muebles, ha resultado sencillo su transporte y comercialización. La Arquitectura, una de las disciplinas del arte, también ha sido objeto de mercadeo, incluso de expolio, traslado y reconstrucción en otros emplazamientos. Bien conocidos son los casos de Napoleón en Egipto, la exhibición de las Cariátides atenienses en el British Museum, la reconstrucción del Altar de Pérgamo, las Puertas de Babilonia en Berlín o la veneración de la casa de Nazaret de la Virgen María en Loreto (Italia).

La cultura norteamericana, una nación joven que se incorporó a la historia del arte en la etapa neoclásica, asumió los cánones estéticos medievales con la llegada de los colonos europeos y el auge en la construcción de iglesias, una variante tipológica muy extendida por Europa con excepcionales ejemplos en la etapa medieval, que aún hoy provoca asombro por los misterios ocultos en las artes de la construcción de las catedrales y su laborioso trabajo de cantería.

La proliferación de museos y de coleccionistas de arte en territorio americano, el auge del *mediaeval revival* y el afán de poseer arte proveniente de Europa -en crisis social y económica en el primer tercio del siglo XX- propiciaron la adquisición completa o parcial de monumentos con anterioridad a la entrada en vigor de las leyes de protección del patrimonio. Los primeros ejemplos de expolio se dieron en Francia, aunque pronto se vio afectada España. Aquí, la pérdida de patrimonio afectó a notables ejemplos, como el del patio del castillo de Vélez-Blanco (Almería) o el ábside de San Martín de Fuentidueña (Segovia), hoy emplazados ambos en Nueva York.

Según cuenta Rorimer, antiguo Director del Metropolitan Museum of Art, en una reunión con un marchante de arte español, conocedor de las iglesias de Fuentidueña reavivó el interés por el románico español que, previamente, había despertado en 1928

Arthur Kingsley Porter, profesor de la Universidad de Harvard, al publicar en su *Spanish Romanesque Sculpture* dos esculturas de Fuentidueña. Este hecho les animó a viajar hasta España para adquirir el ábside de San Martín, que entonces ya mostraba un avanzado estado de ruina.

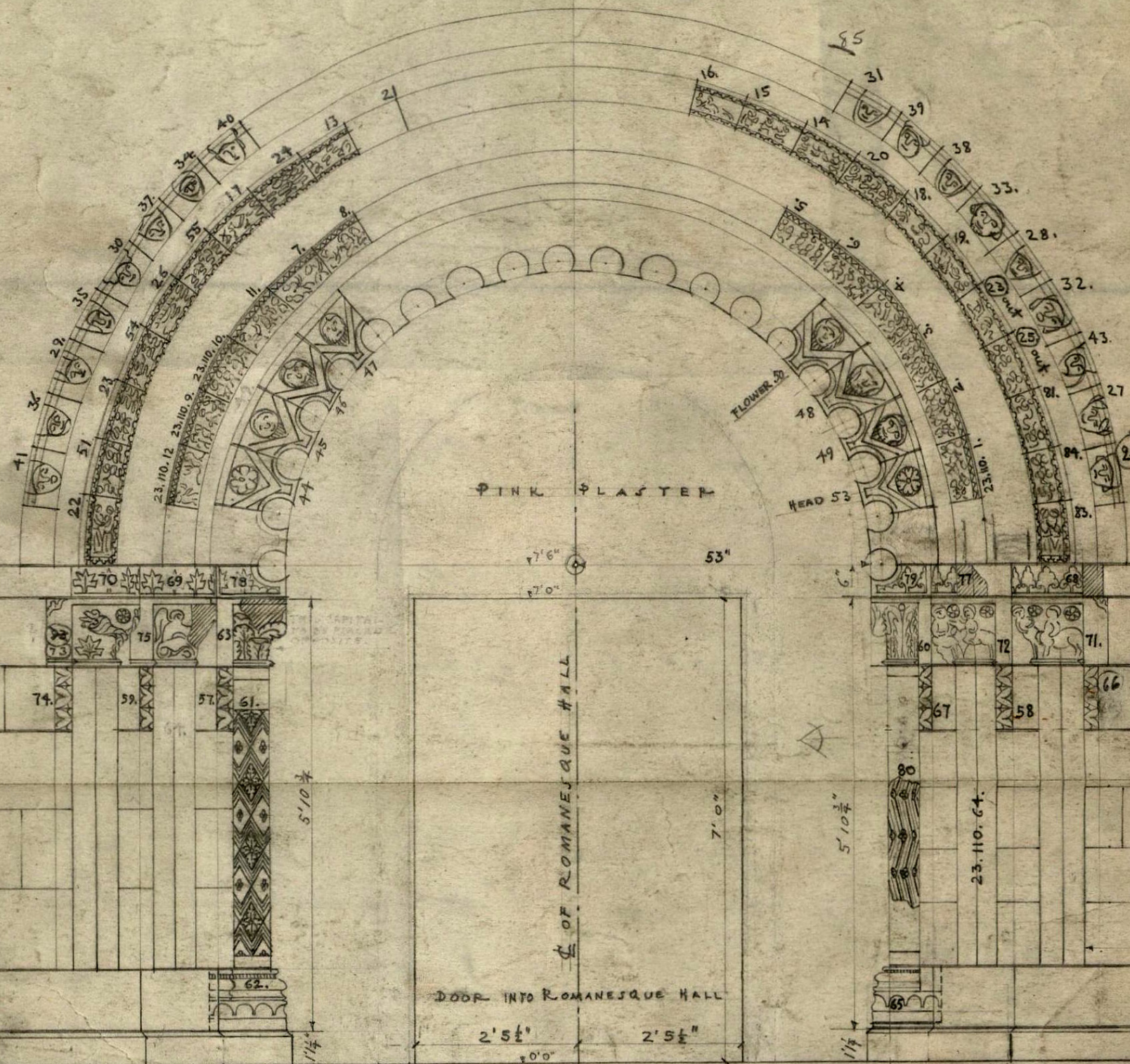
En 1957, los gobiernos de España y Estados Unidos, tras unas largas gestiones que se habían iniciado en 1935 a través del Metropolitan Art Museum de Nueva York y el Museo del Prado, suscribieron un convenio para intercambiar el ábside de San Martín de Fuentidueña por seis de las veintitrés pinturas de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria), en poder de los americanos.

El desmontaje, embalaje y traslado del ábside de San Martín se efectuó bajo la supervisión del historiador Manuel Gómez-Moreno y del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez, ambos con experiencia en el desmontaje y traslado en 1929 de la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) afectada por la construcción de un pantano. Su remontaje en The Cloisters, filial del Metropolitan Museum of Art, corrió a cargo de los arquitectos Brown, Lawford and Forbes.

A partir de este episodio de intercambio cultural, como uno de los ejes de la exposición, se estudia el fenómeno del *elgimismo* del patrimonio español y se abre el debate sobre el estado actual de conservación de dicho fragmento arquitectónico en Nueva York y la situación de los restos de la iglesia de Fuentidueña (Segovia). Las líneas principales de la exposición son:

1. El patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos.
2. El ejemplo de San Martín de Fuentidueña (Segovia).
3. Los arquitectos Ferrant Vázquez y la firma de arquitectos Brown, Lawford y Forbes.
4. Estado del ábside en Nueva York y de la ruina de Fuentidueña.

PLASTER



ELEVATION OF FRIAS PORTAL



23. 110. 1-100

64 sheet

1. El patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos

1.1. La arquitectura medieval y el interés norteamericano

En el siglo XIX resurgió con fuerza el interés por el estudio de la arquitectura medieval, ampliamente denostada por los arquitectos clasicistas, que incluso llegaron a acuñar con desprecio el término *gótico* para denominar a este arte propio de los bárbaros y que, en un primer momento, abarcaba también las obras románicas.

El término Románico, sin embargo, es relativamente reciente. Fue adoptado en el primer tercio de siglo XIX por Charles de Gerville y Le Prevost o tal vez por William Gun, según cita Curran¹. De Gerville y Le Prevost, en sus frecuentes salidas al campo acompañados por algunos pintores estudiosos de las ruinas, denominaron así a las obras medievales más primitivas para diferenciarlas de las góticas, más evolucionadas. Las llamaron románicas porque asociaban sus formas con las de la antigua Roma, debido al uso del *opus emplectum*² y el empleo de arcos de medio punto. Posteriormente, Puig i Cadafalch aceptó también dicho término por su coincidencia cronológica con la aparición de las lenguas romance o románicas.

Poco a poco, la denominación adquirió un notable éxito al ser usada por el arqueólogo Arcisse de Caumont, quien centró de forma más acertada su empleo en los monumentos que hoy conocemos como tales, aunque no llegó a diferenciar en su clasificación los prerrománicos y otras variantes anteriores. A finales del siglo XIX esta terminología se encontraba ya prácticamente definida y aceptada, vislumbrándose que no había tanto parecido con la Antigua Roma como se suponía inicialmente ya que, en la formación de la arquitectura

Románica, también había influido Bizancio e incluso el Islam, así como los pueblos del norte y muchas otras tradiciones autóctonas, por iteración cultural.

Entre las causas que animaron al estudio de este arte olvidado cabría citar el afianzamiento de los sentimientos nacionalistas, tan vivos en esa etapa, que impulsaban a profundizar en el estudio de culturas autóctonas del pasado. Así, frente a la homogeneidad del gótico, se descubrió una amplia variedad de muestras artísticas, que partiendo de la base común de la construcción de la Antigua Roma, adoptaba diferentes caminos, dando como resultado una gran diversidad de formas entre países distintos y, también, entre regiones vecinas.

Hoy resulta comúnmente aceptado que el Románico y el Gótico perfilan una misma línea evolutiva, siendo el fruto innegable de su tiempo. En el siglo XII se perseguía la solidez y la monumentalidad, y también la funcionalidad, aunque esta pasase por alto a los primeros estudiosos. La bóveda de piedra se convirtió en la preocupación general del momento. Su presencia resultaba imprescindible en cualquier iglesia con ciertas pretensiones, dado el carácter eminentemente religioso de esta arquitectura que debía agradar a Dios doblemente: desde el punto de vista funcional y simbólico. La introducción de estas pesadas bóvedas de piedra obligó a prever unos robustos elementos de sostén, de ahí el empleo de pesados muros y fuertes pilares, resueltos con una técnica precaria y escasamente provistos de decoración.

La expansión del románico, con sus límites geográ-

1. Kathleen Curran. 2003. *The Romanesque Revival. Religion, Politics and transnational exchange*. The Pennsylvania State University Press, pág. XXV.

2. Muro de dos hojas de sillería con relleno en el interior.

ficos y cronológicos, está ligada al proceso de formación de Europa. Quizás, su primer impulso surgió del pacto que firmaron en el año 799, el Papa León III y el rey franco Carlomagno, por la necesidad de defensa frente al Islam e, incluso, frente a sublevaciones de sus propios estados. Ya en el siglo XII, con la evolución del arte del corte de piedras y el mayor dominio de los aspectos estructurales, fueron imponiéndose paulatinamente las nuevas propuestas características de la arquitectura gótica, que coinciden geográficamente en las mismas zonas donde se desarrolló el Románico

1.1.1. Generalidades de la arquitectura románica

El Románico surgió hacia el año 1000 y fue desplazado paulatinamente por las innovaciones góticas durante la segunda mitad del siglo XII. Es considerado el primer arte europeo; no está ligado a ningún reino en concreto. Sus primeros mecenas fueron los abades de los monasterios: el abad Oliba, de Ripoll, Odilón de Cluny, S. Guillermo de Volpiano, etc. a los que habría que añadir algunos reyes, sobre todo en Castilla e Inglaterra, que figuran como benefactores de monasterios. Los constructores de las obras fueron inicialmente los mismos monjes y muchos artesanos laicos, tratándose de equipos poco numerosos y dotados de gran movilidad; ello les permitía realizar obras a lo largo de las distintas vías de peregrinación. La arquitectura románica es una arquitectura rudimentaria y diversa, sin una clara línea de evolución teniendo, sin embargo, algunos aspectos comunes:

- a) Desde el punto de vista conceptual es un arte esencialmente religioso, programado por la Iglesia y destinado a los fieles; con un alto contenido simbólico de las partes del edificio, al que incluyen pintura y escultura, con sentido didáctico.
- b) Desde el punto de vista constructivo

presenta solidez, monumentalidad y funcionalidad, venciendo el simbolismo en las últimas etapas. Se generaliza el uso de la bóveda de piedra, de cañón o de arista, por lo que se necesita muros continuos y pesados pilares para transmitir las cargas de las bóvedas a la cimentación. La influencia de las tradiciones autóctonas se reflejará en la creación de distintas escuelas, formalizando un arte que no es tan unitario como el gótico.

Se podría resumir que la evolución de las iglesias románicas vendría definida por el esquema inicial de un espacio rectangular con reminiscencias de planta basilical, uno o tres ábsides en cabecera, pórticos de columnas y cubierta de madera, dando el salto a la bóveda de cañón para combatir los incendios, debiendo aumentar la sección de los muros para contrarrestar los empujes de la pesada bóveda. Buenos ejemplos de esta etapa los tendríamos en las iglesias del Vall de Bohí (Lleida), Patrimonio de la Humanidad.

El aspecto rudimentario de estas primeras etapas se vio alterado con el crecimiento en altura, por funcionalidad y simbolismo –para ganar iluminación en el espacio central y por motivos espirituales y estéticos– y con el fin de aumentar el aforo interior, añadiendo naves laterales. En las últimas etapas y habiéndose evolucionado la planta a un esquema cruciforme, se multiplicaron los altares y los ámbitos procesionales, surgió el transepto al prolongar los brazos transversales a la altura del crucero, se multiplicaron los absidiolos, apareció el deambulatorio y las criptas bajo las naves. En el plano estructural se recurrió al equilibrio dinámico y se concentraron más las cargas, apareciendo la tribuna en la parte superior de las naves laterales e incorporando el triforio y el claristorio, llegando hasta el que podría considerarse como el ejemplo más esplendoroso del románico en España,

la catedral de Santiago de Compostela, final de la ruta peregrina religiosa que atraviesa Europa. Poca es la información de los arquitectos o maestros de obras del medievo, siendo el libro de Villard de Honnecourt, del siglo XIII, junto al plano del monasterio de St. Gall (Suiza) los ejemplos más brillantes y populares de dicho periodo.

1.1.2. El patrimonio artístico en la España del siglo XIX y principios del XX

El siglo XIX resultó muy desafortunado para el patrimonio artístico español. Se estima que, durante esta

etapa, desapareció o fue destruido alrededor del 80% del patrimonio eclesiástico atesorado principalmente en sus conventos y monasterios.

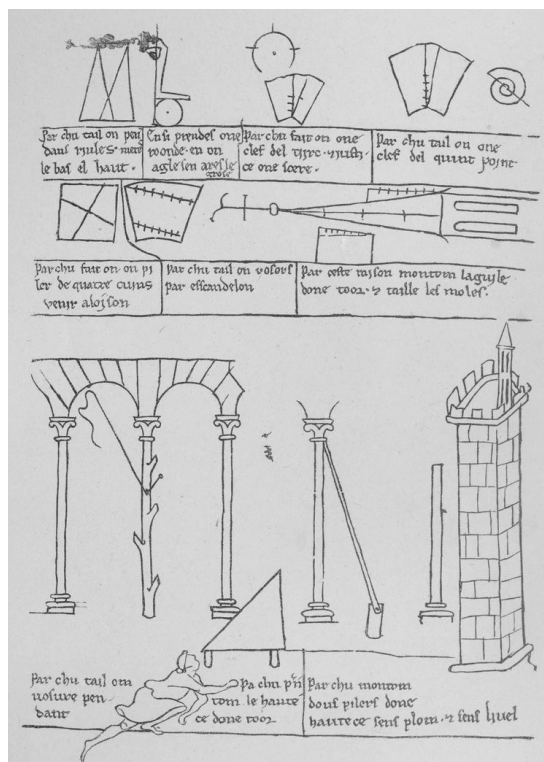
A ello contribuyó, en primer lugar, la guerra de la Independencia (1808-1814). La ocupación francesa vulneró la inviolabilidad de los conventos y espacios eclesiásticos, que hasta la fecha se habían respetado, siendo estos saqueados, desvalijados y/o incendiados³.

Pocos años más tarde, la desamortización eclesiástica⁴ terminó de arruinar a cientos de conventos y monasterios y su patrimonio artístico, con la expropiación forzosa a las órdenes monásticas de sus propiedades, siendo la de mayor efecto devastador la desamortización de Mendizábal. Estos apropiaciones públicas arrancaron en julio de 1767 con la expulsión de la orden de los jesuitas, ratificada más tarde mediante un decreto de supresión dictado en 1835 por del Ministerio de Gracia y Justicia, por el que el Estado adquiría todos sus bienes.

En el mes de julio de ese mismo año, se promulgó otro Real Decreto que suprimía todos los cenobios religiosos con menos de 12 frailes, pasando sus propiedades a manos del Estado, que pretendía así reducir la deuda pública. Como el resultado no satisfizo del todo a los mandatarios, en octubre de 1835, el nuevo gobierno de Mendizábal promulgó otro Real Decreto suprimiendo todas las órdenes monásticas al considerar inútil para la atención espiritual de los fieles el desproporcionado número de conventos y monasterios⁵.

La ausencia de una legislación protectora del patrimonio favoreció el consiguiente deterioro patrimonial, con saqueos e incendios en el mismo año de 1835. Solo la revista *El Artista* se hizo eco de una crítica

Fig. 1.1. Lámina del libro de Villard de Honnecourt



3. Merino de Cáceres, J. M. y Martínez Ruiz, M. J. 2012. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: "El gran acaparador". Ediciones Cátedra, Madrid. Págs. 26-31.

4. En realidad, la de 1835 fue la renovación del Decreto de 1 de octubre de 1820 sobre desamortización de la Iglesia para sufragar la Deuda Pública. En el decreto de 1820, el Gobierno se reservaba disponer de aquellos edificios y objetos artísticos que le interesara.

5. Hernández Hernández, F. 2002. *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*. Ediciones Trea, Gijón.

estéril que censuraba la barbarie cometida⁶. Años más tarde, en abril de 1844 se encargó a los gobernadores civiles remitir en el plazo de un mes un listado de los monumentos y objetos artísticos que mereciesen ser conservados. Ese mismo año le fue otorgada a la Catedral de León la primera declaración de «Monumento Nacional» emitida en España. Al efecto, fueron creadas en esa fecha la Comisión Central y las Provinciales de Monumentos, aunque la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva todos los antecedentes previos, desde 1835, con motivo de la desamortización.

La protección patrimonial comenzó a concretarse con la I República (1873-1874). En primer lugar, a raíz de la queja formulada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se dictó una Ley que facultaba a los gobernadores de provincia para paralizar los derribos indiscriminados de los edificios que merecieran ser considerados «monumento»⁷, por su valor patrimonial⁸. Lamentablemente, los derribos y expolios no lograron ser detenidos y el tráfico de arte adquirió mayor auge si cabe, pero sirvió para despertar el debate intelectual sobre el patrimonio en las sociedades modernas que, debemos recordar, tuvo gran trascendencia en la Carta de Atenas (1931).

El siglo XX empezó con buen pie para el patrimonio español. El Real Decreto de 1 de junio de 1900 reguló

la redacción del catálogo completo y ordenado de las *riquezas históricas o artísticas de la nación*⁹ con un resultado desigual. Los excelentes trabajos desarrollados por Manuel Gómez-Moreno y Manuel González Simancas contrastan con otros inventarios, carentes del necesario rigor científico, al quedar en manos de algunos periodistas amigos del poder. En cualquier caso, continuaron sucediéndose los expolios y derribos; el prolífico mercado de obras de arte mantuvo su auge.

Además de los principales investigadores locales de principios de siglo XX, destacando personajes como Manuel Gómez-Moreno, Vicente Lampérez y Romea, Elías Tormo¹¹ y algo más tarde Leopoldo Torres Balbás, contribuyeron también notablemente a este trabajo de catalogación y estudio del patrimonio arquitectónico peninsular un número considerable de investigadores extranjeros. Destacaron, entre otros, algunos importantes hispanistas norteamericanos como Arthur Byne, Mildred Stapley, Archer Huntington, Arthur K. Porter o Kenneth Conant, que aportaron abundantes y valiosas informaciones. Lamentablemente, estos detallados estudios se convirtieron también en verdaderos catálogos para los marchantes de arte, que hicieron despertar la codicia y el interés entre los oportunistas que perseguían estas valiosas obras.

6. Usoz y Ríos, L. 1868. “¿Bajo qué sistema de gobierno prosperan más las Bellas Artes? Estado de éstas entre los antiguos y su carácter” en *El Artista*, II. Pág. 140-141.

7. Gaceta de Madrid, 18 de diciembre de 1873.

8. Merino de Cáceres, J. M. y Martínez Ruiz, M. J. *Op. cit.*, pág. 35.

9. Muñoz Cosme, A. “Catálogos e inventarios del Patrimonio en España” en *El catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Ministerio de Cultura, Madrid.

10. Merino de Cáceres, J. M. y Martínez Ruiz, M. J. *Op. cit.*, pág. 36.

11. Elías Tormo Monzó (1868-1957) fue un hombre de vasta cultura, de envidiable biografía y con numerosas publicaciones de arte e historia; Doctor en Derecho y Filosofía y Letras, fue catedrático en la Universidad de Santiago, en la Universidad de Salamanca y de Historia del Arte en la Universidad Central de Madrid, donde llegaría a ser Rector. Fue Académico de la Real Academia Española de la Historia y diputado y senador por Valencia y, entre febrero de 1930 y febrero de 1931, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Durante el primer tercio de siglo XX se emitieron las primeras leyes y se sentaron las bases de la protección y preservación del patrimonio español. El 7 de julio de 1911 se publicó la ley sobre excavaciones arquitectónicas y se creó el Catálogo del Tesoro Artístico. El 4 de marzo de 1915¹² se reguló la conservación de los monumentos y en 1923, 1930 y 1931 se legisló sobre la enajenación de obras y bienes artísticos, históricas y arqueológicas. Finalmente, en 1933, se promulgó la Ley de Patrimonio Histórico Español, una reglamentación muy elaborada que, con ligeras modificaciones, se mantuvo vigente hasta junio de 1985, cuando las Comunidades Autónomas de la entonces joven democracia española asumieron las competencias en materia cultural.

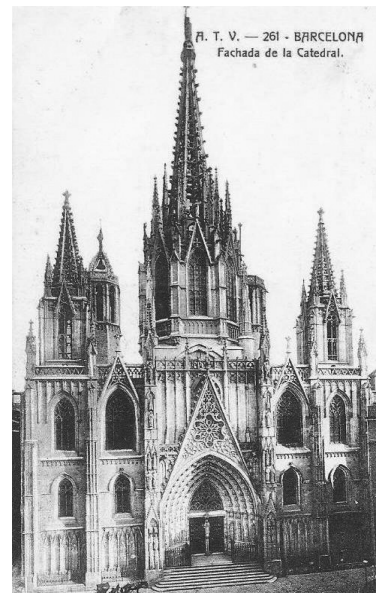
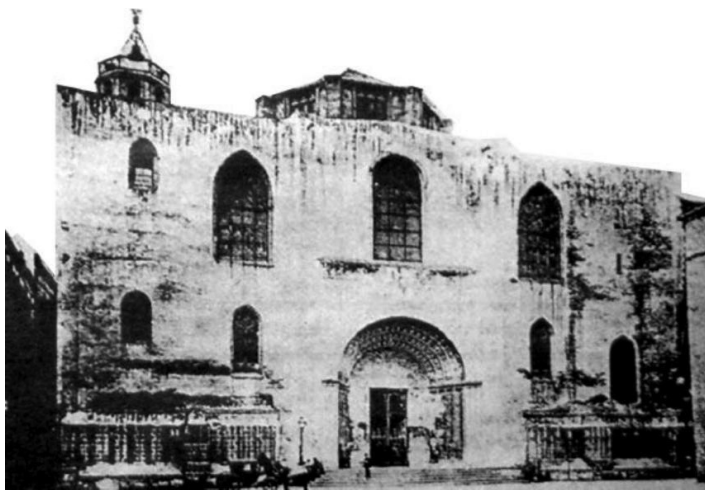
En 1928 se creó el Patronato Nacional de Turismo para dar a conocer a los extranjeros el rico patrimonio cultural, dando cobijo a la creación de los Paradores de Turismo. Ello favoreció la reconversión de numerosos conjuntos singulares como castillos y monasterios para incorporarlos al sector hotelero, vulnerando en no pocas ocasiones su imagen original. Es el caso del Hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, entre otros.

Cabría considerar este gusto por lo medieval como una corriente paralela a la lógica evolución que se estaba produciendo tras la revolución industrial, en la que los nuevos materiales como el hierro y cemento daban forma a nuevas composiciones racionalistas y donde las ampliaciones de las ciudades necesi-

Fig. 1.2. Patio renacentista en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela.
Foto José Pardo



12. Aunque podría existir el caso de desmontar edificios declarados y trasladarlos, previa autorización del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, la Ley de 1915 establecía la permanencia de los bienes en suelo de la nación y prohibía la posibilidad de exportación de los mismos.



Figs. 1.3. y 1.4. Imágenes del estado previo y actual de la fachada de la catedral de Barcelona

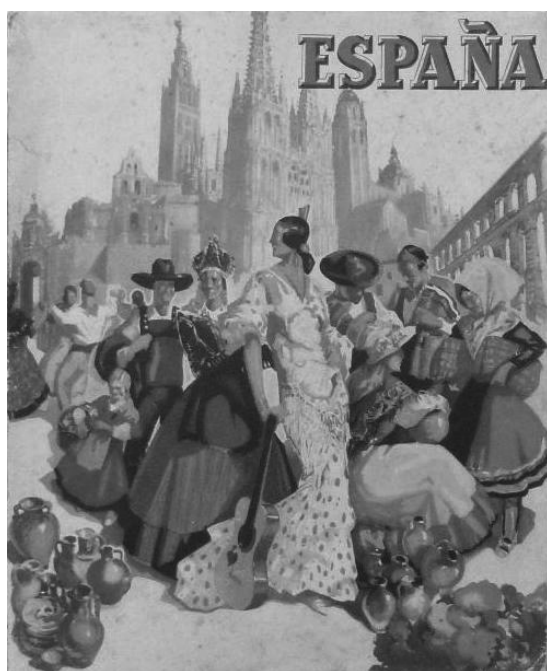
taban satisfacer rápidamente la demanda de vivienda por la llegada creciente de mano de obra. Se debe recordar que, al mismo tiempo que Mies Van der Rohe realizaba el pabellón para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, quizá la obra cumbre del minimalismo en el territorio nacional, se creaba el servicio de los Arquitectos de Zona, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes. El país fue dividido en seis áreas que fueron asignadas a otros tantos técnicos, siendo estos los encargados de gestionar las obras bajo su jurisdicción.

Esta realidad no encierra dos ideas contrapuestas, solo refleja la riqueza arquitectónica que ofrece la cultura europea. En Barcelona, por ejemplo, poco tiempo antes, se había realizado una importante reforma urbanística en el barrio histórico, hoy conocido como Barrio Gótico, para darle un aspecto gotizante y se levantó una nueva fachada en la Catedral, en 1913, recordando los ejemplos de la arquitectura

gótica europea con el esplendor de gabletes y agujas. En los primeros días de la Guerra Civil (1936-1939) se saquearon e incendiaron iglesias, con sus archivos y objetos y durante toda la contienda, el patrimonio arquitectónico español sufrió lo indecible al constituir en muchos casos un entorno estratégico o el escenario de batallas. No obstante, en 1938 se creó el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, órgano perteneciente al bando republicano encargado de organizar las tareas de recuperación del patrimonio artístico y la protección estatal de los monumentos, donde Alejandro Ferrant trabajó a las órdenes de su hermano Angel. Tras la contienda bélica, en la primera etapa franquista, se mantuvo la estructura de defensa del patrimonio, perseverando en la protección del patrimonio español.

Así pues, se podría decir que las causas más relevantes de esta devastación del patrimonio español fueron la codicia, la falta de protección patrimonial

Fig. 1.5. Portada de una publicación del Patronato Nacional de Turismo



y, principalmente, la falta de cultura y el alto índice de analfabetismo y desconocimiento total del valor inmaterial de los vestigios del pasado, sin obviar los cambios políticos que experimentó el territorio nacional en apenas doscientos años: guerras, dictaduras, reinados, repúblicas, etc., con las correspondientes crisis que ello conlleva. Bajo estas condiciones de penuria e incultura, el expolio y la venta del arte resultaron un negocio muy lucrativo para un país plagado de valiosos monasterios, conventos e iglesias.

1.1.3. Estados Unidos y el *Mediaeval Revival*

En 1871, un voraz incendio destruyó Chicago, una ciudad edificada con estructuras de madera siguiendo la técnica del *balloon frame*. Este desgraciado suceso sirvió para transformar dicha urbe de la mano de una primera generación de ingenieros -en unos casos formados en la *École des Beaux-Arts* de París y, en

otros, curtidos en la industria militar que abasteció la guerra de secesión americana (1861-1865)— que apostaron por su reconstrucción con edificios en altura con estructura metálica. Así daban respuesta a las necesidades de crecimiento urbano al tiempo que reducían la superficie ocupada. En esta generación pioneros de la llamada Escuela de Chicago, destacan Henry Hobson Richardson, William W. Boyington, J.M. van Osdel y, principalmente, William Le Baron Jenney, a quien se atribuye el primer edificio de estas características, el Home Insurances Building (1883-1886), a raíz de la paralización de las obras de construcción por una huelga de albañiles.

En estos primeros ejemplos resulta evidente la impronta estética y la formación técnica de los arquitectos formados en París, que popularizaron el uso de composiciones clásicas afrancesadas o inspiradas en la arquitectura medieval, sobre todo en la ciudad de Nueva York, donde destacan obras como el Wallace Building (1894).

El elevado poder adquisitivo de la sociedad norteamericana hasta la gran depresión de 1929, derivado del mercantilismo que multiplicó los beneficios de las empresas y sus inversores, unido al creciente gusto por las antigüedades avivó el interés por la adquisición de obras de arte europeas. La difícil crisis que atravesaba el Viejo Continente y las escasas medidas de defensa del patrimonio, allanaron el camino al expolio de obras de arte y monumentos. William R. Hearst representa el mejor ejemplo como acaparador de arte medieval para la decoración de sus múltiples propiedades, como el Hearst Castle, en San Simeon (California), un personaje que trascendió a la gran pantalla quedando plasmado en el Ciudadano Kane, de Orson Wells.

Por otro lado, en el crecimiento acelerado de las ciudades y la necesidad de crear infraestructuras religiosas y nuevos edificios de viviendas o de servicios, los arquitectos necesitaban adoptar una cierta



Fig. 1.6. Riverside Church,
en el oeste de Manhattan.
Erigida en 1927

estética para vestir los edificios, algunos de ellos utilizando una arquitectura clasicista y otros construyendo ejemplos del Mediaeval Revival, como el De Vinne Press Building de Nueva York (1886). Dentro de la nomenclatura de *Mediaeval Revival*, deberíamos incluir los términos *Romanesque Revival* y *Gothic Revival*, o su traducción, Neorrománico y Neogótico. Aunque el Románico y el Gótico sean dos arquitecturas que pueden diferenciarse fácilmente, no es ilógico agruparlas en un mismo periodo denominado como medieval. Hay distintos conceptos para determinar con exactitud las diferencias del uno con respecto del otro, aunque no tienen por qué aparecer todos los elementos de una misma arquitectura en el mismo edificio, debiendo tener presente que un edificio puede representar la evolución de la arquitectura románica y ser un precedente de las iglesias puramente góticas, como la Catedral de Durham (Inglaterra), Notre-Dame de Noyon (Francia) o la Catedral de Lleida (España). A mediados del siglo XIX, con el fenómeno de la migración desde Europa a Norteamérica, se produjo un intercambio internacional de ideas que trajo consigo la recuperación popular del Románico. Desde un principio, el Romanesque Revival estuvo dirigido a la arquitectura religiosa y tuvo su auge en Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, persiguiendo la recuperación del espacio eclesial primitivo a la hora de erigir nuevos templos. El impulso de una iglesia de ámbito global se articuló teológica y arquitectónicamente en las naciones protestantes: en Prusia, con el ejemplo de iglesias suburbanas en Berlín; en Londres con el proyecto para el obispado anglo-prusiano en Jerusalén; en Estados Unidos, tendríamos el comienzo en 1844, con las iglesias diseñadas para la congregación Calvinista, hasta

culminar en la Trinity Church de Copley Square, en Boston. Una causa común para estas tres naciones sería: a mitad de siglo XIX, Prusia, Inglaterra y Estados Unidos eran sólidamente protestantes y en dichos territorios, hubo un interés por reafirmar las afiliaciones protestantes, ya que estas se vieron amenazadas por las fuerzas laizantes de la era industrial¹³.

En Alemania, el arquitecto Heinrich Hübsch publicaría en el año 1828 el ensayo *¿En qué estilo debemos construir?*, adoptando la arquitectura románica como la propia para un estilo moderno en Alemania y separándose de la arquitectura neoclásica y que tan buenos ejemplos existían en esta región, como la puerta de Brandenburgo en Berlín (1791) o la Glipoteca de Munich (1816)¹⁴.

En la historia de la arquitectura, el neogótico ha sido de mayor aceptación que el neorrománico, dado que tendría una consideración de mayor esplendor y esbeltez, siendo los detalles decorativos de mayor esquisitez, estando ampliamente utilizado en Nueva York, tanto en la construcción de iglesias como la catedral de St. Patrick (1879), Riverside Church (1927) o de edificios, como el Woolworth building (1913).

Sin embargo, si hubiera que resaltar la figura de un arquitecto medievalista, movimiento que surgió con fuerza en Europa en el siglo XIX, este sería el francés Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), un arquitecto cuya formación estaba basada en la experiencia propia y la observación, fortaleciendo su formación autodidacta con viajes a las tierras de Provenza, Normandía y Pirineos en Francia. A estos cabe añadir Italia y Sicilia donde visitó los monumentos principales de cada territorio, destacando su virtuosismo en el dibujo y la

13 . Kathleen Curran. *Op. cit.*

serie de 249 ilustraciones que preparó para la obra *Voyages dans l'ancienne France*, de Isidore Justin Séverine, barón de Taylor¹⁵ y su *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (1854-1868), diez tomos dedicados a la arquitectura civil, militar y religiosa entre los siglos XI-XVI.

Viollet-le-Duc fue profesor de Historia del Arte y Estética en la École de París. Se le atribuye la teoría racionalista de la arquitectura gótica, también conocida como funcionalismo constructivo, en donde la estructura del edificio se concibe como un sistema

elástico por la independencia de los elementos de dicha estructura¹⁶. Además, resultó ser parte fundamental de la base teórica y práctica de la restauración arquitectónica, ya que, mientras recuperaba la pureza medieval, añadía el aspecto estético a la obra, tan cuestionado bajo el punto de vista arquitectónico. Realizó trabajos de reparación en múltiples edificios medievales como Saint Sernin de Toulouse (1844-1879), la iglesia abadía de Vezelay (1840), la abadía de Saint Denis (1846) o la catedral de Amiens (1849-1874), destacando su intervención



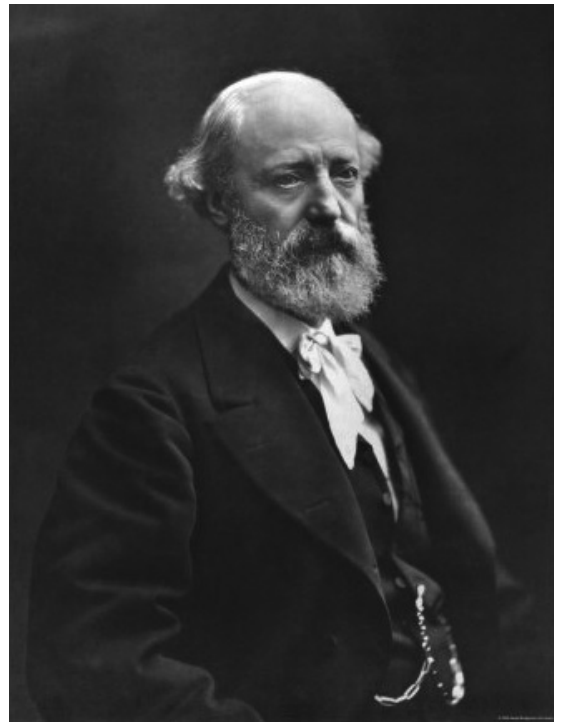
Fig. 1.6. Trinity Church de Boston (1877)

14. Cortés Meseguer, I. 2015. *La construcción entre el Renacimiento y el siglo XIX*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia

Fig. 1.7. Viollet-le-Duc

en la catedral de Notre Dame de Paris (1844-1864), afectada por los efectos dañinos de la Revolución. Mientras acometía en 1846 estos trabajos en París fue nombrado Jefe de la Oficina de Monumentos Históricos.

Todos estos ejemplos y su desarrollo dejaría un poso cultural para que el concepto de renovación de arte medieval estuviera consolidado a inicios de siglo XX y, más aún, con el creciente desarrollo de edificios para las crecientes sociedades urbanas.



15. García García, R 1996. "Introducción. Viollet-le-Duc: vida, obra, ideas" en *Viollet-le-Duc, E. La construcción medieval*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

16. Marín Sánchez, R. 1999. "La Construcción en la Baja Edad Media". Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.



1.2. El patrimonio arquitectónico español en Estados Unidos

Fig. 1.8. Restos de la portada de Frías (Burgos) en The Cloisters

Durante siglos fue frecuente la apropiación de restos arquitectónicos o artísticos de un país para ser transportados a otro, con o sin el consentimiento de la nación de origen. Los motivos son diversos: un botín de guerra, un afán erudito o de estudio tras campañas arqueológicas, el coleccionismo, los regalos y donaciones, etc. Los romanos en la antigua Grecia, Napoleón en Egipto, las campañas arqueológicas alemanas, los museos británicos y españoles, etc., dan sobrados ejemplos de una práctica que se llegó a considerar habitual hasta mediados del siglo XIX.

Sin embargo, la conciencia de identidad nacional que surge en el ochocientos, que se soporta en gran medida en la construcción de un pasado en el que los materiales arquitectónicos, entre otros muchos, sirvieron a ese fin con indudables contradicciones, comenzó a influir en determinadas sensibilidades hasta llegar a conformar la idea de un patrimonio colectivo que debía ser cuidado.

En España, no obstante, al tiempo que se construía esa identidad, las autoridades y los nuevos y viejos propietarios no tenían el menor reparo en sacrificar buena parte de ese patrimonio en procesos como la desamortización o las Guerras Carlistas. O vendiéndolo a aquellos que con afán coleccionista se acercaban a él con dinero contante y sonante.

Los viajeros, fotógrafos y escritores que recorrieron España durante todo el siglo XIX, en viajes iniciáticos que resultaban más cercanos que a los de una Europa lejana y un Extremo Oriente, dieron a conocer al mundo un patrimonio, poco estudiado y de gran valor, que la gente del lugar no llegaba bien a apreciar. No sería hasta las primeras décadas del siglo XX cuando empezaron a alzarse las voces recla-

mando una solución a este problema, consentido por la falta de medidas legales que lo impidieran. Se alzan voces, como la de Torres Balbás en 1920, reclamando inventarios o denunciando la *riqueza artística que emigra de España*, y aunque desde 1911 algo se había regulado sería en la ley de Conservación del Tesoro Artístico Nacional de 1926 cuando se concretan medidas estrictas de regulación, cuando ya un buen número de piezas había salido de España hacia un destino muy especial: las colecciones privadas de Estados Unidos, aunque también de Alemania, Francia o Dinamarca.

En un principio se trató mayoritariamente de coleccionismo particular, en una segunda etapa, o a la muerte de estos coleccionistas, el papel principal fue desempeñado por museos o colecciones públicas vinculadas a universidades, por lo que la proyección de los bienes adquiridos fue pública. Pero en una primera etapa fueron personajes de gran fortuna económica, quienes siguiendo el ejemplo de los grandes museos norteamericanos que a partir de 1870 surgieron en el país apoyados por el mecenazgo privado, se sintieron atraídos por las riquezas artísticas europeas. William R. Hearst, Samuel H. Kress o John D. Rockefeller, entre otros, hicieron uso de entendidos medievalistas o arquitectos conocedores de este patrimonio arquitectónico para detectar aquellas obras que podían ser destacables y estaban al alcance de la adquisición por esos mediadores u ojeadores, en combinación con anticuarios o coleccionistas de España o Francia, para su traslado a Estados Unidos.

No debe caerse en la trampa de condenar, desde nuestro actual aprecio por el patrimonio, este afán coleccionista sin comprender que aquello que se compraba era, la mayoría de las veces, artefactos en

ruina, abandonados, en emplazamientos de difícil acceso, sin un conocimiento adecuado de su valor y sin protección jurídica. La posibilidad de ser protegidos y apreciados en el nuevo país era alta frente a lo que pasaba en el país de origen. Aunque no siempre fue así.

Esta acción, que hoy consideramos de expolio, sirvió sin ningún género de duda a que se fuera formando una creciente conciencia en torno al patrimonio cultural. Su aprecio llevó al nuestro, aunque a costa de sensibles pérdidas y mutilaciones.

La inercia de esta práctica continuó durante la década de los años 20 del siglo pasado, pese a que las

protestas y los controles comenzaron a definirse. En 1923 se reguló la enajenación de bienes propiedad de la Iglesia, considerando a esta institución una mera poseedora de los bienes, y animando a crear los museos diocesanos.

En 1926 la nueva legislación mostraba la preocupación del Estado *...no sólo el evitar la pérdida de cuanto encierra el solar patrio de interesante, histórico y bello, sino también procurar que sea admirado de propios y extraños, contribuyendo a conseguir que se conozca a España en las manifestaciones artísticas, muestras de su cultura...*, y se concretaron en medidas que prohibían la exportación del tesoro artístico nacional, que pasaba a ser consi-



Fig. 1.9. Vista del actual patio del palacio de Vélez-Blanco en España.
Foto José Pardo

17. Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre protección y conservación de la riqueza artística («Gaceta» de 15 de agosto de 1926).

derado como imprescriptible e inalienable y debiendo solicitarse licencias de exportación, elaboración de una guía histórica del objeto que pretendiera exportarse, que sería objeto de estudio por la Comisión de Valoración de objetos artísticos¹⁷. Lo que volvió a ser objeto de regulación en 1930 y la ley proclamada en 1933 por la República organizó lo que consideraba el método más eficaz de control: la organización de un registro de bienes culturales.

Pero, mientras tanto, habían salido de España diversas obras de gran valor, lo que ha sido estudiado con gran precisión por Martínez Ruiz y Merino de Cáceres¹⁸. De entre ellas destaca el patio renacentista

del Castillo de Vélez Blanco (Almería) que, desmontado en 1904, fue embarcado hacia Marsella, donde su comprador en 1913 lo revendió al coleccionista particular George Blumenthal, que lo instalaría en su casa neoyorquina. Al fallecer cedió sus colecciones al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, del que había sido su director entre 1934 y 1941, distribuyéndose inicialmente entre la sede central del museo y The Cloisters. El patio fue recompuesto por los arquitectos Brown, Lawford & Forbes junto a la Watson Library de la sede principal del Metropolitan. El monasterio cisterciense de Santa María la Real de Sacramenia (Segovia), construido en los siglos XII y

Fig. 1.10. Claustro de Sacramenia en Estados Unidos. Foto de Patxi Bazurto



18. Martínez Ruiz, María José y Merino De Cáceres, José Miguel: *La destrucción del patrimonio artístico español*. W.R. Hearst: "El gran acaparador". Madrid, Eds. Cátedra, 2012.



Fig. 1.11. Hearts Castle en San Simeon, California. Foto de Casilda Moret Gual

XIII, que tras la desamortización era privado, fue vendido parcialmente: el claustro, la sala capitular y el refectorio a William R. Hearst, siendo desmontado y embarcado en 1926 hacia Nueva York. La presencia de paja que podía estar contaminada hizo que las autoridades portuarias establecieran una cuarentena sobre las cajas que lo contenían, lo que llevó a Hearst a abandonar su idea de recomponerlo, quedando almacenado durante veinticinco años. Vendido a unos empresarios de Cincinnati, se apreció que, al cambiar la paja tras la cuarentena, se había trastocado el orden y hubo que volver a identificar todas las piezas. El trabajo corrió a cargo de Allen Carswell, quien había trabajado con Rockefeller en *The Cloisters*, recomponiéndose en Miami en 1954. El fracaso de la operación turística que se pretendía hizo que se pusiera otra vez en venta, siendo adquirido por la Diócesis episcopal del sur de Florida en 1962 convirtiéndolo en parroquia y museo. Los restos del monasterio de Sacramenia habían sido declarados monumento en 1931.

El monasterio cisterciense de Óvila, construido en la población de Trillo (Guadalajara) y objeto de abandono tras la desamortización de 1835, había quedado en manos del Estado que lo vendió a un particular y este a Arthur Byne, el corredor de W. R. Hearst en 1928. Desmontado entre 1930 y 1931 fue trasladado a San Francisco con el fin de incorporarlo a la nueva residencia de Hearst, a pesar de que al año siguiente era declarado monumento nacional. La crisis económica quebró los sueños de Hearst, por lo que los restos del monasterio fueron vendidos en 1941 a la ciudad de San Francisco. La idea de reconstruirlos en un museo de arte medieval no llegaría hasta 1964, y tras años de estar almacenados en el De Young Museum sufriendo expolios e incendios, tan solo fue reconstruida una mínima parte: la portada principal de la iglesia, mientras que lo poco que quedaba del

resto fue transferido a la Abbey of New Clairvaux en la localidad californiana de Viña, donde en 1999 se rehizo el aula capitular.

La declaración de monumento en 1915 de la ermita mozárabe del siglo XI de San Baudelio de Berlanga en Soria no impidió, pese a las reclamaciones judiciales de la Comisión provincial de Monumentos de Soria y del Obispado, que sus verdaderos propietarios, que eran unos vecinos de la población de Casillas de Berlanga, las vendieran al coleccionista americano Leon Levy. Ni que fueran arrancadas por expertos italianos una serie importante de pinturas murales, veintitrés en total, y trasladadas a Estados Unidos, aunque allí no interesaron a Morgan, Mellon, Videner, ni a ninguno de los grandes coleccionistas americanos, por entonces más interesados en los primitivos italianos y barrocos flamencos, y sólo el Museo de Boston adquirió *La Última Cena* y *Las Marías en el sepulcro*, dos de los mejores paños del conjunto. Más tarde, el Museo de Indianápolis se interesó por *La entrada en Jerusalén* y otros fragmentos menores, pasando el resto al Museo de The Cloisters de Nueva York. Algunas de estas pinturas, como veremos, formaron parte en 1957 del trato para el traslado del ábside de San Martín de Fuentidueña.

Parcialmente fueron llevadas diversas obras a Estados Unidos. De entre ellas la portada románica de la iglesia de Uncastillo (Zaragoza), que había sido adquirida en 1927 por Charles H. Haves, director asociado del Museo of Fines Arts de Boston. Esta portada se encontraba en manos de un anticuario catalán y depositada en un almacén del puerto. La citada portada se recompuso en el citado museo bostoniano. Y varias piezas de la abadía de Lebanza (Palencia) que habían sido trasladadas tras la desamortización a iglesias de la provincia, algunas de las cuales acabaron desde 1927 en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard y en la Walters Art Gallery de Baltimore.



Fig. 1.12. Hispanic Society of America, Nueva York

La costumbre de los traslados se extendió también por España, y del monasterio benedictino de San Pedro de Arlanza (Burgos) partieron piezas en una singular diáspora en 1841: los sarcófagos de la familia Fernán González a la Colegiata de Covarrubias, la portada de la iglesia al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, otros sepulcros a la catedral de Burgos, mientras que diversas pinturas de una estancia existente sobre el aula capitular acabaron repartidas entre el Museo Nacional de Arte de Cataluña, The Cloisters y en el Fogg Art Museum de Harvard.

Techumbres y armaduras pertenecientes al palacio de los Duques de Maqueda, en Torrijos (Toledo) se encuentran repartidas por España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. La sala del Liceo de este palacio fue llevado en 1921 primero a Chicago por Charles Deering, y de allí a San Francisco, donde permanecería en el M.H. de Young Museum hasta que en 1995 se instalaría definitivamente en el museo California Palace of the Legion of Honor de San Francisco.

El caso de la *Hispanic Society of America* responde a otro tipo de actitud, fundamentada en la erudición, la filantropía y el coleccionismo. Fuertemente atraído por la cultura española su creador, Archer M. Huntington (1870-1955), tras hacer diversos viajes a España, decidió fundar en 1904 una institución de carácter público y gratuito en Manhattan con una biblioteca y un *Museo Español* que fuera un centro de difusión del arte y la cultura española. Al mismo

tiempo, Huntington fue benefactor de la American Numismatic Society, la American Academy of Arts and Letters, el American Indian Museum y la American Geographical Society. En la fundación neoyorquina, Huntington depositó su amplia colección de pinturas, esculturas, libros, cerámica y fotografías en la que dió también acogida a artistas contemporáneos españoles, entre ellos la conocida colección de Joaquín Sorolla *Visión de España*. En uno de los viajes de Huntington a Madrid, visitó a los reyes, se comprometió a no privar a la nación de su patrimonio cultural, a pesar de la extensa red de marchantes y colaboradores, entre ellos el Marqués de Vega Inclán, presidente de la Comisaría Regia de Turismo, que colaboró en sus colecciones.

Una de las piezas más interesantes que se encuentran en la Hispanic Society es el grupo escultórico funerario del Duque de Alburquerque, perteneciente al convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), adquirido en Londres en 1906. Pero, además del coleccionismo, la Hispanic Society nombró miembros correspondientes y titulares de la institución a reconocidos hispanistas que, vinculados a ella a través de estudios, prestigiaban la labor que realizaba. Entre ellos se encontraban el arqueólogo francés George Bonsor, la humanista María de Maeztu, el pintor Manuel Bedito, el filólogo Rafael Lapesa y el arquitecto Leopoldo Torres Balbás, uno de los más activos defensores del patrimonio español siempre posicionado en contra del expolio.



