LA REVISTA ARCOVE

Asociación para la Restauración y Conservación de Vidrieras de España

Nº 7 - abril 2024

ARCOVE
Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España
www.arcove.org

ISSN: 2792-1743

Lugar de edición: Alicante

Entidad responsable: ARCOVE

Coordinación:

Sílvia Cañellas

Equipo técnico-científico:

Jonás Armas

Ana Carranza

Fernando Cortés

Núria Gil

Teresa Palomar

Número 7

Abril 2024

ARCOVE no se identifica necesariamente con las opiniones y afirmaciones reflejadas en las distintas publicaciones, sean sus autores o autoras miembros o no de la asociación y, por tanto, corre a cargo de estas personas el responsabilizarse del contenido de sus escritos y de las posibles reclamaciones por derechos de propiedad intelectual o de imagen.

Logotipo: Peke Toyas

Imagen de la cubierta: índice y página final: Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Virgen y el Niño*. España, s. XIX. Imagen proporcionada por Dayana Trujillo Montero

Número
7

Índice

EDITORIAL....4
ENTRELUCES....6
LAS COMISIONES DE ARCOVE....15
CONVERSANDO CON...
Alicia Durán por Teresa PALOMAR....17
ARCOVIUM
Histórico: Louis Dietrich. Dudas, certezas y nuevos datos, por Sílvia CAÑELLAS....22
Legal: La legislación de la propiedad intelectual: una herramienta legal en beneficio del Patrimonio Cultural, Conchi CAGIDE TORRES....40
Museos: El vitral Saint Louis de la Biblioteca "Vicentina Antuña" de la Universidad de La Habana, por Dayana TRUJILLO MONTERO....48
Técnico: Principios y conceptos en la conservación de bienes culturales por Fernando CORTÉS PIZANO....62
RINCÓN DE ARCOVE Nuevos socios....87
Ivan del Arco Santiago....88
Camila Cevolani....89
RINCÓN DE ARCOVE Fotografía, Creación....91
PASATIEMPOS....96
Lista de Miembros de ARCOVE....98
RECORTES PUBLICITARIOS....101

EDITORIAL

Queridas lectoras y queridos lectores, ya tenemos aquí, como cada semestre, el nuevo número de ARCOVE La Revista. En esta ocasión, en la sección de **CONVERSANDO con…**, os traemos la entrevista que nuestra socia Teresa Palomar realizó a **Alicia Durán**, Doctora en Física y promotora y figura clave del Año Internacional del Vidrio 2022.

En la sección **ARCOVIUM Histórico** os presentamos el trabajo de Sílvia Cañellas, vicepresidenta de ARCOVE, titulado **"Louis Dietrich (1864-1935). Dudas, certezas y nuevos datos"**. El trabajo aporta algunos datos nuevos y separa, dentro de lo posible, las certezas de lo que se sabe que es claramente erróneo o hipotético sobre la figura de Louis Dietrich Roser, considerado como uno de los mejores pintores de vidrieras de principios del siglo XX en Cataluña.

En la sección **ARCOVIUM Legal**, os presentamos **"La legislación de la propiedad intelectual: una herramienta legal en beneficio del Patrimonio Cultural"**, a cargo de Conchi Cagide Torres, abogada especialista en propiedad intelectual y directora del departamento jurídico de la Asociación Intangia. Este artículo versa sobre los contenidos legales de la propiedad intelectual en el estado español, y sobre sus límites y aplicaciones en el Patrimonio Cultural.

En **ARCOVIUM Museos** os presentamos el trabajo de Dayana Trujillo Montero titulado **"El vitral Saint Louis de a Biblioteca "Vicentina Antuña" de la Universidad de La Habana"**. Este artículo versa sobre un vitral realizado con la técnica del hormigón, por el vitralista francés Auguste Adolphe Labouret en 1952.

En la sección **ARCOVIUM Técnico**, os traemos un artículo de Fernando Cortés Pizano, presidente de ARCOVE, titulado **"Principios y conceptos en la conservación de bienes culturales"**. Este texto revisa y analiza de forma detallada los objetivos de la conservación y restauración, la figura del conservador y algunos de los conceptos más frecuentes utilizados en este campo.

Dentro de la sección **"Rincón de ARCOVE"**, una vez completada la presentación de todos aquellos miembros que han accedido a mostrar su trabajo, se está procediendo a la presentación de los nuevos miembros que van sumándose a la asociación. En ella hemos añadido además, una subsección con contenidos relativos a trabajos que los integrantes de la asociación quieran mostrar, sean de creación en vidrieras, de fotografías o de otros temas relacionados con las vidrieras. Para el próximo número esperamos recibir propuestas