1.3. The Cloisters

Fig. 1.13. Vista desde el Fort Tryon Park hacia el museo The Cloisters.
Foto de Raquel Rico

Este museo, que es una delegación del Metropolitan Museum of Art, está dedicado al arte y arquitectura medieval. Emplazado actualmente en el norte de Manhattan, junto al río Hudson, ofrece uno de los más bellos paisajes naturales neoyorquinos.

El escultor americano George Grey Barnard (1863-1938), que recibió el encargo para realizar la fachada del Pennsylvania State Capitol Building en Harrisburg, estudió en el Art Institute of Chicago y en la Académie des Beaux-Arts de París, residiendo desde 1905 hasta 1913 en un pueblo cerca de Fontainebleau. Para suplementar su economía hizo de marchante de arte y, posteriormente, fue coleccionista, llegando a poseer una considerable cantidad de piezas medievales, entre las que destacan los restos de cuatro claustros franceses de Saint Michel de Cuxa, Saint Guilhem-le-Désert, Bonnefont-en-Comminges y Trie-en-Bigorre. En 1913 decidió trasladar todas las piezas que había adquirido a Estados Unidos, justo antes que el gobierno francés creara una ley para impedir la exportación de monumentos históricos, tras los tanteos y negociaciones de Barnard con Madame Baladud de Saint-Jean para la adquisición de diez pórticos de Saint-Michel-de-Cuxa.

Barnard promovió en diciembre de 1914 la fundación de un primer museo medievalista en Nueva York con el fin de ensalzar los logros de esta variante de arquitectura. Dicho proyecto le llevó a la ruina, adquiriendo su colección John Rockefeller Jr. en el año 1925 para el The Metropolitan Museum of Art. Posteriormente, en 1930, regaló a la ciudad de Nueva York cuatro acres para que se edificase sobre su actual emplazamiento del Fort Tryon Park, al norte de Manhattan, el museo The Cloisters.

La construcción del edificio coincidió con las excavaciones para la ejecución de una línea de metro que se prolonga hasta la 190 th street, aprovechándose parte de la piedra excedente para la construcción de los muros del nuevo museo. De la misma forma, se reutilizaron también los adoquines que se habían retirado de las calles de la zona de Wall Street.

Inicialmente, se pensó en asociar el diseño del edificio a un castillo, pero el elevado número de elementos religiosos disponibles, animó a realizar un símil con la arquitectura monacal. Para la torre, por ejemplo, se basaron en la tipología de la región de Cuxa, Pirineos franceses, mientras que la capilla gótica fue copiada de las de Carcassonne y Monsempron. En el diseño del museo, los conservadores del Metropolitan Joseph Breck y James Rorimer y el arquitecto Charles Collens (1873-1956), el mismo que había erigido para Rockefeller la iglesia de Riverside en el Upper West Side, incorporaron los cuatro claustros que Barnard había adquirido, una arcada de Froville, en Lorraine, la sala capitular de la abadía cisterciense de Pontaut y una capilla románica de Langon; habiendo estudiado previamente numerosos monumentos en el sur de Francia para acomodar estas piezas arquitectónicas al edificio de nueva creación y que todo ello tuviera un aspecto medieval y unitario. Además, en el museo se habilitaron distintos espacios en donde se recrearon jardines históricos, como el situado en el interior del claustro de Cuxa, ofreciendo buena muestra de lo que suponía el jardín medieval y que les servía para cultivar plantas medicinales u otras.

El museo, que alberga una gran colección de arte medieval, desde escultura y objetos religiosos hasta la colección de tapices que regaló Rockefeller Jr.,



Fig. 1.14. Reconstrucción de los nervios de la bóveda del aula capítular de Pontaut. The Cloisters Archive



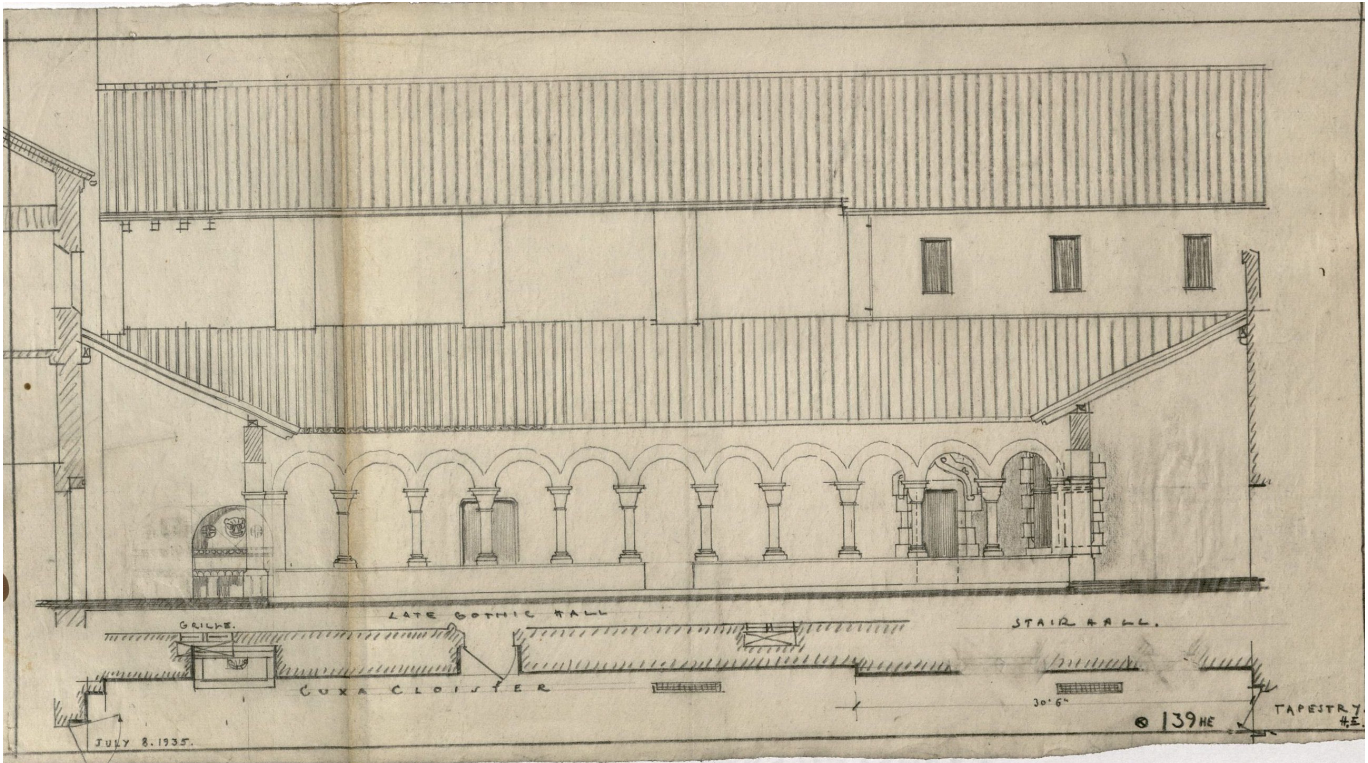
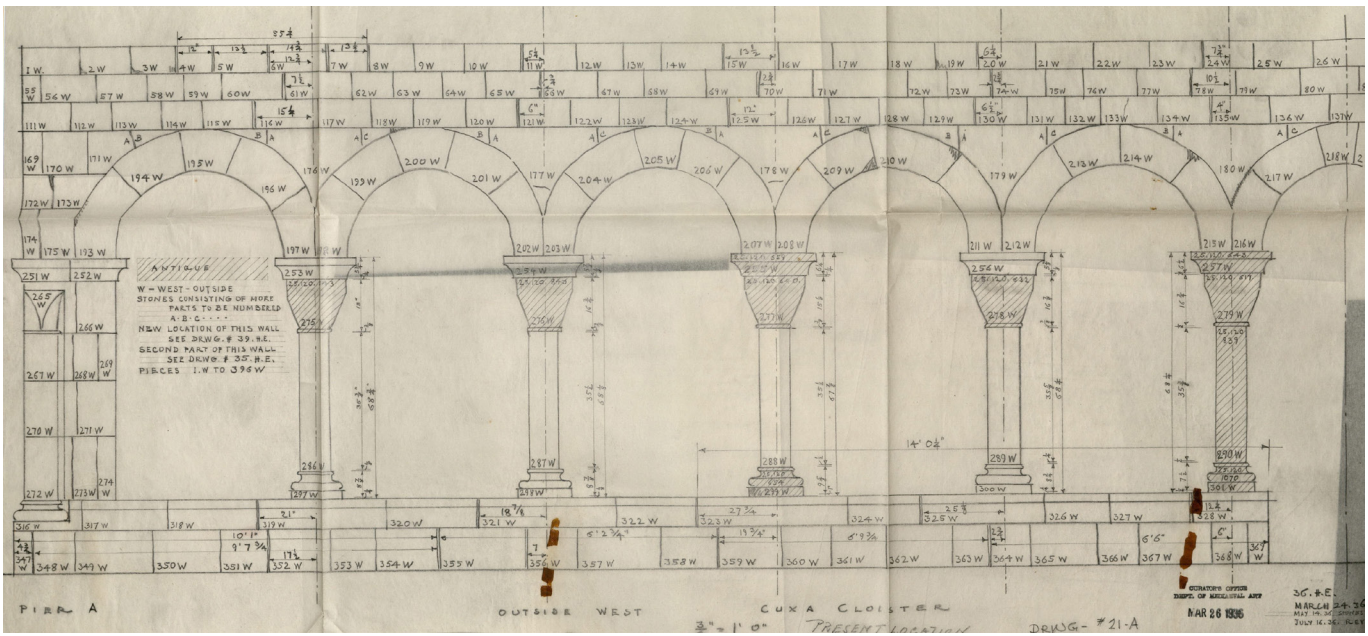
Fig. 1.15. Vista interior de la sala capítular de Pontaut, en The Cloisters. Luis Cortés

Fig. 1.16. Vista desde el extradós, donde se aprecia la cimbra para construir la plementería de la bóveda de Pontaut.
The Cloisters Archive



Fig. 1.17. Vista del intradós de la bóveda de Pontaut con la cimbra de los nervios.
The Cloisters Archive





Figs. 1.18 y 1.19. Arriba: plano de reconstrucción de arcada del claustro de Cuxà, con la numeración de los sillares, en marzo de 1936. Abajo: sección transversal, por el claustro del Cuxà, del nuevo museo The Cloisters, en junio de 1935. The Cloisters Archive

abrió las puertas en mayo de 1938. En la década de 1950 recibió en préstamo permanente, a cambio de un grupo de pinturas de San Baudelio de Berlanga (Soria), el ábside de la iglesia de San Martín de Fuentidueña¹⁹.

Puede que la adquisición por parte del Metropolitan de dicho ábside no resulte tan casual pues, aún a pesar de encontrarse ya en ruinas desde el siglo XIX, es un ejemplo de la arquitectura románica y que cabría asociar con las iglesias de la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela. Las negociaciones para su adquisición, entre los americanos y la Administración Española, comenzaron con anterioridad a la Guerra Civil Española (1936-1939).

Porter publicó en 1928 un libro sobre la escultura románica española, incluyendo las dos imágenes más relevantes de San Martín de Fuentidueña: las esculturas de la Anunciación y la de San Martín, esta segunda sin cabeza.

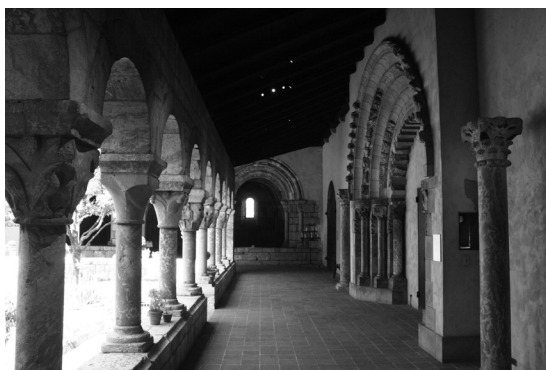
Rorimer, conservador del Metropolitan Museum of Art, había sido uno de los *Monuments Men*²⁰ y con “olfato” en cuanto a la búsqueda de obras de

arte, siendo el encargado de redactar el catálogo del museo The Cloisters en 1941 y revisado por él mismo en 1971.

Carmen Gómez-Moreno, hija del historiador Manuel Gómez-Moreno, se trasladó en 1950 para estudiar Historia del Arte en la Universidad de Harvard, empezando a trabajar como conservadora en el Metropolitan al finalizar dichos estudios.

El abandono de San Martín de Fuentidueña, la publicación en 1928 de Porter, el conocimiento y la experiencia de Rorimer, el trabajo de Carmen Gómez-Moreno como conservadora del Metropolitan, el respaldo de Manuel Gómez-Moreno, la predisposición del Gobierno español, la capacidad intelectual de Ferrant y Forbes y el trabajo y experiencia de los *canteros románicos* y operarios norteamericanos, hicieron posible el desmontaje, traslado y remontaje del ábside de San Martín de Fuentidueña en su actual emplazamiento en el museo The Cloisters en Nueva York, pasando de un estado en ruinas a formar parte de uno de los museos más prestigiosos, recibiendo un millón de visitas al año.

Figs. 1.20 y 1.21. A la izquierda, vista del deambulatorio del claustro de Cuxà que integra la portada de Frías; a la derecha, vista del exterior del claustro, con la torre del museo en el centro.

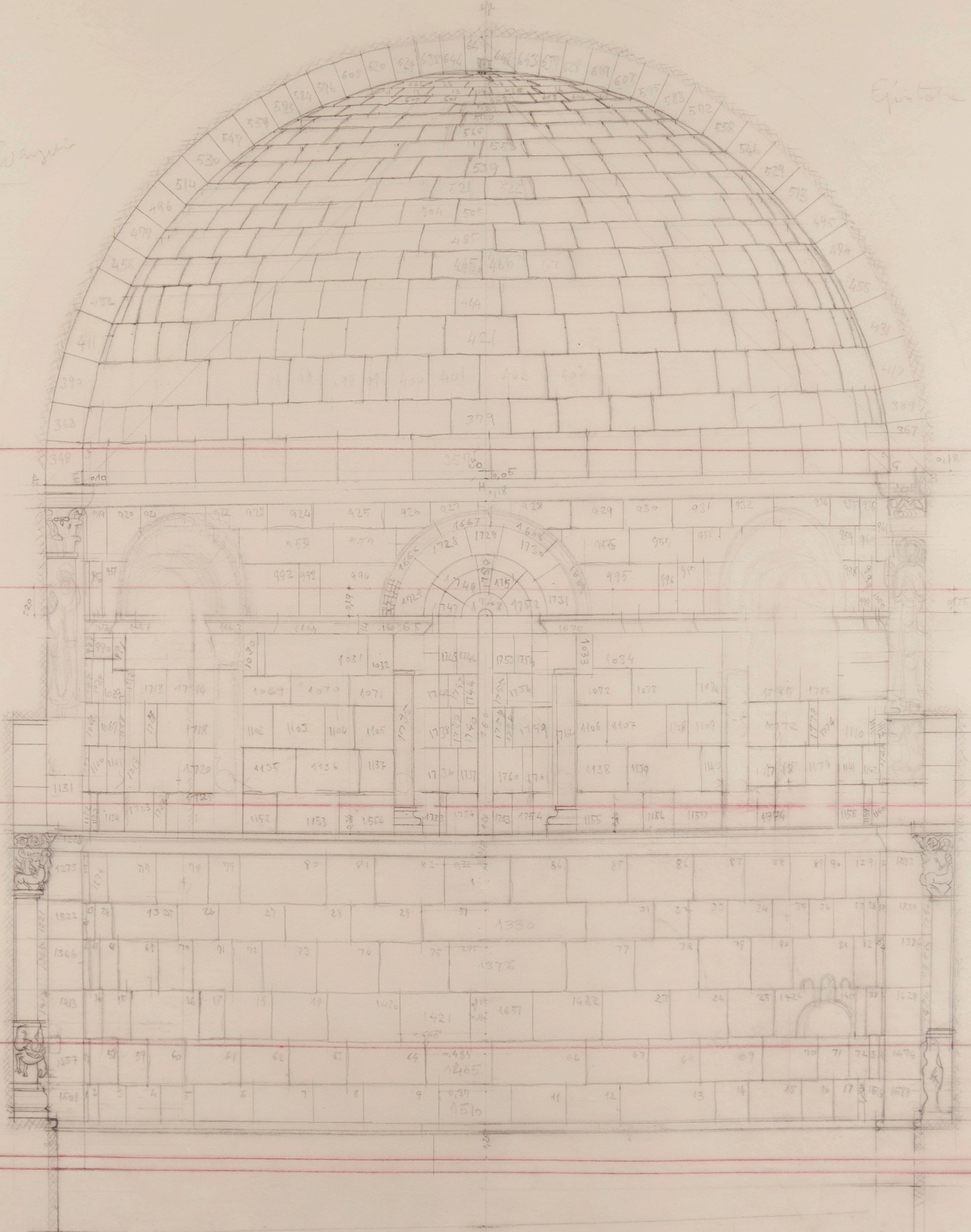


19. Barnet, P. y Wu, N. 2005. *The Cloisters. Medieval Art and Architecture*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

20. Denominados así a los integrantes de la sección del ejército aliado MFAA (Monuments and Fine Art and Archives) en la Segunda Guerra Mundial, encargados de la recuperación y protección de las obras de arte recuperadas de los nazis tras el avance de los aliados y que George Clooney llevaría al cine con el mismo nombre, interpretando el papel de Rorimer el actor Matt Damon.

Wazir

Epistole



11

2. La Iglesia de San Martín de Fuentidueña (Segovia)

2.1. Descripción histórica

2.1.1. Descripción del emplazamiento

A setenta kilómetros al norte de la ciudad de Segovia (España) se encuentra la población de Fuentidueña, en una zona de gran riqueza de arbolado y agua. Es de origen prerromano. Existió allí un castro celta que se transformó luego en fortaleza romana y más tarde en villa románica, fortificada entre los siglos XI y XIII. En la parte más alta se encuentran las ruinas del castillo, de la misma época, aunque debió ser reformado en los siglos XIV o XV.

El poblado emerge sobre la ladera septentrional del cerro que circunda su muralla y la vega por donde discurre el río Duratón. Las defensas, de aspecto circular, tienen una longitud de 2200 varas y una altura de 12 metros, aproximadamente, dando protección al este del peñasco. Cuentan con tres entradas: al norte, a mediodía y a occidente.

Dentro de las murallas convivían cuatro iglesias: San Salvador y San Esteban, hoy arruinadas¹, y las románicas de San Miguel y San Martín. Una quinta iglesia, la de Santa María la Mayor, con fábricas de distinta naturaleza, está situada en el arrabal al norte y próximo al puente pétreo de seis ojos que cruza el río Duratón.

En su día fue una localidad de gran importancia y con interesantes capítulos históricos. Ayudó a ello la existencia de dos hospitales y un convento de franciscanos. El primer hospital, que pudo ser fundado por los templarios, daba acogida por una sola noche a quien la necesitara; tenía capilla con advocación a San

Lázaro. El otro hospital, llamado de la Magdalena, porque tenía una capilla con esta advocación, era de uso general para enfermos y pobres; fue fundado por Mencía de Mendoza, sobrina del cardenal Mendoza y esposa del Señor de Fuentidueña, Alvaro de Luna, según un testamento de 1540. Hoy se encuentra en estado ruinoso.

Por lo que respecta al cenobio, cerca del margen derecho del río, a unos mil pasos del pueblo, se encuentra el convento de franciscanos observantes, arruinado a partir de la última exclaustación. Se fundó en honor a San Juan de la Penitencia, denominándose así por los monjes de dicha congregación fundada en el siglo VI y que en Francia se extendieron con el nombre de San Juan Bautista; en España solo fundaron dos conventos, el de Fuentidueña y otro en Navarra². El primero perteneció, posteriormente, a los Mercedarios, hasta que el Cardenal Ximenez de Cisneros lo dio a los franciscanos en 1496³.

Fig. 2.1. Vista aérea de la localidad de Fuentidueña con San Martín a la izquierda de la imagen. Autor: Ricardo Melgar



1. Gómez de Somorrostro, Andrés. 1861. *El acueducto y otras antigüedades de Segovia*. Imprenta de Pedro Oñero. Pág. 292.

2. El Cardenal Cisneros fundó a finales del siglo XV el convento de San Juan de la Penitencia en Alcalá de Henares, como monasterio de monjas franciscanas, hospital de mujeres y colegio de doncellas.

3. Gómez de Somorrostro, Andrés. *Op. cit.* Pág. 293-294.

Algunos viajeros, como Jorge de Eingham (1457)⁴, Gabriel Tetztl (1844)⁵ incluyen esta localidad en su itinerario, fruto de la importancia que algún día tuvo el asentamiento.

2.1.2. Introducción histórica

La primera noticia de la que se tiene constancia en la historia de esta localidad, se debe a una bula del 9 de abril de 1123 para la confirmación de las propiedades del obispado en el cisma de Enrique V, en la que se cita Castrillo de Lacer, anterior nombre de Fuentidueña⁶. También se conoce otro documento de 1136, ligeramente posterior, que ya incluye el nombre de Fuentidueña, publicado en 1637 por Diego de Colmenares⁷:

En nueue de Abril del año figuiente mil ciéto y treinta y feis el Emperador estádo en Zamora hizo a nuestro Obispo, y fu Iglesia, cuyo templo fe fabricaua, donacion de la decima parte de los quintos reales, portazgos, fernas, huertas, molinos, tiédas, y calunias de Segovia, Sepulveda, Cuellar, Coca, Ifcar, Pedraça, Maderuelo, Frefno, Montejo, Fuentidueña [y es la primera noticia que haifa ahora emos hallado deste nombre] Bernui, Sagrameña, y Benbinbre: y mas la quarta parte de toda la moneda, que fe labraffe en Segovia.

Andrés Gómez de Somorrostro⁸ transcrib el término de Fuentidueña como Dueña de las Fuentes, atribuyendo a esta localidad el manantial más copioso de agua dentro de la región, de ahí su cambio de nombre de Castillo Lacer al inicial de Fontedona.

No hay que confundir la población que conocemos como Fuentidueña (Segovia), localidad de donde procede el ábside de San Martín, con la localidad de Fuentidueña del Tajo y que, actualmente, se encuentra en la provincia de Madrid, a la que Lope de Vega se encargó de inmortalizar en sus comedias (El alcalde mayor, acto I)⁹.

Aunque en la actualidad, la población de Fuentidueña cuenta con un reducido núcleo de población de tan solo 143 habitantes¹⁰ y con escasa industria, tuvo una relevante importancia, conociéndose notables relatos de reyes y nobles en torno a esta localidad, ya que su estratégica situación le confirió un lugar idóneo para el emplazamiento de un castillo y su defensa territorial.

Algunos autores citan el continuo cambio de posesión de esta plaza defensiva entre moros y cristianos desde poco tiempo después de la invasión de los primeros en el año 711, hasta que definitivamente se reconquistó Segovia por el rey Alfonso VI en 1079, datándose el inicio de la repoblación en 1087¹¹.

Como el Rey Alfonso VII, quien impulsó la cons-

4. Fabié, Antonio María (traductor y editor). 1879. *Viajes por España de Jorge de Eingham, del Barón Leon de Rosmihal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Librería de los Bibliófilos, Madrid.

5. Foulché-Delbosc, R. 1896. *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Editor H. Welter, París.

6. Vergara, Gabriel María. 1921. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Autor Diego de Colmenares. Imprenta de La Tierra de Segovia.

7. Colmenares de, Diego. 1637. *Historia de la my antigua, noble, y leal ciudad de Segovia: y compendio de las historias de Castilla*.

8. Gómez de Somorrostro. *Op. Cñ*. Pág 291.

9. Lope de Vega Carpio. 1620. Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. Viuda de Alonso Martín, Madrid. “No estuvo Gerineldos en Sansueña/ tan dulce por la dama Quinaña, / ni, por la bella infanta Palamona, / tan alegre Roldán en Fuentidueña”.

10. <http://www.fuentidueña.com/index.php/la-villa/datos-de-interes> (2016/02/06).

11. Carmen Gómez-Moreno. Documento manuscrito, The Cloisters.

trucción de casas religiosas en la región de Segovia, falleció en 1157, parece razonable que la construcción de edificaciones religiosas en sitios estratégicos, como Fuentidueña, fuesen iniciadas en el entorno previo o posterior de la citada fecha, que resultaría así contemporánea a la iglesia de Santa María de la Sierra, en Sepúlveda y anterior a la mayoría de iglesias de la ciudad de Segovia¹².

Al ser Fuentidueña una de las villas de las más importantes de la vieja Castilla, sus diputados tuvieron voto en las Cortes que celebró Alfonso VIII en Carrión de los Condes en 1188, con objeto de establecer las capitulaciones matrimoniales de la infanta doña Berenguela con el príncipe Conrado de Suecia¹³.

Esta población, junto a Cuéllar y Sepúlveda, defendía la frontera del Duero frente a *los Moros*; debiendo ser sitiada muchas veces y, también, despoblada ya que existe carta poblada de privilegios a los que quieran habitar dentro de sus murallas¹⁴.

La localidad de Fuentidueña no siempre ha sido correctamente valorada por los cronistas e historiadores locales. En ocasiones aparece reseñada como Fuentidueña del Duratón o Fuentidueña del Tajo apareciendo también citada en algunas noticias confusas relativas a ciertos episodios históricos, como el testamento del rey Alfonso VIII (1204), que selló las paces con el Rey de Navarra tras la batalla de Alarcos¹⁵. Esta población fue cabeza de partido

Fig. 2.2. Imagen de la localidad de Fuentidueña, en 1957. The Cloisters Archive



12. Carmen Gómez-Moreno. The Cloisters archive.

13. Fermín Gonzalo Moron. 1846. *Historia de la civilización de España*. Tomo V. Imprenta de Francisco Díaz, Madrid.

14. Gómez de Somorrostro. *Op. Cit.* Pág 295

15. Molina, Joaquín. *Apuntes históricos de Segovia*. Imprenta provincial 1888

judicial hasta que se agregó a la vecina localidad de Cuellar en 1835, siendo también matriz de las veintiséis parroquias que componían la Vicaría, cuyo Arciprestado era de nombramiento real¹⁶.

2.1.3. Siglos de ruina para convertirse en patrimonio

La progresiva decadencia del templo de San Martín de Fuentidueña debió evolucionar en paralelo al abandono del arrabal que la circundaba. Según la tradición local, el inmueble podría encontrarse en ruinas desde el siglo XVII. Aunque no existen noticias sobre ese

particular sí consta que, a finales del siglo XIX, la iglesia, que ya mostraba un aspecto completamente ruinoso, solo servía como cementerio¹⁷.

Según Cuadrado¹⁸, durante la invasión francesa (1808-1814), las fábricas de San Martín de Fuentidueña pudieron sufrir algunos daños de relevancia, aunque estas informaciones resultan confusas e imprecisas, pues el autor parece confundir este templo con el de San Miguel:

Era este una pequeña pero acabada joya del arte románico en su edad primera, que habían guardado intacta los siglos, sin mudarle ni añadirle cosa alguna. Asombra conservación tan



Fig. 2.3. Imagen del entorno de Fuentidueña y su recinto amurallado, en 1956. CAC Demarcació de Lleida

16. Gómez de Somorrostro, Andrés. *Op. Cit.* Pág 292.

17. Hernández Useros, Pedro. 1909. *Apuntes para una guía de Segovia y su provincia.* Imprentas Provincial y de S. Rueda, Segovia.

18. José María Cuadrado. 1884. *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Salamanca, Avila y Segovia.* Editorial de Daniel Cortezo, Barcelona

perfecta en aquella rasa y ventosa altura circuida por vastísimo horizonte: la portada lateral mantiene enteras sus dos columnas á cada parte, las hojas y figuras de sus capiteles, las labores de su cornisa y arquivolto; y obra de ayer parece el torneado cascarón de la capilla, guarnecida dentro y fuera de medias cañas, perforada por tres ventanas en el hemicyclo y figurando los grandes ajimeces en la parte baja de sus muros interiores, como si del cincel acabaran de salir los rudos follajes y caprichosos grupos de personas y animales que visten los capiteles ó forman los canecillos. No es por consiguiente por vetustez ó por flaqueza que se hayan venido abajo la bóveda y la fachada: culpa, se asegura, de los franceses que hasta allí treparon quemando las puertas de la ermita, y el huracán que más tarde ballándola abandonada la derribó.

De un modo u otro, el hecho fue incorporado por García Tejero¹⁹ al romancero sobre Juan Martín, “El empecinado” (1775-1825), militar español en la Guerra de la Independencia. El verso que menciona este episodio, es el siguiente:

*Entre otros cien sucesos venturosos
que tuvo el Guerrillero en su carrera,
y que hoy la historia en galardón trasmite,
es la hazaña feliz de Fuentidueña.*

Fig. 2.4. Muralla y puerta sur de Fuentidueña. El saliente que se aprecia sobre la puerta, en el centro de la imagen, era la torre campanario de San Martín.

A pesar de su estado ruinoso, el 4 de Junio de 1931 se publicó en la Gaceta de Madrid nº 155 la inclusión de la Iglesia arruinada de San Martín de Fuentidueña junto a otros muchos monumentos de todo el territorio español como Monumento histórico-artístico perteneciente al Tesoro Artístico Nacional, siendo Presidente del Gobierno provisional de la República Nieto Alcalá-Zamora Torres y Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, Marcelino Domingo Sanjuán.

La declaración conjunta, en un único acto administra-

tivo (el Decreto de 3 de junio de 1931), de un total de 897 monumentos pertenecientes a todo el ámbito del territorio nacional fue una de las acciones de mayor trascendencia, en materia de conservación de patrimonio, llevada a cabo por el Gobierno de la República. Para comprender en toda su amplitud la voluntad modernizadora que supuso una iniciativa semejante, debe recordarse que, con anterioridad a esa fecha, el número total de monumentos protegidos en España se limitaba a 370.

En esta declaración tuvo un papel significativo el *Fichero de Arte Antiguo* realizado por la Sección de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, catálogo que se haría público como fuente de la Dirección General de Bellas Artes y que pretendió publicar el ministro Fernando de los Ríos en 1932.

Junto a estas atribuciones científicas debe citarse el trabajo de los Arquitectos Conservadores de Zona, entre ellos Alejandro Ferrant, en las tareas de inventario y catalogación en los años inmediatos a la declaración de 1931, lo que les sitúa en el centro de esta operación de tutela monumental, y bajo cuya responsabilidad habría de recaer después la labor de su conservación.



19. García Tejero, Alfonso. 1859. *El romancero histórico. Vidas de españoles célebres*. Establecimiento tipográfico de Francisco Abienzo. Madrid.

De la cifra de 440 intervenciones de conservación realizadas hasta 1936 desde que se designaron los arquitectos conservadores en 1929, de ellas 141 lo fueron sobre 82 de los monumentos protegidos en 1931,

mostrando la atención que el Ministerio prestó a los monumentos que de manera tan numerosa había protegido, circunstancia que obligó a practicar durante años una conservación preventiva de pequeñas inversiones.

Fig. 2.5. Listado de incoación de monumentos de Segovia en la Gaceta de Madrid nº 155, junio de 1931

1184	4 Junio 1931	Gaceta de Madrid.—Núm. 155
<p>copal de Orense.—San Martiño de Pazos.—Santa Eufemia de Ambia.—Santo Domingo de Ribadavia.—Puente de Bibey en Puebla de Trives.—Santa Maria de Mixos.—Santa Marina de Aguas Santas.—Santiago de Allariz.—Colegiata de Janqueira de Ambia.—Castillo de Monterrey.—Monasterio de Cijanova.—Monasterio de Melón.—San Pedro de Mezquita.</p>	<p>desma.—Ruinas en San Julián de la Valmuza.—Fuente de Salamanca.—Casa de la Salina, en Salamanca.—Torre del Clavero, en Salamanca.—Universidad e Instituto, en Salamanca.—Colegio de Irlandeses, en Salamanca.—Iglesia de Santiago de la Puebla.—Iglesia de Cantalapiedra.—Iglesia de San Marcos, en Salamanca.—Iglesia de San Martín, en Salamanca.—Convento de Santa Maria de la Vega, en Salamanca.—Iglesia de Santiago, junto al Tormes, en Salamanca.—Convento de Santa Ursula, en Salamanca.—Castillo de Villanueva del Cañedo.—Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo.—Monasterio de San Leonardo, en Alba de Tormes.—Palacio de Béjar.</p>	<p>Puerta de Córdoba y Alcázar, en Carmona.—Iglesia de Santa María, de Carmona.—Santa María y San Pedro, en Sanlúcar la Mayor.—Necrópoli dolménica de los Alcores, en Gandul.—Necrópoli romana, de Carmona.—Cueva de la Pastora, en Castillejo de Guzmán.—Cueva de Matarrubilla, en Valencia del Alcor.</p>
<p>OVIEDO</p>	<p>SANTANDER</p>	<p>SORIA</p>
<p>Catedral de Oviedo.—Recinto murado de Oviedo.—La Foncalada en Oviedo.—Iglesia de San Tirso en Oviedo.—San Salvador y Santa Maria de Valdeñós.—San Juan de Amandi.—San Antolín de Bedón.—San Juan de Pravia.—San Martín de Salas.—San Adriano de Tuñón.—San Andrés de Bedriñana.—Santiago de Goviendes.—San Pedro de Mora.—Ermita de Santa Cruz en Cangas de Onís.—Puente de Cangas de Coaña.—San Salvador de Fuentes.—Ruinas de Santa Maria en Villamayor.—San Salvador de Cornellana.—Santa Maria de Villaviciosa.—Iglesia de San Pedro de Teverya.</p>	<p>Catedral de Santander.—Santa Maria, de Castro-Urdiales.—Santa Maria, de Laredo.—San Martín, de Elines.—San Román, de Moroso.—Santa Maria del Puerto, en Santoña.—Santa Maria, en San Vicente de la Barquera.—Despoblado de Peña Amaya.</p>	<p>Ruinas romanas, en Cuevas de Soria.—Despoblado de Monreal, de Ariza.—Ruinas romanas, en Osma.—Despoblado de Suellacabras.—Castillo de Gormaz.—Puerta árabe, de Agreda.—Catedral de Burgo de Osma.—Colegiata de Berlanga.—Santo Tomé de Soria.—San Miguel, de Almazán.</p>
<p>PALENCIA</p>	<p>SEGOVIA</p>	<p>TARRAGONA</p>
<p>Convento de San Pablo, en Palencia.—Parroquial de San Miguel, en Palencia.—Ermita de Hérmedes de Cerrato.—Santiago y Santa Maria, en Carrión de los Condes.—Santa Cruz de la Zarza, en Rivas.—Monasterio de San Zoilo, en Carrión.—San Salvador de Nogal de los Huertos.—Iglesia de Villamuriel de Cerrato.—San Hipólito de Támara.—Castillo de Ampudia.—Castillo de Belmonte de Campos.—Convento de Santa Clara, de Astudillo.—San Pedro, de Moarbes.—Santa Maria, de Husillos.—Monasterio de San Andrés del Arroyo.—San Pelayo, de Perazancas.—Santa Maria, de Mave.—Santa Eufemia, de Cozuelos.—Monasterio de Santa Maria de la Vega.</p>	<p>El Alcázar de Segovia.—Catedral de Segovia.—Iglesias de San Martín, San Millán, San Lorenzo y San Juan, en Segovia.—Puerta de San Andrés, en Segovia.—Convento de Santa Cruz, en Segovia.—Convento de San Antonio el Real, en Segovia.—Torre de Santo Domingo, en Segovia.—Recinto murado y Castillo de Caéllar.—San Esteban y San Martín, en Cuéllar.—Monasterio de Sacramenia.—Santa Maria de la Sierra, ruinas.—Iglesia arruinada de San Martín de Fuentidueña.—Recinto murado, Castillo y Torre de San Nicolás, en Coca.—Iglesia de San Pedro, de Dueñas.—Castillo de Turégano.—Iglesia de San Frutos, en Carrascal del Río.—San Salvador, San Justo y Virgen de la Peña, en Sepúlveda.—Palacio, en Martín Muñoz de las Posadas.—Castillo del Condado de Castilnovo.</p>	<p>TERUEL</p>
<p>PONTEVEDRA</p>	<p>SEVILLA</p>	<p>TOLEDO</p>
<p>Catedral de Tuy.—Santa Maria la Mayor, en Pontevedra.—Ruinas de Santa Tecla, en La Guardia.—San Lorenzo, de Carboeiro.—Monasterio de Armentecón.—Monasterio de Acibeiro.—Santo Domingo, de Tuy.—Monasterio de Oya.</p>	<p>Torre del Oro.—Torre de Don Fadrique.—Casa de Pilatos, de las Dueñas y de Olea, en Sevilla.—Antigua Casa Consistorial, en Sevilla.—Convento de Santa Paula, en Sevilla.—Capilla de la Universidad.—Hospital de</p>	<p>Catedral de Teruel.—San Pedro, de Teruel.—Ruinas de San Antonio, en Calaceite.—Despoblado de Mazaleón.—Despoblado de la Bovina, en Binaceite.—Ayuntamiento y Lonja, en Alcañiz.—Ermita de la Consolación, en Chiprona.—Murallas de Albarracín.—Santuario de la Virgen de la Fuente, en Peñarroya.—Castillo de Valderribles.—Murallas y Puerta de las Eras, en Monteagudo.—Ruinas ciclópeas, en Santa Maria de Huerta.—Castillo de Mora de Rubielos.—Iglesia de Muniesa.—Iglesia de Montalbán.</p>

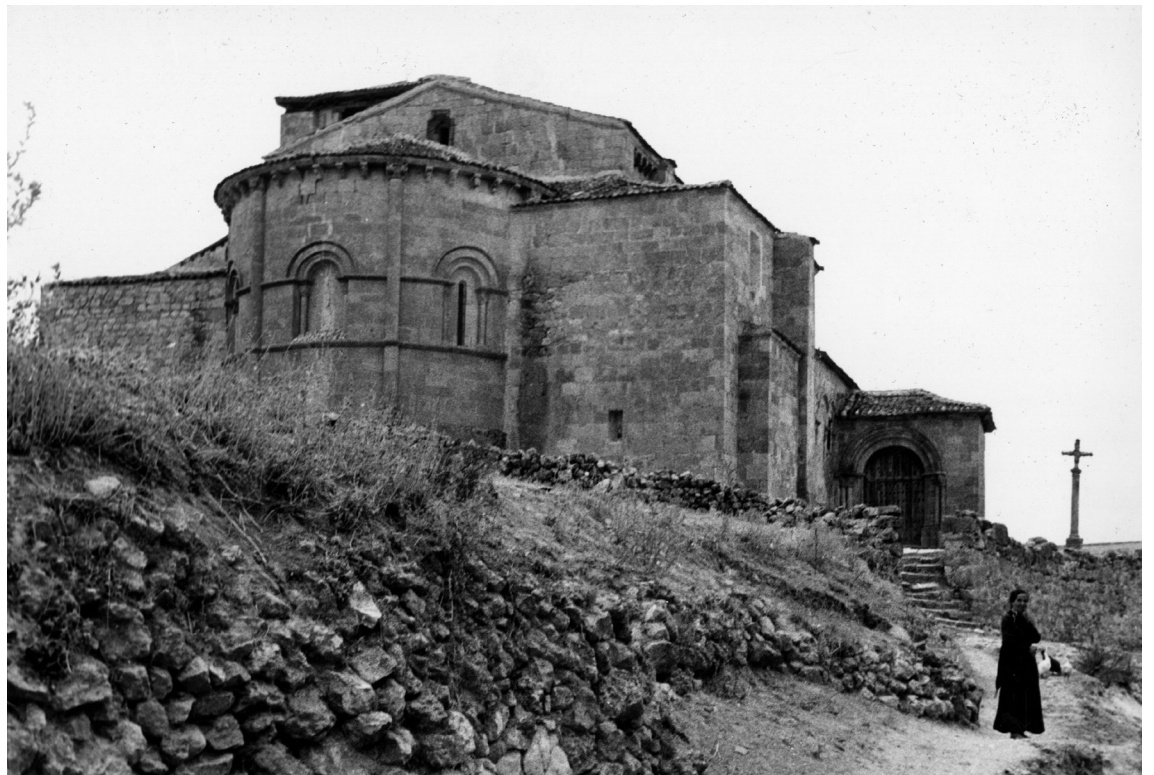
2.2. Análisis arquitectónico y constructivo

2.2.1. Del románico segoviano

En el románico segoviano resulta característica la existencia de una variante de iglesia de escasas dimensiones y relativa diversidad arquitectónica. Lógicamente, el tamaño de estas parroquias responde y se adapta a las necesidades de aforo o capacidad para las que fueron, más que proyectadas, construidas, por las particulares condiciones del ámbito rural al que mayoritariamente

sirven. Estaban destinadas a una sociedad piramidal en cuyo más bajo escalón se encontraban pobres y campesinos, cuyo único horizonte era la lucha diaria por la subsistencia. La arquitectura románica, considerada el primer arte europeo, fue, en palabras de Kubach, un arte muy rudimentario y diverso que, partiendo de una base tecnológica común de ascendencia romana, se adaptó a las necesidades y disponibilidad de recursos de cada territorio²⁰. En el caso

Fig. 2.6. Iglesia de San Miguel de Fuentidueña.
The Cloisters Archive



20. En el año 799 se produce el pacto entre el rey franco Carlomagno y el Papa León III por la defensa frente al Islam.

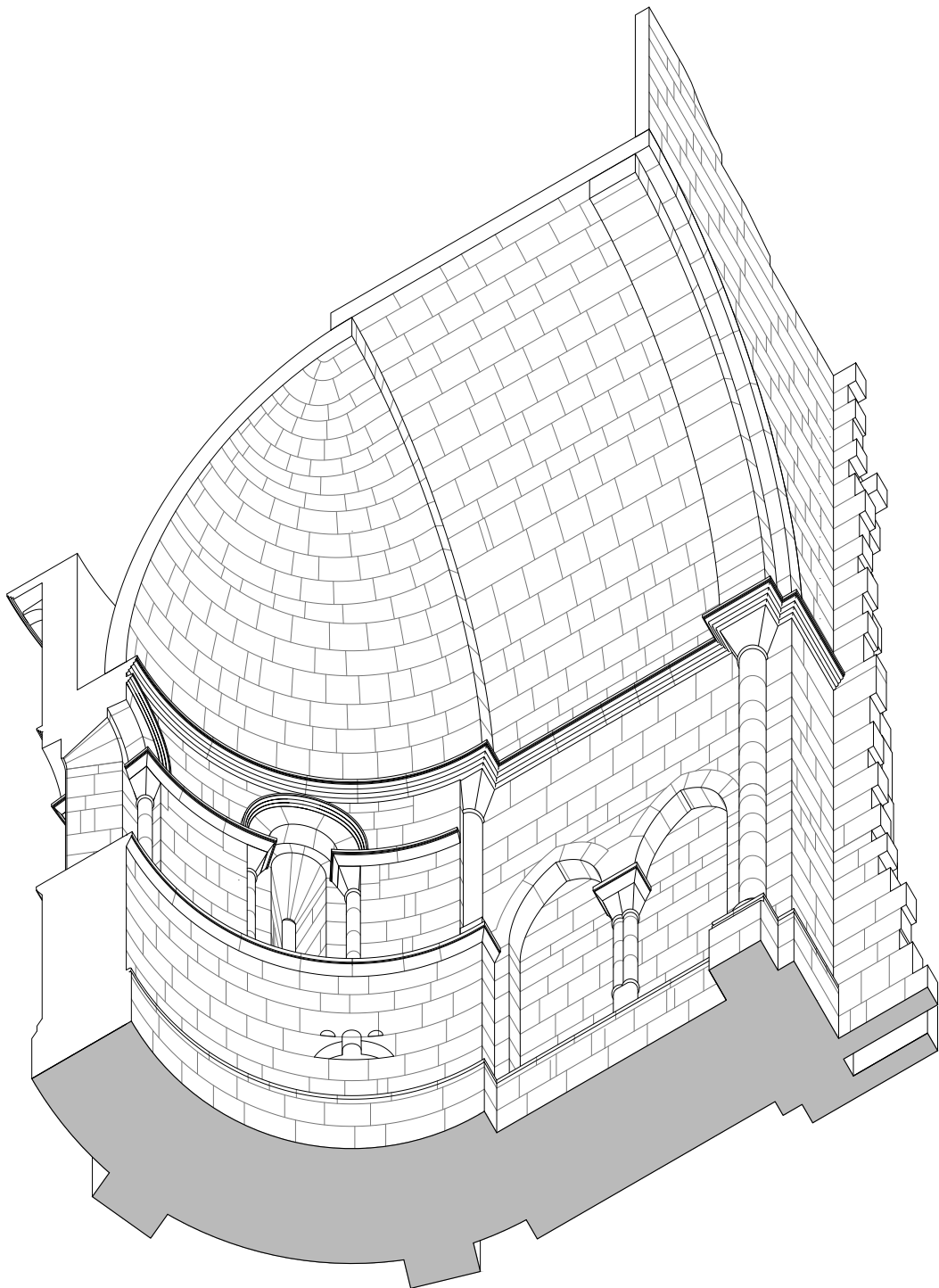


Fig. 2.7. Perspectiva militar del ábside de San Martín de Fuentidueña. Pedro Cabezos

de Fuentidueña, además, su principal referente debió ser sin duda la arquitectura de influencia francesa que pobló el Camino de Santiago, en el frente norte de la Península Ibérica.

Las ampliaciones o alteraciones sustanciales de su aspecto original que han sufrido a lo largo del tiempo muchas de las iglesias románicas segovianas dificulta la definición de un modelo tipológico bien delimitado. Los ejemplos conservados muestran una cierta variedad de elementos arquitectónicos: encontramos ejemplos de plantas de una o tres naves, con un ábside o tres según el número de naves, con o sin galería porticada en un lateral y con espadaña o torre campanario, siendo poco común la presencia de cimborio que, en caso de existir, es de planta cuadrada tímidamente sobresaliente en alzado. En la práctica totalidad de ellas, el acceso se sitúa en el lado de la epístola, con una portada con solución abocinada, la presencia de un ábside semicircular, con elementos escultóricos en capiteles y canecillos. La excepción más relevante es la iglesia de la Vera Cruz que, con su planta octogonal, es un bello y singular ejemplo de arquitectura inspirada en las construcciones orientales.

No obstante, las muestras que más llaman la atención de esa tipología idealizada de iglesia segoviana, son aquellas realizadas con cantería, con la presencia de huecos abocinados protegidos por columnillas y remates escultóricos vegetales, canecillos escultóricos y cornisa con damero, como el ábside de San Martín de Fuentidueña. Probablemente, esta sería una de las características por las que no pasó desapercibida para el gusto americano, además de su oportuno estado de abandono y su aislada localización.

2.2.2. Descripción arquitectónica de San Martín de Fuentidueña

Una de las características más llamativas de muchas iglesias románicas es su privilegiado emplazamiento,

dominando vistosos paisajes. Las ruinas de San Martín de Fuentidueña se encuentran en la cima de un amplio montículo protegido por un recinto amurallado. A una cota superior a la de la iglesia, como era habitual en este tipo de núcleos, se asentaba el castillo, a unos escasos 200 metros de distancia.

Conjugando la información que ofrecen las imágenes conservadas con los datos que aportan las ruinas es posible establecer una hipótesis sobre las particularidades arquitectónicas y constructivas de esta iglesia.

El templo responde al modelo arquitectónico de nave única, sin transepto ni cimborrio, de unos 9 metros de anchura, orientada en la dirección este-oeste y cerrada con cubierta de madera a dos aguas. En su cabecera cuenta con un ábside de sillería compuesto por un tramo recto y un ámbito semicircular ricamente ornamentado. A los pies se elevaba con una poderosa torre campanario, que probablemente debió servir con fines defensivos. Cabe suponer la existencia, además, de una galería lateral porticada, como en otros ejemplos segovianos. Aunque a ambos lados de los muros de las naves laterales aparecen aperturas desprovistas de portadas, por analogía con otras iglesias, cabría considerar que la entrada principal pudo ser la recayente al sur, pues se enfrenta al acceso de la muralla. Tampoco sería descartable que la portada que daba acceso a la iglesia estuviera ahora emplazada en otra iglesia cercana. Conviene recordar que otros elementos constructivos del edificio, como ocurre con una pieza de la cornisa, han sido localizados en la iglesia de Santa María la Mayor.

Centrando la atención en el ábside o cabecera, este elemento arquitectónico delimita el principal espacio del templo, también denominado *sanctuarium* o *presbiterium*, donde se emplazaba el altar mayor. Fue decorado con esculturas de bulto, de obra de cantería, y otros motivos decorativos vegetales y de damero que mantienen la estética del Románico Lombardo. Estaba cubierto por una bóveda de nicho o semicúpula en su



Fig. 2.8. Ábside de San Martín, en su ruina. The Cloisters Archive

tramo semicircular y con un medio cañón en el tramo recto, que se prolongaba hasta el arco fajón, que en su homólogo de la etapa paleocristiana actuaba como Arco de Triunfo, es decir, el arco de separación entre la nave principal y la bema, el espacio destinado a los canónigos en la liturgia y que supondría el origen más primitivo del coro y del transepto.

En la mayoría de escritos conservados de la etapa románica, sus autores destacan el sentido simbólico de toda obra, considerándola una alegoría de la otra vida, con una función didáctica de catequesis, dado que en la sociedad medieval solo unos pocos privilegiados sabían leer y escribir. Tal y como define Bruyne: “La bóveda (...) el escudo con que protegen los príncipes seculares a la Iglesia...”

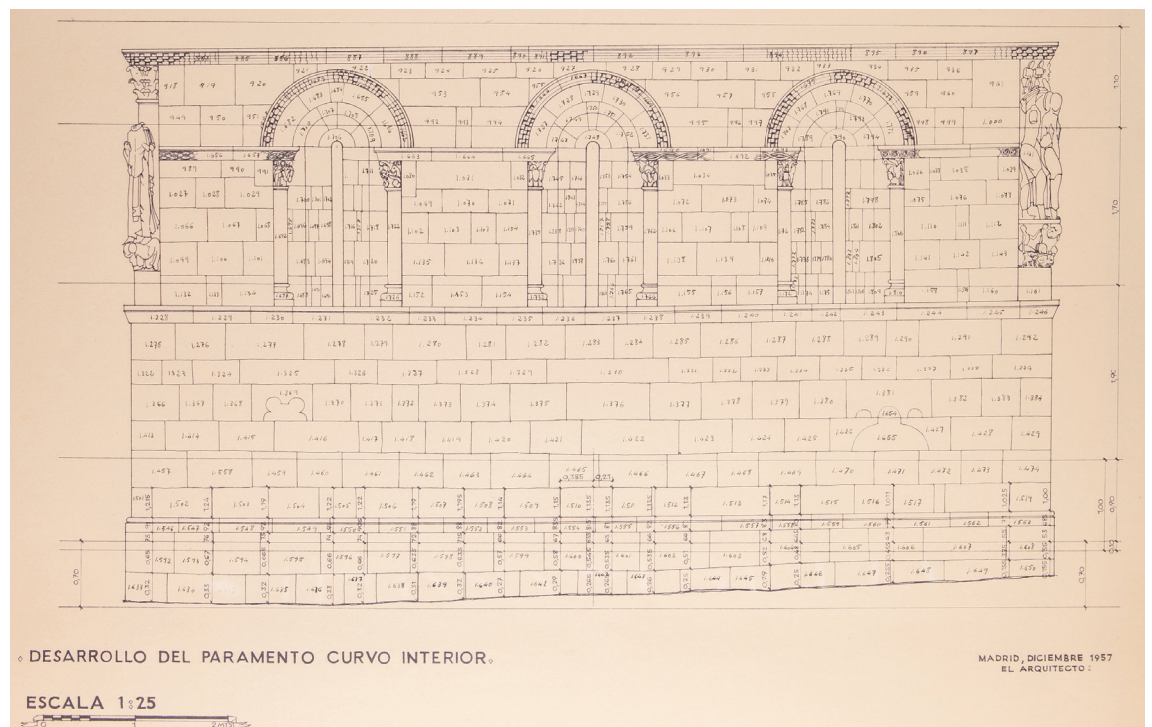
En la composición de su espacio interno conviven, por tanto, dos ambientes claramente diferenciados

y que vendrían marcados por la planta y la disposición de su forma de cubierta: el tramo recto de planta rectangular y bóveda de cañón, y el tramo de planta semicircular y con bóveda de nicho. El eje que diferencia ambos planos está enfatizado por la posición de las columnillas con los santos esculpidos: la Anunciación en el lado de la Epístola y San Martín en el del Evangelio.

El alzado del templo presenta dos planos que circuncidan todo el cuerpo. El primero está definido por la basa y el segundo por la cornisa, bajo el arranque de las bóvedas. El tramo recto del ábside, tiene tres niveles horizontales. El primero, el de la basa continua, estaría formado por una doble arcada de arcos peraltados con pilastra doble intermedia, asentados sobre bancada, correspondiendo la superior a la bóveda de cañón.

Fig. 2.9. A la izquierda, imagen actual del ábside

Fig. 2.10. A la derecha, plano parcial realizado por Ferrant, que muestra el desarrollo del paramento curvo interior, en 1957. AAFV Biblioteca Valenciana



Por otro lado, la parte semicircular muestra un nivel más que el tramo recto. Además del plano de la basa, en el centro del alzado cuenta con un tramo ciego en el que destacan dos pequeñas hornacinas, probablemente destinadas al almacenamiento de enseres para la liturgia. El tercer nivel corresponde a las ventanas abocinadas y las esculturas que delimitan el cambio de plano entre el tramo recto y curvo. Por último, separando la cornisa continua, se encontraría la bóveda de cuarto de esfera.

El exterior es el reflejo geométrico del interior, aunque aquí se prolongan los muros más allá del arranque de los planos abovedados para facilitar el encuentro con la cubierta. La única luz natural que se filtra al interior es la que penetra a través de las saeteras, abocinadas hacia el interior.

Esta forma arquitectónica semicircular conocida como ábside ha tenido continuidad en otras etapas arquitectónicas. Su origen tipológico se encuentra en las basílicas romanas, aunque adquirió sentido litúrgico al incorporarse a las basílicas paleocristianas. Con su inclusión se pretendía focalizar el culto, un hecho que ha mantenido su función en el tiempo, en distintas áreas geográficas, en edificios de gusto artístico muy dispar (románicos, góticos, renacentistas o barrocos).

El ábside de San Martín evidencia el manejo de unos rudimentarios métodos para el control de la forma, tanto en la fase de proyecto como de ejecución. Los maestros canteros del periodo sustentaron sus diseños en las elementales herramientas proporcionadas por la Geometría Fabrorum, una sencilla adapta-



Fig. 2.11. Ábside de San Martín, en su emplazamiento en The Cloisters, New York

ción de la geometría euclídea al reducido repertorio de casos prácticos que, de manera recurrente, muestra la arquitectura medieval. Estas nociones geométricas, entendidas más como un ejercicio práctico que como un problema matemático o científico, eran suficientes para afrontar, a escala real, con ayuda de cuerdas, el replanteo de las monteas y elevaciones necesarios para la obtención de las plantillas necesarias para el corte de las piedras.

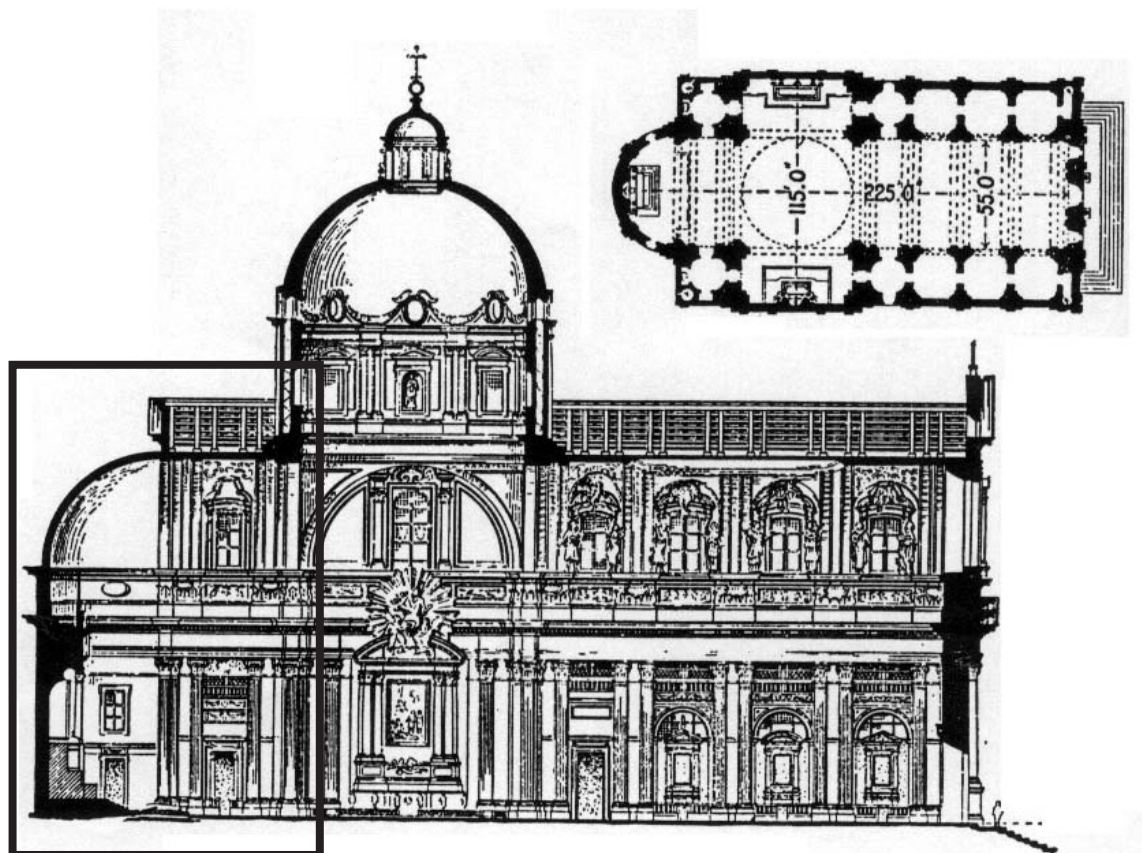
2.2.3. Disposición constructiva

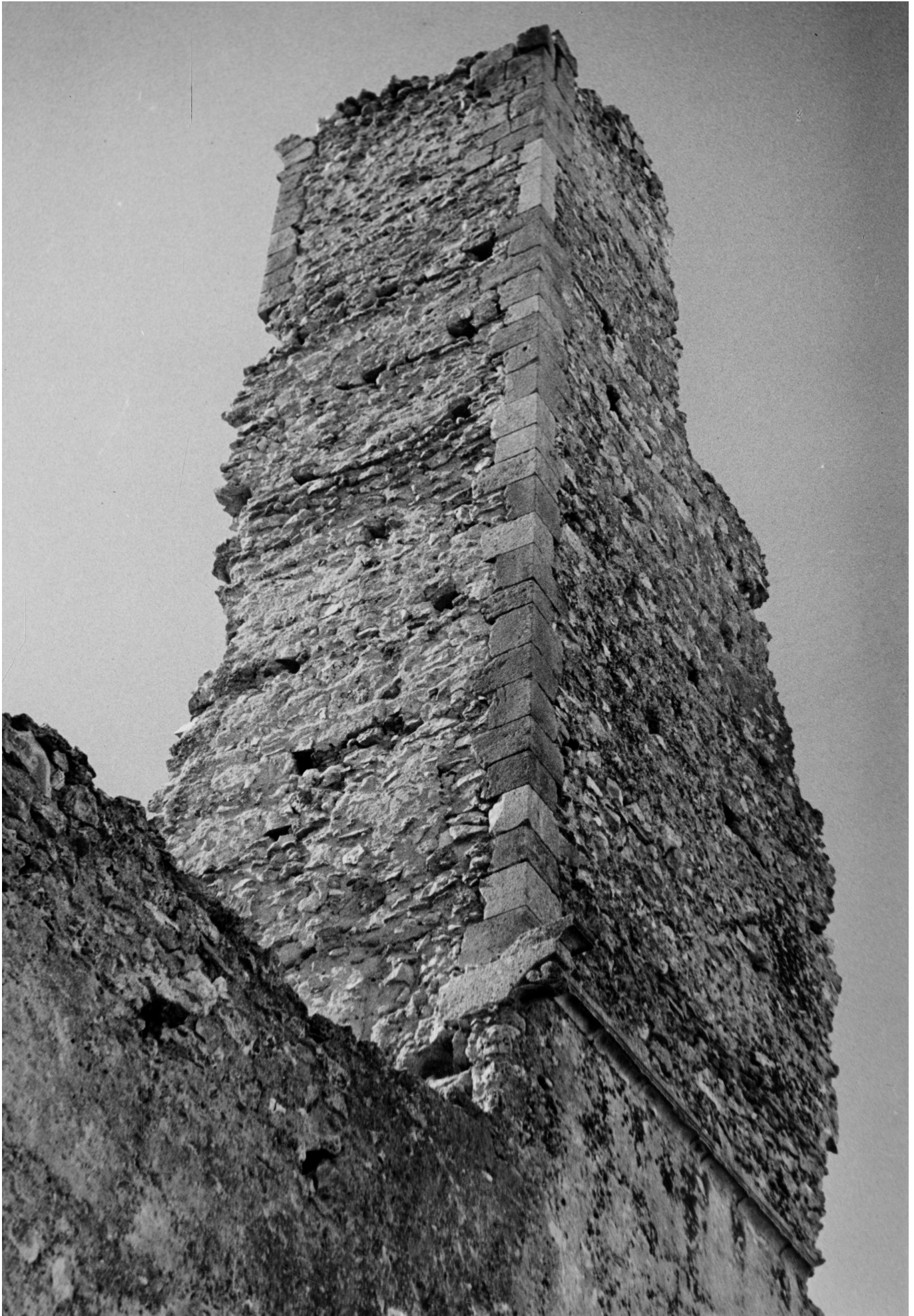
En la arquitectura románica la construcción impone sus condiciones al diseño, quedando condicionada la

definición de los espacios, más que en otras etapas, a la disponibilidad de recursos tecnológicos. Se trata de una arquitectura muy vinculada al lugar que le proporciona los materiales para construir y establece sus propios límites.

San Martín de Fuentidueña carece de cimentación. La mayor parte de sus muros fueron erigidos directamente sobre el estrato rocoso que forma el saliente del que emerge, en el que también se conservan las huellas de numerosas tumbas de origen altomedieval. Los muros del buque de la nave, de 17 metros de longitud, hoy bastante deteriorados, son de mampostería ordinaria disponible en las inmediaciones (lo que le da su característico cromatismo), revestida superficialmente con un mortero de cal.

Fig. 2.12. Planta y sección longitudinal de la iglesia de Il Gesù, en Roma





Tienen un espesor aproximado de 0,94 m y una altura de 9 metros. Su esbeltez y la ausencia de contrafuertes indican que, probablemente, sostenían una sencilla techumbre de madera a dos aguas y no una bóveda. Aunque se conservan numerosas iglesias cubiertas de madera en Castilla, como la iglesia del Corpus Christi o de San Martín de Segovia, existen dudas razonables sobre su autenticidad, no resultando posible establecer una hipótesis fiable acerca de las características constructivas del elemento que protegía este edificio.

En los encuentros de la iglesia que requieren mayor resistencia estructural, como es el caso de las esquinas, debieron emplearse refuerzos de sillería, aunque solo

han quedado vestigios de los mismos en el vértice sureste del campanario, resuelto con el mismo tipo de fábrica que el muro de la nave. Este aspecto resulta visible en las escasas fotografías conservadas de la torre con anterioridad al desmontaje del ábside en 1957. También se aprecian evidencias de la existencia de huecos conformados con sillares en su último tramo aunque, por su factura, podrían pertenecer a una etapa posterior, probablemente ya del siglo XVI.

En contraste con lo anterior, el ábside fue resuelto con la técnica del *emplectum* medieval. Es decir, se trata de una obra formada por dos paramentos

Figs. 2.13 y 2.14. Iglesia y torre de San Martín en 1957. The Cloisters Archive



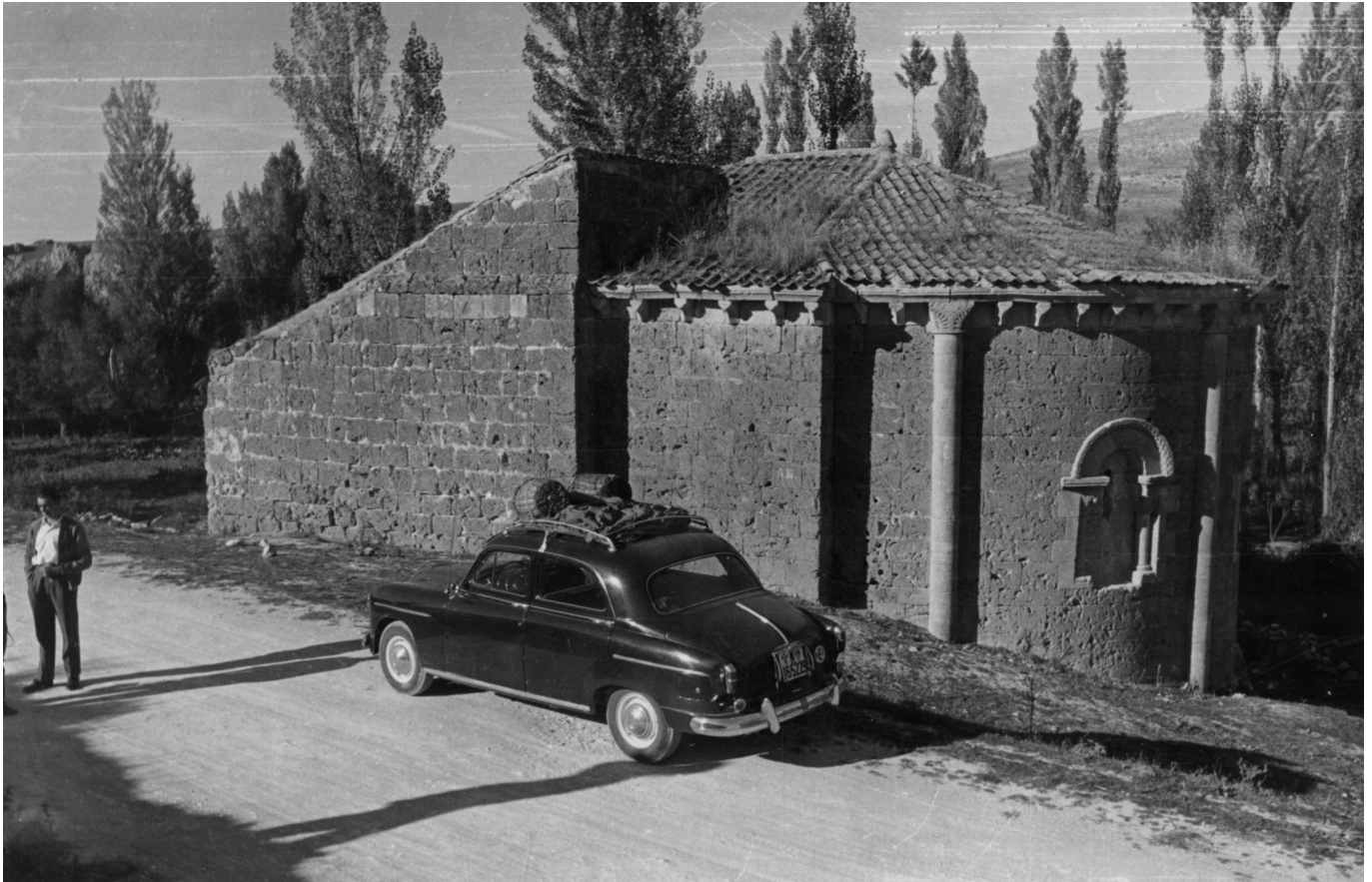


Fig. 2.15. Cubierta a la segoviana en la ermita de San Roque de Fuentosoto, en 1957. The Cloisters Archive

exteriores de cantería que confinan un relleno interior, un vertido de gran calidad a base de argamasa y mampuestos, a la vista de las imágenes conservadas del traslado.

El contrarresto mecánico de los esfuerzos generados por las bóvedas del ábside es de tipo estático. La transmisión de empujes que generan sus bóvedas es verticalizado directamente por los muros, mediante la acción de su peso propio, y reconducido a la cimentación sin ayuda de ningún contrarresto adicional.

Fig. 2.16. Izquierda: Técnica del Opus Emplectum o de dos hojas. The Cloisters Archive



Fig. 2.17. Derecha: Relleno sobre la bóveda para la formación de cubierta. The Cloisters Archive



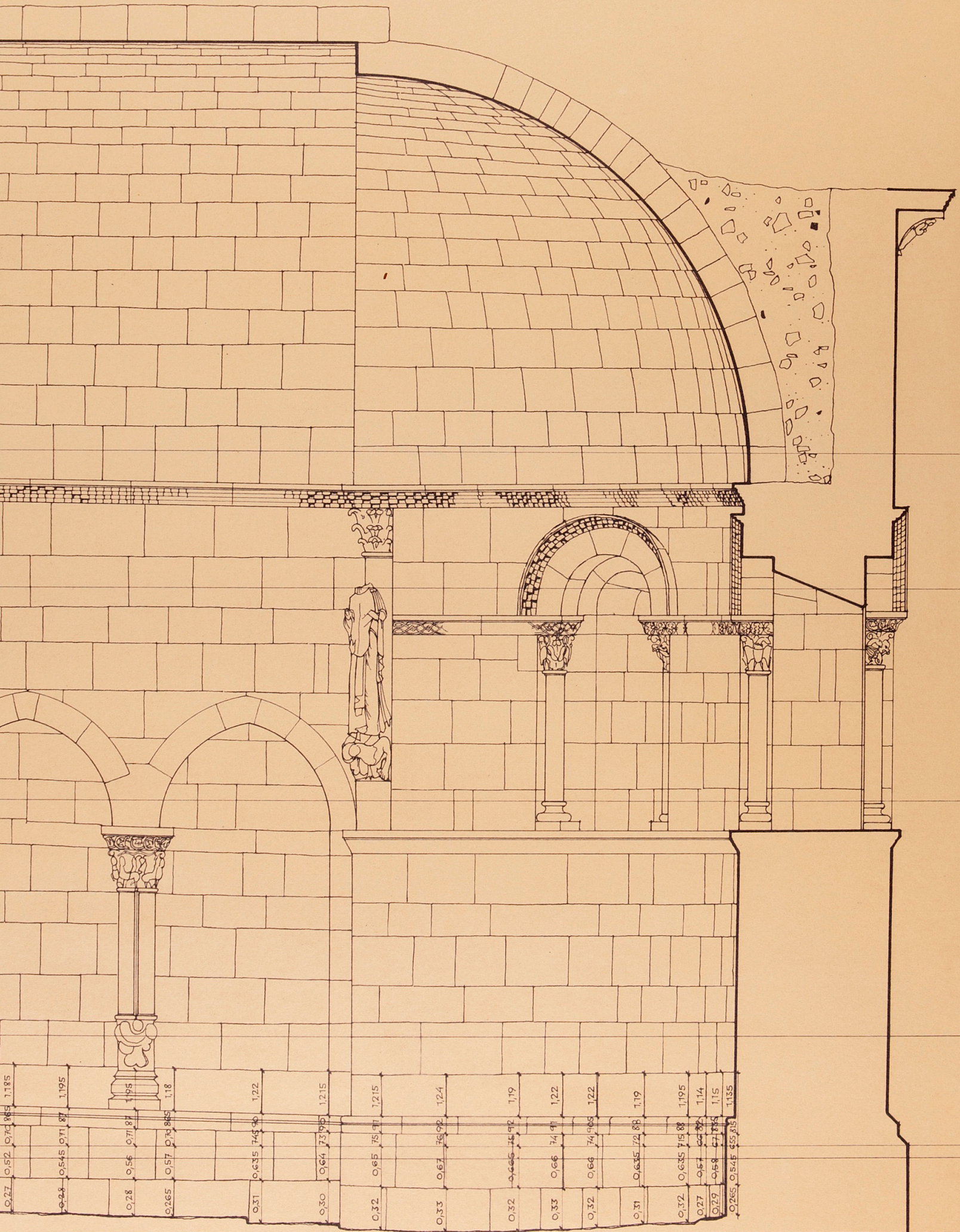
Figs. 2.18 y 2.19.
Capiteles de la
Adoración de los Reyes
Magos y la atribuida
a Daniel en la guarida
del león. The Cloisters
Archive

2.2.4. La escultura

Uno de los principales aspectos de la escultura románica es el fin al que está destinada. Tiene un carácter esencialmente didáctico para hacer llegar el mensaje cristiano a los fieles dado que la gran mayoría no sabía leer ni escribir.

La escultura se integra y adapta en determinados espacios y/o elementos predefinidos por el marco arquitectónico, asumiendo ocasionalmente una función constructiva. En el caso de San Martín los únicos ejemplos escultóricos con esta función explícitamente estructural se encuentran en el interior del ábside, representando a San Martín y la Anunciación. La mayoría de los capiteles y relieves muestran repre-

sentaciones paganas. Toman forma de personas, animales o criaturas fantásticas—incluso una ménsula de la cornisa externa representa un castillo— cuyo simbolismo no queda claramente definido, aunque sí se sabe que los bestiarios como *Physiologus* eran extensamente utilizados como recurso escultórico en esta etapa. En San Martín de Fuentidueña, existe una clara diferenciación entre el interior y el exterior. Se entremezclan las esculturas de carácter terrenal con el castigo del demonio en el infierno, las representaciones del paraíso y, también, de pasajes bíblicos. Los únicos pertenecientes a este último tipo son el capitel situado sobre la Anunciación y los de arranque del arco fajón, que representan la Adoración de los Reyes Magos y a Daniel en la guarida del león.



0,27	0,52	0,70	0,85	1,185
0,28	0,56	0,71	0,87	1,195
0,265	0,57	0,70	0,845	1,18
0,31	0,635	0,745	0,90	1,22
0,30	0,64	0,73	0,95	1,215
0,32	0,65	0,75	0,91	1,215
0,33	0,67	0,76	0,92	1,24
0,32	0,665	0,74	0,92	1,19
0,33	0,66	0,74	0,91	1,22
0,32	0,66	0,74	0,905	1,22
0,31	0,635	0,72	0,88	1,19
0,32	0,635	0,715	0,88	1,195
0,27	0,61	0,69	0,87	1,14
0,29	0,68	0,77	0,95	1,15
0,265	0,545	0,635	0,815	1,135

3. Desmontaje y reconstrucción arquitectónica

3.1. El arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez

3.1.1. Biografía

Alejandro Ferrant Vázquez es un personaje que no podría pasar desapercibido en la historia de la restauración española, bien por sus numerosas actuaciones (más de 500 en más de 160 monumentos), por algunas obras de relevancia o porque fue un Arquitecto que perteneció al grupo de Arquitectos de Zona¹ desde los comienzos de su profesión.

Nació en Madrid el 10 de Marzo de 1897 en el seno de una familia culta, ya que era hijo del pintor Alejandro Ferrant Fischermans, hermano de Ángel y su tío abuelo era el pintor Luis Ferrant Lausás. De su infancia, habría que recordar la relación que mantenía su padre con el entonces joven Manuel Gómez-Moreno, quien en su viaje a Madrid en 1898 para presentarse a unas oposiciones, se hospedó en la casa de Ferrant, donde se le acepta como miembro de la familia. Al fallecer el padre de Ferrant cuando este tenía diecisiete años, se fortalece la relación con Gómez-Moreno, veintiocho años mayor, y que vendría definida como con matices paternofiliales, “del maestro con el discípulo y del político con el técnico”².

En 1922 obtuvo el título de arquitecto y tras un periodo de formación donde trabajaría unos años en el norte de África, en 1929, al crearse la estructura de Arquitectos de Zona³ le fue asignada la Zona I: Galicia, Asturias, Cantabria y las provincias de

León, Palencia y Zamora. En ese momento, Gómez-Moreno era el Director General de Bellas Artes, con quien compartiría una numerosa y especial correspondencia, tratando temas profesionales y también personales.

Durante el periodo de la Guerra Civil (1936-1939) trabajó junto a su hermano Ángel en la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, órgano de la República, encargándose de realizar informes, incautaciones y traslados de bienes culturales.

Tras un breve periodo de proceso de depuración, tras la guerra, pasó a ser Arquitecto de la Zona IV, donde se encargó de la protección y restauración patrimonial de las provincias de Barcelona, Lérida, Tarragona, Gerona, Valencia, Castellón, Alicante e Islas Baleares. Aunque desde pequeño había sido una persona de

Fig. 3.1. Manuel Gómez-Moreno (izquierda) y Alejandro Ferrant (derecha) en Fuentidueña. The Cloisters Archive



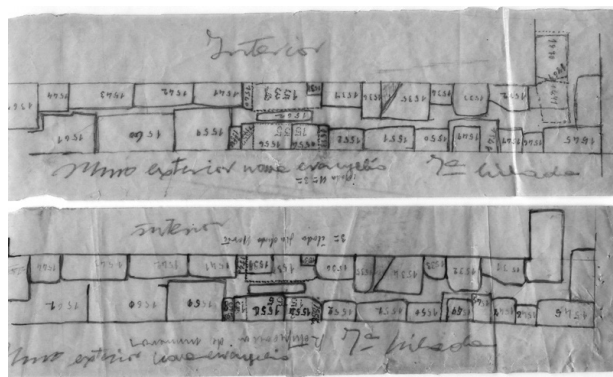
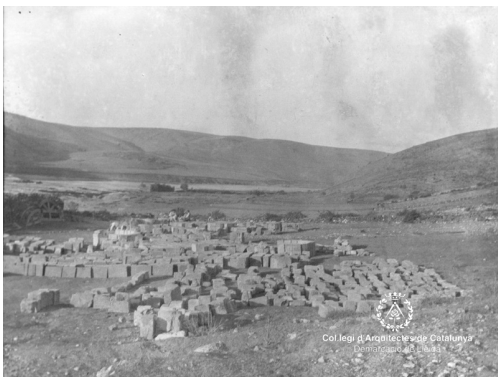
1. La Dirección General de Bellas Artes era la encargada de la supervisión, control y ejecución de las obras de restauración de los monumentos y/o conjuntos histórico-artísticos que así estaban catalogados y dividiendo el territorio español en zonas.

2. Esteban Chaparriá, Julián y García Cuetos, María Pilar. “Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera Zona Monumental”. Junta de Castilla y León, 2007. Pag. 131, vol 1.

3. Denominados de esa forma, Arquitecto de Zona, era el cargo de los arquitectos responsables de los monumentos y conjuntos histórico-artísticos y que eran los encargados de las intervenciones sobre el patrimonio monumental español.



Fig. 3.2. Iglesia de San Pedro de la Nave, remontada en el Campillo, Zamora. CAC Demarcació de Lleida



Figs. 3.3 y 3.4. Desmontaje y siglado de sillares. CAC Demarcació de Lleida y Archivo Biblioteca Valenciana

Figs. 3.5., 3.6 y 3.7. Iglesia de Santiago el Viejo, Zamora. De izquierda a derecha: estado anterior, proceso y estado final. CAC Demarcació de Lleida



delicada salud, pues padecía una lesión de corazón por un ataque reumático, falleció en enero de 1976, tras 46 años de actividad profesional y habiendo realizado intervenciones en arquitectura monumental religiosa, civil, militar y, también, en yacimientos arqueológicos.

3.1.2. Desmontajes, reconstrucciones y traslados

Aunque Ferrant había realizado obras en grandes monumentos españoles, como el monasterio de Poblet o las catedrales de Lérida y Valencia, tenía una especial predilección por el desmontaje de San Pedro de la Nave (Zamora), una pequeña iglesia que con las obras de un embalse tuvo que ser desmontada y reedificada en El Campillo.

Uno de los motivos por el que el historiador Manuel Gómez-Moreno propuso, en 1929, a Alejandro Ferrant para hacerse cargo del puesto de arquitecto conservador de monumentos de la Primera Zona, en la primera estructuración profesional que se acometía en España para atender a la conservación de monumentos, fue que en ella debía llevarse a cabo el desmontaje y traslado de la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora), que estaba amenazada por la construcción del embalse de Ricobayo por la empresa hidroeléctrica Saltos del Duero.

Para este trabajo, Gómez-Moreno quería un técnico de absoluta confianza que siguiera sus directrices, y la relación familiar con Alejandro Ferrant produjo el encuentro y la dedicación a la conservación que en este arquitecto ocupó intensamente toda su vida.

La realidad es que en España no había ninguna experiencia de este tipo de operaciones y el trabajo de ambos, llevado a cabo entre 1930 y 1931, que años más tarde se volvería a reproducir en San Martín de Fuentidueña, fue excepcional tanto en

el método empleado como en los resultados obtenidos por la minuciosidad y reflexión empleados. Pero tampoco existía a nivel internacional, tan solo en Francia se había llevado a cabo el traslado de la iglesia de Ambrières, situada en una colina que se deslizaba poco a poco y que, ante la imposibilidad de su consolidación, fue trasladada y situada sobre una plataforma de hormigón armado, entre 1927 y 1931, a trescientos metros de distancia. En 1951 la puerta Guillaume-Lion, en Rouen, fue trasladada veintidós metros por razones urbanísticas. Y en España los precedentes habían estado relacionados con el elginismo practicado desde Norteamérica: Sacramenia, Ovila, Vélez Blanco, etc.

En San Pedro de la Nave se realizó una breve pero importante investigación arqueológica por parte del arqueólogo Camps Cazorla que permitió a Ferrant y Gómez-Moreno clarificar el modelo necesario para llevar a cabo la reconstrucción, eliminando transformaciones deformadoras de la iglesia original. Tras ello comenzó un laborioso siglado, dibujo por hiladas, desmontaje y traslado de las piezas con las que estaba construida, comenzando por la nave hasta el crucero y finalizando en una segunda etapa por la cabecera, contando además con unos medios muy precarios como puede observarse en las fotografías adjuntas.

Esta fue la primera obra que Alejandro Ferrant llevó a cabo en un monumento, la dificultad del trabajo y la intensidad con la que trabajó le convirtieron en un especialista, es decir, alguien que controlaba bien los desmontajes y remontajes y le permitió aplicar esta técnica en operaciones de consolidación y restauración de elementos con dificultades estáticas que difícilmente, con las técnicas disponibles en los años treinta, podían ser reparados de otra manera.

De mayor o menor calado Alejandro Ferrant llevó a cabo entre 1931 y 1936 diversas operaciones de este



Fig. 3.8. Vista interior del transepto sur de la Colegiata de Toro (Zamora) con los daños entre bóveda y hastial. CAC Demarcació de Lleida



Fig. 3.9. Proceso de desmontaje del hastial sur en 1933. CAC Demarcació de Lleida



Fig. 3.10. Vista de la Colegiata tras la restauración. CAC Demarcació de Lleida

tipo: en la iglesia de Santiago el Viejo, en Zamora, desmontó el casquete esférico del ábside hasta el arco toral procediendo a su reconstrucción para reparar los daños y desplomes que presentaba, sobre lo que escribió *...desmontado Arco triunfal, capiteles, basas, fustes, etc. Todo se ha numerado y tendido en el suelo en el mismo orden que estaba colocado...;* desmontó el hastial sur de la Cole-

giata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora) con el fin de corregir el desplome de 80 cms. que ponía el peligro el cimborrio; en la iglesia de San Salvador de Donas, en Palas de Rei (Lugo) desmontó el absidiolo y parte del crucero del lado del evangelio frenando los asientos del terreno y estabilizando los movimientos de las fábricas; en la pequeña exenta capilla de San Andrés

Fig. 3.11. Iglesia del Salvador, en Vilar de Donas (Palas de Rei, Lugo). Biblioteca Valenciana AAFV





Fig. 3.12. Palacio de Gelmírez. Santiago de Compostela (A Coruña). Deformación de nervaduras y plementos de las bóvedas. CAC Demarcació de Lleida



Fig. 3.13 y 3.14. Vista del proceso de desmontaje de las bóvedas. CAC Demarcació de Lleida



Fig. 3.15. Estado final de la intervención de Ferrant en el Palacio de Gelmírez. CAC Demarcació de Lleida

del monasterio de Oseira, en Cea (Orense), cuyos muros se encontraban en franco peligro de colapso y sin cubiertas, desmontó y remontó los muros norte y este así como parte de la bóveda; en el salón principal del Palacio de Gelmírez, junto a la Catedral de Santiago de Compostela, cuyas nervaduras presentaban una deformación casi imposible de frenar desmontó parte la cubierta y la plementería para, posteriormente, llevar al sitio los nervios que la sustentaba.

De menor importancia fue la actuación llevada a cabo por Ferrant en la iglesia de Santa Marta de Tera, pero interesante para mostrar la sensibilidad del arquitecto a la hora de tratar las preexistencias. Sobre uno de los hastiales del transepto sobremontaba una espadaña, con una tosca escalera de acceso, como un añadido posterior que realmente afeaba la integridad del templo, pero con una finalidad evidente que Ferrant no quiso destruir. Ante el problema de conservar la espadaña, que sin duda estaba en la memoria de la población, la desmontó y la trasladó a un lugar vecino recuperando este particular elemento cuyo sacrificio era a todas luces inútil.

Pero, seguramente, fue la atención a los daños sufridos por la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en la voladura a que fue sometida durante

los movimientos revolucionarios de octubre de 1934, uno de los trabajos más dolorosos a la vez que importantes que Ferrant debió realizar a lo largo de su carrera. Los planos que con anterioridad había dibujado de este monumento, y sobre los que graficó los efectos de la voladura muestran la gravedad de la situación a la que tuvo que enfrentarse. Las operaciones de desescombro, localización y clasificación de los restos, el apeo y cimbrado de las estructuras que todavía restaban en pie son buena muestra de sus conocimientos y recursos técnicos. No obstante, y a pesar de que para julio de 1935 tenía ya redactado el proyecto de recomposición de esta joya del arte asturiano, llegó la guerra civil sin que se hubieran iniciado los trabajos, que debieron esperar hasta después de la guerra para que los ejecutara otro arquitecto.

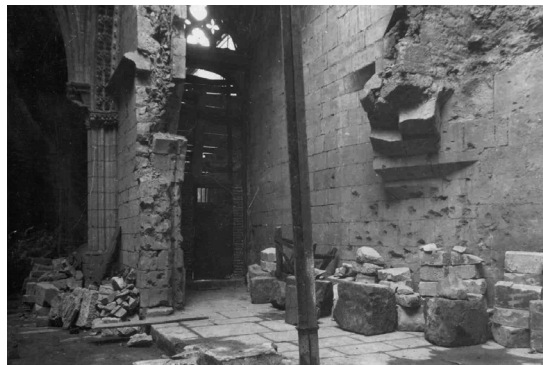
Con todo ello la experiencia de este arquitecto en el desmontaje y remontaje de monumentos había adquirido tal nivel de dominio que vendría a justificar el que, muchos años después, fuera reclamado por Gómez-Moreno para intervenir en San Martín de Fuentidueña, considerándolo el arquitecto más preparado en una práctica que, desde la opinión especializada en esas décadas, solo era aconsejable en casos extremos.

Figs. 3.16 y 3.17. Santa Marta de Tera. Izquierda: estado previo. Derecha: estado final. CAC Demarcació de Lleida





Fig. 3.18. Estado de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo tras la voladura. CAC Demarcació de Lleida



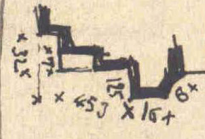
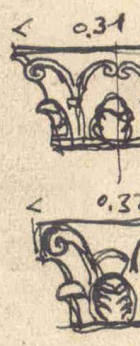
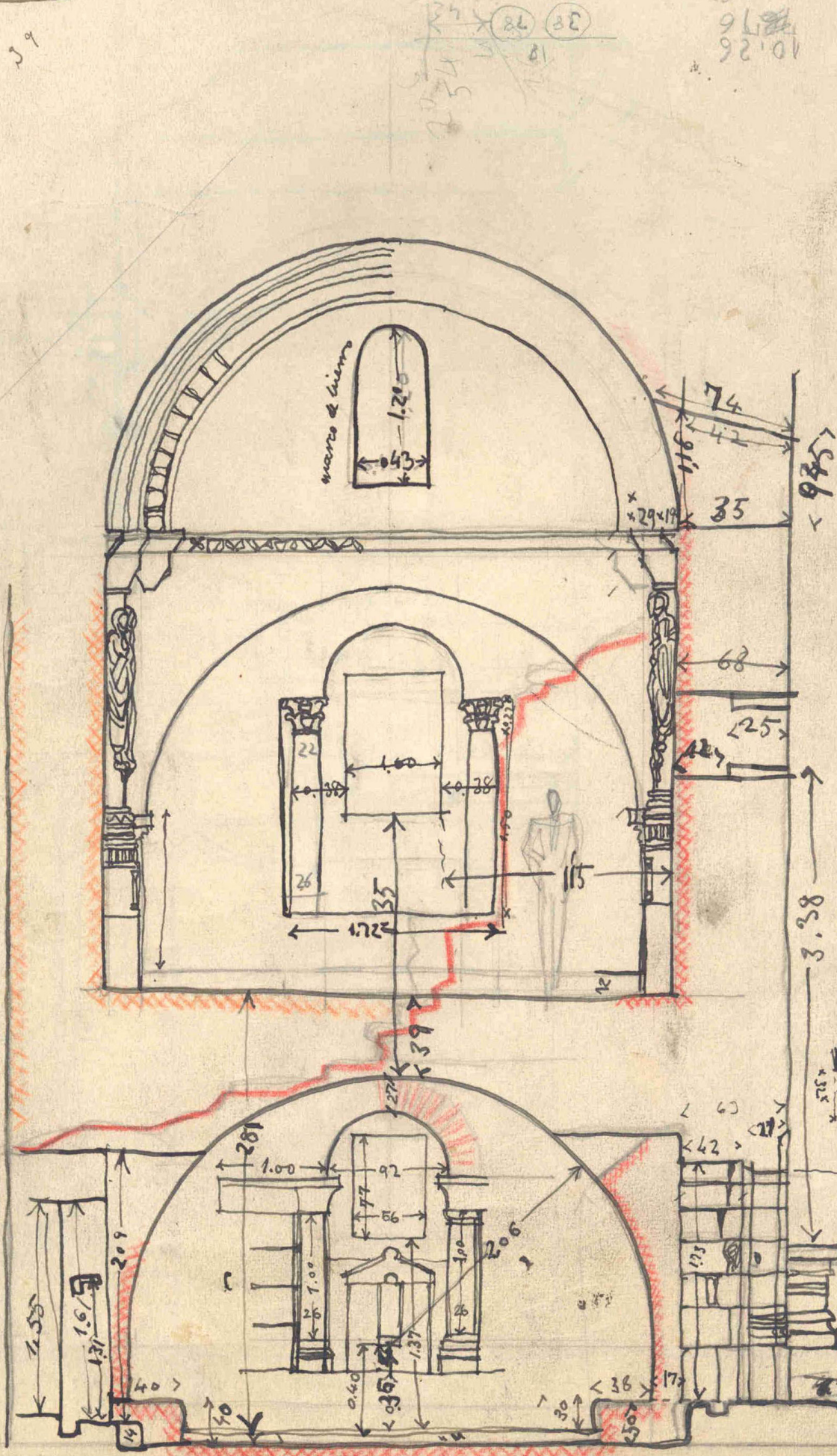
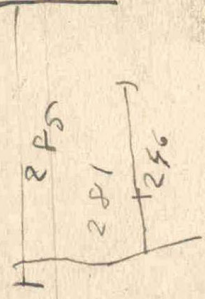
Figs. 3.19, 3.20 y 3.21. Cámara Santa tras los trabajos de desescombro, apeo y clasificación de materiales. CAC Demarcació de Lleida

Fig. 3.22. Croquis realizado por Alejandro Ferrant antes de la voladura, tras la cual dibujó con una línea roja la parte desaparecida. Biblioteca Valenciana

CATEDRAL OVIEDO
SECCION DE LA
CAMARA SANTA Y
CAPILLA DE SANTA LEOCADIA

0621

83
 2911
 24
 81
 96
 10.26
 22.01



ni el piso d



Fig. 3.23. Saxon Woods Bathing Pool en White Plains, NYC. Brown, Lawford & Forbes, arquitectos (1959)



Fig. 3.24. Dormitory Group de la Wesleyan University de Middletown. Brown, Lawford & Forbes, arquitectos (1958)



Fig. 3.25. Harlem River Houses NYC, A. Brown, arquitecto (1936-1939)



Fig. 3.26. Lorrillard Snuff Mill, Botanical Garden NYC. Remodelación a cargo de Brown, Lawford & Forbes, arquitectos (1954)

3.2. Los arquitectos Brown, Lawford y Forbes

La firma neoyorquina de arquitectos Brown, Lawford & Forbes asumió la responsabilidad técnica de reedificar el ábside de San Martín de Fuentidueña en The Cloisters. Este encargo provino a raíz de su función como arquitectos del Metropolitan Museum of Art, a la que estuvieron vinculados entre 1954 y 1965, sustituyendo a Robert B. O'Connor y Aymar Embury.

Brown, Lawford & Forbes era, en esos momentos, un despacho de éxito en la ciudad de Nueva York, creado en 1946 y dirigido por Archibald M. Brown (1881-1956), Geoffrey N. Lawford (1903-1984) y Edwin M. Forbes.

El primero de ellos, el socio de mayor edad, nacido en Nueva York, pertenecía a una reconocida familia liberal, hermano de Lathrop Brown, congresista demócrata amigo de Franklin D. Roosevelt. Diplomado en Artes por la Universidad de Harvard en 1903 y en la École des Beaux-Arts de París en 1910, formó parte de la firma Peabody, Wilson & Brown al comenzar a ejercer la profesión, diseñando la casa para su hermano menor Lathrop. Sus obras más reconocidas de este primer período son las *Harlem River Houses* (1936), promovidas como viviendas sociales por la Federal Public Works Administration y

la New York City Housing Authority, y la *Heinz Dome* (1939) en la New York World's Fair. Fue miembro de National Academy of Design y presidente de la Architectural League of New York.

Geoffrey N. Lawford, nacido en Inglaterra, se tituló como arquitecto en 1928 en la Cornell University, de Ithaca (NY) y fue presidente de la sección neoyorquina del *American Institute of Architects* (AIA), en el que actuó entre 1954 y 1962 como miembro de la junta estatal de examinadores de arquitectos.

Poco conocemos, por contra, del tercer miembro fundador del grupo, Edwin M. Forbes, salvo que estudió en la Universidad de Pensilvania, perteneció al AIA desde 1937 y falleció en 1989.

Las obras más destacadas de este grupo de arquitectos fueron: la *Milk Processing Plant* (1949); el *St. Mary's Recreation Center* (1951) en Nueva York; la renovación del *Lorrillard Snuff Mill* del Jardín Botánico de Nueva York (1954), para el que también proyectaron y dirigieron el *Charles B. Harding Research Laboratory* (1956), que permitió liberar al conjunto de espacios para exhibición; diversos trabajos en el *Brooklyn Museum* (1959); la renovación y ampliación de la *Buckley School* (1962); el *Dormitory Group* de la Wesleyan University



Fig. 3.27. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Proyecto de nuevo acceso. Brown, Lawford & Forbes, arquitectos.

(1958) de Middletown; y la *Saxon Woods Bathing Pool* (1959) en White Plains (NY). De algunos de estos proyectos se hizo eco la revista *Architectural Forum* en su momento.

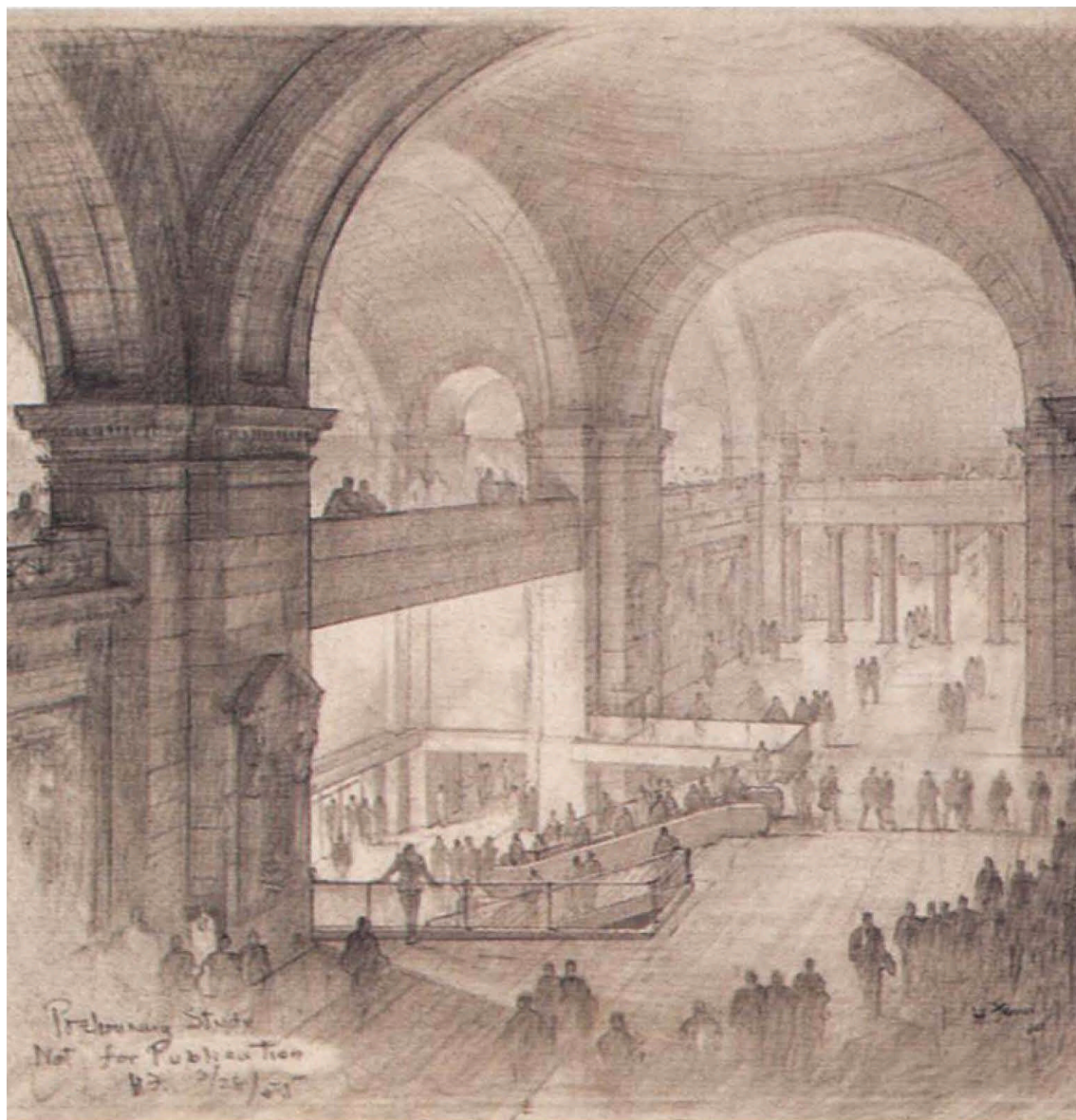
Como puede observarse, su arquitectura se mueve con tanta facilidad por el clasicismo, necesario para ciertas instituciones, como en una arquitectura de corte más internacional como ocurre para la nueva biblioteca del Metropolitan. Y aparece como más eficiente, formal y funcional en los dormitorios de la Wesleyan University o en las piscinas neoyorquinas, que parecen sus obras más propias y menos dirigidas desde los encargos oficiales.

Su vinculación con el Metropolitan Museum of Art de Nueva York se produjo tras la jubilación de quien había sido director hasta entonces, Francis H. Taylor, y su sustitución, en agosto de 1955, por James J.

Rorimer, que había formado parte en la II Guerra Mundial del grupo conocido como *The Monuments Men*. Este medievalista se convirtió así en el sexto director de la institución, aunque llevaba vinculado a ella como conservador desde 1927. Su mayor éxito había sido diseñar y poner en marcha, durante la década de los 30, la sección de *The Cloisters* bajo el mecenazgo de John D. Rockefeller.

Rorimer presentó, en octubre de 1956, un plan de renovación para el museo con el fin de poner al día sus instalaciones, aunque cabe entenderlo como una continuación del plan que Taylor había elaborado en 1940. En el plan de Rorimer se ponía especial énfasis en la resolución de los problemas que planteaba la escalinata de entrada desde la Quinta Avenida y las áreas adyacentes, la actuación en los amplios patios existentes entre las diferentes alas del museo mediante

Fig. 3.28. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Proyecto de hall de acceso con el nuevo acceso. Brown, Lawford & Forbes, arquitectos.



la construcción de nuevos cuerpos y la remodelación de algunas salas de exposición.

El trabajo de Brown, Lawford & Forbes, aunque debe señalarse que Brown falleció tan solo dos años después de la designación, abarcó el proyecto de la nueva *Thomas J. Watson Library* (1958), cambios en diversas salas recayentes a la Quinta Avenida y nuevas salas de exhibición en las alas E y H. Para el espacio libre situado junto a la *McKim's library*, diseñaron y construyeron una cubierta acristalada cuyo espacio interior acogería el patio renacentista del castillo de Vélez Blanco. La propuesta de eliminación de las escaleras de acceso y remodelación del gran hall quedó finalmente pospuesta.

A la muerte de James J. Rorimer, en 1966, la dirección

del museo fue asumida por Thomas P. Hoving, otro medievalista que, como su antecesor, había comenzado como conservador asistente en *The Cloisters* en 1959. La llegada al museo del templo de Dendur, en reconocimiento a la contribución de Estados Unidos en el traslado de Abu Simbel, amenazada por la presa de Asuan, generó la gran oportunidad de una gran expansión del Metropolitan en el que el templo quedara recogido en un pabellón de cristal hacia Central Park, adyacente a las colecciones de arte egipcio del lado norte del museo. Hoving consideró que Brown, Lawford & Forbes no estaban capacitados para liderar un proyecto de la magnitud que requería el conjunto de operaciones de ampliación previsto, proponiendo su sustitución por los arquitectos Kevin Roche, John Dinkeloo y asociados⁴.

4. HECKSCHER, Morrison H. 1995. "The Metropolitan Museum of Art. An Architectural History." New York, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, summer 1995.

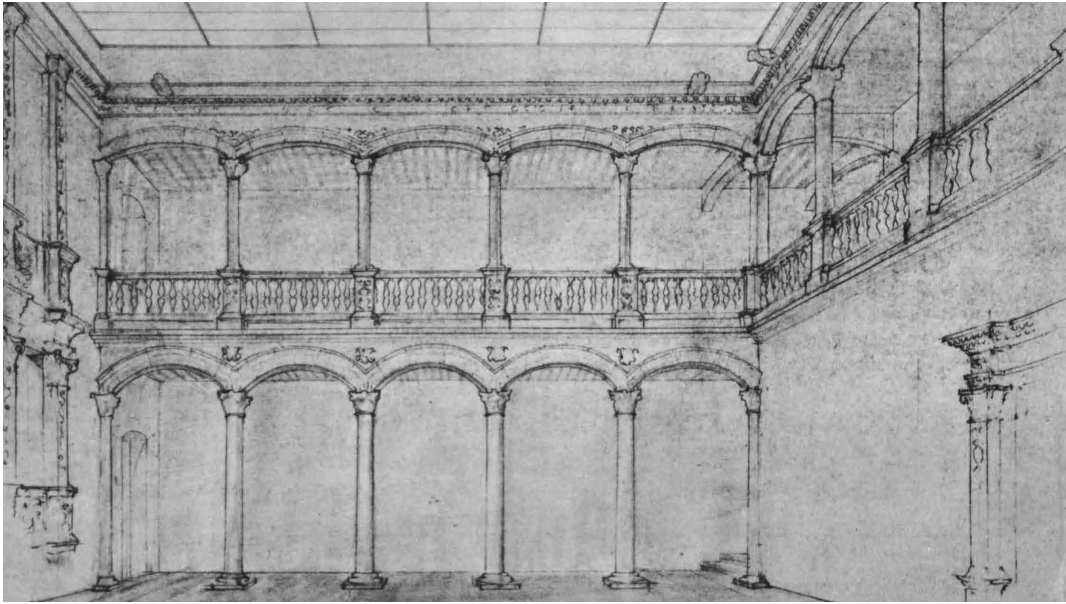
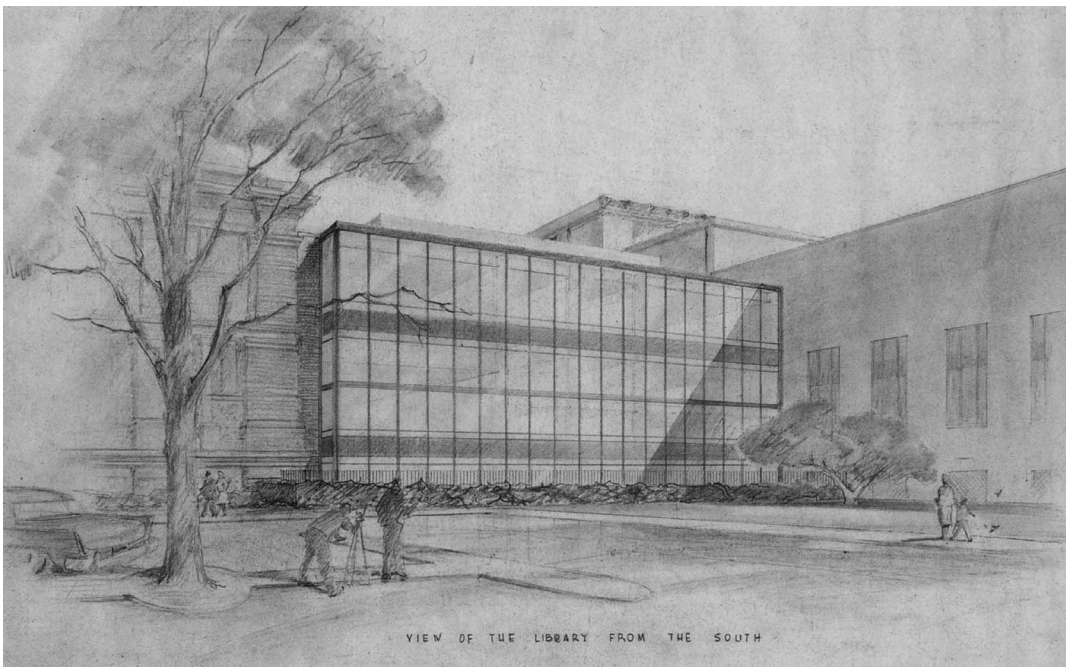
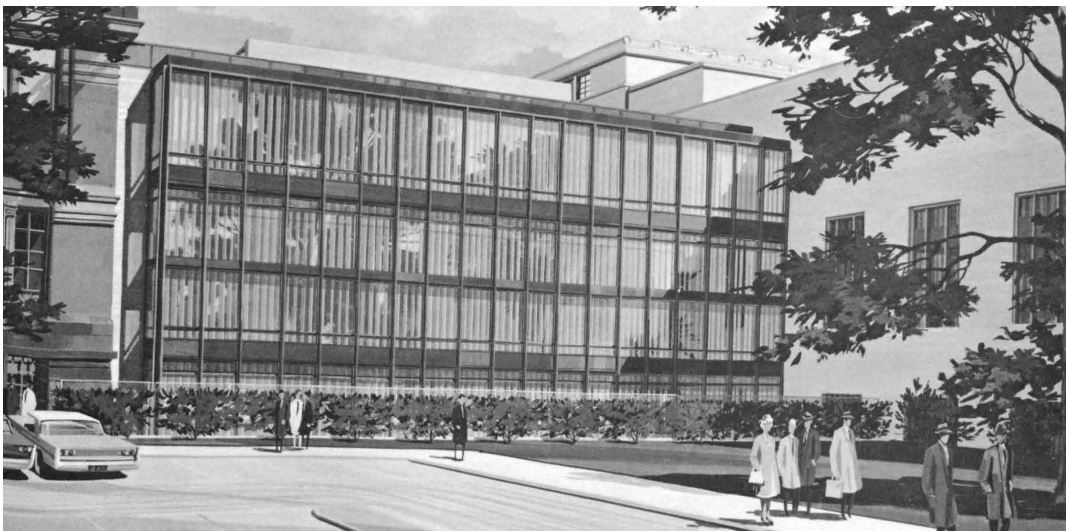


Fig. 3.29. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Boceto para el proyecto de sala con el patio del Castillo de Vélez Blanco. Brown, Lawford & Forbes, arquitectos



Figs. 3.30 y 3.31. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, vistas desde el sur del proyecto para la Thomas J. Watson Library



3.3. Proceso de desmontaje

3.3.1. Los condicionantes del desmontaje

Una vez realizados todos los trámites burocráticos y, a pesar de la experiencia que poseía Ferrant en el desmontaje de edificios medievales, se decidió preparar con anterioridad la organización de la obra.

Uno de los principales problemas fue la gestión de los restantes trabajos y expedientes que dirigía el arquitecto Ferrant, ya que era el responsable de la Zona IV y, como tal, el encargado directo de las obras patrimoniales de toda la región, desde los Pirineos hasta el Segura y, también, Ses Illes. Aunque en las relaciones de los proyectos de Ferrant figuran 36 expedientes entre los años 1957 y 1958, según testimonio de Sadí Bouzas, solamente se realizaron las obras de desescombros en San Pedro de Roda (Gerona) y otras en Vilabertran (Gerona), porque Ferrant estuvo la mayor parte del tiempo en Fuentidueña, a la vieja usanza del Arquitecto/Maestro de Obras.

Los principales condicionantes que se debieron afrontar antes del desmontaje fueron:

- Era necesario buscar alojamiento y comida para los operarios que realizarían el trabajo durante los, aproximadamente, 6 meses que duró el trabajo y no había ningún hostel o pensión: los 15 o 16 trabajadores y Ferrant se alojaron en casas particulares.

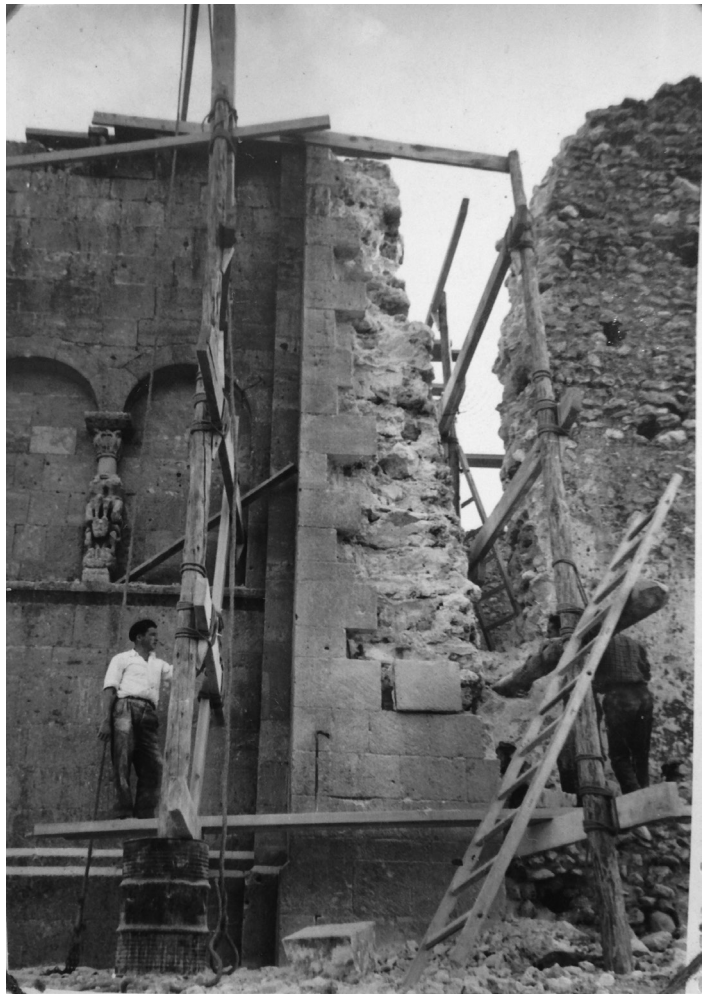
- Las jornadas de trabajo: Se levantaban de noche porque había que aprovechar al máximo el tiempo y empezaban a trabajar desde las 7:30 (cuando la luz del día lo permitía) y hacían un descanso a las 9:00 para el almuerzo. A las 13:00 paraban una hora y por la tarde,

hasta la caída del sol, si las condiciones climatológicas lo permitían. A veces, aunque estuviera oscuro, realizaban trabajos en las inmediaciones, sin correr peligro en el andamio. En Navidad no tuvieron vacaciones, las pasaron allí.

- Cómo combatir el frío, ya que se trabajó desde finales de octubre de 1957 hasta finales de marzo de 1958. El menor de los canteros Bouzas, Sadí, recuerda como Ferrant les recomendaba que tuvieran cognac para combatir, con precaución y responsabilidad, las bajas temperaturas, ya que la escarcha les visitaba todos los días.

- Los enterramientos del interior del ábside. Sadí Bouzas no recuerda a la perfección el número de cadáveres que tuvieron que exhumar para poder desmontar el ábside, aunque asegura que no fueron más de dos. Estos dos cuerpos sin vida recibieron de nuevo sepultura, siguiendo las indicaciones del sacerdote.

- Medios auxiliares y utensilios: al igual que cualquier otra obra que dirigía Ferrant, debían llevarse hasta el emplazamiento todos los medios auxiliares y herramientas. Esto no supuso inconveniente alguno pues, de los pueblos cercanos, podían adquirir todo lo necesario, incluidos los útiles de ferretería. En cuanto a los medios auxiliares, hay que apuntar la precariedad de estos. El desmontaje se realizó con medios manuales. No dispusieron de ninguna grúa, solo contaron con la ayuda de una polea para descender los sillares y dovelas.



Figs. 3.32 y 3.33. Imagen del sistema de elevación y descenso mediante polea y vista de los medios auxiliares de la obra, como andamios, escaleras, etc. CAC Demarcació Lleida

- En la organización de la obra, se concentró todo el acopio en la fachada sur, ya que se contaba con una amplia explanada mientras que, en el lado norte, existía un importante desnivel del terreno, además de ser la parte más fría e incómoda por los vientos helados. En la cara este existe un profundo desnivel. Adosado a la fachada sur, se construyó una caseta de obra como almacén.

- Otros de los problemas que surgió y que nunca se hubieran imaginado, fueron las amenazas que se emitían por la radio clandestina “Pirenaica” a los trabajadores que estaban desmontando el ábside, amenazas que nunca se materializaron⁵.

3.3.2. Pautas del desmontaje

Los técnicos estadounidenses establecieron unas pautas para un óptimo desmontaje y la correcta conservación de las piezas. Se detallan aquí las principales⁶:

1- Inspección previa: evaluación del estado de los sillares y esculturas del interior y del exterior; comprobación de la originalidad de las piedras y de las juntas; relación temporal entre el ábside y el muro de la nave; envío de muestras de las dos piedras y determinación de la altura del muro que debía reconstruirse sobre el arco triunfal.

2- Medidas y dibujos: comprobación de todas las medidas con de Lorey’s y con los planos de The Cloisters; comprobación de la plomada de los muros; anotación del arranque de las bóvedas en alzado y sección; medición exacta para la curvatura de la bóveda y definición gráfica en un plano vertical; rectificación de la planta debido a la transición de

las hiladas, marcando dicha transición con plomada; evitar el método visual arquitectónico con compás para tomar medidas de los arcos; dibujar el plano de planta tomando medidas mediante triangulación; verificación en planta del diámetro de las caras interna y externa, anotar las posibles desviaciones del tamaño y dimensión de las ventanas; tamaño de cada pieza y altura de cada hilada anotando irregularidades en su reverso; realizar secciones horizontales de cada hilada anotando las curvas de las dovelas, números de los sillares, etc.; dibujar cada pieza mostrando las caras verticales; anotar la dimensión de las juntas (llagas y tendeles) entre las hiladas, en especial en las bóvedas; dibujar al menos tres alzados, sección longitudinal, sección transversal y otras dos secciones transversales; estudio de la cubierta e hipótesis de la cubierta original, si existió alguna teja antigua.

3- Fotografías: marcar todas las piezas con tiza blanca; realizar fotografías mostrando cada piedra, algunas desde el andamio; fotografiar vistas generales; fotografiar el ábside en su proceso de desmontaje desde distintos puntos de vista; fotos del emplazamiento una vez que el ábside hubiera sido desmontado; fotografiar desde la cubierta el estado actual de la bóveda; fotografiar la zanja si fuese excavada.

4- Desmontaje del ábside: no astillar los bordes; hacer palanca en las piedras desde la cara interna, obteniendo muestras de mortero de las juntas; tener precaución con las llaves de cosido metálicas; extraer las piezas clave de los arcos con cuñas en L; enviar sillares extra en caso de ser posible; marcar la parte superior de cada piedra con su número; hacer

5. Según testimonio de Sadí Bouzas

6. Archivo The Cloisters.

descansar los sillares en un firme limpio; conservar en lugar protegido de las inclemencias las piezas del ábside una vez desmontado; realizar estudio de la cimentación, comprobando si hay preexistencias y sin expoliar el emplazamiento por futuras excavaciones arqueológicas, realizar una o dos catas si se tiene autorización.

5- Embalaje: dobles cajas para piezas talladas, ajustadas, cuerdas internas para prevenir movimientos, con virutas de embalaje y no serrín, encajado una

vez desmontado y en lugar protegido sobre nivel del suelo; no sobrecargar las cajas más de 300 o 400 libras (135-180 kg, aproximadamente), a excepción de las piezas unitarias; adecuar las cajas para piezas planas y dovelas y no transportarlas si puede exponerse a lluvia; marcar los números de las piedras interiores en el exterior de las cajas.

6- Transporte en barco: si se realiza en dos embarcaciones, enviar primero los sillares de las partes bajas del edificio; en caso de resultar posible, enviar



Fig. 3.34. Supervisión de los planos en Fuentidueña, 1957. De izquierda a derecha: Ferrant, Carmen Gómez-Moreno y Lawford. The Cloisters Archive

el material justo antes del remontaje; realizar una estimación aproximada del peso enviado; asegurar el envío desde Nueva York.

Una vez dibujados los planos, y con anterioridad al comienzo de los trabajos de desmontaje, el arquitecto encargado del remontaje viajaría a España

3.3.3. El método de Ferrant para el desmontaje

Aunque Ferrant tenía su propio método de trabajo, fruto de una amplia experiencia previa en este tipo de actividades, en el caso de Fuentidueña hubo de someterse a la disciplina de los americanos. Desde Nueva York se le remitió un detallado procedimiento de actuación. El equipo de The Cloisters pretendía reintegrar el elemento de la manera más aproximada posible a su estado original y ello exigía un elevado grado de exactitud. Se tenía constancia de que el ábside no era simétrico y, además, presentaba asientos y desniveles, hecho que obligaba a cuidar minuciosamente su representación planimétrica, señalando las cotas de cada hilada, la existencia de desplomes, etc. En julio de 1957 Ferrant fue informado de que la firma de arquitectos Brown, Lawford and Forbes dirigiría el remontaje del ábside y que Lawford viajaría hasta España para supervisar personalmente la primera etapa del desmontaje. Ese mismo mes se redactó un protocolo de intervención, donde se definieron puntualmente las directrices principales del proceso. Estas fueron acompañadas de unos esquemas gráficos que, desgraciadamente, no han podido ser localizados. Las mismas se reproducen a continuación:

1.- *Remoción de toda la tierra y escombros hasta la cota original de pavimento.*

2.- *Establecer un sistema de referencia para el interior y el exterior, mediante un sistema de triangulación, usando instrumentos de topografía y referenciando las dimensiones horizontales sobre los puntos principales.*

3.- *Establecer un sistema similar de referencias para líneas y planos verticales.*

4.- *Enviar al Museo [The Cloisters] un adelanto de cotas a partir de las referencias básicas.*

5.- *Cada piedra, incluso dispuesta en su sitio, debe tener un número, cuyo procedimiento debe ser:*

a. Decidir un sistema de numeración para evitar posibles errores.

b. Con anterioridad a la colocación del andamio, numerar cada pieza en su intradós con tiza y fotografiar sistemáticamente todas las caras.

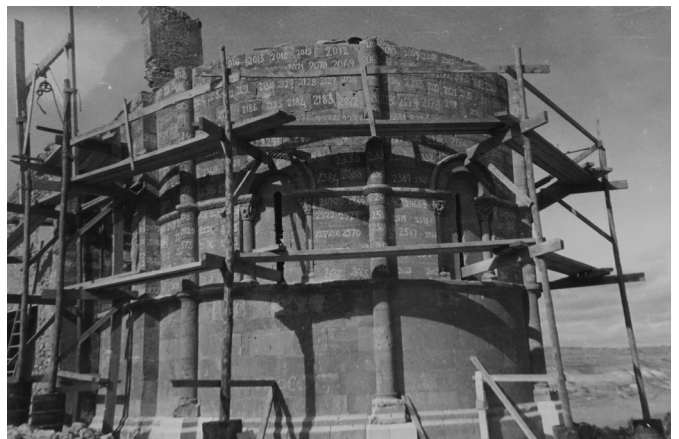
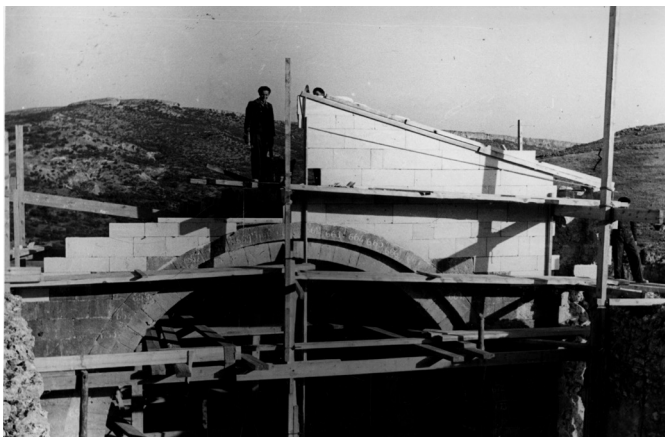
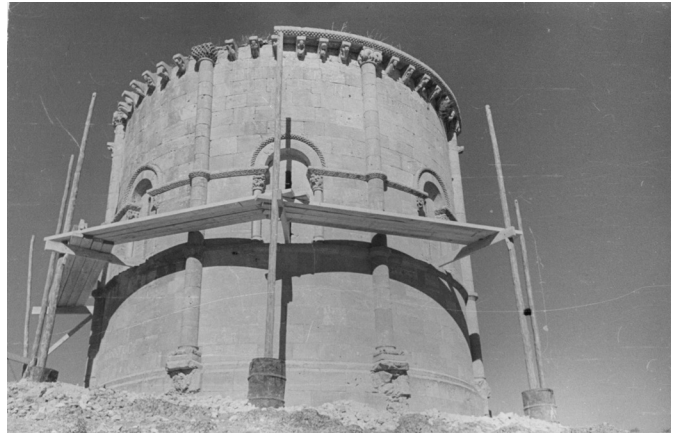
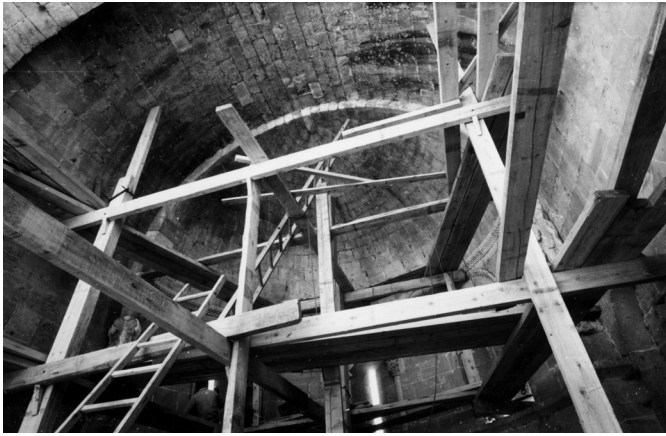
c. Todas las piezas deben quedar grafiadas y numeradas en los planos.

d. Cuando se desmonten las piedras se deberá reponer la numeración con pintura permanente en su extradós.

e. Un método propuesto para la numeración permanente sobre las piedras es la de marcar las piedras. En caso de que la cara externa sea la vista, el número definitivo estará en su cara no expuesta.

6.- *Varias consideraciones:*

a. Todas las partes de sillería serán medidas, incluidas las piezas de unión entre el ábside y la nave. Si se encuentra algún resto de pavimento, será medido y documentado. Se usará solo el sistema métrico para el levantamiento planimétrico. El error considerado para las dimensiones de las juntas de las piedras será de 1/10 de centímetro.



Figs. 3.35-3.42. Imágenes de la evolución del desmontaje que muestran el método de Ferrant. The Cloisters Archive

- b. Todas las piedras serán medidas individualmente en todas sus partes vistas y su posición con respecto a las contiguas.*
- c. En las dimensiones verticales los niveles principales, como la base de los muros, el nivel original de suelo, el basamento y las cornisas serán tomados con un teodolito.*
- d. Todas las molduras, cornisas, basamentos, etc., en su base o proyección, deben ser debidamente medidas y documentadas.*
- e. Las piedras de la porción circular del ábside y sus juntas verticales deberán ser relacionadas con respecto a una línea de referencia horizontal.*
- f. La posición de cada piedra y su junta en la base deberá ser referenciada en plano horizontal. El arco de cierre del nicho será medido de la misma forma y los arcos y bóvedas serán medidos para documentar cualquier punto que esté fuera de plomada.*
- g. Con respecto a la bóveda de cuarto de esfera, cada piedra y junta debe ser medida en superficie, pudiendo eliminar algún detalle si puede realizarse una cimbra y*

ser enviada al museo.

b. Cuando se desmonte una piedra, su profundidad será marcada en el mismo muro. Como se van a desmontar los muros, se tomarán las medidas de los mismos y se comprobará para estimar su esbeltez, determinándose sobre sus líneas de referencia.

i. Si se elabora alguna plantilla, será realizada tomando distintos planos horizontales en caso que el muro no esté aplomado.

7.- La cimbra de la bóveda de nicho será realizada de tal forma que pueda desmontarse y trasladarse al Museo para usarla en la reconstrucción.

8.- Los dibujos finales serán realizados en papel vegetal, desde donde se podrán realizar copias y se requieren ciertos planos [info no disponible]. Dibujos detallados a gran escala, superponiendo y detallando información información, que serán el suplemento de los dibujos generales.

Fig. 3.43. Inicio de los trabajos de apertura de un paso entre el ábside y el muro de la nave, que permitiría el acceso de cimbras al interior. The Cloisters Archive



Fig. 3.44. Cata previa para el desmontaje de la bóveda de cañón. The Cloisters Archive



9.- Seis copias completas de las fotografías con la numeración de las piedras serán enviadas al museo.

a. Fotografías generales, incluyendo algunas realizadas desde la parte superior de la bóveda, mostrando la bóveda, etc.

b. Fotografías de la cubierta antes de retirar el escombros y el relleno.

c. Fotografías similares a "b" realizadas con posterioridad a la retirada del relleno donde se muestren el intradós de las dovelas.

d. Fotografías generales del proceso de desmontaje realizadas desde todos los ángulos, incluyendo el emplazamiento al concluir los trabajos.

10.- Varios:

a. Todas las piedras de cantería de la estructura serán desmontadas y enviadas, y cualquier otra que se encuentre en el sitio y que sea disponible será guardada para su comprobación y posible uso.

b. En caso de ser posible, enviar muestras de cada una de las piedras de la estructura. Las muestras no serán tomadas del ábside, sino de algún lugar próximo. Se necesitan para comprobar las cualidades de la piedra frente a agentes atmosféricos.

c. Proveer de lona o dotar de otra protección para las piedras expuestas de la cubierta después de retirar el escombros y el relleno; de la misma forma para las partes superiores de los muros expuestas mientras el desmontaje.

d. Todas las piedras serán desmontadas individualmente y bajadas en orden a un firme limpio, para recibir su numeración definitiva. Las piedras que se rompan durante el proceso serán reparadas en el sitio, usando llaves, anclajes u otros para ensamblar

la piedra. Se plantea que las claves de las bóvedas y arcos sean desmontadas introduciendo agarraderas o cuñas en el intradós para elevar la piedra y sacarla del sitio. Se eliminará todo el material de relleno de la piedra, pero no la junta de mortero adherida.

e. Si se encuentran embebidas en la piedra abrazaderas, clavijas u otras llaves de metal, serán cortadas donde sea necesario y permanecerán en la piedra. Si se encuentran bandas de metal o llaves, serán documentadas con anterioridad a su desmontaje. Serán guardadas y enviadas junto con la piedra.

11.- No expoliar el emplazamiento para posibles excavaciones o estudios. El Museo [The Cloisters] podría estar interesado en aspectos arqueológicos conectados con una posible y futura estructura en el lugar. El Museo enviará instrucciones al respecto, si llega el caso.

12.- Asegurarse de que el sitio se queda en condiciones satisfactorias para las autoridades y todo el escombros será retirado.

13.- Las instrucciones para el embalaje y transporte serán enviadas posteriormente. El Museo será advertido de lo siguiente:

a. Las dimensiones aproximadas de las piedras más grandes y la cantidad aproximada de sillares.

b. El peso aproximado del envío.

14.- El arquitecto del Museo examinará todas las condiciones del emplazamiento del ábside, incluyendo la nave, la cubierta y el suelo del ábside, y las condiciones físicas de la piedra en el momento de su visita. Cualquier piedra que se deseche o sea tallada de nuevo será determinada en dicha visita. Hasta la fecha, no destruir ni utilizar cualquier pieza relacionada con el ábside.

Lo que Ferrant realmente realizó fue, inicialmente, un cuidadoso levantamiento de plantas tomando como referencia horizontal la altura del resalte biselado del zócalo exterior de la pilastra situada al noreste: piedras 3.200-3.201. A partir de ahí, se grafizó en planos nueve secciones horizontales más a distintas alturas, donde se reflejaban los paramentos de tres hojas de los muros y la localización de cada piedra. Se realizaron triangulaciones para comprobar las deformaciones de la fábrica debida a su proceso constructivo y/o asentamiento de la obra. Se realizó, además, una sección transversal y dos longitudinales; el alzado interior; dos alzados exteriores; los desarrollos de los paramentos verti-

cales curvos, tanto interior como exterior; el desarrollo de la bóveda de cañón; un total de 19 planos, fechados en Madrid en diciembre de 1957 y a escala 1:25 con un excelente trazo de tinta.

En un segundo conjunto de planos, sobre los diecinueve anteriores, quedaron grafiados el nomenclátor de sillares tras su desmontaje. Con carácter previo al grafiado final de los planos anteriormente citados, Ferrant realizó cuarenta y siete borradores donde quedaban anotados cada uno de los sillares desmontados.

A este exhaustivo levantamiento, se le acompañó un detallado dossier con trescientas cuarenta y ocho reproducciones con relación al paisaje, al estado

Fig. 3.45. Ferrant y Severino (encargado) mientras inspeccionan la colocación de las dovelas de la bóveda de nicho. The Cloisters Archive



7. Imágenes conservadas en el Archivo del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació Lleida. Gran número de estas imágenes fueron tomadas por Severino Bouzas.

previo del ábside, a algunos detalles decorativos, al proceso de desmontaje, al embalaje de los sillares, al estado final del emplazamiento y otras imágenes testimoniales, donde quedan reflejadas las personas implicadas⁷. Además, también se grabó una película de unos quince minutos producida por Gonzalo Menéndez Pidal y que, en 2013, el Metropolitan Museum of New York, de la mano de Noey, emleó para editar un documental con una locución de Carmen Gómez-Moreno.

La aportación de Ferrant no fue solo esta. Su amplia experiencia en desmontajes arquitectónicos resultó básica para este trabajo en Fuentidueña, aplicando el que hemos venido a denominar como Método Ferrant.

3.3.4. El proceso de desmontaje

Aunque se podría adivinar el proceso de desmontaje, lógicamente a la inversa de lo que debió ser su construcción, resultan vitales los testimonios, escrito y oral, de Carmen Gómez-Moreno y Sadí Bouzas, respectivamente, para tener un mayor conocimiento de los detalles. El primero, un manuscrito conservado en el archivo de The Cloisters en Nueva York y, el segundo, tras la entrevista realizada en octubre de 2015 por Julián Esteban y Luis Cortés.

Carmen Gómez-Moreno era hija del prestigioso historiador y del que fuera Director General de Bellas Artes, Manuel Gómez-Moreno⁸. Fue conservadora del Metropolitan Museum of Art (Nueva York) y, también, participó en el proceso de desmontaje del ábside de San Martín de Fuentidueña. Es un personaje muy importante porque, de los participantes en el proceso, fue la única persona que escribió el proceso, ya que Ferrant fue poco propenso a escribir sobre sus obras, posiblemente, por la cantidad de trabajo que exigía estar al frente de una zona y ser el gestor de la restauración monumental de un vasto

territorio. Como historiadora, es relevante su estudio histórico sobre el ábside de Fuentidueña, el análisis comparativo con otras obras y la descripción de los elementos escultóricos del ábside.

Sadí Bouzas, nacido el 2 de octubre de 1934, era el menor de los hermanos que formaban un grupo de canteros. Empezó a trabajar con Ferrant en Agramunt (Lérida) a la edad de 17 años, hasta la muerte de Ferrant en 1976. Posteriormente, ha trabajado como cantero en numerosas obras de restauración, destacando la restauración de la Biblioteca Valenciana, ex-Monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia, cuyo proyectista y director de obra Julián Esteban. Hoy, vive jubilado en Valencia y le agradecemos con afecto su desinteresada colaboración, tan importante para comprender algunos detalles del proceso, de la labor de los canteros, de las anécdotas del trabajo y del contacto con Alejandro Ferrant.



Fig. 3.46. Ferrant dibujando los croquis en Fuentidueña. CAC Demarcació Lleida

8. Manuel Gómez-Moreno solo estuvo una única vez en el proceso de desmontaje del ábside de Fuentidueña.

Fig. 3.47. De izda. a derecha: Juan Espasa, Sadí Bouzas, José Barros, Manuel Ventín, José García, Alejandro Ferrant, Severino Gómez, Ernesto y Edesio. Se supone que la foto fue realizada por Silvino Bouzas. CAC Demarcació Lleida



Fig. 3.48. Proceso de limpieza de las juntas de mortero, de numeración de las dovelas y de colocación de marcas que permiten relacionar cada pieza con la contigua. The Cloisters Archive



Lo primero que se realizó con anterioridad al desmontaje, fue un levantamiento de planos, que suponemos, a tenor de los planos obtenidos para esta investigación, serían puestas a escala en grafito, sin mayor detalle.

Una vez se tenía prevista la organización de la obra y previos trámites administrativos, la obra se ejecutaría por el grupo de operarios de Ferrant, quien era el encargado de realizar los pagos a todos los operarios. Los trabajadores eran los habituales de la cuadrilla de Ferrant para la Zona IV, siendo Severino Gómez (encargado) y destacando Juan Parente Da Bouzas (portugués), Juan Espasa, José Barros, José García, Ernesto, Antonio Brandon Rodríguez, José Leadoro, Edesio, Manuel Ventín, Lisardo Rodríguez (carpintero) y los 4 hermanos Bouzas (Silvino, Gerardo, Severino y Sadí), en total los 14 ó 15 trabajadores de siempre.

Poco se sabe del coste de desmontaje del ábside pero, por testimonio oral de Sadí Bouzas, los canteros

recibían la cantidad económica de 500 pesetas a la semana -una barra de pan costaba unos 70 céntimos de peseta- con la comida incluida; es decir, una muy buena remuneración económica. El salario común para los mismos canteros en otra obra de Ferrant era de 250 ptas, la mitad de lo que percibían en la obra de Fuentidueña.

De los responsables americanos, se constata que estuvieron en Fuentidueña Roland Redmon, Presidente del Metropolitan Museum of Art entre 1947-1964, posiblemente con anterioridad para corroborar la importancia de la adquisición del ábside y, también, se constató la visita del arquitecto Lawford, el responsable de la reconstrucción de la obra en Nueva York.

La primera de las tareas a realizar fue preparar el espacio de trabajo, ampliando el tamaño del hueco de la puerta -para permitir una mejor comunicación con el interior-, se adosó a la parte sur una estruc-



Fig. 3.49. La separación del cuerpo del ábside respecto de los muros laterales permite el inicio del procedimiento de desmontaje. The Cloisters Archive

tura de madera y cañizo para formar una estancia de almacenamiento y se sesgó el muro para separar la nave del ábside.

El ábside fue numerado y marcado con tiza, habiendo de disponer de un andamiaje y que, posteriormente, sería retirado para sacar fotografías con los bloques marcados. Se numeraron todas las piezas del ábside menos la hilada inferior del basamento, que es la que quedaba semienterrada en el terreno y que, posteriormente, no se excavaría hasta llegado el momento de su desmontaje y, de esa forma, tener mayor comodidad para trabajar.

Medios auxiliares

Para realizar el apeo de las bóvedas y arco, se recurrió a cimbras de madera sobre una estructura a modo de andamio, de madera, y que también se numeraron dichas cimbras, ya que viajarían junto con los bloques

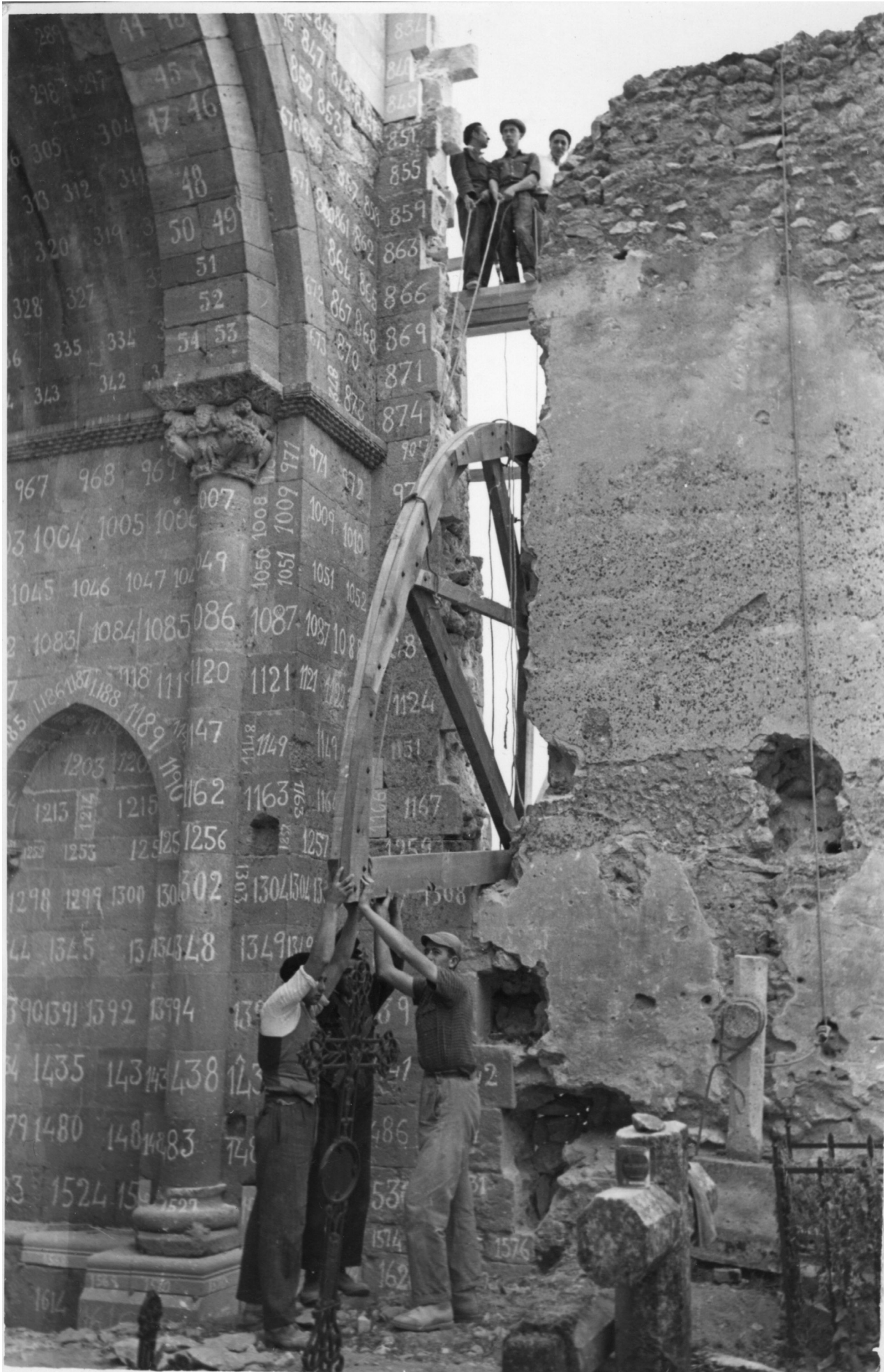
de piedra para su posterior montaje en América. Su forma de modelado es la típica, se obtuvo su traza gracias a un cintrel sobre el andamio y se sacó el radio, el mismo que había sido marcado en la solera de hormigón realizada en el exterior para construir las cimbras de los arcos de las bóvedas. Cabe destacar que no existían deformaciones considerables que hubiera de complicar dicho trabajo.

Para la parte de cañón recto se realizaron tres cimbras de madera de arco de medio punto y sobre los que descansaban los tableros por cada hilada de dovelas, cuya dirección es normal a su eje. Para la bóveda de cuarto de esfera, su ejecución fue un poco más compleja, ya que obtendríamos dos curvaturas de 180°, es decir, en tres dimensiones. Para asegurar el contacto entre las cimbras y las bóvedas, se dispusieron de cuñas de madera, ya que en los planos levantados se describe un error en el arco de triunfal de hasta 9'5 cm, necesitando este arco una cimbra,

Fig. 3.50. Terminación del cierre superior del arco de triunfo del ábside. The Cloisters Archive



Figs. 3.51 y 3.52. Páginas siguientes. Izquierda: introducción de la cimbra como paso previo a la instalación del andamio, cuya instalación se aprecia en la imagen de la derecha. The Cloisters Archive





pues se encuentra a una altitud menor porque las dovelas de la bóveda de cañón apoyan en este y sobre la bóveda de nicho.

La forma de introducción de las cimbras en el ábside era a fuerza bruta con cuerdas y la ayuda del brazo humano de varios operarios: una vez construidas las cerchas en la zona de la solera de hormigón, eran trasladadas por los operarios y se introducían al interior por la abertura practicada de separación entre el ábside y la nave. Mientras los operarios de nivel del suelo realizaban el movimiento de traslación, los que sujetaban las cuerdas desde la parte superior del muro conseguían la perpendicularidad y evitar el vuelco de la cimbra.

Además del apeo con las cimbras y que también servían de andamio, por el exterior se instaló un

andamio, más bien deberíamos nombrar como plataforma de trabajo, y en el extremo suroeste del ábside se aprovechó un fallo en la bóveda –un hueco entre las dovelas del extradós– y se dispuso de una polea con cuerda y capazo para bajar las piedras sin romperlas; Sadí Bouzas recuerda cómo usaban este ingenio para subir y bajar a Carmen Gómez-Moreno, ya que no era capaz de trepar por el andamio. Este apeo/andamiaje/grúa estaba realizado con tablonos de madera usando bridas metálicas para asegurar los suplementos de los montantes y los postes descansaban sobre barriles metálicos rellenos de arena. Aunque son trabajos de carpintería y estaba Lisardo Rodríguez (carpintero) para confeccionar las cajas y las cimbras, el andamiaje fue dispuesto por los mismos canteros.



Fig. 3.53. Proceso de montaje, ajuste y fijación de la cimbra de las bóvedas. The Cloisters Archive

Terminación ábside

Antes de acometer el desmontaje completo del ábside, se reconstruyó inicialmente el imafrente y las enjutas del frente superior del arco triunfal, utilizando piedra nueva. Dicha piedra fue sacada por los mismos trabajadores que desmontaron el ábside de una cantera situada a unos 20 km al norte, dirección Cuellar, que era de donde se suponía que procedía dicha piedra. La forma de extracción fue la típica, iban introduciendo las cuñas de acero –en lugar de usar cuñas de madera de roble con agua y ceniza-, teniendo en cuenta las dimensiones según el tamaño que necesitaran, con la precaución de que, para sacar las piezas, las cuñas no tocaran el fondo y controlar que fuera una rotura limpia. Aunque la cantera era privada, el propietario no cobró nada por la piedra adquirida.

Algunas piedras se tuvieron que rechazar porque salían con alguna coquera que, aunque pareciera más vieja como si hubiera estado expuesta a la intemperie durante cierto tiempo, los mismos canteros ya tenían su método personal. Las teñían con óxido de hierro y acababan con trinchante, realizándose siempre en diagonal, de la misma forma que la labra antigua. Cabe apuntar que que algunos canes o partes de la cornisa debieron realizarse con piedra nueva, ya que se encontraba incompleta. Posiblemente, algunos de los elementos faltantes se encuentran en la Iglesia de Santa María, en la propia Fuentidueña.

Una vez montado el remate del arco triunfal y marcadas las piezas con pintura, desde el número 844 hasta el 674, se realizó el desmontaje del mismo y se acopiaron las piezas, finalizando así una primera etapa, que sería la de completar el ábside.

Fig. 3.54. Una vez instalado el andamio, se elevaron las cimbras hasta su posición correspondiente. The Cloisters Archive



Desmontaje de bóvedas

La bóveda de cañón fue la primera en desmontarse, ya que apoya principalmente sobre los muros y descansa sobre la bóveda de cuarto de esfera y el arco triunfal. Antes de retirar el mortero de las juntas entre las dovelas, se retiró el relleno y/o escombros que se encontraba en la parte superior de las bóvedas en las que, cabe destacar, no se encontró la existencia de teja alguna o del elemento de impermeabilización. Por el testimonio de Sadía Bouzas, se sabe que el relleno de los senos era argamasa débil y lo que puede presuponerse, por analogía con numerosos ejemplos, es que el relleno era la forma más fácil de formar la pendiente a dos aguas.

Con los picos o picoletas iban abriendo las juntas entre dovelas, desde la 201 hasta la 347, empezando a desmontar dicha bóveda por una contigua a la clave, la llave de la bóveda, porque dicha pieza hace cuña y es más compleja su retirada. Para tal hecho, se usaban los cinceles, se hacía palanca sobre las aristas o partes internas de la dovela (culata), pudiendo usar cuñas de madera si fuera necesario, para no dañar las aristas internas de las dovelas (boquilla).

Siguiendo la lógica constructiva para desmontar la bóveda de cañón, realizaron el desmontaje de dos hiladas por cada banda para compensar los esfuerzos en la estructura. En dicha fase el procedimiento era sistemático: debían pasar el número del intradós al



Fig. 3.55. Estado final de la cimbra y apeo total de las bóvedas, en los momentos previos al desmontaje. The Cloisters Archive

9. Denominada así por los canteros que realizaron el desmontaje.

Fig. 3.56. Bóveda de cañón desmontada, en la que solamente resta desmontar las cimbras.
The Cloisters Archive



Fig. 3.57. Ábside sin su sistema de bóvedas, antes del desmontaje final de los medios auxiliares. The Cloisters Archive



Figs. 3.58-3.60. Vistas del proceso de desmontaje de las bóvedas y acopio ordenado de sus sillares. The Cloisters Archive





extradós, numerar todas las partes y señalar las dovelas contiguas y sus juntas, se retiraba toda la hilada y en el cajón quedaban numeradas todas las piezas.

La numeración en los sillares se realizaba siguiendo un orden lógico en cada uno de las partes constructivas que componen el ábside, siendo el conjunto 1-54 el arco triunfal, empezando a numerar en los otros casos por la parte del Evangelio (de izquierda a derecha). El trabajo de marcar todas las piezas fue tan exhaustivo que los mismos canteros encargados del desmontaje veían que era excesivo si fueran ellos los encargados de montarlo.

Tras el desmontaje de la bóveda de cañón, se siguió con la semicúpula y el arco triunfal, siguiendo el mismo proceso, resultando un rompecabezas fácil. Algo más delicado supondría el desmontar y bajar los canchillos y las piezas de cornisa, algunas de ellas inexistentes o muy deterioradas y, alguna otra, en la iglesia de Santa María en Fuentidueña.

Una vez desmontada la cubierta, se procedió al descendimiento de las cimbras, que en el caso de la de cuarto de esfera, se pudo bajar completa y se desmontó a pie llano en el exterior del ábside. Las cimbras no apoyaban sobre la cornisa interior de piedra porque podían romperla por esfuerzos de cortante, ya que todo el peso de la bóveda recaía sobre la cimbra. Este hecho, nos sirve para establecer la hipótesis que en el proceso original tampoco debían apoyar las cimbras sobre dicha cornisa.

En el caso de los muros de cierre, resultó un proceso más sencillo porque ya no se precisaba de cimbras y se trabajaba a una altura menor, aunque ello nunca supuso un problema para los operarios. Lo único que resultó más costoso que en la fase anterior, fue el desmochar el paramento interior del muro, es decir, picar la argamasa que forma el relleno del *opus emplectum*, ya que tenía una consistencia más dura, estando formado por árido con mampuesto y cal.



Fig. 3.61. Retirada y descenso de las cimbras utilizadas para el desmontaje de las bóvedas. CAC Demarcació de Lleida

Fig. 3.62. Desmontaje de los muros de cantería del ábside. El escombro que se observa corresponde al *emplantum*. The Cloisters Archive



Fig. 3.63. Avance del proceso. The Cloisters Archive



Fig. 3.64. Carga de las cajas que contienen los sillares en los camiones que las transportaron al puerto de Bilbao. The Cloisters Archive



En esta fase se debía tener especial precaución para desmontar y trasladar los capiteles y esculturas decorativas, constituyendo un auténtico trabajo en equipo en el caso de San Martín y la Anunciación. Se usaron cuerdas y se habilitaron rampas de madera para deslizarlos a modo de trineo hasta la parte más baja.

El desmontaje del ábside concluyó con la retirada de la basa. Se excavó perimetralmente por ambos lados para numerar las piezas y proceder a su extracción. El ábside carecía de cimentación ya que, entre la última hilada de bloque y el terreno rocoso, solo existía una capa de argamasa para formalizar un óptimo nivelado del mismo.

Como algunas piezas estaban muy deterioradas y faltaban 25 piezas de cornisa¹⁰, algunas de las que se ven en la Iglesia de Santa María de Fuentidueña parece que proceda de San Martín, se esculpieron de nuevo siguiendo el mismo modelo y, también, se realizó un pequeño acopio de piedra para enviarlo junto con el ábside, por si las necesitaban en el remontaje.

Cuando estaba concluyendo el proceso, se comenzó a cargar en los camiones las cajas que contenían los sillares y se trasladaron al puerto de Bilbao, sabiendo que dos de los camiones eran de los hermanos Pillete, de Cuellar. La carga en camiones se realizaba a mano, es decir, a fuerza bruta de los operarios, rodando las cajas por rampas, por lo que para todo el traslado y almacenaje, las piezas debían estar encajadas y lo suficientemente protegidas para evitar roturas en las aristas o en cualquier parte de su bloque. A algunas de las piedras, ya fueran sillares, capiteles, ménsulas, etc., se les practicó un rehundido en sus lados internos para disponer los tabloncillos que cerraban la caja y asegurar que no hubiera holgura en el embalaje. A veces, también se ponían cuñas internas o fibras.



Fig. 3.65. Proceso de descenso de una de las esculturas, con la participación masiva de operarios. The Cloisters Archive



Fig. 3.66. Detalle escultórico en el que aparecen dos figuras con rostro antropomórfico y alas de águila. The Cloisters Archive

10. Según Carmen Gómez-Moreno. The Cloisters Archive.

Fig. 3.67. Rampas habilitadas para el descenso de las grandes esculturas que decoraban el ábside.
The Cloisters Archive



Fig. 3.68. El proceso de descenso de las esculturas creó gran expectación en la población.
The Cloisters Archive



El proceso creó gran expectación en el pueblo y, aunque se trasladaba parte de su patrimonio, hubo muy buena relación humana con los habitantes de Fuentidueña. Todo el personal del desmontaje se hospedaba en casas particulares e incluso se realizó un baile con una gramola como despedida.

El escombros se sacó del emplazamiento y se llevó a una zona próxima. Por último, se rehízo el tamaño de la puerta y se elevó un muro para cerrar las ruinas de la iglesia, evitando que se alterara el descanso eterno de los yacientes.

De esa forma, se desmontaron los 3.396 sillares que componen el ábside y se introdujeron en las 839 cajas que, junto a las cimbras desmontadas, se trasladaron a Nueva York pasando así de ser un edificio en ruina, denostado, a convertirse en un espacio museístico.

Listado de las cajas

Se realizó un listado detallado de las cajas y las piezas que contenían para la comprobación de las mismas en el proceso de traslado, primero desde Fuentidueña a Bilbao y, posteriormente, para su carga en el barco Monte Navajo y, por último, para el recuento en el mismo The Cloisters antes de empezar su remontaje. En las listas, queda perfectamente definido el número de la caja, la situación en el ábside, el tamaño de cada una de sus partes, sus contiguas y, lo más importante, la numeración del sillar. También tenía un apartado especial para las observaciones, donde se explicaba si algunas piedras tenían la arista rota o si se encontraba deteriorada, por ejemplo. Cabe recordar que se tallaron algunas piezas nuevas.



Fig. 3.69. Continuación del proceso de carga. El amplio terreno adyacente sirvió como una idónea zona de acopios. The Cloisters Archive

Fig. 3.70. Listado de las cajas .
The Cloisters Archive

1-259

CAJA	PIEDRA	LUGAR	INTRADOS	TRASDOS	ALTO	TIZÓN	ENCIMA DE	REJERA
1	24	A.T.	22	24	16	64	22/21	
"	19	"	16	13	16	63	40/41	
"	40	"	24,5	27	16	14,5	42	
"	41	"	24,5	27	16	32	42	
2	1	A.T.	17	41,5	35,5	11	370	11/10/11
"	2	"	37,5	41,5	35,5	11,5	378	
"	3	"	23,5	26,5	36	63	1-2	
"	53	"	36,5	40,5	36	11,5	304	11/10/11
"	54	"	36	40	35	11	304	
3	15	A.T.	16	17,5	16	63	13/14	
"	16	"	29,5	11,5	15,5	11	15	
"	17	"	30	11,5	15,5	11	15	
"	18	"	21	25	16	61	13/14	
4	7	A.T.	37	41	16	11,5		
"	8	"	35,5	40,5	16	11		
"	9	"	25,5	27	16	63	7/3	
5	30	A.T.	21,5	26	16	61	11/12	
"	11	"	28	29,5	15,5	27	13	
"	32	"	28	28,5	14,5	15	11	
"	33	"	17	15,5	16	63	13/14	
6	34	A.T.	12	16	16	11	16	
"	15	"	41,5	46	16	11,5	16	
"	16	"	13,5	20,5	16	63	11/10	
"	37	"	29,5	11,5	15,5	13,5	39	
"	18	"	27	11	15,5	22	39	
7	4	A.T.	11	15	16	11,5		
"	5	"	41,5	46	16	11		
"	6	"	30	33	16	63	13/14	
8	19	A.T.	29	31,5	15,5	30,5	18	
"	20	"	23	30,5	15,5	11,5	18	
"	21	"	33,5	26,5	16	63	15/20	
"	22	"	37,5	41	15,5	11	18	
"	23	"	15,5	17,5	15,5	11	21	
9	51	A.T.	18	20	15,5	63	13/14	
"	19	"	26,5	30	15	11	18	
"	50	"	29	11	15,5	11,5	51	
"	27	"	25,5	27	16	63	13/14	

Nota:
Dimensiones redondas

Fig. 3.71. Entalladuras para situar cuñas de madera que aseguren la pieza dentro de su caja de transporte. The Cloisters Archive

Fig. 3.72. Rebajes en la cara superior en los distintos sillares para disponer piezas que permitan un ajuste óptimo que evite daños en el transporte. The Cloisters Archive

Fig. 3.73. Detalle del acopio de cajas. The Cloisters Archive





Fig. 3.74. Imagen del desembarco en Nueva York de las cajas que contienen las piedras del ábside. The Cloisters Archive

3.4. Proceso de remontaje

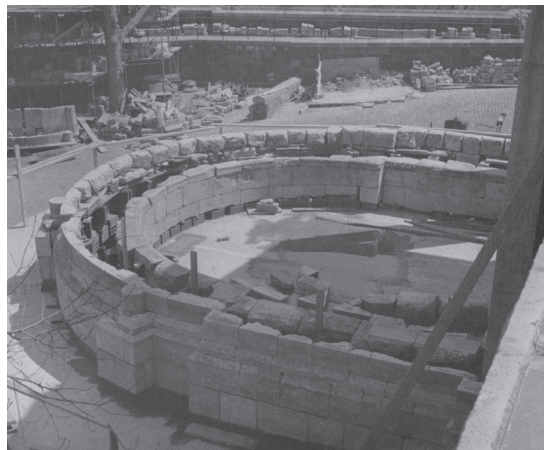
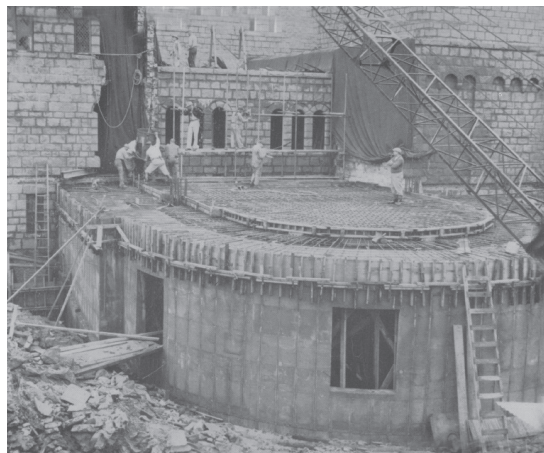
Fig. 3.75. Construcción del basamento en hormigón armado sobre el que reconstruir el ábside de Fuentidueña. Se observa el replanteo de las primeras hiladas. The Cloisters Archive

Es en este proceso donde se puede discernir fácilmente la forma de trabajar en España y Estados Unidos: mientras el equipo dirigido por Ferrant seguía una tradición gremial, los americanos representan la evolución de las profesiones de la construcción y el trabajo sistemático. La tradición gremial sería aquella que cabría deducir de la materialidad de la obra, quedando muchos aspectos en el secreto de los constructores sin existir documentos al respecto, ni recibos, ni planificación de obra, ni contrato con la constructora, sin condiciones técnicas, etc. Cabe decir que, en la década de 1950, España iniciaba su apertura al mundo tras la Guerra Civil, dentro aún de la primera fase de la etapa franquista, conocida como *Autarquía*¹¹, en la que la construcción aún mantenía una importante precariedad de medios, vinculada con la tradición de la albañilería.

Fig. 3.76. Remontaje del zócalo de la cabecera. The Cloisters archive

Sin embargo, el proceso de remontaje reflejó el avance de las técnicas americanas de construcción y una clara sistematización en la forma de trabajo¹², comenzando por el control del proceso de desmontaje, la definición de un protocolo de intervención y la previsión de unas estrictas condiciones para facilitar el proceso de remontaje en Nueva York. Gracias a ello, contamos con una amplia documentación al respecto.

El proceso de remontaje dependía básicamente de tres documentos: de los planos confeccionados, de las fotografías del desmontaje y de los listados de



11. Casar Pinazo, J. I. y Esteban Chapapriá, J. *Bajo el signo de la Victoria. La conservación del patrimonio durante el primer Franquismo (1936-1958)*. Valencia, Pentagraf Ed., 2008.

12. Mientras los canteros que realizaban el desmontaje en Fuentidueña creían que no era necesario marcar tanto las piezas para poder montar el ábside de nuevo, los responsables del remontaje establecieron un protocolo de actuación.

las cajas que contenían los sillares, dovelas, basas, fustes, capiteles, cornisas, canecillos, jambas y esculturas. También les acompañaba una película de 15 minutos de duración donde se mostraba todo el proceso.

El 13 de Febrero de 1958 atracó el buque Monte Navajo, de la Kerr Steamship Line, en el puerto de Nueva York y sobre la primera semana de marzo, acabaron de trasladarse las cajas que contenía el ábside desmontado al museo The Cloisters. El proceso de desempaquetado se prolongó desde junio hasta agosto del mismo año. Ese mismo verano, a las piedras se les aplicó un tratamiento de consolidación y se realizó una copia de los capiteles y esculturas más singulares, para emplazar las réplicas en el exterior para conservar y exponer las originales en el interior. Con anterioridad al remontaje del ábside, tuvo que habilitarse una zona del museo y construirse el ala que albergaría el ábside expatriado, debiendo modificar recorridos y ejecutando una planta inferior para que el ábside estuviera a cota de la planta principal, obra que empezaría el 14 de julio¹³. La firma de arquitectos Brown, Lawford & Forbes fue quien proyectaría y dirigiría la obra. Cabe suponer que el arquitecto director fue Geoffrey N. Lawford por la documentación relacionada. La empresa contratista fue Vermilya-Brown Company, los mismos que habían levantado el museo The Cloisters en la década de 1930.

El nuevo emplazamiento del ábside se situó en el ala creada en el lado norte, bordeando el ala sur del claustro de Saint Guilhem-le-Désert (Francia). Se construyó una sala previa al ábside, a imitación de lo que sería una nave principal.

El remontaje del ábside remontar planteó varios



Fig. 3.77. Comprobación de dovelas. The Cloisters Archive



Fig. 3.78. Cabeza de la estatua de San Martín. The Cloisters Archive

13. Freeman, M.B. 1961. "Rebuilding: A Thumbnail Sketch" en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. June 1961.

Fig. 3.79. Cuerpo de la estatua de San Martín.
The Cloisters Archive

problemas. El primero fue el de la desigualdad de la base, ya que en su emplazamiento original había cierto desnivel natural del terreno. Otro que condicionaría casi todo el proceso reconstructivo, fue el desplome parcial que presentaba uno de los lados, aunque en el proceso de desmontaje se comprobó su correcta disposición constructiva y el buen estado, aún a pesar de haber estado en ruinas durante mucho tiempo.

Con el fin de evitar errores no subsanables, se replantearon en seco diversas hiladas y se consideró la posibilidad de reponer las piedras erosionadas en algunas partes, tomando el criterio de usar las originales aun teniendo que reintegrar con añadidos algunas de sus partes. La ejecución de la obra, ya con mortero, comenzó en mayo de 1959. Al igual que la obra original, se dispuso la colocación de los nuevos sillares con junta mínima, aproximadamente de una octava de pulgada de grosor y también se iban levantando ambas hojas del *opus emplectum* a la vez. Pero, en esta ocasión, se usaron ladrillos cerámicos huecos en el interior en lugar de la argamasa como relleno y se dispuso de una cámara de aire para evitar condensaciones¹⁴, modificando así el comportamiento constructivo y estructural de la obra.

Se tuvo especial precaución en comprobar el encaje de las piedras con anterioridad a disponerlas en su lugar definitivo. No obstante, la parte del muro del Evangelio, orientado al oeste en su nuevo emplazamiento, se había levantado perfectamente aplomado, hasta que se comprobó que no encajarían los arquillos ciegos, por lo que debió desmontarse y reconstruirse cuidadosamente sin plomada.

En septiembre del mismo año, empezó a realizar el remontaje de las bóvedas. En primera instancia



14. Margaret B. Freeman. *Op. Cit.*, pág. 294.

se dispuso la de cuarto de esfera. A continuación, antes de ejecutar la bóveda de cañón, hubo de reconstruirse el arco de triunfo. A tal efecto, se montó e instaló la misma cercha que había sido utilizada en España, comprobando que el arco fajón no presentaba una geometría perfecta pues se encontraba algo deformado. Tras remontar las bóvedas, se concluyó la parte superior de la hoja exterior del muro y, a finales de noviembre, se

ejecutaron las últimas fases, incluyendo la cornisa moldurada. La última piedra que se colocó fue la de la cabeza de San Martín, en enero de 1960, pieza que no se encontraba en el viejo ábside en Fuentidueña en el momento del desmontaje, pero se consiguió recuperar para completar así el ejemplo de ábside románico europeo que viajó a América para ser un testimonio directo de la tradición constructiva del viejo continente.

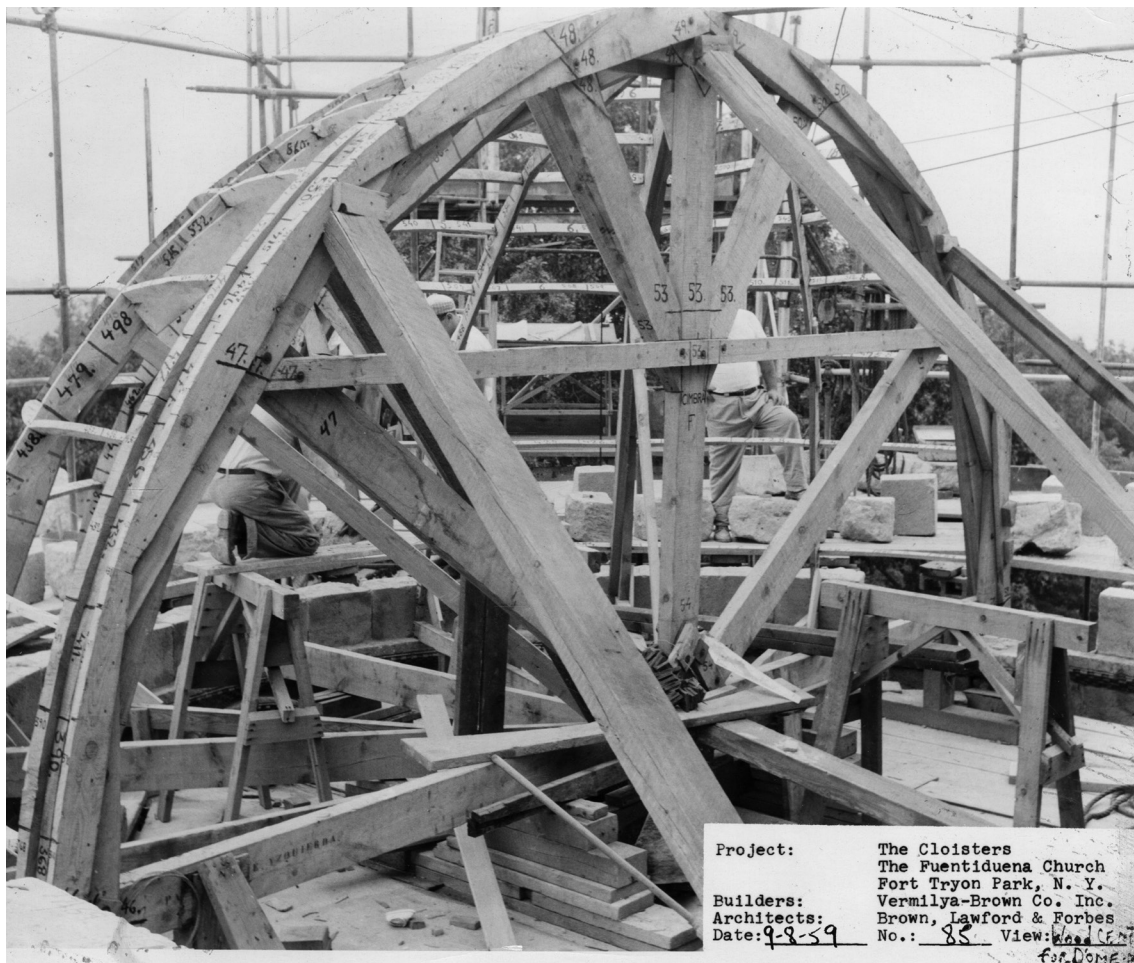
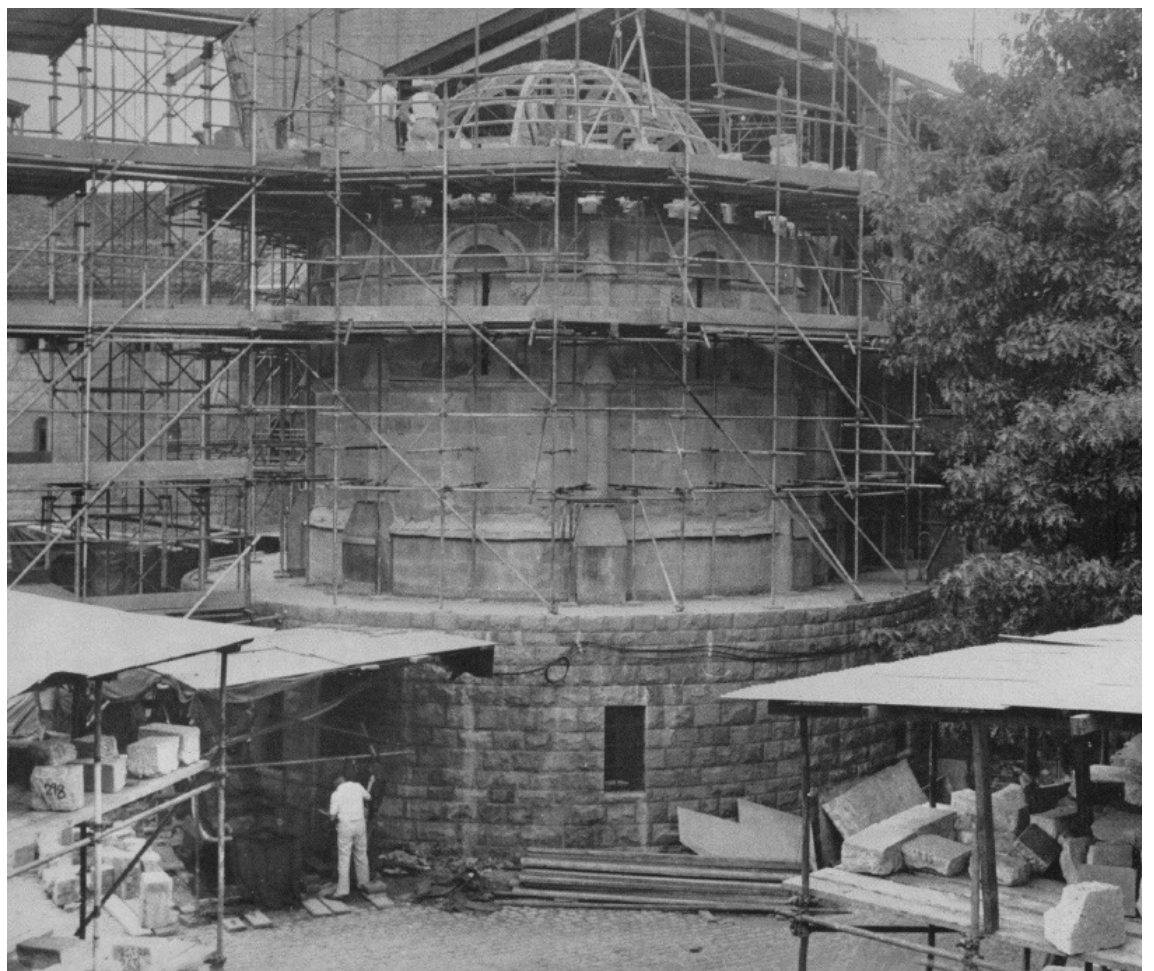


Fig. 3.80. La cimbra remontada. The Cloisters Archive

Project: The Cloisters
The Fuentidueña Church
Fort Tryon Park, N. Y.
Builders: Vermilya-Brown Co. Inc.
Architects: Brown, Lawford & Forbes
Date: 9-8-59 No.: 85 View: Wood Center
for Dome

Fig. 3.81. Fase de remontaje de las bóvedas del ábside. The Cloisters Archive



4. Estado actual del ábside

4.1. El ábside en The Cloisters, Nueva York (Estados Unidos)

En un monasterio medieval los cuerpos de edificio destinados a habitación quedaban dispuestos sobre tres lados de un patio rectangular o cuadrado, denominado *claustrum*. En el cuarto lado, al norte o al sur, se erigía la iglesia. El interior del claustro estaba rodeado por un corredor porticado que establecía la comunicación entre las diversas estructuras. Normalmente, junto a la iglesia, en el ala oriental del claustro, se encontraban, en la planta baja, los pequeños espacios de la *sacristía* y el *armarium*, así como la sala capitular, destinada a las reuniones de los monjes, en las que se trataban las cuestiones de la comunidad bajo la presidencia del prior o abad. En el periodo románico maduro, la sala capitular tomó en muchos casos la forma de un amplio espacio abovedado, con dos o cuatro columnas y bancos de piedra alrededor, como el caso de Pontaut, ya en The Cloisters. Al claustro se accedía casi siempre por una puerta flanqueada por

dos grupos de ventanas. El *dormitorium* de los monjes se encontraba generalmente en el piso superior, en el ala oriental, encima del *calefactorium*, comunicado directamente mediante una escalera con el transepto de la iglesia, de modo que fuese más corto el camino de los monjes desde el dormitorio hasta el crucero, lugar que debían ocupar en los frecuentes, e incluso nocturnos, servicios divinos. El *dormitorium* estaba cubierto con frecuencia con bóveda de cañón, y más tarde de crucería, o bien con techumbre de madera. Frente a la iglesia quedaba emplazado casi siempre el *refectorio* o comedor y la cocina del monasterio y, en el ala occidental, los edificios destinados a la puerta principal de acceso. En el interior del patio descubierto del claustro solía existir un pozo, para lavarse y que proporcionaba agua fresca a los monjes. La arquitectura del claustro se caracterizaba por el largo corredor cubierto de planta cuadrada o rectan-

Fig. 4.1. Portada de la revista del Metropolitan Museum of Art, de junio de 1961, en la que el ábside de San Martín de Fuentidueña alcanza todo el protagonismo

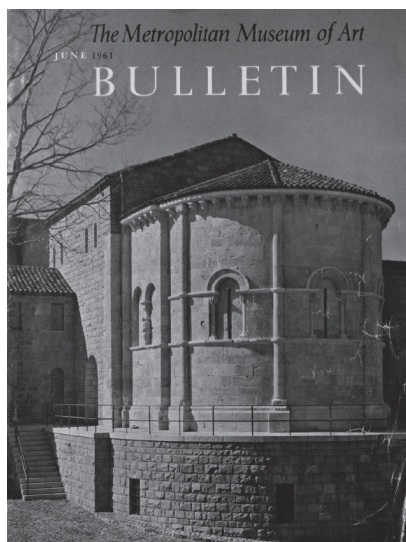
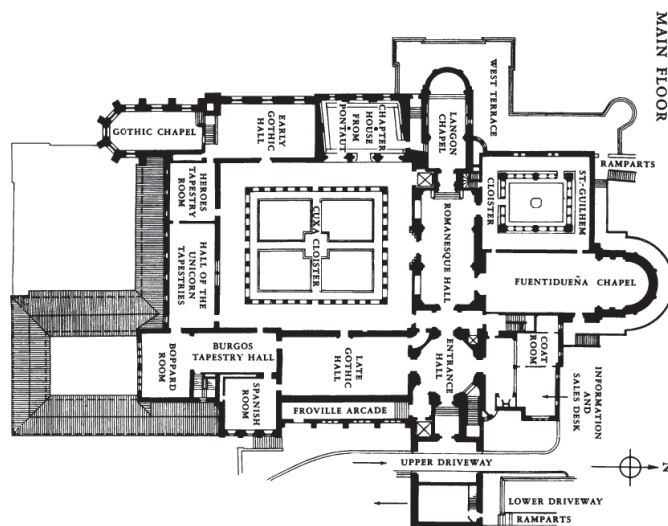
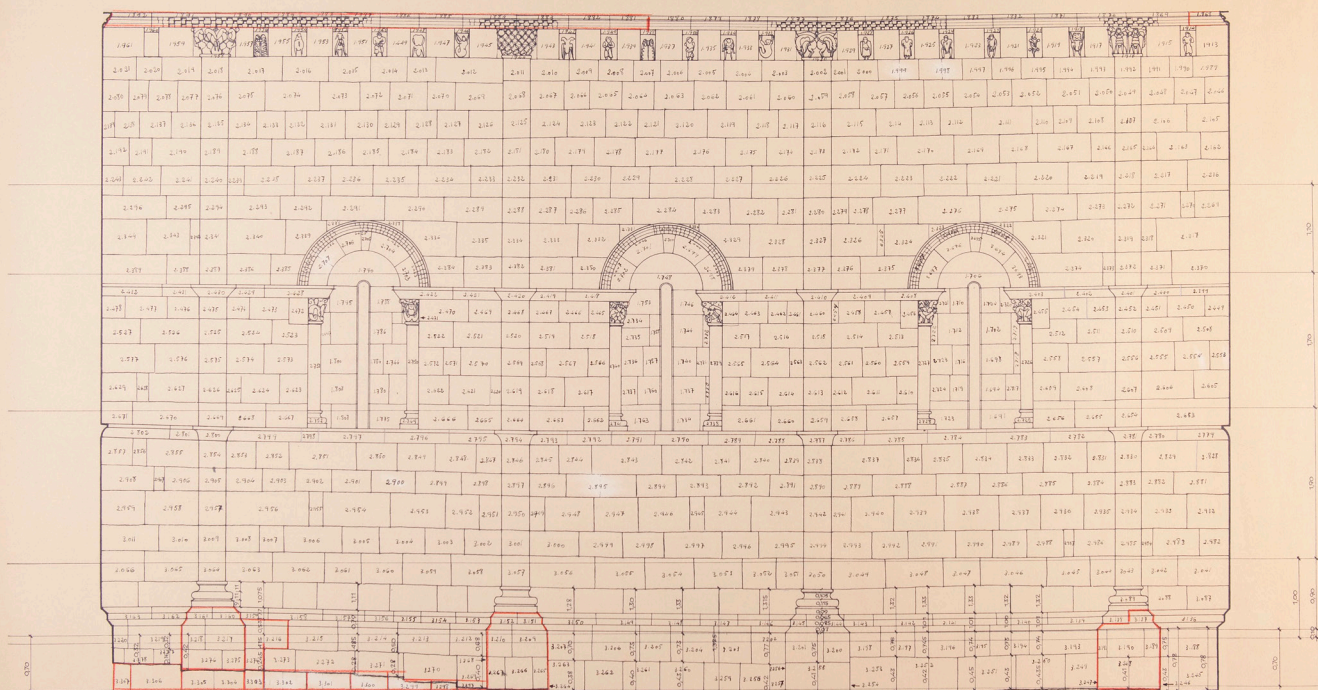


Fig. 4.2. Plano de la planta principal de The Cloisters en el catálogo del museo en 1941



✠ IGLESIA DE SAN MARTIN
EN
FVENTIDVEÑA (SEGOVIA) ✠



DESARROLLO DEL PARAMENTO CURVO EXTERIOR.

MADRID, DICIEMBRE 1957
EL ARQUITECTO 1

ESCALA 1:25

Fig. 4.3. Plano del desarrollo del paramento curvo exterior donde queda grafiado en rojo las piezas faltantes o deterioradas. Ferrant, 1957. Archivo Biblioteca Valenciana AAFV

gular, compuesto por arcos iguales o rítmicamente alternados que abrían hacia el patio interior, con la presencia de una composición con columnas sobre basas y capiteles de muy distinta representación. La forma básica que se ha descrito, podría verse modificada en los grandes monasterios, donde se enriquecía pudiendo coexistir, en ocasiones, más de un claustro. El museo The Cloisters está configurado por distintas dependencias que cierran muros en torno a los claustros, de la misma forma que la arquitectura monacal occidental, pues toma la planta del monasterio de Saint Gall como esquema ideal.

La distribución de la planta habilitada de The Cloisters en 1941, con anterioridad al remontaje del ábside de Fuentidueña, atiende espacialmente al cierre exterior de los claustros reconstruidos con la única intención de crear salas para albergar la colección museística. En la planta inferior, se situaron el Trie Cloister, la arcada de Bonnefont, la capilla gótica, otras salas expositivas y, el resto, quedaban para almacenes y servicios. La planta superior es la planta principal, donde fueron reconstruidos los elementos arquitectónicos de mayor relevancia, como la sala capitular de Pontaut o los restos del claustro de Cuxà y la capilla de Langon.

En este caso, el eje este-oeste actúa como vertebrador del museo y queda formalizado por el hall, la sala románica y la citada capilla románica con los restos de Langon. A ambos lados del eje se sitúan los claustros de St. Guilhem y de Cuxà y, en torno a ellos, el resto de dependencias expositivas con los distintos restos arquitectónicos procedentes de Europa, formando espacios como la Sala Capitular de Pontaut, alzados arquitectónicos como la portada de Frías, forjados como el alfarje de la sala hispánica o cierres de fachadas como la vidriera de la iglesia carmelita de Boppard-am-Rhein.

Sin embargo, un elemento de nueva planta representa uno de los hitos compositivos de este museo: el *entrance hall* del edificio, de planta octogonal y cubierto con bóveda nervada. Nos recuerda a la capilla de la Santa Sindone, en Turín (Italia), donde se accede al interior de la sala por dos escaleras en uno de los frentes. En el caso neoyorquino, al quedar inscrito el octógono dentro de una planta cuadrada y prolongar los muros para albergar la escaleras de acceso, se formaliza una planta rectangular, resolviendo de forma magistral tres accesos de distintas dependencias a un misma sala. Además, el espacio que se puede generar tras el cierre de muros entre dos de los tres lados occidentales del octógono y el cuadrado circunscrito, forma lo que en la etapa barroca se denominó *poché*¹ y que, en este caso, sirve para la comunicación.

La vista que ofrece el exterior, gracias a un entorno idílico con el arbolado frondoso y la presencia del río Hudson que visten el paisaje, podría rememorar a la perfección el que sería un monasterio medieval, fuente de cultura y, también, de supervivencia, del día a día en la edad media. Las fachadas pétreas con contrafuertes, ventanales y ojivas medievales le confieren esa vista medievalista y su imagen se ve reforzada por la torre, tan propia y característica de la zona de Cuxà o del Vall de Bohí.

Con anterioridad a la importación del ábside de Fuentidueña, el museo ya contaba con el reconstruido ábside románico de Notre-Dame-du Bourg de Langon (Francia), situado en el extremo del citado eje principal, pero cuya autenticidad histórica queda reducida a un pequeño paramento. Este aspecto supuso otro punto a favor para la adquisición del ábside de Fuentidueña.

Para articular el nuevo espacio donde encajar la nueva sala y el ábside de Fuentidueña, apenas hubo que

1. Castellanos Gómez, Raúl. 2012. *Plan Poché*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos

realizar modificaciones en la distribución en planta, pero sí elevar el nivel para que la nueva adquisición quedase situada en la planta principal, dotando de lógica al recorrido museístico. El nuevo espacio habitado quedó dispuesto transversalmente al ala norte y adosado al claustro de St. Guilhem, sobresaliendo el ábside de los paramentos de cierre exterior del claustro, como si se tratara de una iglesia de monasterio. Es necesario citar el peligro que entraña sobre la percepción original del monumento al ubicar obras arquitectónicas en lugares distintos a los que han sido proyectados y ejecutados, adulterando de esa forma la idoneidad del emplazamiento, porque se altera la

visualización del mismo, un aspecto fundamental en la arquitectura.

Así pues, el ábside de San Martín es un cuerpo constructivo que debe entenderse en su actual emplazamiento como elemento arquitectónico de un museo, con las características propias de la arquitectura de *firmitas, utilitas y venustas* (resistencia, funcionalidad y belleza)² y que forma parte del palimpsesto arquitectónico que sería The Cloisters.

Inicialmente, los visitantes podían circular por el exterior del ábside, ya que se creó una pequeña plataforma que circunda este y hace de corredor, aunque no representaba la mejor de las opciones para visua-



Fig. 4.4. Vista del alzado sur del ábside en The Cloisters, donde se aprecia la tonalidad distinta del material pétreo con respecto a la obra nueva y la inclusión de un canalón de recogida de aguas

2. Vitruvio. *Los diez libros de Arquitectura*.

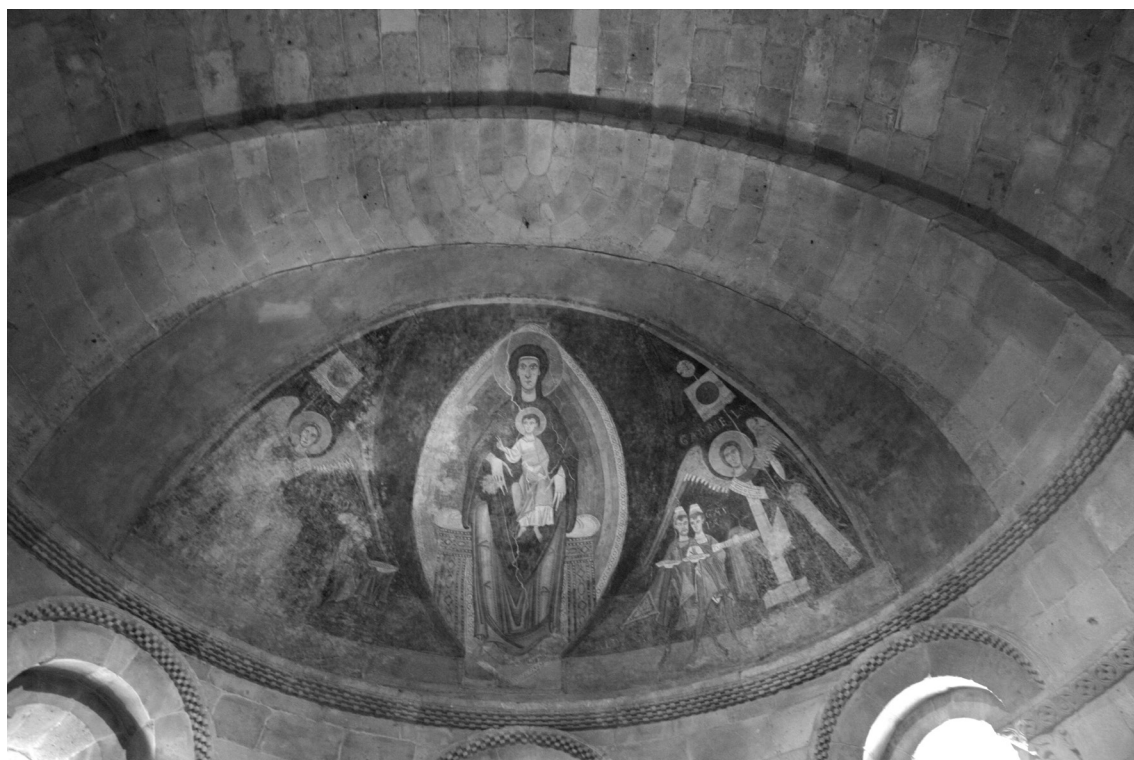
lizar y percibir este elemento desde el punto de vista histórico y arquitectónico. No obstante, cabe recordar las condiciones de ruina en la que se encontraba la iglesia que, en la actualidad, forma parte de uno de los museos más importantes del mundo, actuando como una excelente embajadora de la arquitectura románica segoviana.

El espacio que se construyó como antesala al ábside tiene planta rectangular, configurando por el interior un vago recuerdo de lo que pudo representar espa-

cialmente la iglesia de San Martín, cubierta con su techumbre de madera. A la bóveda de nicho se le añadieron tres pinturas del ábside leridano de Sant Joan de Tredós: una Virgen con el Niño Jesús en majestad flanqueada por los arcángeles Gabriel (derecha) y Miguel (izquierda), con los tres Reyes Magos. Para tamizar la separación entre las imágenes, se completó con un revestimiento continuo de tonalidad oscura.

Otro de los problemas que se tuvo en cuenta, con

Fig. 4.5. Pinturas medievales de Sant Joan Tredós ubicadas en la bóveda de nicho de San Martín



3. Tres son los artículos o trabajos básicos que hablan sobre la conservación del ábside:

Kimmel, Jocelyn y Wheeler, George. 1999. *Conservation History, Survey of Conditions, analysis*.

Charola, A.E., Lazzarini, L., Wheeler, G.E. and Koestler, R.J. *The spanish apse from San Martín de Fuentiduena at The Cloisters*. Metropolitan Museum of Art, New York.

Rattenbury, Nancy Marie. 1996. *Establishing a documentation standard. Practical procedures for recording the condition of stone. A case study of the Fuentiduena apse at The Cloisters*. A branch of The Metropolitan Museum of Art. Master of Science in Historic Preservation. Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. Columbia University, New York.

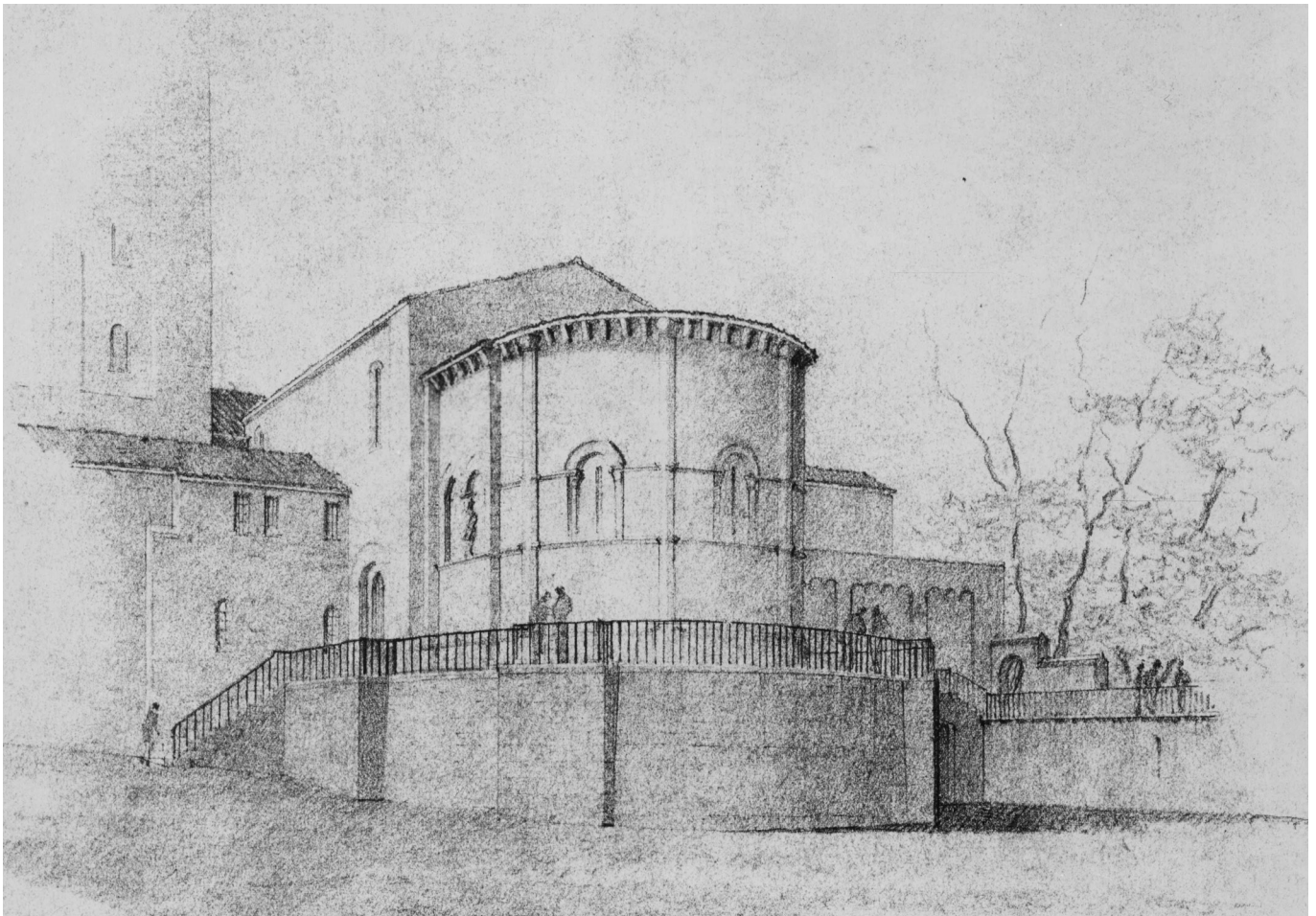


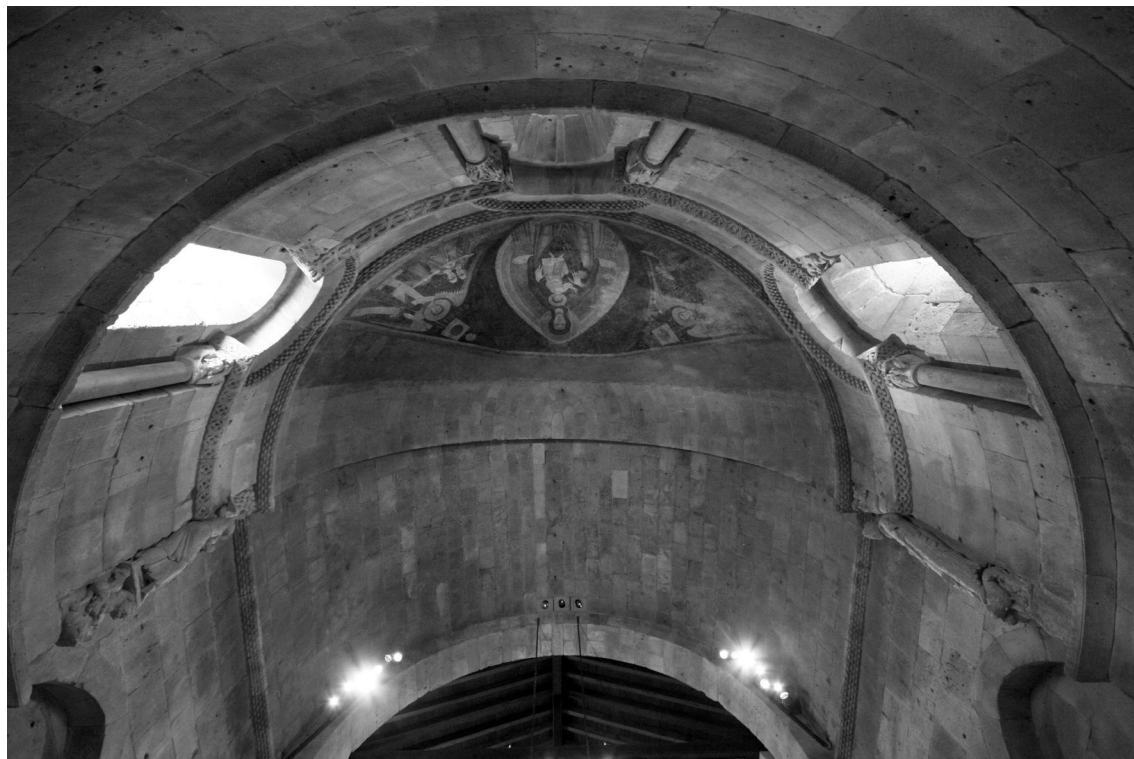
Fig. 4.6. Boceto del ábside en su emplazamiento en The Cloisters. The Cloisters Archive

anterioridad al remontaje y también durante la conservación del mismo³, es el deterioro de la piedra. La piedra dolomítica es porosa (18-27%) y mecánicamente débil⁴, aunque las condiciones ambientales entre Fuentidueña (España) y Nueva York (Estados Unidos) sean similares⁵. Aún en Fuentidueña, algunos de los sillares y ménsulas se encontraban en mal estado e, incluso, habían desaparecido, como la parte de la cornisa que recae al lado de la Epístola o alguna basa exterior; por ello, se reconstruyeron algunas piezas o se trasladó hasta Nueva York

piedra de las canteras cercanas a Fuentidueña. Hoy, algunos de los sillares que se encuentran en la obra son de nueva talla, conservándose las originales en el almacén o exponiéndose en el interior, como en la que se representan, según Carmen Gómez-Moreno, los acróbatas medievales.

Tras la finalización del remontaje del ábside y la habilitación de la nueva ala, la sala donde queda albergada el ábside de San Martín de Fuentidueña fue abierta al público en 1961 y ha ofrecido, en ocasiones, un lugar ideal para conciertos y eventos.

Fig. 4.7. Estado actual del ábside en The Cloisters



4. Kimmel, J. y Wheeler, G. *Op. cit.*

5. Wheeler, George. Entrevista en el reportaje de Noey, C. 2013. *El ábside de Fuentidueña: un viaje de Castilla a Nueva York*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

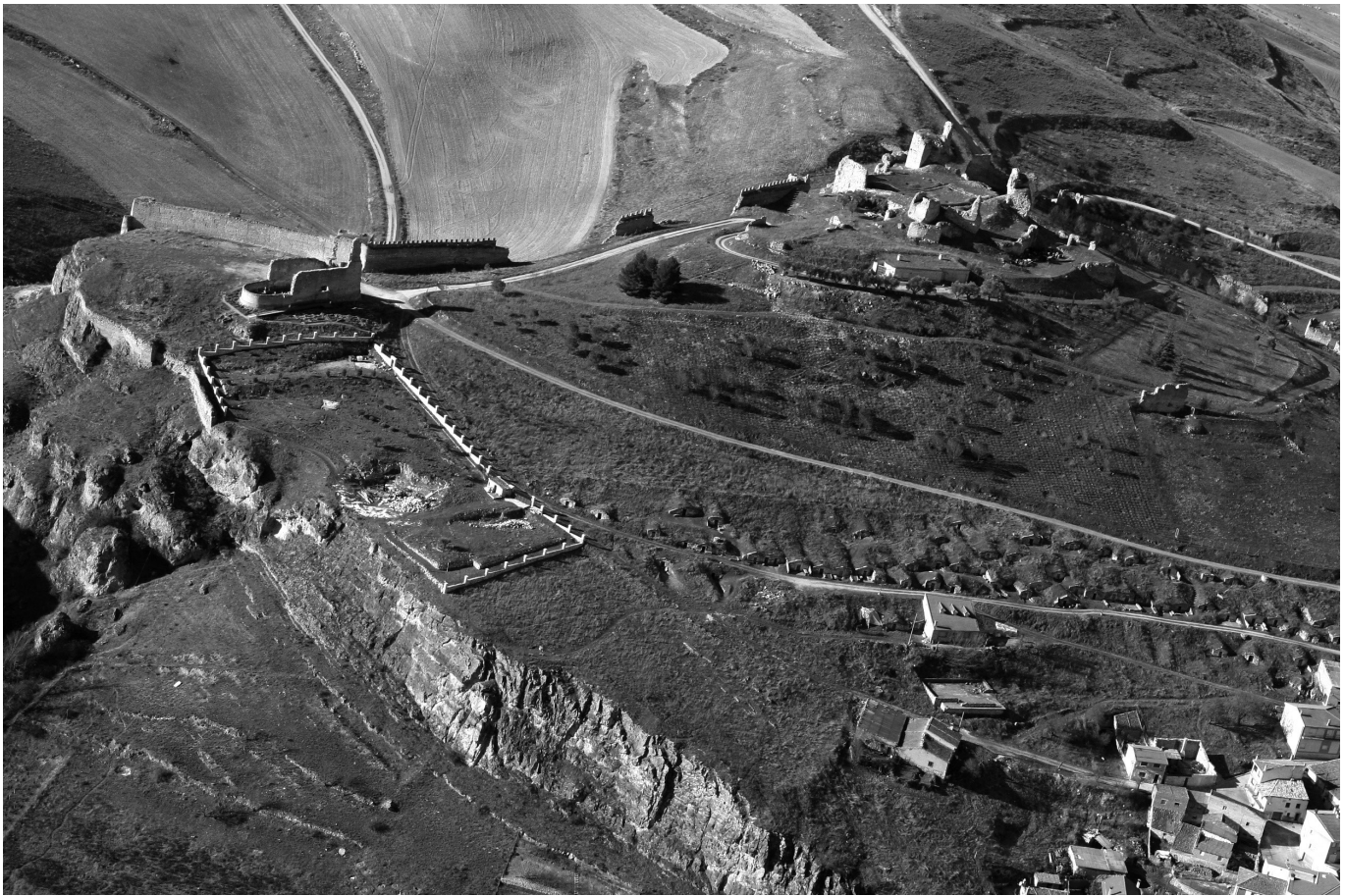


Fig. 4.9. Vista de San Martín de Fuentidueña desde la portada de la muralla

Fig. 4.10. Vista desde el sureste con el muro curvo reconstruido en primer plano

Fig. 4.8. Vista aérea.
Ricardo Melgar

4.2. El resto de la iglesia en Fuentidueña, Segovia (España)

Atravesando completamente la población de Fuentidueña, dejando de lado la iglesia de San Miguel y dejándose guiar por una carretera que transita sobre la ladera de la montaña, en cuya parte interna se encuentran excavadas las cavas —donde en nuestra visita el paisano Luis nos dio a probar el buen vino de las tierras castellanas—, se alcanza la cima donde la muralla hace de telón de fondo a las ruinas de la iglesia de San Martín. Unas pocas palabras bastarían para definir la situación actual del citado espacio que, aunque arruinado, no cabría calificarlo de abandonado. Más bien podría definirse como una ruina pictórica.

Aún quedan a un nivel algo más elevado, en lo alto de la cima, los restos del castillo de esta importante y estratégica localidad de la alta edad media.

En la actualidad, la población de Fuentidueña, cuenta en su parte alta, con la bien conservada muralla y portal, los restos de su castillo, su necrópolis y las referidas ruinas de la Iglesia de San Martín, como la imagen del viejo recuerdo de lo que algún día fue y, aparentemente, subsiste con el único servicio del cementerio en el interior de las ruinas del antiguo templo

Los enterramientos altomedievales adosados a los muros externos de San Martín se encuentran hacia el norte, en la parte recayente al pueblo, en torno a toda la cabecera de la iglesia. Se han documentado un total de ciento treinta y siete enterramientos, de los que ahora solo quedan las figuras antropomórficas excavadas en la roca con la cabeza situada a norte y desprovistas de inquilino alguno. Al noroeste de la cabecera se ha documentado un osario.

Por otro lado, el interior de lo que fue la iglesia, se utiliza como cementerio con modernas sepulturas,

cerrado por las dos fachadas de la nave principal, el muro curvo reconstruido en lo que era la cabecera y lo que queda de torre. En la fachada sur se encuentra el acceso al interior con una reja de forja y, simétricamente en la fachada norte, existe otro hueco de puerta parcialmente cerrado por un muro. Posiblemente, ambas constituyeron los únicos accesos a la iglesia de San Martín. A los pies, en la esquina nordeste, se mantiene, digna, una porción de lienzo del frente norte de la torre campanario, haciendo frente cada día a los elementos, en particular al fuerte viento de la zona. Sobre la coronación de algunos muros se ha dispuesto de una capa de mortero para frenar el deterioro y evitar el lavado de la argamasa de la hilada superior. El emplazamiento muestra la tan acusada falta de sensibilidad que tanto debemos lamentar en los entornos de los monumentos: la desafortunada situación de las papeleras o el vallado perimetral en torno a los enterramientos vacíos y que tanto desvirtúan las visuales del monumento.

Así pues, mientras el ábside se conserva como pieza de museo en Nueva York, los vestigios de la iglesia de San Martín, continúan su proceso de ruina en Fuentidueña.

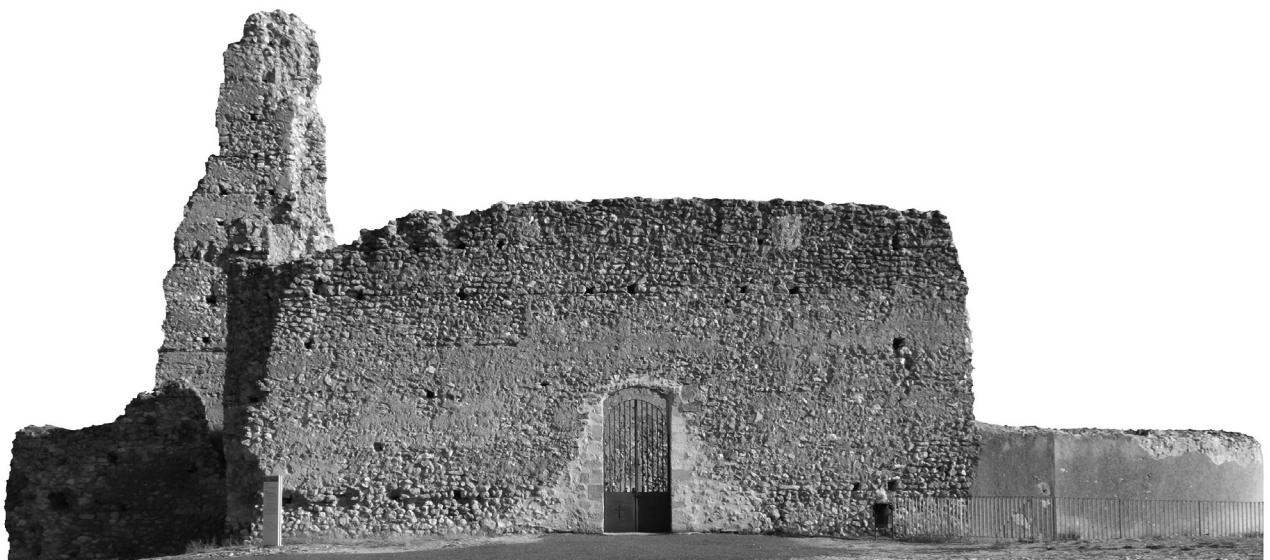
Fig. 4.11. Vista del interior de San Martín de Fuentidueña. Foto de Pep Pardo





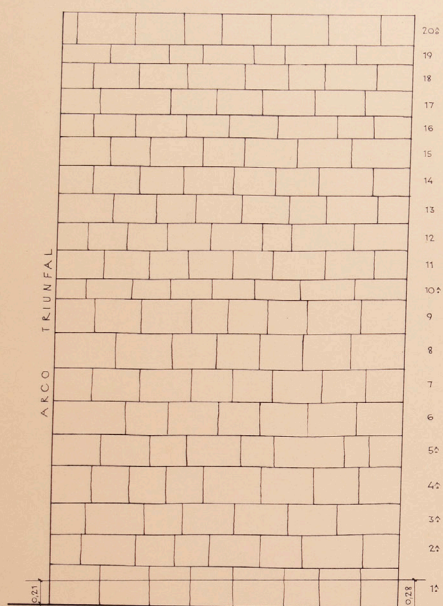
Fig. 4.12. Vista de los restos de la iglesia desde el cerro que se eleva a poniente.
Foto Pep Pardo

Fig. 4.13. Fotoplanos de los alzados laterales de los restos de la iglesia.
Pep Pardo

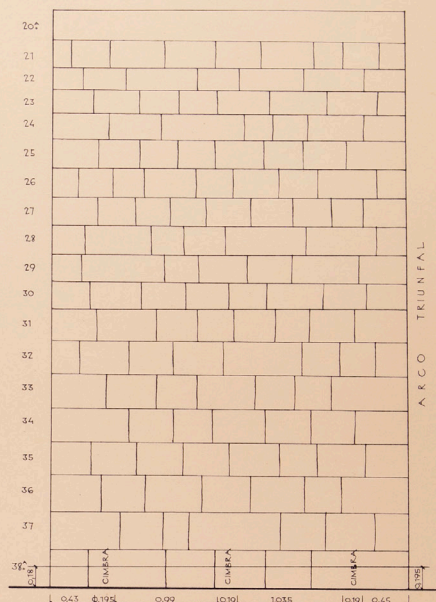


Anexo gráfico

✠ IGLESIA DE SAN MARTIN EN EVENTIDVEÑA (SEGOVIA) ✠

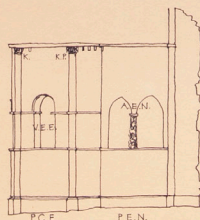
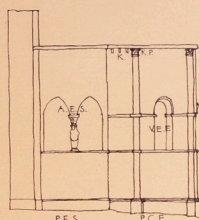
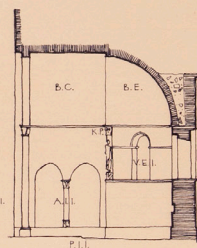
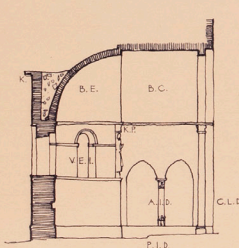
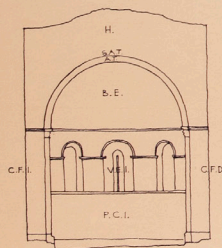


LADO DEL EVANGELIO



LADO DE LA EPISTOLA

DESARROLLO BOVEDA DE CAÑÓN



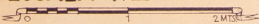
REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LAS ABBREVIATURAS MARCADAS EN LAS PIEDRAS.

- H HASTIAL
- AT ARCO TRIUNFAL
- SAT SÓBRE ARCO TRIUNFAL
- BC BÓVEDA CAÑÓN
- BE " ESFÉRICA
- PCI PARAMENTO CURVO INTERIOR
- PCE " " EXTERIOR
- PII " INTERIOR IZQUIERDO
- PID " " DERECHO
- CFI COSTADO FRENTE IZQUIERDO
- CFD " " DERECHO
- CLI " LATERAL IZQUIERDO
- CLD " " DERECHO
- PEN PARAMENTO EXTERIOR NORTE
- PES " " SUR
- KP CAPITEL
- K CANES
- VE VENTANAS
- ACI ARQUILLO CURVO INTERIOR
- ACE " " EXTERIOR

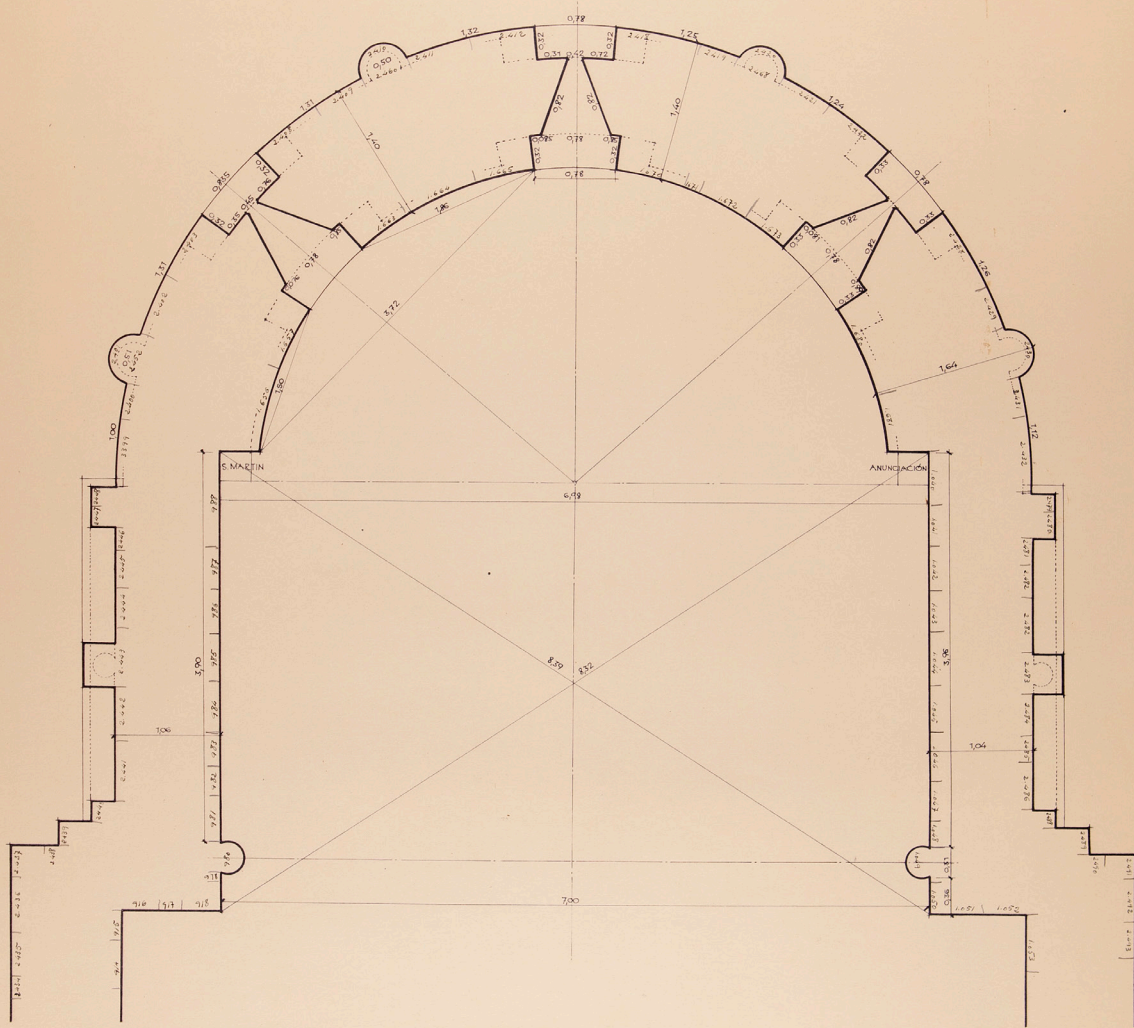
- VEI VENTANA INTERIOR
- VEE " EXTERIOR
- AEN ARQUILLO EXTERIOR NORTE
- AES " " SUR
- AII " INTERIOR IZQUIERDA
- AID " " DERECHA

MADRID, DICIEMBRE 1957
EL ARQUITECTO:

ESCALA 1:25



✠ IGLESIA DE SAN MARTIN
EN
FVENTIDVEÑA (SEGOVIA) ✠



PLANTA DE LA IMPOSTA DE ARRANQUE DE ARCOS DE VENTANAS.

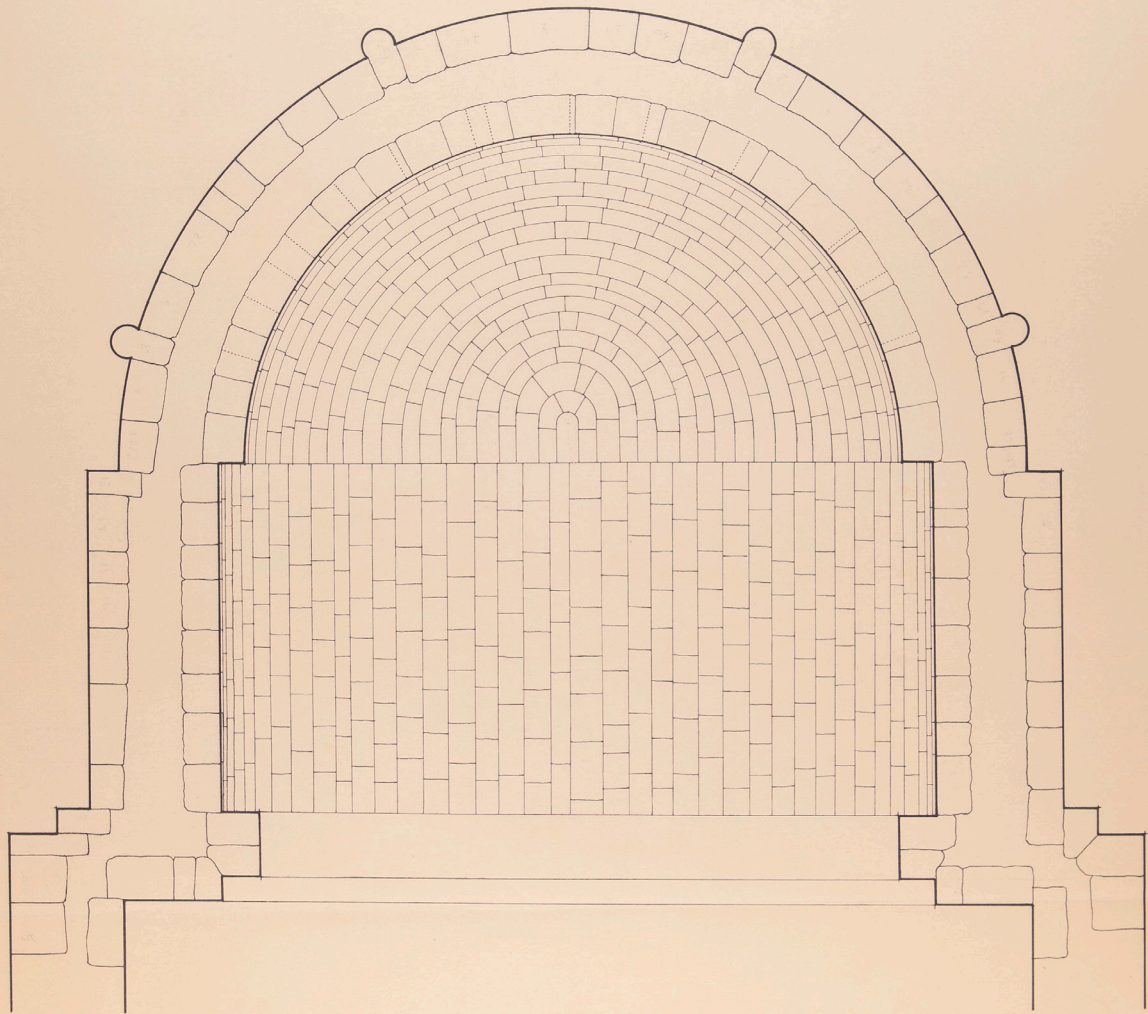
MADRID, DICIEMBRE 1957
EL ARQUITECTO:

ESCALA 1:25



Planta de la imposta de arranque de arcos de ventanas. Biblioteca Valenciana AAFV

⊕ IGLESIA DE SAN MARTIN
EN
FVENTIDVEÑA (SEGOVIA) ⊕



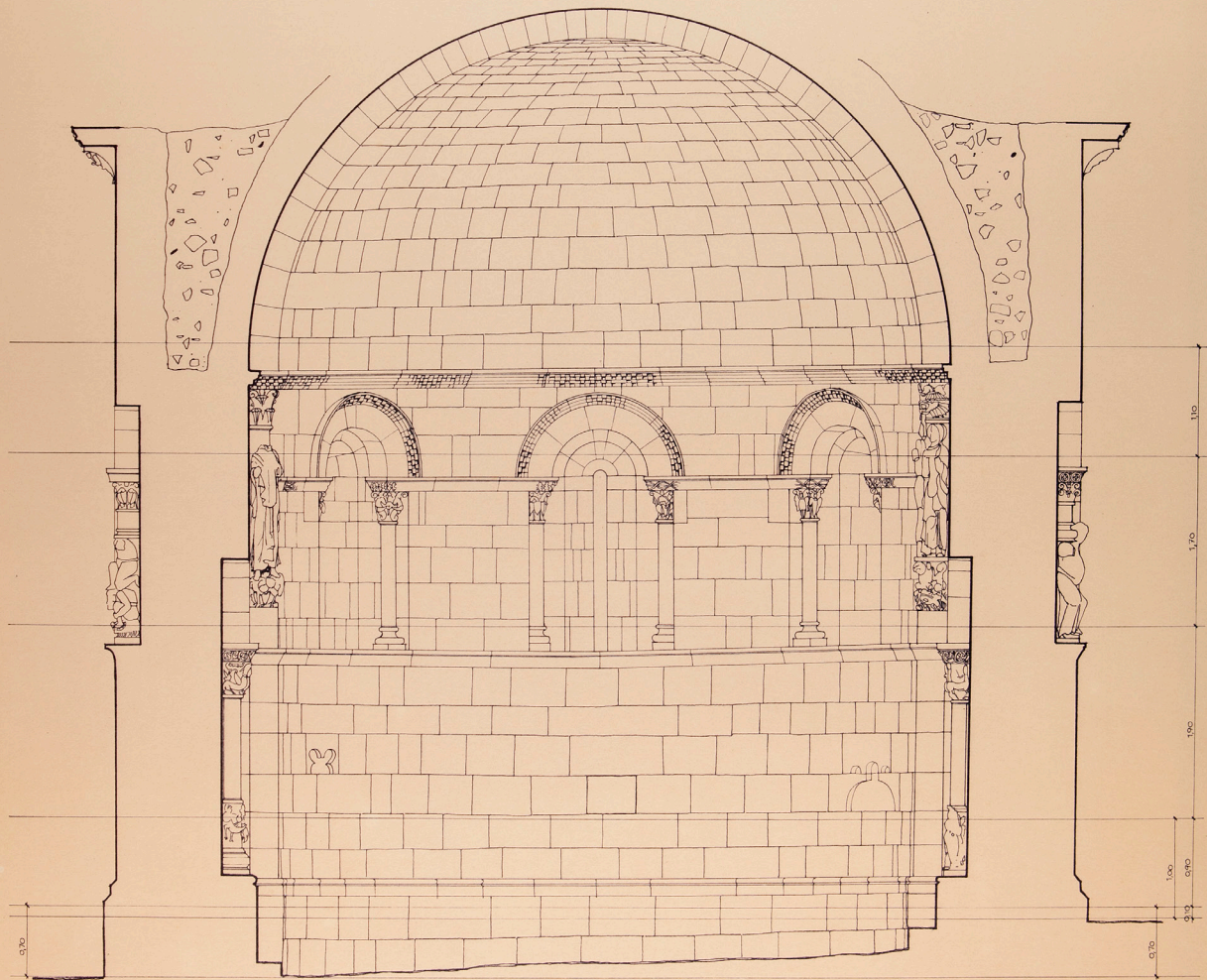
PLANTA DE LAS BÓVEDAS DE HORNO Y DE CAÑÓN - LAS LINEAS DE PUNTOS INDICAN LAS JUNTAS
EN LA IMPOSTA DE APOYO. AL EXTERIOR LA 5ª HILADA BAJO LOS CANES.

MADRID, DICIEMBRE 1957
EL ARQUITECTO:

ESCALA 1:25

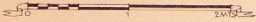


⊕ IGLESIA DE SAN MARTIN
EN
FUENTIDUEÑA (SEGOVIA) ⊕



◦ SECCION TRANSVERSAL ◦

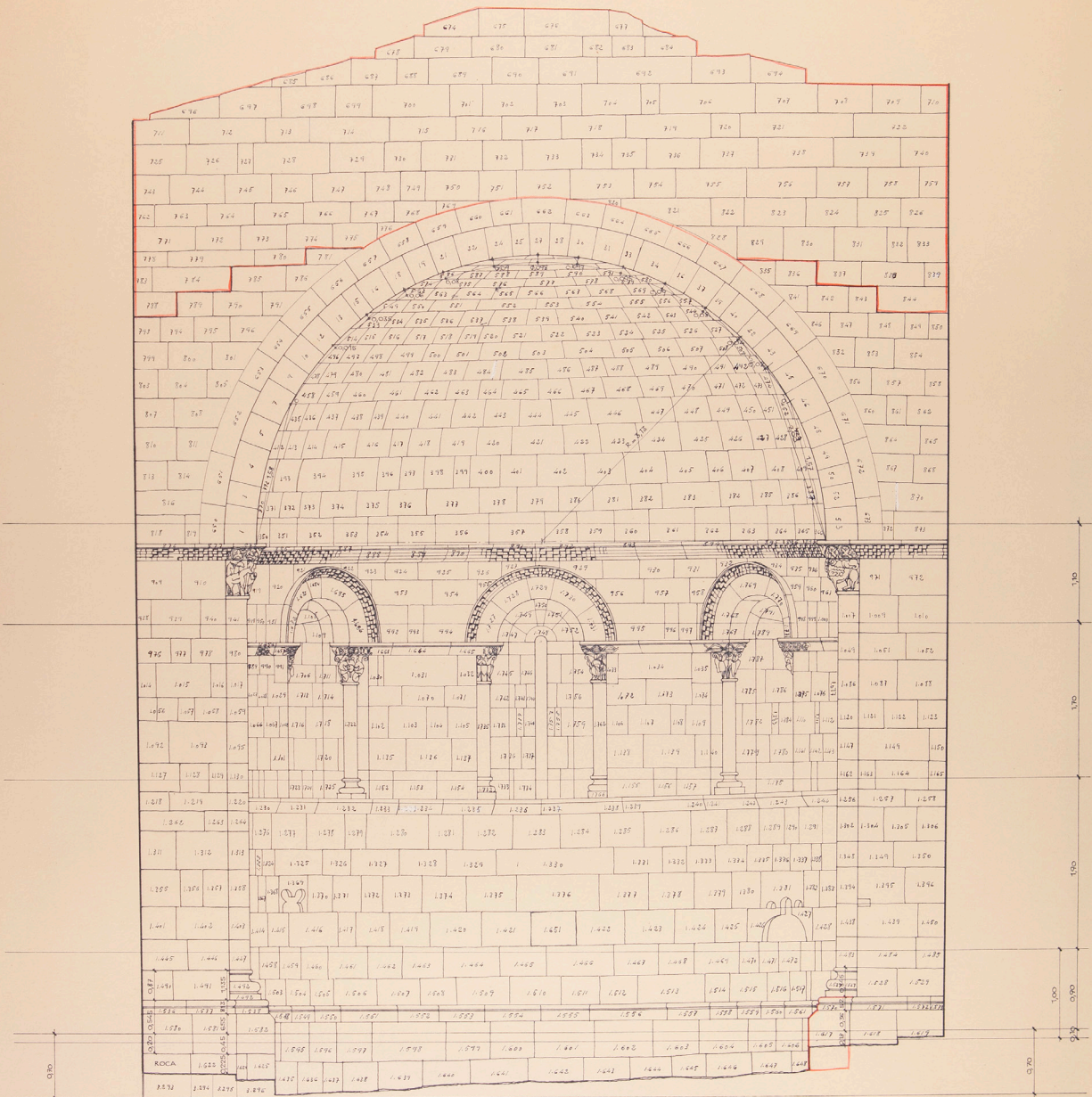
ESCALA 1:25



MADRID, DICIEMBRE 1957
EL ARQUITECTO I

Sección transversal. Biblioteca Valenciana AAFV

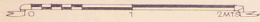
☩ IGLESIA DE SAN MARTIN
 EN
 FVENTIDVENA (SEGOVIA) ☩



◊ALZADO INTERIOR◊

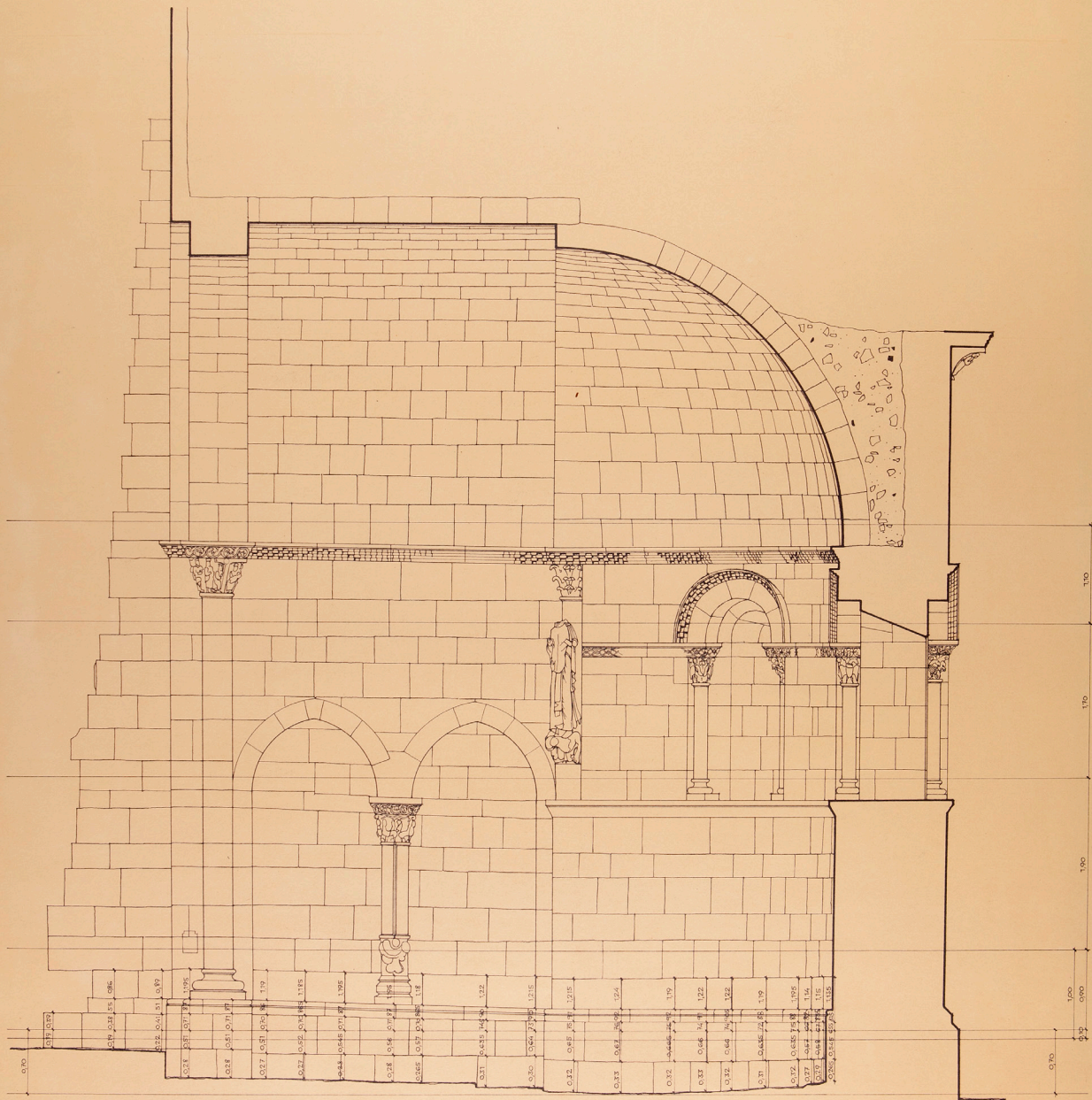
MADRID, DICIEMBRE 1957
 EL ARQUITECTO

ESCALA 1:25



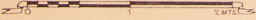
Alzado interior. Biblioteca Valenciana AAFV

IGLESIA DE SAN MARTIN
 EN
 FUENTIDUEÑA (SEGOVIA)



SECCION LONGITUDINAL OESTE-ESTE

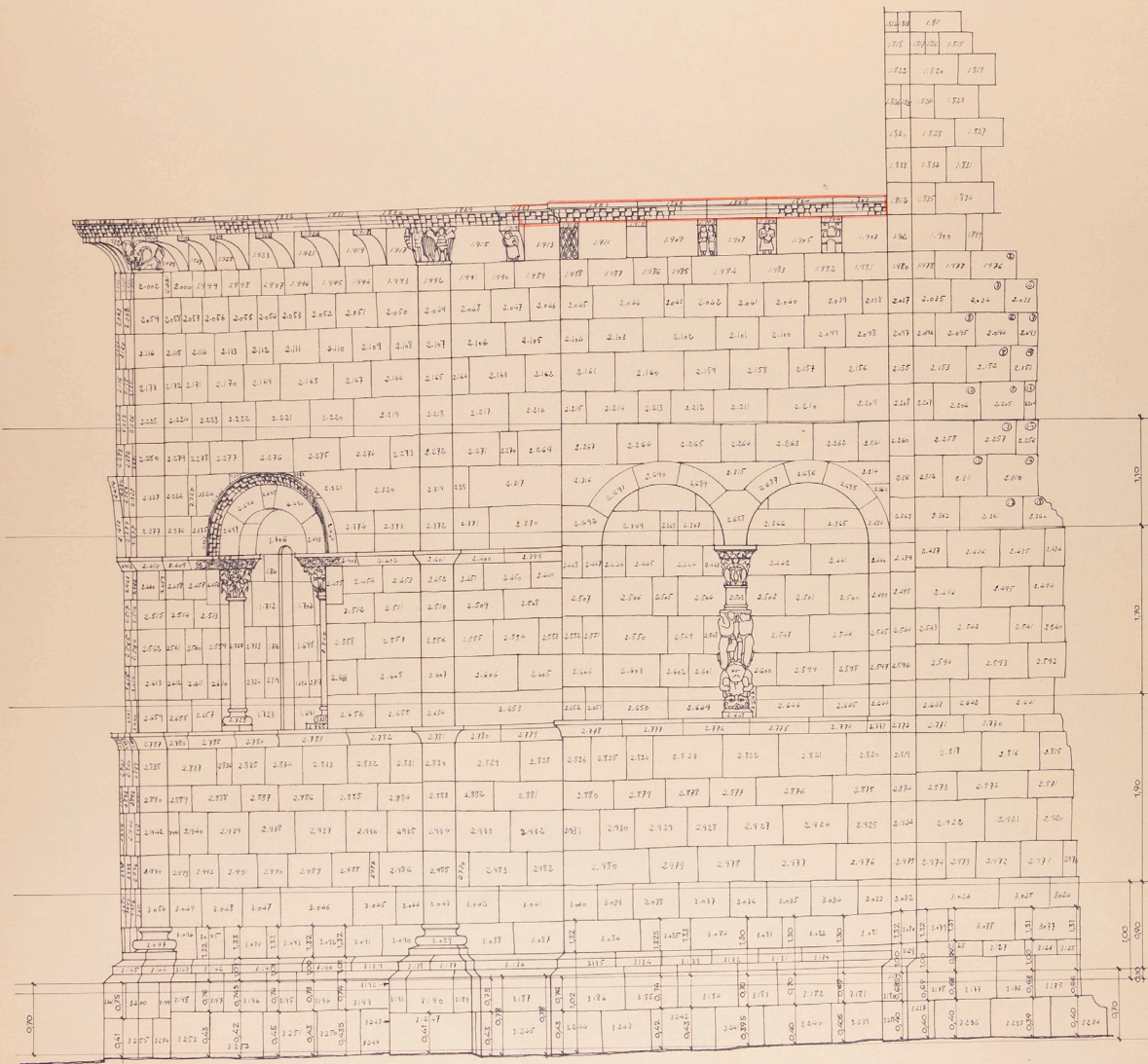
ESCALA 1:25



MADRID, DICIEMBRE 1957
 EL ARQUITECTO:

Sección longitudinal oeste-este. Biblioteca Valenciana AAFV

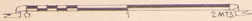
IGLESIA DE SAN MARTIN
 EN
 FVENTIDVEÑA (SEGOVIA)



◦ COSTADO NORTE ◦

MADRID, DICIEMBRE 1957
 EL ARQUITECTO :

ESCALA 1:25



Costado norte. Biblioteca Valenciana AAFV

English translation

Preface

Since unforgettable times, possession of art has been a symbol of wealth and building movable property has made easier its transportation and exchange. Architecture, one of the art disciplines, has also been commercialized, even through pillaging, moving and rebuilding in other locations. Well known have been such cases as Napoleon in Egypt, the exhibition of Cariatides from Athens and others in the British Museum, the reconstruction of Pergamo's Altar, Babylon's doors in Berlin or Nazaret's house veneration of Virgin Mary in Loreto (Italy).

The northamerican culture, a young nation which joins art history in the neoclassical stage, took on the adoption of the aesthetic mediaeval models with the arrival of european settlers and the raise of the construction of churches, a building typology spread out through Europe with examples in the mediaeval stage, mentioning their astonishment by hidden misteries in the art of construction of cathedrals and masonry works.

With the appearance of museums and several art collections in american territory, the rise of the mediaeval revival and the effort to possess art coming from Europe – in a deep social and economical crisis in the first third of 20th century – contributes the purchase of different parts of monuments before the heritage protection laws become effective, being France the first example. Spain would be affected by the lost of heritage too, considering prominent examples, the castle's courtyard in Vélez-Blanco (Almería) or San Martín de Fuentidueña's apse (Segovia), both of them in New York.

According to Rorimer, former Metropolitan Museum of Art manager, a meeting with a spanish art merchant who talked to them about the village of Fuentidueña, brought back to life their interest on the spanish Romanesque that in 1928 had awaken Arthur Kingsley Porter, Harvard University professor, when publishing in his 'Spanish Romanesque Sculpture' two sculptures from Fuentidueña. This made them travel and gain interest to purchase an apse which in the 19th century is already known to be abandoned and in ruins.

The governments of Spain and United States in 1957, after long negotiations which had started in 1935, through the Metropolitan Art Museum from New York and the Museo del Prado, signed a declaration to carry out an exchange between the apse from San Martín de Fuentidueña and several paintings from San Baudelio de Berlanga's church

(Soria), six of the twenty-three they owned.

The dismantling, packing and moving of San Martín's apse was done under the supervision of historian Manuel Gómez-Moreno and the architect Alejandro Ferrant Vázquez, both of them with the experience of dismantling and moving in 1929 San Pedro de la Nave's church (Zamora) affected by the construction of the reservoir. Its assembly in The Cloisters, subsidiary of the Metropolitan Museum of Art, was borne to architects Brown, Lawford and Forbes.

After this example of cultural exchange, as an axis of the exhibit, the *elginismo* phenomenon of the spanish heritage is studied and the discussion about the current conservation condition and location of this architectural element in New York and the remains of Fuentidueña's church (Segovia) starts. The main guidelines of the exhibit are:

1. The spanish architectural heritage in United States.
2. The example of San Martín de Fuentidueña (Segovia).
3. The architects Ferrant Vázquez and the architectural firm Brown, Lawford and Forbes.
4. Current condition of the apse in New York and the rest in Fuentidueña.

1. Spanish architectural heritage in United States of America

1.1. The mediaeval architecture and the northamerican interest

In Europe's 19th century, although the mediaeval stage was reviled, the interest for its construction where romanesque and gothic architecture have to be considered, shows a small rise in the Old World, most of all, in a level of study where it meets the name of the Romanesque expression.

The name of the expression has its affection fairly current, taken on the first third of the 19th century by Charles de Gerville and Le Prevost, or according to Curran¹ by William Gun, in 1819. De Gerville and Le Prevost, in their usual countryside trips accompanied by studious painters of ruins, called them like that to tell them apart from the gothic, classified a long time ago. When discovering these ardated and ignored architecture and construction examples, they called them Romanesque because these buildings were close to the Ancient Rome architecture, similar in some aspects, like the *opus emplectum*² technique and the use of the semicircular arch. Later on, Puig i Cadafalch justifies such term of Romanesque for its coincidence in date with the appearance of Romanesque or Romance languages.

Gradually, the term acquired remarkable success when used by archaeologist Arcisse de Caumont, who focused its rightful use in monuments that we know today, although he didn't differ in his labeling the pre-Romanesque or other earlier stages. At the end of the 19th century this terminology was almost defined and accepted, becoming clear it was not so similar to the Ancient Rome as initially presumed, because during the creation of the Romanesque architecture, Byzantium or even the Islam would have affected it, like the northern people and many native traditions due to cultural inter-

actions. As a matter of fact, in the 19th century some people called Romanesque architecture as examples of Byzantium architecture.

Many reasons are influential for the recovered importance of this forgotten art, although it could be named as the most one, the raising of the nationalisms, so alive in this period, the ones who encouraged to go deep into the study of ancient native cultures. Thus, facing the homogeneity of Gothic, a wide variety of art was discovered, based on the common Ancient Roman construction, taking different paths, producing as a result a wide variety of shapes between different countries and also between neighbor regions.

However, there are some common features between this diversity as well, due to the starting point. In the 12th century the aim is focused on strength and monumental character, and at the same time utility too, although this one would be overlooked by the first scholars. The stone vault was the general concern and was essential in some churches with a certain degree of monumental character, as specially religious art, planned to please God. Linked to the use of heavy stone vaults, we find the need to create a supporting mechanism, which would be solved through thick walls and strong pillars, with decorative details.

The spread of Romanesque and its geographic and chronological boundary is linked to Europe's formation process, suggesting its possible outset after the agreement signed in 799, by Pope Leon III and King Carlomagno, out of need of defense facing the Islam and, even, facing uprisings of their own states. With the evolution of the art of stone sculpting, a better structural knowledge and the achieved tradition in construction of churches, in the 12th century new solutions gradually arise and are typical Gothic architecture which will geographically concur in the same areas where Romanesque develops.

1. Kathleen Curran. 2003. *The Romanesque Revival. Religion, Politics and transnational Exchange*. The Pennsylvania State University Press, pág. XXV.

2. Two layers wall with stuffing inside it.

1.1.1. Basic concepts of the Romanesque architecture

Romanesque shows up around year 1000 and gets to the first examples of Gothic architecture in the 12th century, developing in Carlomagno's Europe and not linked to any civilization. Their sponsors were monasteries' abbots, as the abbot Oliba, from Ripoll, Odilon from Cluny, S. Guillermo from Volpiano, etc; some kings might be added, mainly in Castilla and England, acting as monasteries benefactors. The workers on this buildings were the same monks and many secular craftsman, being low numbered teamworks with high movility, which allowed them to work in different pilgrimage paths. The Romanesque architecture is a simple and varying architecture, without a clear line of evolution keeping, however, different common aspects:

- a. From a conceptual point of view it is an essentially religious art, programmed by Church and assigned to faithful; with a high content of symbolic parts in the building, where paintings and sculptures are included, with teachig intent.
- b. From a constructive point of view it represents strength, monumental character and utility, defeating symbolism in the last stages. The use of stone, barrel or cross vault is applied, so continuous walls and heavy pillars are necessary to carry loads from vaults to foundation. The influence of the native traditions are reflected in the creation of different schools, putting in order an art that is not so unitary as Gothic.

It could be summarized that the evolution of the Romanesque churches would be defined by the initial scheme of a rectangular space with reminiscences of the basilical floor plan, one or three apses in the head of the church, column arcades and wooden roofs, taking the plunge to the barrel vault to fight fire, enlarging the section of the walls to balance the pressures of the heavy vault. Good examples of this stage might be the Vall de Bohí (Lleida), declared A World Heritage Site.

The rough aspect of these first stages would be modified with the growth in height, due to its usefulness and symbolism – to gain lighting in the central space and for spiritual and esthetic reasons – and with the aim to increase its capacity, adding lateral naves. In the last stages and evolving to a floor plan with a cross scheme, many altars and church spaces are added, the transept arises when extending the cross naves to the same height as the crossing, the small apses multiply, the ambulatory and the crypts under the naves show up.

A dynamic balance is done in a structural level and the loads are more focused, the platform appears in the upper part of the lateral naves, defining also the triforium and the clerestory, reaching the most important Romanesque example in Spain, Santiago de Compostela's cathedral, arrival of the religious pilgrimage route that crosses Europe.

There is little information about the architects or master builders from medieval times, being the book Villard de Honnecourt, 13th century, next to the floor plan of the monastery of St. Gall (Switzerland) the brightest and more popular examples of this period.

1.1.2. The art heritage in the Spain of the 19th century and the beginning of the 20th century

In Spain, the 19th century is a misfortune for art heritage, because different facts will favor the destruction and/or vanishing of heritage, accumulated mainly by the Church in its religious centres, such as convents and monasteries, estimating around an 80 percent of it.

First of all, the Independence war (1808-1814), after the French occupation, damaged the immunity of convents and religious spaces, which until that moment had been respected, being sacked, burgled or burned³.

In second place, the ecclesiastical confiscation in 1835⁴ ruined hundreds of convents and monasteries and its art heritage, because they were necessarily confiscated, being the most important Mendizábal's confiscation. These confiscations would start in July 1835 with the Ministerio de Gracia y Justicia's order to abolish Jesuits Order, gaining the state all its rights. Subsequently, in the same month of

3. Merino de Cáceres, J.M. and Martínez Ruiiz, M.J. 2012. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W.R. Hearst: "El gran acaparador". Edited by Cátedra, Madrid. Págs. 26-31.

4. Actually, the one in 1835 was the renewal of the decree of October 1st 1820 about Church confiscation to pay national debt. In 1820's decree, the Government reserved the right to have any buildings or art objects available for itself.

July, a royal decree is published to abolish any convent or monastery with less than 12 monks, so the state gets its properties and is able to reduce national debt. Not fulfilling enough with this outrage, the new Mendizábal's government, in October 1835, publishes the royal decree to abolish the monastic orders considering out of proportion the number of convents and monasteries and finding them useless for the spiritual service of believers, confiscating lands and its properties, as the State finds it as an immediate source of income⁵.

The lack of a heritage protecting legislation made easier the subsequent heritage damage, with looting and burnings in the same 1835, but there was a useless review in the magazine *El Artista* where this brutality is made⁶. Nevertheless, in April 1844 the civilian governors were in charge to send within a one month term a list of the monuments and art objects which deserved to be preserved, corresponding to the Cathedral of Leon the first statement as national monument, in the same year. Although the Central Commission and the Provincial of Monuments were created in 1844, the Fine Arts Royal Academy from San Fernando kept all the previous precedents since the moment the amortization was managed in 1835. It would not be until the I Republic (1873-1874) when the protection of heritage would start, and being the first of the laws to stop the governors of provinces the demolition of buildings that must be considered as monuments⁷, after the complaint presented by the Fine Arts Royal Academy and asking for the end of random demolitions of buildings considered as heritage⁸. The demolitions and plunderings did not stop and the art traffic became even more important, although the intellec-

tual discussion about the heritage in modern societies arose and, we must remember, the most important one was the *Carta de Atenas* (1931).

The 20th century got off to a good start for heritage, because of a royal decree on June 1st 1900 the composition of the complete and organized catalogue of *riquezas históricas o artísticas de la nación*⁹ as an inventory of all the art heritage was ordered, remarking the lack of scientific accuracy of some inventories because they were written by journalists friends of politicians, in contrast to the excellence of Manuel Gómez-Moreno¹⁰ or Manuel González Simancas. However, the plunderings and demolitions continued, being the trade of heritage art a productive market.

Despite the excellent work of cataloging and studying of the Spanish architecture heritage by the best historians of the beginning of the 20th century, highlighting celebrities as Manuel Gómez-Moreno, Vicente Lampérez and Romea, Elías Tormo¹¹ and/or, the following one, Leopoldo Torres Balbás, there is a big number of foreign historians, considering the northamerican ones as the main hispanists, that have accomplished important works providing a big amount of information, such as Arthur Byne, Mildred Stapley, Archer Huntington, Arthur K. Porter or Kenneth Conant. Nevertheless, although their work was to document Spanish history and heritage, these studies represented for art dealers real catalogues, who would show interest, so the opportunists could achieve this artwork. In the first third of the 20th century the first laws and the basis around the protection and preservation of the Spanish heritage would show up, being the one from July 7th 1911 about architectural digging, creating the *Catálogo del Tesoro Artístico*, the

5. Hernández Hernández, F. 2002. *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*. Edited by Trea, Gijón.

6. Usoz and Ríos, L. 1868. "¿Bajo qué sistema de gobierno prosperan más las Bellas Artes? Estado de éstas entre los antiguos y su carácter" in *El Artista*, II. Pág. 140-141.

7. Gaceta de Madrid. December 18th 1873.

8. Merino de Cáceres, J.M. and Martínez Ruiz, M.J. *Op. cit.*, pág. 35.

9. Muñoz Cosme, A. "Catálogos e inventarios del Patrimonio en España" in *El catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Ministerio de Cultura, Madrid.

10. Merino de Cáceres, J.M. and Martínez Ruiz, M.J. *Op. cit.*, pág. 36.

11. Elías Tormo Monzó (1868-1957) was a man of a wide culture, a desirable biography and with many art and history publications; Doctor of Laws and Philosophy, he was professor in University of Santiago, in University of Salamanca and Art History in Central University of Madrid, where he would become Rector. He was Académico de la Real Academia Española de la Historia and deputy and senator in Valencia and, between February 1930 and February 1931, minister of Instrucción Pública y Bellas Artes.

12. Although it could exist the case to dismantle declared buildings and move them, with prior permission of Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, the Ley from 1915 established the presence of the goods inside the nation and forbade the chance to export them.

one from March 4th 1915¹² about the monuments conservation and showing up in 1923, 1930 and 1931 one about the expropriation of artwork, historical and archaeological works. However, the Law in 1933 was a very detailed law and, although it would be modified occasionally, it would be current until the Spanish democracy, in June 1985, when Spanish Historical Heritage Law would be published, and where the autonomous regions would achieve the power in culture matters.

In 1928 the *Patronato Nacional de Turismo* would be created to show the visitors how rich the cultural heritage was, giving rise to the creation of *Paradores de Turismo*, historic and heritage buildings like castles and monasteries restructured for hotel usage, altering sometimes the original image some monuments would show, such as *Hospital de los Reyes Católicos*, in Santiago de Compostela.

We should consider this mediaeval tradition is a parallel stream to the understandable evolution of what was going on after the industrial revolution, where the new materials as iron and cement gave shape to new rationalist compositions where the enlargement of cities is needed to satisfy quickly a dwelling demand when the number of workers grow. It must be reminded that, while Mies Van der Rohe designed the pavilion for the *Exposición Internacional de Barcelona* in 1929, maybe the best minimalism design in national territory, the service *Arquitectos de Zona* would be created, depending on the *Dirección General de Bellas Artes* and the national territory would be divided in different parts, initially six, and one architect would be named per area, being in charge to manage works in monuments under their jurisdiction. Meaning, these are not opposite ideas, but an architectural and constructive variety which our european culture provides.

In Barcelona, for instance, a little bit earlier, an important urban development had been done in the historic neighborhood, known currently as the Gothic Neighborhood, to provide it a Gothic look and a new facade in the Cathedral is built, in 1913, remembering the examples of the european gothic architecture with the glory of gables and spires.

In the first days of the Civil War (1936-1939) churches are sacked and burned down, with their archives and objects, and during the whole battle, the spanish architecture heritage suffers because many of them are strategic surroundings or battle locations. However, in 1938 the *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* is created, authority belonging to the republican side in charge to recover the art heritage and the state protection of the monuments, where Alejandro Ferrant would work under his brother Ángel's order; and after war, in the first

Francoism, the structure of the heritage defense would be kept, preserving in that way spanish heritage protection.

Thus, it could be said that the most relevant cause of this spanish heritage destruction could be greed, lack of heritage protection and, above all, the lack of culture and the high degree of illiteracy and total ignorance of the past, without forgetting the political changes that happen in the national territory in no more than two hundred years; wars, dictatorships, kingdoms, republics, etc, with the related crisis, being the plundering and the selling of art a profitable business in a country where there were many monasteries, convents and churches, as main art sponsors.

1.1.3. United States of America and the Mediaeval Revival

In 1871, a great fire destroys Chicago and after a first scared moment in the rebuilding of the city, dwellings made with the balloon frame technique, is when in this architectural recovery task, there is a first engineering generation, some of them students from the *École des Beaux-Arts* from Paris and/or in the military engineering of secession war (1861-1865) who will be authors of a new architectural growth using for it, constructive systems able to solve the problems. In this first generation of the called Escuela de Chicago, Henry Hobson Richardson, William W. Boyington, J.M. van Osdel and, above all, William Le Baron Jenney stand out. This last one, as a consequence of the paralyzation of the works of the construction of the Home Insurances Building from Chicago (1883-1886) due to a workers strike, decided to move on using a metallic framework inside the building and the facades, coating them afterwards with masonry and not being part of the structural task, formalizing the first skyscraper with metallic structure.

To an aesthetic level, it is relevant the impression and the knowledge achieved by the architects who studied in Paris, because they will settle the face of these first skyscrapers, most of them in New York, using frenchified classic compositions or influenced by the medieval architecture, as the Wallace Building from New York (1894).

With the strong growth of the northamerican market and society, until the Great Depression of 1929, profits of companies and their most important investors increased, so the taste for antiques and a high purchasing power raised the chance to acquire art, and with the crisis in Europe and low level of heritage defense, its plundering was not diffi-

cult. William R. Hearst would be the best of the examples as mediaeval art hoarder for decorating his many properties, like the Hearst Castle, in San Simeón (California), character who went beyond the big screen in Orson Well's *Ciudadano Kane*.

On the other hand, the quick city growth and the need of religious buildings and new dwellings or building services, had the architects needing a certain aesthetic to dress the buildings, some of them using a classicism style and others building examples of *Mediaeval Revival*, such as the De Vinne Press Building in New York (1886).

Whithin the terminology *Mediaeval Revival*, we should include the terms *Romanesque Revival* and *Gothic Revival*, or its translation, NeoRomanesque and NeoGothic. Although Romanesque and Gothic are two architectures easily distinguished, it is not illogical to set them in the same period called mediaeval. There are different concepts to precisely define the differences between one another, although not all the elements have to come out of an architecture style in the same building, considering that a building can host the evolution of the Romanesque architecture and be the precedent of the pure gothic churches, as Durham Cathedral (England), Notre-Dame de Noyon (France) or the Cathedral of Lleida (Spain).

The elements which affect both of the architectures would be the type of floor plan, the geometry of the floor plan, the regulating trace of it, the structural conception, some constructive details, etc; nevertheless, the basic elements to distinguish between Romanesque and Gothic would be the usage of the semicircular and pointed arch and, as a consequence, the construction of the barrel and the cross vault, introducing other kind of vaults, etc.

In the middle of the 19th century, with the migration fact from Europe to North America, an international ideas Exchange happened which made the popular rebirth of the Romanesque. From a beginning, the Romanesque Revival was headed for the religious architecture and it had its peak in England, Germany and United States, due to the search of the most ancient church typology, when building new churches. The boost of a world level church was run in the protestant countries: in Prusia, with the example of

suburban churches in Berlin, in London with the project for the bishopric in Jerusalén; in the United States, we would have the starting point in 1844, with the churches designed for the Calvinist congregation, and ending in the Trinity Church of Copley Square, in Boston. A common reason for these three nations would be: in the middle of the 19th century, Prusia, England and the United States were deeply Protestants and in these territories, there was an interest to reassert the Protestant membership, because these were threatened by secular forces of the industrial age¹³.

In Germany, the architect Heinrich Hübsch would publish in 1828 the essay "In which style may we built?", adopting the romaneseque architecture as its own for a modern style in Germany and being separated to the neoclassical architecture and with such good examples in this area, as Brandenburgo door (1791) in Berlin or the Stone Museum in Munich (1816)¹⁴.

In the history of architecture, NeoGothic has been more accepted than NeoRomanesque, because it will have a greatness consideration of glory and slimness, being the decorative details more elegant, being very used in New York, as much in the construction of churches as St. Patrick's Cathedral (1879), Riverside Church (1927) or buildings, as Woolworth building (1913).

However, if any medieval architect had to be underlined, movement that arised deeply in Europe in the 19th century, this would be the French Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), an architect whose training was based on his own experience and analysis, strengthening his self-education with travellings to Provenza, Normandía and Pyrenees in France, including Italy and Sicily where he visited the main monuments of each territory, highlighting his excellent drawing technique and the 249 drawings he drew for the work *Voyages dans l'ancienne France*¹⁵, Isidore Justin Séverine's, Taylor's baron and his *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (1854-1868), ten volumes dedicated to civilian, military and religious architecture between 11th and 16th centuries.

Viollet-le-Duc was an Art and Esthetic History profesor in the Ecole of Paris, and he is attributed the rationalist theory of Gothic architecture, also known as constructive function-

13. Kathleen Curran. 2003. *The Romanesque Revival. Religion, Politics and transnational Exchange*. The Pennsylvania State University Press, pg. XXV.

14. Cortés Meseguer, L. 2015. *The construction between Renaissance and XIX century*. Valencia: Edited by Universidad Politécnica de Valencia.

15. García García, R. 1996. "Introducción. Viollet-le-Duc: vida, obra, ideas" in *Viollet-le-Duc, E. La construcción medieval*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

alism, where the building is considered as a skeleton based in the flexible system for the independence of the structure elements¹⁶ and, was also, it an essential part of the theory and practice of the architectonic restoration, because the medieval puriy was recovered, and adds the esthetic aspect to the design, so questioned. He made such repairing works in several medieval buildings as Saint Sernin in Tolouse (1844-1879), Velezay's abbey (1840), Saint Denis' abbey (1846), Amiens's Cathedral (1849-1874), highlighting the work in Notre Dame's Cathedral in Paris (1844-1864), affected by the damage effects of the Revolution, when accomplishing these works would be named Chief of the Historic Monuments Office in 1846. All these examples and its progress would leave a cultural legacy so the concept of medieval art renovation became established at the beginning of the 20th century and, even more, with the growth of buildings for the increasing urban societies.

1.2. Spanish architecture heritage in United States

For centuries the appropriation of architecture or artistic remains of a country and have it transfered to another one was very usual, with or without the permission of the original nation. The reasons were different: spoils of war, a study effort after archaeological seasons, collecting, presents and donations... Rome in Greece, Napoleón in Egypt, the german archaeological campaigns, the british and spanish museums... are plenty of examples of a practice considered usual halfway through the 20th century. However, the national identity awareness which arises in the 19th century, which is mainly explained in the construction of a past where the architectural materials, among many others, served to that aim with evident contradictions, started to affect in such sensitivities until the idea of a group of heritage that had to be taken care of arose. In Spain, nevertheless, at the same time that identity was built, authorities and new and former owners did not care to sacrificize an important part of that heritage in processes, as the confiscation or Carlist wars, or selling it to those eager to collect and had a lot of cash.

Travellers, photographers, writers, that travel throughout Spain during the 19th century, in initial travels which were closer to a distant Europe and a Far East, discovered the world a heritage poorly studied and with great value, that the locals were not able to value. It would not be until the first decades of the 20th century when voices asking for a solution to this problema arose, allowed by the lack of legal steps that avoided it. For example, Torres Balbás in 1920, asking for inventories or reporting the *riqueza artística que emigra de España*, and although since 1911 something had been regulated, it would be the *Ley de Conservación del Tesoro Artístico Nacional* in 1926 when strict regulation measures are taken, but when an important number of pieces had already left to a very special destiny: the private collections in United States, Germany, France or Denmark.

At the beginnig it was mainly private collectors, and in a second stage, or when these collectors died, the main role was then taken by museums or public collections linked to universities, so the purchasing of these pieces of art was public. But in a first stage celebrities with great fortunes were who, following the example of the great northamerican museums since 1870 felt attracted to the european art wealth. William R. Hearst, Samuel H. Kress or John D. Rockefeller, among others, used expert mediaevalists or architects who knew this architecture heritage to pick the works which were remarkable and were purchasable by these beaters, together with antiquarians or collectors in Spain or France, for its transfer to the United States.

It must not be condemned, from our current regard for heritage, this collector eagerness without understanding that, what was purchased then, most of the times, were ruined devices, in tough access locations, without a suitable knowledge of its value and without legal protection. The chance to be protected and appreciated in the new country was high in front of what happened in the original country. Although it was not always like that.

This course of action, today considered as plundering, was useful for an increasing conscience around the cultural heritage, no doubt of that. Their regard led on to ours, even at the expense of important losses.

The tendency of this practice in the twenties of the last century, even though complaints and controls started to be defined. In 1923 the alienation of church's possessions was regulated, considering this institution a simple

16. Marín Sánchez, R. *Apuntes asignatura Construcciones Históricas* de la ETSI de Edificación de la Universidad Politécnica de Valencia.

owner of the goods, and encouraged to create diocesan museums.

In 1926 the new laws showed how worried the State was... *no sólo evitar la pérdida de cuanto encierra el solar patrio de interesante, histórico y bello, sino también procurar que sea admirado de propios y extraños, contribuyendo a conseguir que se conozca a España en las manifestaciones artísticas, muestras de su cultura...*, and it was summarized in measures which forbid national artistic treasure export, which was then considered as imprescriptible and inalienable and having to ask for export permissions, a development of an historical guide of the object trying to export, which then would be studied by the *Comisión de Valoración de objetos artísticos*¹⁷. Which was regulated again in 1930 and in 1933, the proclaimed law by the Republic organized what considered as the most effective control method: the organization of a register of cultural goods.

In the meantime, several important works had travelled out of Spain, that had been studied with great accuracy by Martínez Ruiz and Merino de Cáceres¹⁸. Highlighted among them is the Renaissance courtyard Castle in Vélez Blanco (Almería), which was dismantled in 1904 and shipped to Marsella, where its purchaser in 1913 resold it to the private collector George Blumenthal, who would place it in his New York's home. When he passed away he transferred his collections to the Metropolitan Museum of Art from New York, where he had been director between 1934 and 1941, distributing it initially between the headquarters of the museum and The Cloisters. The courtyard would be reassembled by the architects Brown, Lawford & Forbes together with the Watson Library of the main headquarters of Metropolitan.

The Cistercian monastery of Santa María la Real in Sacramenia (Segovia), built in 12th and 13th centuries, which after the confiscation was private, was partially sold: the cloister, the chapter hall and the refectory to William R. Hearst, being dismantled and shipped in 1926 to New York. The presence of straw which could be contaminated made the port authorities established a quarantine over the boxes which contained it, what led Hearst to leave the idea to assemble it, being stored for twenty-five years. It was sold to some Cincinnati business owners, it was visible that, when changing the straw after the quarantine, the order had changed so every single block of stone had to be identified

again. The work was in charge of Allen Carswell, who had been working with Rockefeller in The Cloisters, reassembling it in Miami in 1954. The failure of the turistic operation that had been expected from it ended with it in the market again, being purchased by the Episcopal Diocese from south of Florida in 1962 transforming it into a parish and museum. The rest of the monastery of Sacramenia had been declared monument in 1931.

The Cistercian monastery of Óvila, built in the village of Trillo (Guadalajara) and abandoned after the confiscation in 1835, was ruled by the State who sold it to an individual and this one to Arthur Byne, W.R. Hearst's agent in 1928. Dismantled between 1930 and 1931 and moved to San Francisco with the aim to join Hearst's new residence, although the next year it was declared a national monument. The economical recession broke Hearst's dreams, so the remains of the monastery were sold to San Francisco city in 1941. The idea to rebuild them in a medieval art museum became real in 1964, and after years stored in the De Young Museum suffering plunderings and burnings, only a small part would be rebuilt: the main façade of the church, while the rest was transferred to the Abbey of New Clairvaux in the Californian town of Viña, where the chapter hall was assembled in 1999.

The statement of monument in 1915 of the Mozarab chapel of the 11th century in San Baudelio de Berlanga in Soria did not stop, in spite of the legal actions of the Comisión provincial de Monumentos from Soria and the Bishopric, its real owners who were some neighbors of the village of Casillas de Berlanga, to sell it to the american collector Leon Levy, and were taken, by some experts from Italy, several important wall paintings, twenty-three in total, and moved to the United States, although they were not interesting there to Morgan, Mellon, Videner, neither any of the great american collectors, more interested then in the italian primitive ones and the Flemish barroques and only the Museum from Boston purchased *La Última Cena* and *Las Marías en el Sepulcro*, two of the best walls of the group. Later, the Museum from Indianapolis showed interest in *La entrada en Jerusalén* and other less important pieces, going the rest to the Museum of The Cloisters in New York. Some of these paintings, as we will see, were part in 1957 of the agreement for the transfer of the apse of San Martín de Fuentidueña.

17. Real Decreto-Ley of August 9th 1926 over protection and preservation of artistic wealth ("Gaceta" on August 15th 1926).

18. Merino de Cáceres, J.M. and Martínez Ruiz, M.J. 2012. *Op. cit.*

Several works were partially moved to United States. Among them the romanesque façade of the church of Uncastillo (Zaragoza), that had been purchased in 1927 by Charles H. Haves, associated director of the Museum of Fine Arts from Boston. This façade was in possession of an antiquarian from Catalonia and placed in a warehouse of the port. It would be assembled in the Museum of Boston. And some pieces of the abbey from Lebanza (Palencia) which had been moved after the confiscation to churches of the province, some of them finished in 1927 in the Fogg Art Museum of Harvard University and in the Walters Art Gallery from Baltimore.

These transfers also spread to Spain, and from the Benedictine monastery of San Pedro de Arlanza (Burgos) some pieces left in a singular diaspora in 1841: the sarcophagus of the family Fernán González to the Colegiata of Covarrubias, the façade of the church to the Museo Arqueológico Nacional of Madrid, some other sepulchers to the Cathedral of Burgos, while several paintings from an existing room above the chapter hall were finally spread out among the Museo Nacional de Arte from Catalonia, The Cloisters and the Fogg Art Museum in Harvard.

Roofs and frameworks belonging to the palace of *Duques de Maqueda*, in Torrijos (Toledo) were spread out through Spain, France, England and United States. The room of the Liceo of this palace was carried in 1921 first to Chicago by Charles Deering, and from there to San Francisco, where it would remain in the M.H. of the Young Museum until in 1995 would finally be set up in the Museum California Palace of the Legion of Honor from San Francisco.

The case of the *Hispanic Society of America* replies to a different attitude, based on learning, philanthropy and collecting. Strongly attracted to the Spanish culture, its creator, Archer M. Huntington (1870-1955), after several travels to Spain, decided to establish a public and free nature institution in Manhattan with a library and a Spanish museum that was a center of the spread of Spanish art and culture. At the same time, Huntington was sponsor of the American Numismatic Society, the American Academy of Arts and Letters, the American Indian Museum and the American Geographical Society.

In the New Yorker foundation, Huntington deposited his wide collection of paintings, sculptures, books, ceramic and photographs where he took in several Spanish contemporary artists, among them the well known Joaquín Sorolla's collection *Visión de España*. In one of Huntington's travels to Madrid he visited the kings and he committed not to deprive the country from its cultural heritage, in spite of the wide net of agents, among them Marqués de Vega

Inclán, president of the Comisaría Regia de Turismo, which cooperated in the collections.

One of the most interesting pieces which is in the Hispanic Society is the sculptoric funerary group of Duque de Albuquerque, belonging to the convent of San Francisco de Cuéllar (Segovia), purchased in London in 1906. Besides collecting, the Hispanic Society would designate members of the institution and titles to hispanists celebrities, that linked to it through studies, achieving prestige for the work that was done. Among them the French archaeologist George Bonsor, the humanist María de Maeztu, the painter Manuel Benedito, the philologist Rafael Lapesa and the architect Leopoldo Torres Baldás, one of the most active defenders of the Spanish heritage always declaring himself against the plunderings.

1.3. The Cloisters

This museum, belonging to the Metropolitan Museum of Art, is dedicated to the mediaeval art and architecture, located nowadays in the north of Manhattan close to the Hudson river and being one of the greatest New York natural landscape.

The sculptor George Grey Barnard (1863-1938) studied in the Art Institute of Chicago and in the Academic *des Beaux-Arts* of Paris, living from 1905 until 1913 in a village close to Fontainebleau, receiving the order to do the façade of the Pennsylvania State Capitol Building in Harrisburg. To supply his economy he worked as an art agent and, later, as a collector, reaching an important quantity of mediaeval pieces, remarking the rests of four French cloisters from Saint Michel de Cuxa, Saint Guilhem-le-Désert, Bonnefont-en-Comminges and Trien-Bigorre.

With all the pieces he purchased, many of them were not on its original location, so he decided to move in 1913 his collection to United States, just before the french government would create a law to avoid the export of historical monuments, after the intention and negotiation between Barnard and Madame Baladud from Sain-Jean to purchase ten arcades from Saint-Michel-de-Cuxa.

After the opening of the first mediaeval museum in december 1914, and the excessive ambition of Barnard in the monument where the achievement of world architecture, a project which ruined him, John Rockefeller Jr. purchased the collection in 1925 for the Metropolitan

Museum of Art and in 1930 gave the city four acres for the museum to be built in the current location of Fort Tryon Park, north of Manhattan.

The construction of the building happened to meet while digging for the realization of a subway line until the 190th street, so part of this stone was used for the construction of the walls of the new museum. In the same way, the paving stones that had been taken off in Wall Street area were used as well.

For the building's design, it was supposed to be a castle, due to the high number of religious elements they had, it was decided to make a simile to the monk architecture. For the tower, for instance, they based on the type of Cuxa's area, French Pyrenees, while the Gothic chapel was a copy of the ones in Carcassonne and Monsempron. In the design of the museum, the curators of the Metropolitan, Joseph Breck and James Rorimer and the architect Charles Collens (1873-1956), the same that had built for Rockefeller the Riverside church in the Upper West Side, joined the four cloisters Barnard had purchased, one arcade from Froville, in Lorraine, the chapterhouse of the Cistercian abbey of Pontaut and a romanesque chapel from Langon; having studied previously many monuments in the south of France to adjust these architectural pieces to the new building so it would have a medieval and unique aspect. Also, different spaces were set up where historic gardens were reproduced, like the one located inside Cuxa's cloister, showing a good sample what the medieval garden represented and it was perfect to grow medicinal plants or others.

The museum, which fits a great collection of mediaeval art, from sculptures and religious items to the collection of tapestries which Rockefeller Jr. gave, opened doors in May 1938 and it would be in the fifties decade when it received a permanent loan, in exchange for several paintings from San

Baudelio of Berlanga (Soria), the apse of the church of San Martín de Fuentidueña¹⁹.

Maybe the purchasing by Metropolitan's side of that apse is not so casuistry, because, in spite of being ruined since the 19th century, it is an example of the romanesque architecture and it should be associated to the churches of the pilgrimage route to Santiago de Compostela, starting negotiations for its purchasing before the Spanish Civil War (1936-1939). Porter would publish in 1928 a book about the Spanish romanesque sculpture, including two of the most relevant images of San Martín de Fuentidueña, being the sculptures of *La Anunciación* and *San Martín*, this second without a head.

Rorimer, curator of Metropolitan Museum of Art, had been one of the *Monuments Men*²⁰ and with "sense of smell" about the research of works of art, and being the one who would write up the catalogue of The Cloisters museum, in 1941 and reviewed by himself in 1971. Carmen Gómez-Moreno, daughter of the historian Manuel Gómez-Moreno moved in 1950 to study Art History in University of Harvard, and starting to work as a curator in the Metropolitan when finishing college.

The desertion of San Martín de Fuentidueña, Porter's publication in 1928, Rorimer's knowledge and experience, Carmen Gómez-Moreno's work as a curator in the Metropolitan, Manuel Gómez-Moreno's backup, Spanish government's tendency, Ferrant and Forbes's brain ability and the work and experience of the *canteros románicos* and north-american workers, made possible the dismantling, moving and assembly of the apse of San Martín de Fuentidueña in its current location in The Cloisters museum in New York city, going from a ruined condition to being a part of one of the most renowned museums, gaining over one million visitors per year.

19. Barnett, P. And Wu, N. 2005. The Cloisters. Medieval Art and Architecture. The Metropolitan Museum of Art, New York.

20. Called in that way the members of the allied army section MFAA (Monuments and Fine Arts and Archives) in the Second World War, in charge of recovery and protection of the art works recovered from nazis after the progress of allies and that George Clooney would shoot a film with the same name, playing as Rorimer the actor Matt Damon.

2. San Martín's church in Fuentidueña (Segovia)

2.1. Historical description

2.1.1. Site description

Fuentidueña is located seventy kilometers north from the city of Segovia (Spain), in a high wooded and watered area. Its origin is pre-Roman, when the Celtic fort became a Roman fortress. The Romanesque town was fortified between 11th and 13th centuries and in its highest point, the ruins of the contemporary castle, remodeled in the 14-15th centuries, still remain.

With a great paleontological wealth, it is found on the northern side of the hill which closes its wall (south) and the meadow where Duraton river flows. The walls surround the hill in a circular shape with approximately 2.200 yards in length and 12 meters in height, setting up the closing protection of the east part a rock gap, which formed three entrances – north, south and west.

It had four churches within the walls, Saint Salvador and Saint Esteban, in ruins¹ nowadays, and the Romanesque Saint Miguel and Saint Martin. A fifth church, Saint María la Mayor, with different masonry, is located in the northern suburb and close to the six eyed stone bridge which crosses the Duraton river.

It was a very important town and it had interesting historical chapters, which had also influenced the presence of two hospitals and a Franciscan monastery. A hospital, which is believed the foundation of the Templars, hosted only for

one night anyone who needed it and had a Saint Lázaro's dedication chapel; the other hospital is the one called Magdalena's – it had a Saint María Magdalena's dedication chapel - mainly for sick and poor people, and founded by Mencia de Mendoza, cardinal Mendoza's niece and lord of Fuentidueña's wife, Álvaro de Luna, in 1540. Nowadays, its condition is dilapidated.

Regarding the monastery, close to the right edge of the river, a thousand steps away from town, the observant Franciscan monastery is located, ruined since the last expulsion. It was founded after the name of Saint Juan de la Penitencia, named this way by the monks of the same congregation founded in the 6th century and extended through France with the name of Saint Juan Bautista. Only two monasteries were founded in Spain, the one in Fuentidueña and, the other one, in Navarra². The one in Fuentidueña belonged later on to the Mercedarians, until Cardinal Ximenez de Cisneros finally gave it to the Observant Franciscans in 1496³.

A few travellers, as Jorge de Eingham⁴ (1457) and Gabriel Tetztl⁵ (1844) included this town in their route, as a result of how important the town must have been.

2.1.2. Historical preamble

First news about this town's own history, is due to a papal bull on April 9th of 1123 for the confirmation of the bishopric's properties in king Enrique the fifth's schism because the prelates were not asking for apostolic confirmation, in which it is mentioned as Castrillo de Lacer, former Fuen-

1. Gómez de Somorrostro, Andrés. 1861. *The aqueduct and other Segovia antiquities*. Printed by Pedro Ondero, pag. 292.

2. Cardinal Cisneros founded at the end of XV century the monastery of Saint Juan de la Penitencia in Alcalá de Henares, as Franciscan nuns convent, women hospital and maid school.

3. Gómez de Somorrostro, Andrés. Op. Cit. Pág. 293-294.

4. Fabié Antonio María (translator and editor). 1897. *Travellings in Spain of Jorge de Eingham, baron Leon de Rosmihal de Blatna's, Francisco Guicciardini's and Andrés Navajero's*. Bibliófilos book store, Madrid.

5. Foulché-Delbosc, R. 1896. *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Editor H. Welter, París.

tidueña's name⁶. A little bit later, in 1136, another citation with the name Fuentidueña appears, just as Diego de Colmenares⁷ would write:

En nueve de Abril del año figuiente mil ciéto y treinta y feis el Emperador estádo en Zamora hizo a nuestro Obispo, y fu Iglefia, cuyo templo se fabricaua, donacion de la decima parte de los quintos reales, portaxgos, fernas, huertas, molinos, tiédas, y calunias de Segovia, Sepulveda, Cuellar, Coca, Ifcar, Pedraça, Maderuelo, Frefno, Montejo, Fuentidueña (y es la primera noticia que hasta ahora emos ballado deste nombre) Bernui, Sagramaña, y Benbinbre: y mas la quarta parte de toda la moneda, que se labraffe en Segovia.

Andrés Gómez de Somorrostro⁸ coins Fuentidueña as Dueña de las Fuentes, attributing to this town the biggest natural spring in the region, which is the main reason for the change of name from Castillo Lacer to Fontedona.

It is important not to confuse the town we know as Fuentidueña (Segovia), where Saint Martin's apse comes from, with Fuentidueña del Tajo nowadays located in the province of Madrid, the town that Lope de Vega immortalized in his comedy writings (*El alcalde mayor, acto I*)⁹.

Although nowadays, Fuentidueña has a small population, with a reduced industry, only 143 residents¹⁰, it had a certain amount of relevance and there are significant stories of kings and nobles around this town, because its strategic location gave a suitable place for the emplacement of a castle and its territorial defense.

A few authors name the continuous change of possession between Muslims and Christians after the first inva-

sions in 711, until Segovia is permanently retaken by King Alfonso the sixth in 1079, dating the beginning of the repopulation until 1087¹¹.

King Alfonso the seventh, encouraged the construction of religious houses in the region of Segovia, who died in 1157. It seems reasonable that the construction of religious buildings on strategic sites, as Fuentidueña, started little before or after that specific date, being contemporary to Saint Maria de la Sierra's church, in Sepúlveda and prior to most of the churches of the city of Segovia¹².

Because Fuentidueña was one of the most important towns of the old Castilla, its Parliament members voted in the Courts that Alfonso the eighth celebrated in Carrión de los Condes in 1188, to be able to set up economic agreement of marriage between infant Miss Berenguela and prince Conrado from Sweden¹³. Nevertheless, with Cuellar and Sepúlveda, they defended Duero's border against "the Muslims"; which had to be surrounded many times and, also, abandoned, because full benefits exist for the people who want to live within the walls¹⁴.

The town of Fuentidueña is not properly specified by the chroniclers and historians among the towns of the regions of Segovia and the current Madrid, Fuentidueña – occasionally Fuentidueña del Duratón – and Fuentidueña del Tajo, because there are a few historical chapters which it is not possible to know with more accuracy, as King Alfonso the eighth's testament in Fuentidueña in 1204 being also the reason why he would sign peace with the King of Navarra, due to his absence in the battle of Alarcos¹⁵.

Fuentidueña was the head of judicial area until it was joined by the nearby town of Cuellar in 1835, being the

6. Vergara, Gabriel maría. *History of the distinguished town of Segovia and a summary of Castilla's stories*. Author Diego de Colmenares. Printed by La Tierra de Segovia, 1921.

7. Colmenares de, Diego. *History of my antigua, noble, and loyal ciudad de Segovia: and summary of Castilla's stories*. 1637.

8. Gómez de Somorrostro. Op. Cit. Pág 291.

9. Lope de Vega Carpio. 1620. Trezena part of Lope de Vega Carpio's comedies. Alonso Martin's widow, Madrid. "No estuvo Gerineldos en Sansueña / tan dulce por la dama Quinaña, / ni, por la bella infanta Palamona, / tan alegre Roldán en Fuentidueña".

10. <http://www.fuentidueña.com/index.php/la-villa/datos-de-interes> (2016 /02/06)

11. The Cloisters. Article Carmen Gómez-Moreno.

12. Carmen Gómez-Moreno. The Cloisters archive.

13. Fermín Gonzalo Moron. 1846. Spain's civilization's history. Volume V. Printed by Francisco Díaz, Madrid.

14. Gómez de Somorrostro. Op. Cit. Pág 295.

15. Molina, Joaquin. Segovia's historical notes. Provincial printing 1888.

16. Gómez de Somorrostro, Andrés. Op. Cit. Pág. 292.

matrix of the 26 churches that formed the church judge, and whose archpriest was royalty named¹⁶.

2.1.3. Centuries of ruin to become heritage

As the informative screens read in the remains of the old Saint Martin church, this would start its desertion after the decay and it would be in ruins since the 17th century.

It is unknown the true beginning of this temple's and neighborhood's decay, but it is known that at the end of the 19th century it was totally ruined and it was used as a cemetery¹⁷.

It seems there was a relevant Independence War chapter (1808-1814), but according to Cuadrado¹⁸, although it seems to be a mistake in nomenclature between Saint Martín and Saint Miguel churches and having to doubt of the accuracy of the text, describing the church says:

Era este una pequeña pero acabada joya del arte románico en su edad primera, que habían guardado intacta los siglos, sin mudarle ni añadirle cosa alguna. Asombra conservación tan perfecta en aquella rasa y ventosa altura circuida por vastísimo horizonte: la portada lateral mantiene enteras sus dos columnas á cada parte, las hojas y figuras de sus capiteles, las labores de su cornisa y arquivolto; y obra de ayer parece el torneado cascarón de la capilla, guarnecida dentro y fuera de medias cañas, perforada por tres ventanas en el hemicycle y figurando los grandes ajimeces en la parte baja de sus muros interiores, como si del cincel acabaran de salir los rudos follajes y caprichosos grupos de personas y animales que visten los capiteles ó forman los canecillos. No es por consiguiente por vetustez ó por flaqueza que se hayan venido abajo la bóveda y la fachada: culpa, se asegura, de los franceses que hasta allí treparon quemando las puertas de la ermita, y el huracán que más tarde hallándola abandonada la derribó.

The fact would be confirmed by García Tejero¹⁹ in the romancero about Juan Martín, El empecinado (1775-1825), Spanish soldier in the Independence War, the verse where it is mentioned, and it says:

*Entre otros cien sucesos venturosos
que tuvo el Guerrillero en su carrera,
y que hoy la historia en galardón trasmite,
es la hazaña feliz de Fuentidueña.*

In spite of its dilapidated condition, on June 4th 1931 the inclusion of the destroyed Church of San Martín de Fuentidueña is published along with many other monuments from the whole Spanish territory as historical-artistic Monument belonging to National Artistic Treasure, being Republic temporary Prime Minister, Nieto Alcalá-Zamora Torres and Public Directions and Fine Arts Minister, Marcelino Domingo Sanjuán.

One of the most significant actions, in matters of preservation of heritage, accomplished by the Government of the Republic was the combined statement, in a single ceremony, the order on June 3rd 1931, of 897 monuments belonging to the whole national territory. For the complete comprehension of the modernizing nature of this initiative, it must be reminded that, previous to this date, the total number of protected monuments was 370.

In this statement the Old Art File had an important role and it was done by the Art and Archaeology Section of the Historical Studies Center, linked to the Free Education Institution, catalogue which would be published as the source of the Fine Arts General Management and that the minister Fernando de los Ríos tried to publish in 1932.

Along with these scientific responsibilities the work of the Preservative Area Architects must be mentioned, among them Alejandro Ferrant, in the inventory and cataloging duties in the following years to the 1931 statement, which places them in the middle of this enormous custody, and under whom the responsibility of the conservation task should fall. From the 440 conservative interventions made until 1936 since the preservative architects were named in 1929, 141 of them were over 82 of the protected monuments in 1931, showing the attention the Ministry had paid to the monuments that had been previously preserved, circumstance that forced to practice low cost preventive conservation for years.

17. Hernández Useros, Pedro. 1909. Notes for a guide from Segovia and its province. Printed by Provincial and S. Rueda, Segovia.

18. José María Cuadrado. 1884. *Spain. Its monuments and arts – its nature and history*. Salamanca, Ávila and Segovia. Publisher Daniel Cortizo, Barcelona.

19. García Tejero, Alfonso. 1859. *The historical romancero. Famous Spaniards's lives*. Francisco Abienzo's typographical establishment. Madrid.

2.2. Architectonic analysis

2.2.1. Romanesque from Segovia

The Romanesque from Segovia is distinguished by having a kind of church of small dimensions with architectural variety. Perhaps, it should be advised that the dimensions of these churches have to deal with the capacity they were built for, more than projected, matching the noted countryside nature that almost all of them have, set for a pyramidal society where poor people and farmers stay in its lower levels, whose daily survival was the daily bread. It is significant that Romanesque is Carlomagno's Europe's art, and its architectural and structural features are common in the whole territory where it developed, being especially important in Santiago's route, in the northern half of Spain, to develop this architecture.

Although some of the churches from Segovia have been enlarged or modified from its original condition, a totally well-defined typology could not be defined, because there is some variety of its architectural parts: there are one or three nave plan examples, with one or three apses depending on the number of naves, with or without arcade gallery in a side and with a bell wall or a bell tower, not being common the presence of the cimborio, if there is a cimborio its plan is squared and slightly shows in the elevation. In all of them, the entrance is on the side of the epistle, with a façade with a splayed arch solution, the presence of a semicircular apse, with some sculpture elements in capitals. Even though, the church of Vera Cruz would be an exception, with its eight-side plan is a beautiful example of Orden de Malta architecture.

However, the most outstanding examples of this idealized typology of church from Segovia, are the ones made with masonry, with the presence of splayed arch gaps protected by small columns and vegetable sculpture endings and ledges, as San Martín de Fuentidueña's apse. Likely, this one would be one of the features why it was not unnoticed by the American taste, in addition to its abandonment.

In a constructive level there different natures appear, with the three different options: Stone, masonry and even brick work.

2.2.2. Architectural description of San Martín de Fuentidueña

One of the features of many Romanesque churches is a privileged site in the peaks of the hills ruling the valleys. San Martín de Fuentidueña's, it is on the top of a hill and protected by a walled perimeter. Higher than the church, as usual in this kind of towns, the castle would be 200 meters away.

With different pictures, its ruins and a reasoned imagination could approach an idea of the current church, architecturally and constructively.

From an architectural stage, it is a single nave church with a pitched roof, about 9 meters wide, with a bell tower and an apse in the head of the church, on the east side.

The presence of a cimborio in front of the apse would be discarded – there should not be any transept – and, the arcade gallery as well. Although in both of the sides of the side nave walls there are some openings, without any doors, as an analogy to other churches, it could be considered the main entrance would be the south one and is facing the front of the wall door. It could also be considered, the entrance door was in another adjacent church. We should remember that some constructive elements, as a flagstone on the ledge, can be found in Santa María la Mayor church. Focused in the apse, this is the architectural part that makes the head space up to the arch which closes the barrel vault and was called sanctuary or presbiterium because it aimed the high altar. It is made of stonework, with sculptures and other decorative elements with vegetable ornaments and it could be defined as another Lombardy Romanesque example.

The circular floor of the apse would be covered by a niche vault or semi-dome, being a barrel vault in the straight part up to the arch, whose equivalent in the Paleochristian stage would be the Triumph Arch, meaning, the difference between the main nave and the bema, the space for the canons in the liturgy and it would be the oldest beginning of the chorus and the transept.

In most of the preserved writings of the Romanesque

stage, its authors highlight the symbolic meaning of any work, taking as an allegory to other life and a catechesis teaching role, because in this sort of society reading and writing is only for a small number of privileged people, being monasteries the centers of culture. In the composition of its internal elevation there are two different planes defined by its plan and roof system: the straight part of the rectangular floor with a barrel vault, and the curved part of the semicircular floor with niche vault. The axis that makes the difference between both planes is emphasized by a plane change where the sculptured Saints' columns are, being the Anunciación, the one of the Epístola's side and San Martín, the Gospel one.

In a horizontal level, there are two different planes which surround the whole thing and are the base and the ledge of the vault starting levels.

The straight section of the apse, made of three horizontal levels, being the first one the continuous base, would be made by a double arch system with sloping arches and an intermediate double pilaster, on a base, fitting the upper one to the barrel vault.

On the other hand, the semicircular part would have one more level than the straight section, being the first one the surrounding base. The second one corresponding to a blind spot where two small and separated niches are highlighted with a multilope shape, hypothetically for storage religious rituals use. The third level would be the splayed arch windows and the sculptures marking the limit between the straight and curved sections, and, at last and separating the continuous ledge, there would be the quarter sphere vault.

The external part is the internal geometric reflection where the internal vaulted shapes are replaced by walls for the roof solution arrangement and the only natural light comes throughout loophole windows, splayed arch inwards.

The architectural shape of the space known as apse or head of church has been used during other different architectural stages, showing up a massive use since the Roman Basilicas, but finding a liturgical sense since the Paleochristian Basilicas. Its sense is related to the focus of the tribute which its use means and there are some examples in Gothic, Renaissance or Baroque, such different examples in the whole territory, but emphasizing Il Gesú church's apse, in Rome, the archetype floor in a linear church since Council of Trent (1545-1563).

According to its project methods, during the stage it was built, we would say the masonry masters were only aware of basic mathematics, the Euclidean elements in geometry and the Pythagoras arithmetic, more as a symbolic value than a calculation issue. So, we would say that for the setting out, they would not do any drawing on leather – nor paper –, they were based on simple figures as squares, circles or rectangles, and the tool used for its design, as Villard de Honnecourt shows us in his notebook (13th century) would be the set-square and the compass. Although the compass is used in a later stage, it cannot be dismissed in this building, because to be able to draw the apse floor curve, the arches and the barrel vault, we must use a compass.

2.2.3. Constructive arrangement

In this sort of patrimonial buildings, it is difficult to separate architecture from construction, because the architectural elements are logically constructed, this means, the architectural forms have constructive and structural reasons.

The constructive features are the usual ones in these Romanesque stage buildings, laying down their walls on mountain rocks or on foundation, made of colossal concrete.

Although there are remains and old pictures that evidence they existed, it is difficult to make a statement as accurate as possible, on its constructive nature. The walls of the main nave would be made of ordinary masonry, using lime mortar as binder. They are approximately 0,94 m thick, 9 m high and 17 m long, apse and tower not included. The reason for lacking any buttress for the mentioned dimensions, make us think the roof did not have any horizontal thrust, so there should not be any vault, but a wooden roof. Although there are many examples made of wooden roofs in Castilian territory, as Corpus Christi's church or San Martín de Segovia's church, its typology cannot be defined, because there is a large number of feasible combination, pair and line, pair and knuckle, polychromed, etc. However, some parts of the church need structural strength, like corners. Only the southeast corner should not be joined to the bell tower, neither the apse, so it could

be reinforced with masonry. In the case of the tower, this solution is clearer because of its height and the pressure its walls would suffer. Some tower constructive lines are deduced from a few pictures where the tower is shown before the dismantling in 1957, and this would be done with masonry and stone reinforcement in the corners, or even some masonry walls, as the following pictures show. Nevertheless, the glory of the medieval construction is in the apse, because it is an example of Romanesque masonry with the Opus Emplectum technique, two layered wall, being the external one made of masonry and the internal one made of rough stone and mortar.

As a roof system, the main nave would be covered by a sloped wooden roof and the apse's masonry vaults with filling, making the easiest geometry roof: two slope planes in the straight section and half cone in the niche vault or quarter sphere.

Probably, the whole church would be closed on its upper part with a Segovian roof, featured by overlapping ceramic curved tile characterized by the lack of water tightness and, likely, the beginning of San Martín de Fuentidueña's dilapidation.

The mechanical behaviour of this apse is defined by a static structural system, because it is based on a thrust transmission, from the vaults up to the foundation through the walls without any other element counteracting thrusts.

2.2.4. The sculpture

One of the main aspects of the Romanesque sculpture is its aim, since it has an educational nature to teach the Christian message to the parishioners, and let it all be said; most of the people did not know how to read or write.

The sculpture is adapted to some spaces and elements fixed by the architecture and with a constructive function, finding the only examples with sculptures of Saints with such a big dimension inside the apse, in this case San Martín and Anunciation's ones.

Most of the capitals and reliefs have pagan symbols, in the shape of people, animals or fantasy creatures – even a corbel of the external ledge symbolizes a castle – and its symbolism would not be totally defined, although the bestiaries such as Physiologus were very used as sculpture in the Romanesque. In San Martín de Fuentidueña, there is no difference between the internal and external parts, the earthly and devil nature sculptures and the paradise representations mixed together and, also, of Bible texts, being the only ones the capital in the upper part of la Anunciation and the capitals on the arch, matching these to the Wisemen's worship and Daniel at the lion's home.

3. Dismantling and architectural reconstruction

3.1. The architect Alejandro Ferrant Vázquez

3.1.1. Biography

Alejandro Ferrant Vázquez is a celebrity that could not be unnoticed in the history of the Spanish Restoration, maybe because of his large number of works (more than 500 in more than 160 monuments), for some relevant works or because he was an Architect who belonged to the group *Arquitectos de la Zona*¹ since the beginning of his professional activity.

He was born in Madrid on March 10th in 1897 inside a well-educated family, son of the painter Alejandro Ferrant Fischermans, Ángel's brother and also his great uncle was the painter Luis Ferrant Lausás. Since his childhood, the relationship his father kept with the young Manuel Gómez-Moreno has to be remembered, whom, in his trip to Madrid in 1898 to take part in public examinations, stayed at Ferrant's home, where he was accepted as a family member. When Ferrant's father passed away he was seventeen years old and the relationship with Gómez-Moreno became stronger, twenty-eight years older than him, and that would be defined as a father-son relationship, "master with disciple and politician with technician"².

In 1922 he became an architect and after a training time working in the north of Africa, in 1929, when the structure *Arquitectos de Zona*³ was created, the *Zona I* was assigned to him: Galicia, Asturias, Cantabria and the León provinces, Palencia and Zamora. At that moment, Gómez-Moreno was the Fine Arts General Manager, with whom he would share a large and special mailing, dealing with professional

and personal aspects.

During the Civil War (1936-1939) he would work beside his brother Ángel in the *Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico*, a Republic authority, being in charge of making reports, confiscations and cultural heritage removals. After a small period of refinement process after war, he would change into *Arquitecto de la Zona IV*, where he would be in charge of the protection and heritage restoration of the provinces Barcelona, Lérida, Tarragona, Gerona, Valencia, Castellón, Alicante and Balears Islands. Although he had a fragile health since he was a child, he suffered heart damage because of a rheumatic attack, he would die in January 1976, after 46 working years in religious, civilian, military monumental works, including archaeological sites.

3.1.2. Ferrant and his architectural dismantling examples

Although Ferrant had been working in big Spanish monuments such as Poblet monastery or Lérida's and Valencia's cathedrals, he had a special preference by San Pedro de la Nava's dismantling (Zamora), a small church that had to be dismantled and rebuilt in El Campillo because of a dam's work.

One of the reasons for historian Manuel Gómez-Moreno to recommend, in 1929, Alejandro Ferrant to be in charge as the monuments conservative architect of *Primera Zona*, in the first professional organization in Spain to deal with the monuments conservation, was that the dismantling and removal of San Pedro de la Nave's church (Zamora) had to be carried out, because it was threatened by the construc-

1. The Fine Arts General Management was in charge of guidance, control and execution of restoration works of the monuments and/or historical-artistic set classified and dividing the Spanish territory in areas.

2. Esteban Chapapriá, Julián and García Cuetos, María Pilar. *Alejandro Ferrant and the monument conservation in Spain (1929-1939)*. Castilla y León and the First Monumental Area. Junta de Castilla y León, 2007. Pág. 131, vol 1.

3. Named in that way, *Arquitecto de Zona*, was the charge of the monuments responsible architects and historical-artistic sets and they were the people in charge of the Spanish monumental heritage as well

tion of Ricobayo's dam by the hydro-electric company *Salto del Duero*.

For this job, Gómez-Moreno wanted a totally reliable technician who followed his guidelines, and the family ties with Alejandro Ferrant made possible the meeting and the dedication to maintenance that this architect would deeply take on during his whole life.

The truth is that in Spain there was no experience in this sort of operations, and their work, carried out between 1930 and 1931, and repeated some years later in San Martín de Fuentidueña, was outstanding on both method and results because of the attention paid to details and thoroughness. But there was no international experience, only the removal of the Ambrieres's church had been carried out in France, located in a hill which was slowly sliding. Since it was impossible to consolidate, it was removed and placed on a reinforced concrete platform between 1927 and 1931 three hundred meters away. In 1951 Guillaume-Lion's door, in Rouen, would be moved twenty two meters because of urban growth. And the precedents in Spain had been related to the *elginismo* from North America: Sacramenia, Ovila, Vélez Blanco...

In San Pedro de la Nave a small but important archaeological research was made by archaeologist Camps Cazorla who let Ferrant and Gómez-Moreno carry out to the required model to make the reconstruction, removing deforming transformations of the original church. After all, a tough work started, drawing by courses, dismantling and removing the pieces that built it, starting from the nave until the transept and ending in a second stage in the head of the church, working in a poor way.

This was the first work Alejandro Ferrant carried out in a monument, the hard and intense work made him a specialist, that is to say, he became someone who was able to keep control on the dismantling and assembly and that would let him apply this technique in consolidation and renovation element works with static problems that could hardly be solved, considering the available techniques in the thirties.

With more or less importance, Alejandro Ferrant carried out between 1931 and 1936 different similar works: in *Santiago el Viejo's* church, in Zamora, he dismantled the spherical cover of the apse up to the arch, doing its reconstruction to repair the damages it had, and he wrote... "Triumph arch dismantled, capitals, bases, shafts, etc. Everything has been numbered and laid down on the floor in the same order it was placed...";

he dismantled the south end of the gable at the *Colegiata de Santa María la Mayor de Toro* (Zamora) to fix the lack of verticality of 80 cm that endangered the base of the dome; in San Salvador de Donas's church, in Palas de Rei (Lugo) he dismantled the small apse and a part of the transept from the Gospel side restraining the plot and stabilizing the masonry movements; in the small and free chapel of San Andrés from the Oseira monastery, in Cea (Orense), whose walls were in danger of collapsing and without roof, he dismantled and rebuilt the north and east walls and part of the vault too; in the main room of the Palacio de Gelmírez, next to Santiago de Compostela's Cathedral, where nerves had an almost impossible deformation to stop, he dismantled part of the roof and the vault compartment for, later, putting the nerves in its right place.

Not so important was the work Ferrant carried out in Santa Maria de la Tera church, but interesting to show the architect's sensitivity when working with the pre-existences. Above one of the gable's end of the transept there was a bell wall, with a rough stair access, as a later addition that really ruined the whole temple, but with an evident aim that Ferrant did not want to destroy. Facing the problem to preserve the bell gable, there was also the people's memory, he dismantled it and moved it to a nearby place recovering this unique element whose sacrifice would be totally useless.

But, surely, it was the attention to the damages suffered by the Cámara Santa of Oviedo's Cathedral in the blowing-up that happened in the revolution of October 1934, one of the most painful and important works that Ferrant had to accomplish along his professional life. The previously drawn plans of this monument, where he represented the effects of the blowing-up show how serious the situation he had to face was. The clearing-up, location and listing operations of the remains that were still standing are a good example of his knowledge and technician resources. Nevertheless, in spite of the fact that in July 1935 the repair project of this Asturian jewel was already prepared, the civil war broke without the work even started so it had to wait until a different architect did it after the war.

Due to all the experience of this architect in dismantling and reassembling monuments, it is no surprise that after many years he was called by Gómez-Serrano to work in San Martín de Fuentidueña, considering him the most prepared architect for that kind of practice and, from the specialized opinion at that time, was only wise in extreme cases.

4. HECKSCHER, Morrison H. 1995. "The Metropolitan Museum of Art. An Architectural History." New York, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, summer 1995.

3.2. The architects Brown, Lawford and Forbes

The New York architect firm Brown, Lawford & Forbes would be the team in charge of remounting San Martín de Fuentidueña's apse in The Cloisters. This job came from their work as the Metropolitan Museum of Art architects, which they were linked to between 1954 and 1965, replacing Robert B. O'Connor and Aymar Embury. Brown, Lawford & Forbes was, at that moment, a successful firm in New York city, created in 1946 and ruled by Archibald M. Brown (1881-1956), Geoffrey N. Lawford (1903-1984) and Edwin M. Forbes.

The first of them, the oldest partner, born in New York, belong to a well known and liberal family, and Lathrop Brown's brother, democratic member of congress and Franklin D. Roosevelt's friend. Degree in Arts by Harvard University in 1903 and École des Beaux-Arts in Paris in 1910. He joined Peabody, Wilson & Brown firm when he began working, designing his younger brother, Lathrop's, home. His most recognized works from this first period were the Harlem River Houses (1936), promoted as social housing by Federal Public Works Administration and New York City Housing Authority, and the Heinz Dome (1939) in the New York World's Fair. He was a member of National Academy of Design and president of Architectural League of New York.

Geoffrey N. Lawford, born in England, became an architect in 1928 in Cornell University, from Ithaca, NY, and was the president of the New Yorker section of American Institute of Architects (AIA), and worked between 1954 and 1962 as examiners architects' state committee member.

On the other hand, we have little information, of the third founder member of the group, Edwin M. Forbes, he studied in University of Pennsylvania, and belonged to AIA since 1937. He passed away in 1989.

The most important works of this group of architects were: the Milk Processing Plant (1949); St. Mary's Recreation Center (1951) in New York; the renovation of Lorrillard Snuff Mill of the New York Botanical Garden (1954), they also projected and directed the Charles B. Harding Research Laboratory (1956), which released the set of spaces for exhibition; different Works in the Brooklyn Museum (1959); renovation and enlargement of Buckley School (1962); the Dormitory Group of Wesleyan University (1958) from Middletown; and the Saxon Woods Bathing Pool (1959) in White Plains (NY). Some of these projects were known by the Architectural Forum magazine at that time.

Its architecture flows within the classicism required for

some institutions and the more international style like in the new Metropolitan library. And it is shown as more efficient, formal and useful, in the Wesleyan University Dormitory Group or in the New Yorker pools, where it looks more like themselves and less under the direction of official orders. Their link to New York Metropolitan Museum of Art happened after the retirement of who had been manager until that moment, Francis H. Taylor, and his replacement, in August 1955, by James J. Rorimer, that had been part of The Monuments Men group in II World War. This medievalist would become the sixth manager of the institute, although he had been linked to it as a conservative since 1927 and whose best success was to design and start up, during the thirties, The Cloisters' section under John D. Rockefeller's sponsorship. Rorimer presented, in October 1956, a renovation plan for the museum with the aim to update its facilities, although it must be considered as a continuation of the plan that Taylor had prepared in 1940. Rorimer's plan emphasized the solution for the problems that the stairway from the Fifth Avenue and contiguous areas had, the action in the existing courtyards between the different wings of the museum by means of the construction of new modules and the restructuring of some exposition rooms.

Brown, Lawford & Forbes's work, although it must be said that Brown passed away just two years after the naming, included the project of the new Thomas J. Watson Library (1958), changes in some rooms of the Fifth Avenue and new exhibition rooms in wings E and H. For the free space close to the McKim's Library, they designed and built a glass roof whose internal space would take in Vézé Blanco's castle renaissance courtyard. The proposal of removing the access stairs and restructuring of the great hall was finally put off.

When James J. Rorimer died, in 1966, the museum management was taken by Thomas P. Hoving, a medievalist as his predecessor, who had started as assistant restorer in The Cloisters in 1959. Temple Dendur's arrival at the museum, as an appreciation to the contribution of United States in Abu Simbel's relocation, threatened by Asuan's dam, produced the great chance of a big growth of The Metropolitan where the temple remains in a glass pavilion facing Central Park, beside the Egyptian art collection in the north side of the museum. For the enlargement operations, Hoving thought that Brown, Lawford & Forbes were not trained enough for such a big project, recommending the architects Kevin Roche, John Dinkeloo and associates⁴.

3.3 Dismantling process

3.3.1. Dismantling determinings

Once the previous official formalities were ready, and in spite of the experience Ferrant had in medieval building dismantlings, the organization of the works had to be prepared.

One of the main problems would be the works on other projects that architect Ferrant ruled, because he was responsible of the *Zona IV* and he was the person in charge of the whole patrimonial works of the area, from the Pyrenees until Segura river, *Ses Illes* also. Although there are 36 files in Ferrant's files between 1957 and 1958, as Sadí Bouzas says, only the clearing-up works would be done in San Pedro de Roda (Gerona) and others in Vilabertran (Gerona), but Ferrant stayed most of the time in Fuentidueña's site, as the old Master Builder / Architect used to do.

The rest of factors and troubles in the dismantling are:

- They had to find hosting and food for the workers that would be working during the six months period the job would last and there was no inn house or hostel: 15 or 16 workers and Ferrant stayed at private houses.

- Working days: they got up at night because the day light had to be used and they started to work at 7:30 (when there was enough day light), they would rest at 9:00 for a mid-morning snack. At 13:00 they stopped an hour for lunch time and then they worked until sunset or until the weather conditions would allow it. Sometimes, although it was dark they worked at street level taking no risk on the scaffold. During Christmas break they had no vacation and spent it there.

- Low temperatures, since the work was made since late October in 1957 until late March in 1958. The youngest stonemason Bouzas, Sadí, remembers how Ferrant recommended them to drink a little bit of cognac, in a responsible way, to fight low temperatures, because there used to be frost every day.

- The internal apse burials. Sadí Bouzas does not remember the number of bodies that had to be exhumed to be able to dismantle the apse, although he guarantees it was no more than two. These two dead bodies were put back into earth as the priest indicated.

- Auxiliary tools: as any other work Ferrant ruled, every single auxiliary tool had to be carried up to the location everyday. This was no problem and they could get any other thing from the nearby villages, as hardware tools. About the auxiliary tools, they were really poor and the dismantling was made by handmade tools and they had no crane, but a tackle to help descend the blocks of Stone and voussoirs.

- In the site organization, all the supply was in the south façade, because there is a wide esplanade and the north side is the cold one with a terrain slope, and a big terrain slope in the east side. Beside the south facade, a small warehouse was built.

- Another problem rose up and they never thought of, was the menaces the secret radio "Pirenaica" broadcasted to the workers who were dismantling the apse, menaces that never became a reality⁵.

3.3.2. Dismantling guidelines

From The Cloisters some guidelines were done for an ideal dismantling and its correct preservation, being these determining:

1.- Initial survey: the state of the blocks of stone and internal and external sculptures; checking the originality of the blocks of stone and its joints; time relation between the apse and the nave wall; sending two blocks of stone as samples and deciding the height the triumph arch should have.

2.- Checks and drawings: checking all dimensions with deLorey's and with The Cloisters plans; checking walls plumbs; noting the beginning of the vaults in elevation and section; exact measurement of the curve of the vault and graphic definition in a vertical plane; modification of the floor due to the course transition and marking it

5. According to Sadí Bouzas's testimony

with plumb; to avoid the architectural visual method with compass to measure the arches; drawing the floor plan throughout triangulation; verifying in floor plan the internal and external diameter sides, noting possible diversions of size and dimension of the windows; size of every single piece of stone and height of every course noting irregularities on its back; making horizontal cuts of every single course noting curves in the voussoirs, number of blocks of stone, etc; drawing each piece showing the vertical sides; note the dimension of the joints (horizontal and vertical ones) in the courses, especially in the vaults; drawing at least three elevations, longitudinal section, cross section and two more cross sections; study of the roof and original roof theory, and if there is any old tile.

3.- Photographs: mark every piece with white chalk; making photographs showing every single block of stone, some of them from the scaffold; photographing general views; the apse in its dismantling process from different views; photographs of the location once the apse has been dismantled; photographs from the roof of the current condition of the vault; photograph the trench if it is dug.

4.- Dismantling of the apse: do not splinter edges; lever the blocks of Stone from the internal side, getting mortar examples from the joints; caution with the iron ties; remove the voussoirs of the arches with L wedges; sending extra blocks of stone if possible; marking the upper part of every block of stone with its number; lay down the blocks of stone on plane ground; once the apse blocks of stone have been dismantled preserve them inside a protected place; study the foundations, checking if there is any pre-existences and without despoiling the site for any future digging, making one or two samples if there is any permission.

5.- Packing: double boxes for cut pieces, tight, internal strings to prevent any movement, with packaging fine chips and no sawdust, fixed once it has been dismantled and in a protected place on street level; do not overload the boxes with 300 or 400 pounds (135 to 180 kg more or less), but the single pieces; adapt the boxes to the plane pieces and voussoirs and not carrying them if it might rain; marking the internal blocks of stone numbers outside the boxes.

6.- Ship transport: if it is made in two ships, sending first the blocks of stone of the lower parts of the building; if

it is possible, sending the material just before the assembly; making a rough estimation of the sent weight; guarantee the sending from New York.

Once the plans have been drawn and before starting the dismantling works, the architect in charge of the assembly would travel to Spain.

3.3.3. Ferrant's method for dismantling

Although Ferrant had his own method, after his previous experience in dismantling and architectural rebuilding, a procedure for planimetry rising was sent from New York, because the apse had to be rebuilt exactly as the original was and it required a certain level of accuracy. First of all, it was known the apse was not symmetric so that meant every single part and its details had to be measured, at the same time the existing plumbs had to be defined.

Another of the doubts that are clarified is that it was already known, in July 1957, that Brown, Lawford and Forbes architects firm was the one who would be in charge to assembly the apse and that Lawford would travel to Spain in the first stage of the dismantling. A protocol procedure was written in July 1957⁶, defining the main guidelines for this method, attaching graphic schemes which have been impossible to find, being these:

1. Digging earth and rubbish until the former floor level.

2. Establish an internal and external reference system, by means of a triangulation system, using topography tools and referring horizontal dimensions on the main points.

3. Establish a similar reference system for courses and vertical planes.

4. Sending to the Museum (The Cloisters) an advance of dimensions based on the basic references.

5. Each block of stone, even in its place, must have a number and its procedure should be:

a. To decide a numbering system to avoid mistakes.

b. Prior to placing the scaffold, number each block of stone on its internal side with chalk and photograph systematically all its sides.

6. Protocol procedure in The Cloisters Archive

- c. All the pieces have to be drawn and numbered in plans.
- d. When the blocks of stone are dismantled the numbering has to be repeated with permanent painting on its external side.
- e. A suggested method for the permanent numbering on the stone blocks is to mark them. In case the external side is the seen one, the definitive number will be on the internal side.

6. A few considerations:

- a. All the blocks of stone will be measured, even the joint piece between the apse and the nave. If there is any remains of floor, it will be measured and noted. The only system used will be the metric one for the drawing stage. The mistake considered for the dimensions of the stone joints will be 1/10 cm.
- b. All the blocks of stone will be individually measured in its seen sides and its position respect the former ones.
- c. In vertical dimensions, the main levels as the basis of the walls, the original floor level, bases and cornices will be taken with a theodolite.
- d. All the frames, cornices, bases, etc in its base or projection have to be properly measured and documented.
- e. The blocks of Stone of the circular part of the apse and its vertical joints must be related respect to a horizontal reference course.
- f. The position of each block of stone and its joint in the base should be referenced in a horizontal plane. The close arch of the niche will be measured in the same way and the arches and vaults also to note any point out of plumb.
- g. Respect to the quarter sphere vault, each stone and joint has to be measured on its surface, avoiding any detail if a wood false work can be done and sent to the museum.
- h. When a block of stone is dismantled, its depth will be marked on the same wall. As the walls are going to be dismantled their dimensions will be taken and checked to avoid slimmess defining its reference course.
- i. If any template is done, it will be taken with different horizontal plans if the wall is out of plumb.

7. The support for the niche vault will be done so it can be dismantled and moved to the Museum to use it in the rebuilding.

8. The final drawings will be done on tracing paper, where copies will be done from and some plans are required (non available information). Well-detailed drawings to scale, putting on top of it and detailing information they will be the general drawing supplement.

9. Six complete copies of the photographs with the numbering of the blocks of stone will be sent to the museum.

- a. General photographs, including some made from the upper

part of the vault, showing the vault, etc.

b. Roof photographs before taking away the rubble and the filling.

c. Similar photographs to "b" made after the filling is removed where the internal part of the voussoir is shown.

d. General photographs of the dismantling process made from everywhere, including the location after it.

10. Various:

a. All the structure blocks of stone will be dismantled and sent, and any other which is in the same place and is available, will be kept for its checking and possible use.

b. If it is possible, sending samples of the structure stones. The samples will not be taken from the apse, but from any other close place which are necessary to check the quality of the stone against weather.

c. Giving another protection for exposed roof stones after removing the rubble and the filling; in the same way for the upper parts of the external walls while the dismantling process.

d. All the blocks of stone will be dismantled individually and layed down on a clean street level, to get its definitive numbering. The blocks of stone broken during the process will be repaired in its place, using keys, links or others to assembly the stone. It is suggested that the vault and arch voussoirs are dismantled introducing handles or wedges in the internal side to raise the block of Stone and removing it from its place. All the stone filling material will be removed, but not the mortar joint.

e. If any clamp, plug or iron key is inside the stone, they will be cut wherever necessary and stay inside the stone. If there are any iron keys, they will be noted previously to its dismantling. They will be kept and sent together with the block of Stone.

11. Don't plunder the location for possible future diggings or studies. The Museum (The Cloisters) could be interested in archaeological aspects linked to a possible and future structure in the place. The Museum will send instructions about it if it happens.

12. Make sure the place remains in good conditions for the authorities and all the rubble will be cleaned up.

13. The instructions for the packaging and transport will be sent after. The Museum will be advised of:

a. Rough dimensions of the biggest blocks of stone and a rough number of them.

b. Rough weight of the shipment.

14. The architect of the Museum will check all the apse location requirements, including the nave, the roof and the floor of the apse,

the physical conditions of the blocks of stone at the moment of the travelling. Until that date, do not destroy or use any piece related to the apse.

What Ferrant really did was, initially, carefully draw the plans taking as a horizontal reference the height of the external plinth remarking bevel of the northern block of stone, stones 3200-3201. From there, there were drawn nine more horizontal sections on different heights, where the three layered wall sides and the location of each stone was reflected. Triangulations were made to check the masonry loss of shape due to its constructive process and settling of the construction site. Also, one cross section and two longitudinal sections were made; the internal elevation; two external elevations; the curved vertical wall progress, the internal and the external ones; the progress of the barrel vault; A total of nineteen plans, dated in Madrid in December 1957 and 1:25 scale with an excellent ink line.

In a second set of plans, on the previous nineteen, the *nomenclátor* of the blocks of stone after its dismantling was drawn. Previously to the final drawings of the named plans, Ferrant would do forty-seven sketches where all the dismantled blocks of stone were noted.

To this thorough drawing, a deep file with three hundred and forty eight copies about landscape, the previous state of the apse, some decorative details, the process of the dismantling, the blocks of stone packaging, the final state of the site and other pictures where the people involved are shown as well, was done⁷. Also, a fifteen minute film was produced and recorded by Gonzalo Menéndez Pidal and, in 2013, the Metropolitan Museum of New York, in the hand of Noey, would produce a film with Carmen Gómez-Moreno's voice. This would not be the only Ferrant's contribution, but his experience in architectural dismantling would be essential for this job in Fuentidueña and what we call the Ferrant method.

3.3.4. The dismantling process

Although the dismantling process could be guessed, obviously to the opposite to the construction process, Carmen Gómez-Moreno and Sadí Bouzas oral and writing testimonies are vital, respectively, to have a greater knowledge of

details; the first one, a preserved writing in The Cloisters Archive in New York and, the second one, after the interview made in October 2015 by Julián Esteban and Luis Cortés.

Carmen Gómez-Moreno was a renowned historian's daughter and Fine Arts General Manager, Manuel Gómez-Moreno⁸, and she was Metropolitan Museum of Art's conservative (New York) and, also, she took part in the dismantling process of San Martín de Fuentidueña's apse. She is a very important celebrity, because among all the people involved, she was the only who noted the process, because Ferrant did not use to write about his own works, probably, due to the amount of work he would be in charge of in a required arc, and being the manager of a monumental restoration area. As a historian, it is outstanding her historical evaluation over Fuentidueña's apse, the comparative analysis with different works and the description of the apse's sculpture elements.

Sadí Bouzas, born on October 2nd 1934, was the youngest of the brothers who were part of a stonemason group and started to work with Ferrant in Agramunt (Lérida) when he was seventeen, until Ferrant's death in 1976. Subsequently, he has worked as a stonemason in many restoration works, highlighting the restoration of Biblioteca Valenciana, ex-Monastery of San Miguel de los Reyes in Valencia, being the designer and site manager Julián Esteban. Today, he is retired in Valencia and we appreciate with affection his generous cooperation, such important to understand some of the details of the process, about the stonemason's work, about the stories of the work and about the contact to Alejandro Ferrant.

The first thing done before the dismantling, was a set of plans, that we guess according to the plans used in this research, they would be drawn to scale with graphite, without any detail.

Once the organization of the site was arranged and before some official steps, the work started with Ferrant's workers, who was in charge to pay them.

The workers were the usual ones of Ferrant's *Zona IV* group, being Severino Gómez (manager) and highlighting Juan Parente Da Bouzas (portuguese), Juan Espasa, José Barros, José García, Ernesto, Antonio Brandon Rodríguez, José Leadoro, Edesio, Manuel Ventín, Lisardo Rodríguez (carpenter) and the four Bouzas brothers (Silvino, Gerardo, Severino and Sadí), in total the 14-15 same workers.

7. Preserved pictures of the Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació Lleida Archive. Many of these pictures were taken by Severino Bouzas.

8. Manuel Gómez-Moreno was only once in the dismantling process of the apse of Fuentidueña.

Very little is known about the cost of the dismantling of the apse, but the oral testimony of Sadí Bouzas, the stonemason got about 500 pesetas per week – the cost of a baguette was about 70 cents of a peseta –plus food; it means, a quite good pay reward. The common salary for the same stonemason workers in another Ferrant's work was 250 pesetas, half they perceived in Fuentidueña's work. From the American authorities, it is confirmed that Roland Redmon, president of Metropolitan Museum of Art between 1947-1964, was in Fuentidueña, probably before to make sure the importance of the apse's purchase and, also, it was confirmed the visit of the architect Lawford, the responsible of rebuilt the work in New York.

The first of the tasks to do was to prepare the place to work, enlarging the size of the door's gap – to provide a better communication with the interior space -, a wooden frame and reedbed was joined to the south part to create a storage room and the wall was cut to divide the nave from the apse.

The apse was numbered and marked with chalk, assembling a scaffold that, later, would be taken away to photograph the marked blocks of stone. All the apse pieces were numbered but the base lower course, which was the one that stayed half-buried in ground and, subsequently, it would not be dug until the dismantling so, in that way, they would work more comfortably.

Auxiliary means

To make the support of the vaults and the arch, a wood false work was used over a structure as a scaffold, also in wood, and those wood falseworks were numbered, because they would travel together with the blocks of stone for its following assembly in America. The way to model is the usual one, its design is gotten through a cord on the scaffold and the radius is taken, the same that was marked on the concrete base made in the external side to build the wood falseworks of the arches and the vaults.

It is important to emphasize there were no appreciable losses of shape that made more difficult this work.

For the barrel vault section three wood falseworks were made of semicircular arch and where the wood voussier course board rested, and which direction is perpendicular to its axis. For the quarter barrel vault, its execution was a little bit more difficult, because we have a 180 degrees curve, meaning, three dimensions. To make sure the contact between the wood falsework and the vaults, wood wedges were placed, because in the upper planes there is already a mistake in the triumph arch of 9,5 cm, needing this arch a wood falsework because it is a smaller dimension

distance because the voussiers of the barrel vault lay on it and on the niche vault.

The introduction of the wood falsework in the apse was by using the brute strength with cords and some workers strength: once the trusses were built in the concrete base areas, the workers moved and it was introduced inside through the opening done to separate the apse from the nave.

While the street level workers did the movement, the ones who held the cords from the upper part of the wall got its perpendicularity and avoid the wood falsework overturn.

In addition to the support of the wood falsework and which were used as a scaffold also, another one was set up on the external side, we should name it as a work platform, and a mistake was used in the southwest extreme of the apse – a gap between the voussiers of the internal side – and a pulley with a cord and a large basket were used to take down the blocks of stone without breaking them; Sadí Bouzas reminds how they used this invention to bring Carmen Gómez-Moreno up and down, because she was not able to use the scaffold. This support /scaffold system / crane was made by wood boards plus iron ties to secure the pillar supplements and they rested on iron barrels full of sand. Although this was a carpenter's work and Lisardo Rodríguez (carpenter) was ready to compose the boxes and the wood false works, the scaffold was made by the same stonemasons.

Finishing of the apse

In spite of doing the whole apse dismantling, the upper front side of the triumph arch was initially rebuilt, using new stone. This stone was removed by the same workers who dismantled the apse from a quarry 20 km away up north, on the way to Cuellar, because it was where supposedly the stone came from. The way to remove it was the classical one, they introduced the steel wedges – instead of using oak wood with water and ashes -, keeping in mind the dimensions according to the size they needed, taking care when taking out the stones the wedges did not touch the bottom of it and make sure it was a clear breaking. Although the quarry was a private one the owner did not get paid anything for the blocks of stone. Some of them were rejected because they had some imperfections on it, and although it made them look older and exposed to weather longer, the same stonemason had their own personal method and colored them with iron oxide and a carver finishing, always diagonally, in the same way than the old stone. It must be said that some of the parts of the cornice had to be done with new block of stone, because

it was unfinished. Probably, some of the missing elements were in Santa María's church, in Fuentidueña.

Once the ending of the triumph arch was assembled and the pieces were marked with painting, from number 844 until 674, the same dismantling was done and the pieces were collected, finishing the first stage, to complete the apse.

Vault dismantling

The barrel vault was the first one to be dismantled, because it basically rests on the walls and on the quarter sphere vault and the triumph arch. Before taking away the voussier's joints mortar, the filling was taken away and the rubble was in the upper part of the vaults, where it has to be emphasized, no tile or waterproofing system was found. According to Sadí Bouzas's testimony, the filling of the core was made with a weak mortar and it can be presumed, according to many examples, the filling was the easiest way to create the slope.

They opened joints between voussiers with picks, from 201 until 347, starting to dismantle the vault from the one next to the keystone, *llave de la bóveda*⁹, because that piece worked as a wedge and it is more difficult to take off. For this, they used the chisels, it was levered on the edges or internal sides of the voussiers and using wood wedges if it was necessary, to avoid damage to the internal edges of the voussiers.

Following the logical constructive process to dismantle the barrel vault, they dismantled two courses on each side to balance the efforts of the structure. In this process, the procedure was systematic: they had to put the number of the internal side to the external side and numbering all the parts and marking the adjacent blocks of stone and its joints, they moved away all the course, and all the pieces were numbered in the box.

The numbering of the blocks of stone was made following a logical order in each one of the constructive parts of the apse, being the set 1-54 the triumph arch, starting to number the others from the Gospel (left to right). The job to mark all the pieces was so exhaustive that the same stonemason in charge to dismantle realized it was too much work if they had to assemble it as well.

After the barrel vault dismantling, the next step was the vault and the triumph arch, in the same process, being an easy puzzle. To dismantle and putting down the corbels and

cornice pieces would be more delicate, some of them non-existing or very damaged and some others in Santa María's church in Fuentidueña.

Once all this was dismantled, the descent of the wood falsework was done, and in the quarter sphere case, it was possible to descend it assembled so it would be dismantled on street level outside the apse. The wood falsework did not support on the internal cornice of stone because it could be broken because of the shear efforts, because all its weight was assumed by the wood falsework. We use this fact to establish the theory that in the original process the wood falsework would not support on that cornice.

In case of the ending walls, it would be a more simple process because the wood falsework was needed no more and the work height was lower, although it was not a problem for the workers. The only thing more difficult than in the previous phase was to cut the top off the internal side of the wall, to clarify, breaking the mortar of the opus emplectum, because it was more consistent, being soil, rough stone and lime.

In this stage a special care to dismantle and moving the capitals and decorative sculptures had to be taken, being a real team work in San Martín and la Anunciación; using ropes and making wood slopes to slide it until the lower part of the ground.

To finish dismantling the apse, the base was the last piece, it was dug in its perimeter in both of the sides to number the pieces and to take them away. There was no foundation of the apse, because between the last stone course and the ground, with a stone base, there was a mortar layer to make an ideal leveling of it.

As some pieces were really damaged and there were 25 cornice pieces left¹⁰, there is some of them which looks San Martín's instead of Fuentidueña's church, so they were sculptured again following the same pattern and, also, a small stone store to be sent with the apse was done, just in case it was needed in the assembly.

Once the process was finishing, the boxes which contain the blocks of Stone of the apse were put into the trucks and sent to Bilbao's port, knowing two of the trucks were Pillete brother's, from Cuellas. Loading the trucks was made by hand, meaning, brute strength of the workers sliding the boxes on the slopes, so for the whole travelling and storage, the blocks of stone had to be fixed and enough protected to avoid breaking in its edges or in any part of them. Some

9. Named in that way by the stonemason who made the dismantling.

10. According to Carmen Gómez-Moreno. The Cloisters Archive.

of the stones, either block of stone, capitals, corbels, etc, were internally caved to fix the wood boards closing the box and made sure there was no gap in the packing. Sometimes, they fixed internal wedges or fibers.

The process created a big interest in the village and, although a part of their heritage was taken away, there was a very good relationship with Fuentidueña's residents, all the dismantling workers were accommodated in private houses and even a farewell dance was done.

The rubble was taken away from the location and sent to a close area. At last, the dimension of the door was restored and a new wall was also done to seal the ruins of the church and the eternal rest of the bodies was accomplished.

In that way, the 3.396 blocks of stone that belong to the apse were dismantled and introduced into the 839 boxes that, together with the dismantled wood falsework, moved to New York to go from a ruined building to a museum space.

Listing of the boxes

A detailed listing of the boxes and the pieces within had to be done, the checking was done in the moving process, first from Fuentidueña to Bilbao, and after, for its loading inside the Monte Navajo ship and, at last, for the re-counting in The Cloisters and starting its assembly.

In the listings, the number of the box is perfectly defined, the situation of the apse, the size of every single part, its adjacent ones and, the most important, the number of stone. There was also a special department for the inspections and where it was defined if some blocks of stone had a broken corner or if it was damaged, for instance.

3.4. Assembly process

It is in this process where the way of working in Spain and United States differ: while Ferrant's team followed a guild tradition, the Americans represented the evolution of the construction professionals and the working system. The guild tradition would be defined by the nature done remaining many aspects in the secrets of the builders without any documents of it existing, no receipts, no working plan, no contract and any technical conditions, etc. It should be noticed that this time would represent the beginnings of the opening of Spain to the World after the civil war and it is still the first stage of the Francoist period, known as the *Autarquía*¹¹ and which the poor tools used in construction can be mentioned, being based on the tradition of masonry.

Nevertheless, the process of assembly means the progress of the construction techniques and a clear systematization in the way of working¹², beginning by the control of the dismantling process, defining a procedure protocol and suggesting some determinants to make easier the process of assembly in New York and thanks to it, there is a large documentation of it.

The assembly process basically relied on three documents: the drawing plans, the dismantling photographs and the listings of the boxes which had the blocks of stone, voussiers, bases, pillars, capitals, cornices, doorposts and sculptures. There was also a fifteen minute movie showing the whole process.

On February 13th 1958 the ship Monte Navajo docked, of Kerr Steamship Line, in New York's port and around the first week of March, the boxes that kept

11. Casar Pinazo, J.I. and Esteban Chapapria, J. *Under the sign of Victory. The preservation of heritage during first Francoism (1936-1958)*. Pentagraf Editorial, 2008.

12. While the stonemasons did the dismantling in Fuentidueña they believed it was not necessary to mark the pieces to assemble the apse again, the responsible of it established a procedure protocol.

the dismantled apse were finally moved to The Cloisters Museum, being the unpacking process from June until August of the same year. That summer, the stones were applied with a consolidation treatment and a copy of the most singular capitels and sculptures was done, locating the copies outside and preserving the originals inside. Previous to the assembly of the apse, a new area of the museum had to be created and the wing that would host the foreign apse had to be built, modifying tours and building a lower plan to make the apse level the same as the main level, work that would start on July 14th¹³. Brown, Lawford & Forbes architects firm was the designer and manager of the works, assuming the manager architect of this work was Geoffrey N. Lawford according to the related documents. The contractor company was Vermilya-Brown Company, the same that had raised the museum The Cloisters in the thirties. The new location of the apse would be the created wing in the north side, surrounding the south wing of Saint Guilhem-le-Désert cloisters (France), building a preliminary room before the apse, as a main nave should be.

The first of the problems when assembling the apse would be how uneven the base was as on its original location there was a certain natural unevenness of the ground. Another problem that would define the whole assembly process would be the partial batter that one of the sides suffered, although in the process of dismantling its good constructive disposition and its good condition was verified, although it was ruined for a long time.

In order to avoid any irreparable mistake, several courses were layout in dry conditions and the decision to use the damage blocks of stone or the new ones in

some parts was considered, taking the course to use the old ones even refunding some of their parts. Starting to do the work with mortar would start in May of 1959. As in the original design, it was arranged the placing of the new blocks of stone with a minimum joint, approximately about the eighth part of an inch of thickness and both of the layers of the *opus emplectum* was being built all at once, but this time empty ceramic bricks inside instead of mortar as stuffing were used and they had an air wall cavity to avoid condensations¹⁴, modifying the constructive and structural behavior of the building.

The fitting of stones was carefully checked before placing them in its final location. However, the gospel part of the wall, west in its new location, had been perfectly plumbed, until it was checked the small blind arches would not fit, so it was dismantled and carefully assembled without any plumb.

In September of the same year, they started to assembly the vaults, first the quarter sphere one reminding that, before building the barrel vault, the arch rib of the triumph arch had to be rebuilt. For that purpose, the same truss used in Spain was assembled, checking the arch rib did not have a perfect geometry and was a little bit bent. After assembling the vaults, the upper part of the external layer of the wall was finished and by late November the last stages were done, including the cornice with molding cornice. The last block of stone to place was San Martín's head, in January 1960, head that was not in the old apse in Fuentidueña when dismantling, but the example of european romanesque apse was completed and had travelled to America to be a direct testimony of the constructive tradition of the Old World.

13. Freeman, M.B. 1961. "Rebuilding: A Thumbnail Sketch" in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. June 1961.

14. Margaret B. Freeman. *Op. Cit.*, pag. 294.

4. Present condition of the apse

4.1. The apse in The Cloisters, New York (United States)

In a medieval monastery, the modules of a building which were destined to be rooms were over three sides of a rectangular or squared courtyard, called *claustrum*, and in the fourth side, in north or south, the church raised. The *claustrum* was inside surrounded by a porched corridor that accomplished the communication between several structures. Usually, close to the church, on the eastern side, there were, at street level, the small spaces of *sacristia* and *armarium*, so was the chapter hall, assigned to the monks meetings, where the community matters were treated under the prior or the abbot's presidency. In the later Romanesque period, the chapter hall got in many times the shape of a wide vault space, with two or four columns and stone benches all around it, as the Pontaut case, in The Cloisters. The cloister was hardly ever accessed by a door flanked for two set of windows. The *dormitorium* of the monks was generally in the upper floor, in the eastern wing and above the *calefactorium*, directly connected through a stair to the transept of the church, so it was the shortest the way for the monks from the room to the transept, place where they had to took the common, even nighttime, divine services. The *dormitorium* was often covered by a barrel vault, later on groin vault, or with a wood roof. In front of the church there was almost always the *refectorio* or dining room and the kitchen of the monastery and, in the western wing, the buildings assigned to the main entrance door. Inside the courtyard of the cloister there used to be a well, to clean up and provided fresh water to the monks.

The architecture of the cloister was distinguished by the long covered corridor with square or rectangular shape, compounded by equal arches or alternatively patterned with opened inwards, with the presence of a composition with columns on the bases and capitals high differently represented. The basic shape that has been described could be changed in the big monasteries, where it transformed and coexisted, sometimes, more than a cloister. The museum The Cloisters is created by several spaces which

have walls around the cloisters, in the same way than the monk western architecture, taking as a perfect model the plan of Saint Gall monastery.

The distribution of the set up plan of The Cloisters in 1941, before the assembly of Fuentidueña's apse, pays attention spatially to the external closing of the rebuilt cloisters with the only aim to create rooms to harbor the museum collection. In the lower floor, there would be the Trie Cloister, Bonnefont's arcade, the gothic chapel, another exposition rooms and, the rest, for storage and services. The upper floor would be the main floor and it is where the most important architectural elements would be rebuilt, such as Pontaut chapter hall or the rests of Cuxà's cloister and Langon's chapel.

In this case, the axis east-west would be the main axis of the museum and would be composed by the hall, the Romanesque room and the mentioned Romanesque chapel with the rests of Langon. Both of the sides of the axis St. Guilhem and Cuxà's cloisters were established and, around them, the rest of expositive rooms with the different architectural rests coming from Europe, and making spaces such as the Pontaut chapter hall, architectural elevations as Frías's façade, slabs as the one of the Hispanic room or closing façades as the stained glass window of the Carmelite church of Boppard-am-Rhein.

Nevertheless, a new plan element would be one of the most important ones of this museum: the entrance hall of the building, eighth side floor plan and roofed with nerve vault, reminds us Santa Sindone's chapel, in Turin (Italy), where the access to the inside room through two stairs in one of the façades. In the New Yorker case, because the eighth side polygon was inscribed inside a square plan that lengthen the walls to harbor the access stairs, it is made a square floor plan, solving in a master way three accesses from different rooms to the same hall. Furthermore, the space after closing the walls between two of the three western sides of the circumscribed eighth side polygon and square would become what in Baroque period is known as *poche*¹, using this as communication. The sight from outside, thanks to an ideal surrounding with a dense forest and the presence of the Hudson river, could perfectly remind a medieval monastery, source of culture and, also,

of survival, the everyday life of Middle Age. The stone façades with buttress, windows and medieval ogives give them that medieval view and its image is reinforced by the tower, so typical and characteristic of the area of Cuxà or Vall de Bohí.

Before the import of Fuentidueña's apse, the museum already had the rebuilt Romanesque apse from Notre-Dame-du Bourg, Langon (France), located in the end of the mentioned main axis, but whose architectural element originality is reduced to a small piece of wall. This aspect would help the purchase of Fuentidueña's apse.

To fit in the new space where the new hall and Fuentidueña's apse would be, there had to be almost no change in the distribution of the plan, but to raise the level so the new purchase would be located in the main floor plan and a certain understandable museum tour would be reached. The new space was perpendicular to the north wing and attached to St. Guilhem's cloister, standing out the apse from the cloister external closing wall face, as if it was a monastery church. It is necessary to mention the danger of the perception of the monument when locating architectural buildings in different places where they had previously been designed for and built, modifying the suitability of the initial site, because its own sight is modified, essential aspect of the architecture.

So, San Martín's apse is a constructive part that must be understood in its current location as a museum architectural element, with the typical features of the *firmitas, utilitas* and *venustas* (resistance, usefulness and beauty)² architecture, and it is a part of The Cloisters.

Initially, the visitors were able to walk outside the apse, because a small platform was created which surrounds it and works as a corridor, but that it would not be the best of the solutions to be able to visualize and notice this one from a historical and architectural point of view. Neverthe-

less, it must be reminded the ruin conditions in which the church was and currently is part of one of the most important museums of the world, being an excellent embassy of the Romanesque architecture from Segovia.

The hall that was built previous to the apse has a rectangular shape and gives it the hypothetical sense of what San Martín's church could be in a spacial way, covered with wooden roof. The niche vault was included with three paintings from the apse from Lérida in Sant Joan de Tredós: a Virgin with Baby Jesus in Majesty and the archangels Gabriel (right) and Miguel (left) on both sides, with the Three Kings. In order to sift the separation between the images, it was completed with a continuous facing in dark tones.

Another of the problems that was considered before the assembly and in the preservation³ of it is the damage of the stone, because the dolomite stone is porous⁴ (18-27%) and mechanically weak, although the weather conditions between Fuentidueña (Spain) and New York (United States) were similar⁵. Even in Fuentidueña, some of the blocks of stone and brackets were in bad conditions or, they did not even exist, as a part of the cornice which relies close to the Epistle side or some external base; because of that, some pieces were rebuilt or stone of the quarries close to Fuentidueña was moved to New York. As of today, some of the blocks of stone of the building are new, keeping the original ones in the warehouse or being shown inside, as the one which is represented, according to Carmen Gómez-Moreno, the medieval acrobats.

After the end of the assembly of the apse and the modification of the new wing, the hall where the San Martín de Fuentidueña's apse is harboured was opened to the public in 1961 and has provided, on several occasions, a perfect place for concerts and events.

1. Castellanos Gómez, Raúl. 2012. *Plan Poebé*. Barcelona: Caja de Arquitectos Foundation

2. Vitruvio. *Los diez libros de la Arquitectura*.

3. The articles or basic works which talk of the conservation of the apse are three:

Kimmel, Jocelyn and Wheeler, George. 1999. Conservation History, Survey of Conditions, analysis. ; Charola, A.E. Lazzarini, L., Wheeler, G.E and Koestler, R.J. The spanish apse from San Martin de Fuentidueña at The Cloisters. Metropolitan Museum of Art, New York. ; Rattenbury, Nancy Marie. 1996. Establishing a documentation standard. Practical procedures for recording the condition of Stone. A case study of the Fuetidueña apse at The Cloisters. A branch of The Metropolitan Museum of Art. Master of Science in Historic Preservation. Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. Columbia University, New York.

4. Kimmel, J. and Wheeler, G. *Op. cit.*

5. Wheeler, George. Interview in the article of Noey, C. 2013. El ábside de Fuentidueña: un viaje de Castilla a Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, New York.

4.2. The rest of Fuentidueña's church, Segovia (Spain)

Crossing through the village of Fuentidueña, leaving San Miguel's church aside and being guided by a road on a hillside of the mountain, and in which its internal side the wine cellars are dug – where in this visit our peasant Luis made us try the wine from Castilian lands –, the top of the hill is reached where the wall plays as a backdrop of the seen ruins of San Martín's church. Nevertheless, a few words should be enough to define the current situation of this space which, although ruined, it is not derelict, meaning, it should be named as a pictorial ruin.

It would be still in an upper level, on top of the hill, the rests of the castle of such an important and strategic village of the Late Middle Ages.

Nowadays, Fuentidueña's population has its high part, with the fine preserved wall and front door, the remains of the castle, its cemetery and the ruins of San Martín's church, as the image of the old memory some day it was and, apparently, only used as cemetery inside San Martín's ruins.

The burials attached to San Martín's external walls are in the side close to the village, to the north, and all around the head of the church, supplying documentary evidence one hundred and thirty-seven burials, but now there are only anthropomorphism figures dug inside the rock with

their heads pointing north and with no bodies; to the northwest of the head of the church an ossuary has been documented.

On the other hand, the inside of what it was the church is used as a cemetery with modern sculptures, closed by both of the elevations of the main nave, the curved wall rebuilt in what it was the head of the church and what is left of the tower. In the south elevation the entrance is with an iron grill and, symmetrically in the north elevation, there is an opening door partially closed by a wall and, perhaps, the entrance to San Martín's church would be one or both of them. The walls are made of masonry, almost one meter thick with mortar as finishing, the length of the elevation is close to 17 meters, they reach 9 meters high and on street level in the northeast corner the bell tower would be, which would only raise the north wall.

On the upper part of some walls there is a mortar layer to stop the damage and avoid the cleaning of the upper course mortar.

The location shows an important lack of sensitivity and that we have to regret in the surroundings of the monuments, as the presence of wastebins or the perimeter fence around the empty burials and that twist so much the line of sight to the monument.

Thus, while the apse is preserved as a museum piece in New York, what is left of San Martín's church remains as a ruin in Fuentidueña (Segovia).

Bibliografía

- ÁLVAREZ, RODRIGO. 1609 *Breve compendio de la carpintería Ytrado de lo Blanco, con algunas cosas tocantes A la geometría, y Punta del Conpas*. Manuscrito. Edición digital faxímil, .
- ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO. 1966. *Historia del arte. Tomo II*. Distribuidor E.I.S.A.
- ANONIMOUS. Jornadas técnicas. Debate sobre el patio de honor del Castillo de Vélez Blanco.
- ANONIMOUS. “Intercambio cultural sin precedentes”. Noticias de Actualidad. *Publicación de la Casa Americana de Madrid*. 20 de enero 1958.
- AA.VV. 1961. “la iglesia de San Martín de Fuentidueña”. *Arquitectura*, 33, septiembre 1961.
- AA.VV. 1979. Patrimonio arquitectónico y urbanístico de Segovia. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- BARNET, P. AND WU, N., 2012. *The Cloisters: Medieval Art and Architecture*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- BLANCO TOBÍO, MANUEL. 1958. “El ábside de la iglesia de Fuentidueña (s. XII) desembarca en Nueva York”. *Diario PUEBLO* 1958? pág. 5.
- BRADFORD SMITH, E. et al., 1996. *Medieval art in America. Patterns of Collecting, 1800-1940*. Palmer Museum of Art, The Pennsylvania State University.
- CARBONARA, G., 1976. *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*. Roma: Bulzoni Editore.
- CASAR PINAZO, J.I. 2004 “Anotaciones al artículo <<Datos para la restauración de la Mezquita de Córdoba>> de Rafael Castejón y Martínez de Arizala” en *Papeles del Patal* n. 2.
- CASTRO FERNANDEZ, B.M. 2007, *Francisco Pons-Sorolla y Arnau. Arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. PhD dissertation. Universidad de Santiago de Compostela.
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. FICHERO DE ARTE ANTIGUO: Monumentos españoles. Madrid, 1932, 2 volúmenes. Tomo II, provincia de Segovia, pág. 245.
- COLMENARES, D. 1637. *Historia de la muy antigua, noble y leal ciudad de Segovia: y compendio de las historias de Castilla*. Imprenta de La Tierra de Segovia.
- CONANT, KENNETH JOHN, 1968. *Cluny, les églises et la maison du Chef D'Ordre*. Cambridge: Massachusetts The Mediaeval Academy of America. Mâcon: Imprimerie Protat Frères.
- CONDOR, MARÍA: “El expolio en España. De piratas y almonedas” en *Descubrir el Arte*, año XIII n° 167. Madrid, enero 2013. Pág. 41.
- CORTÉS MESEGUER, L., MOLINER CANTOS, E. Y PEIRÓ ESTEBAN, E. 2008. “Alejandro Ferrant: arquitecto conservador de la Zona IV (Baleares, Cataluña y Valencia)” en CASAR PINAZO, J. I. Y ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. *Bajo el signo de la Victoria. La conservación del patrimonio durante el primer Franquismo (1936-1958)*. Pentagraf editorial.
- CURRENT, K. 2003. *The Romanesque Revival. Religion, politics and transnational exchange*. The Pennsylvania State University Press.
- CHAROLA, A.E., LAZZARINI, L. WHEELER, G.E. and KOESTLER, R.J. The spanish apse of San Martin de Fuentidueña at The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York.
- DE LA GARMA RAMÍREZ, DAVID. 1998. Rutas del románico en la provincia de Segovia. Valladolid: Castilla eds. Págs. 89-91
- ESSELBORN, CARLOS. 1954. *Tratado general de construcción*. Editorial Gustavo Gili.

- ESTEBAN CHAPAPRÍA, JULIÁN Y GARCÍA CUETOS, MARÍA PILAR. 2007. *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera Zona Monumental*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- FOULCHE-DELBOSC, R., 1896. *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*. Paris: H. Welter editeur.
- FREEMAN, M.B., 1961. "Rebuilding: a Thumbnail Sketch" in *The apse of San Martín at Fuentidueña*. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 19, N. 10. Pp. 290-296.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. 1958. "Piedras a cambio de pinturas". *Insula* 149, 15 julio 1958, pág. 9.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO. 1961. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. Págs. 149-150.
- GOMEZ DE SOMORROSTRO, A. 1861. *El acueducto y otras antigüedades de Segovia*. Segovia: Imprenta de D. Pedro Ondero.
- GÓMEZ-MORENO, C., 1961 "Piedras viajeras. El ábside de San Martín de Fuentidueña" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, pp. 61-85.
- GOMEZ-MORENO, C., 1961. "History, Stylistic Analysis, and Dismantling" in *The apse of San Martín at Fuentidueña*. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 19, N. 10. Pp. 268-289.
- GÓMEZ-MORENO, CARMEN. 1961. "History, Analysis, and Dismantling" en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, June 1961.
- GÓMEZ-MORENO, CARMEN. 1961. "El ábside de San Martín de Fuentidueña". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 27, 1961. Págs. 61-85.
- GÓMEZ-MORENO, CARMEN. 1964. "El ábside de San Martín de Fuentidueña". *BILE en el exilio*, 68. México, año 1964. Corporación de antiguos alumnos de la ILE, del Instituto Escuela y de la Residencia de Estudiantes de Madrid.
- GONZALEZ MORENO-NAVARRO, A., 1999. *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental): memoria SPAL 1993/1998*. Diputación de Barcelona.
- GONZALEZ PASCUAL, M. "San Baudelio de Berlanga (Soria): la reposición de las pinturas murales de la <<palmera>>".
- GIDEON, SIGFRIED. 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: editorial Reverté.
- HECKSCHER, M. H., 2012. "The American Wing Rooms in the Metropolitan Museum of Art" in *Winterthur Portfolio*, Vol. 46, No. 2/3, Period Room Architecture in American Art Museums (Summer/Autumn 2012), pp. 161-178. The University of Chicago Press.
- HERBOSA, VICENTE. 2005. *El Románico en Segovia*. León: Ediciones Lancia.
- HERNANDEZ USEROS, P. 1909. *Apuntes para una guía de Segovia y su provincia*. Segovia: Imprentas Provincial y de S. Rueda.
- HEYMAN, JACQUES. 1999. *El esqueleto de piedra. Mecánica de la arquitectura de fábrica*. Instituto Juan de Herrera.
- HUERTA FERNÁNDEZ, SANTIAGO. 2004. *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Instituto Juan de Herrera.
- HUSBAND, TIMOTHY B. 2013. *Creating The Cloisters*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- LAMPEREZ, VICENTE. 1908. *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*. Madrid.
- MARÍN SÁNCHEZ, RAFAEL. 1999. *La construcción en la alta edad media*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia

- MERINO DE CACERES. J.M. 1997. "La Casa Gralla y los patios trasladados" en *El patio de la casa Gralla*. Barcelona: Prosegur, pág. 135-185
- MERINO DE CÁCERES, JOSÉ MIGUEL. 1990. "El "elginismo" en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental" en *Revista de Extremadura*, 2, mayo-agosto 1990. Págs. 39-70.
- MERINO DE CACERES. J.M. and MARTINEZ RUIZ, M.J., 2012. *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: "el Gran Acaparador"*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORALES, A.J. Arquitectura militar. Un patrimonio entre el olvido y la invención" en *PH Boletín nº 36*.
- MOURE DOMINGUEZ, A.B. 2009. *Traslado y reconstrucción de Portomarín*. Master thesis. Universidade da Coruña.
- MUÑOZ COSME, ALFONSO 1989. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- MOYA BLANCO, L. 1972. "La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición de la Mezquita de Córdoba" en *Revista Arquitectura*, n 168. Madrid: COAM.
- NEPOMUCENO, M.A. *El depredador que no pudo llevarse el palacio de Grajal*. <http://www.lacronicadeleon.es/2012/10/14/vivir/el-depredador-que-no-pudo-llevars-e-el-palacio-de-graj-al-163437.htm>
- NOEY, C. *El ábside de Fuentidueña: un viaje de Castilla a Nueva York*. <https://www.youtube.com/watch?v=V00Sg748h7Y> (Seen 2015/01/29)
- NUERE, ENRIQUE. 1985. " *La carpintería de lo blanco: Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*". Madrid: Ministerio de Cultura.
- NUERE, ENRIQUE. 1990 "La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel". Colegio de Arquitectos de Málaga, 1990.
- NUERE, ENRIQUE. 2001. *Nuevo tratado de la carpintería de lo blanco, y la verdadera historia de Enrique Garavato, carpintero de lo blanco y maestro del oficio*. Madrid: Ediciones Munilla-Iería.
- PATETTA, LUCIANO: 1984. *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Ed. Hermann Blume.
- PECK, A. et al., 2004. *Period rooms in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- PONS-SOROLLA, F. 1961, "Traslados de monumentos en España. Puertomarín" en *Arquitectura*, nº 36. Madrid, diciembre 1961.
- PONS-SOROLLA, F. "La Mezquita de Córdoba y la posible recuperación de su espacio interior mediante el traslado de la Catedral cristiana".
- PORTER, A. K., 1928, *Spanish Romanesque Sculpture*. Florencia: Ed. Pantheon.
- PORTER, ARTHUR KINGSLEY. 1945. *Lombard architecture*. Volume IV, Atlas. Yale University Press, New Haven. Humphrey Milford, London and Oxford University Press.
- QUADRADO, J.M. 1884. *España. Sus monumentos y artes-su naturaleza e historia*. Salamanca, Avila y Segovia. Editorial de Daniel Cortezo y Cia, Barcelona.
- RAGGIO, O. and RORIMER, J., 1964. "The Velez Blanco Patio: An Italian Renaissance Monument from Spain" in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 23, No. 4 (Dec., 1964), pp. 141-176. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- RATTENBURY, N.M., 1996. *Establishing a documentation standard. Practical procedures for recording the condition of stone. A case study of the Fuentidueña apse at The Cloisters, a branch of The Metropolitan Museum of Art*. (Master thesis). Columbia University, New York.

- RODICIO RODRÍGUEZ, CRISTINA. “San Martín de Fuentidueña”. Ficha del Catálogo de Monumentos de Castilla y León.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO: “Catálogo Monumental de la Provincia de Segovia” (inédito), 1908-1923. 4 volúmenes.
- RORIMER, J. J. 1941. *The Cloisters. The building and the collection of mediaeval art. In Fort Tryon Park*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- RORIMER, JAMES J. 1958. “Foreword” en *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, june 1961.
- RORIMER, J.J., 1961 “The apse of San Martin at Fuentidueña” in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 19, N. 10. Pp. 265-267. RORIMER, J. J. 1963. *The Cloisters. The building and the collection of mediaeval art. In Fort Tryon Park*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- RORIMER, J.J., 1972. *Medieval Monuments at The Cloisters, as they were and as they are*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- SOWELL, J.E. 1985. *The monastery of Sacramenia and twelfth-century cistercian architecture in Spain*. PhD dissertation. The Florida State University.
- TUELLER, J.B. 1997. *Good and faithful Christians: Moriscos and Catholicism in early modern Spain*. PhD dissertation. Columbia University, New York.
- VIOLLET-LE-DUC, M. 1854. *Dictionnaire raisonne de l'Architecture française du XI au XVI siecle*. París: B. Bance, Editeur.
- WHITEHILL, W. M., 1941. *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*. Oxford University Press, London.
- .

Archivos consultados

Biblioteca Valenciana. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació Lleida

Museo del Prado

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

The Cloisters

The Metropolitan Museum of Art

Columbia University

Procedencia de las ilustraciones

Arxiu Mas: Fig. 1.3., fig. 1.4.

Biblioteca Nacional Francesa: Fig. 1.1., fig. 1.7.

Biblioteca Valenciana: Planos de la página 38, 58, 106, 119, 120, 121, 122, 123, 124 y 125. fig. 2.10., fig. 3.4., fig. 3.11., fig. 3.22., fig. 4.3.

Brown, Lawford & Forbes, arquitectos: Fig. 3.23., fig. 3.24., fig. 3.25., fig. 3.26., fig. 3.27., fig. 3.28., fig. 3.29., fig. 3.30.

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Lleida: Fig. 2.3., fig. 2.4., fig. 3.2., fig. 3.3., fig. 3.5., fig. 3.6., fig. 3.7., fig. 3.8., fig. 3.9., fig. 3.10., fig. 3.12., fig. 3.13., fig. 3.14., fig. 3.15., fig. 3.16., fig. 3.17., fig. 3.18., fig. 3.19., fig. 3.20., fig. 3.21., fig. 3.32., fig. 3.33., fig. 3.36., fig. 3.47., fig. 3.61.

Columbia University: Fig. 1.6.

Cortés Meseguer, Luis: Fotografía de la página 10. Fig. 1.6., fig. 1.8., fig. 1.12., fig. 1.15., fig. 1.20., fig. 1.21., fig. 2.11., fig. 4.4., fig. 4.5., fig. 4.7., fig. 4.9., fig. 4.10.

Gaceta de Madrid: Fig. 2.5.

Instituto del Patrimonio Cultural de España: Fig. 1.5.

Pardo Conejero, José: Contraportada (fotografía inferior). Fig. 1.2., fig. 1.9., fig. 4.11., fig. 4.12., fig. 4.13.

Melgar, Ricardo: Fig. 2.1., fig. 4.8.

Bazurto, Patxi: Fig. 1.10.

Moret, Casilda: Fig. 1.11.

Cabezos, Pedro: Fig. 2.7.

Rico, Raquel: Fig. 1.13

The Cloisters Archive: Fotografías de la portada, contraportada (fotografía superior) y de las páginas 2, 8, 12. Fig. 1.14., fig. 1.16., fig. 1.17., fig. 1.18., fig. 1.19., fig. 2.2., fig. 2.6., fig. 2.8., fig. 2.9., fig. 2.13., fig. 2.14., fig. 2.15., fig. 2.16., fig. 2.17., fig. 2.18., fig. 2.19., fig. 3.1., fig. 3.34., fig. 3.35., fig. 3.37., fig. 3.38., fig. 3.39., fig. 3.40., fig. 3.41., fig. 3.42., fig. 3.43., fig. 3.44., fig. 3.45., fig. 3.46., fig. 3.48., fig. 3.49., fig. 3.50., fig. 3.51., fig. 3.52., fig. 3.53., fig. 3.54., fig. 3.55., fig. 3.56., fig. 3.57., fig. 3.58., fig. 3.59., fig. 3.60., fig. 3.62., fig. 3.63., fig. 3.64., fig. 3.65., fig. 3.66., fig. 3.67., fig. 3.68., fig. 3.69., fig. 3.70., fig. 3.71., fig. 3.72., fig. 3.73., fig. 3.74., fig. 3.75., fig. 3.76., fig. 3.77., fig. 3.78., fig. 3.79., fig. 3.80., fig. 3.81., fig. 4.1., fig. 4.2., fig. 4.6.

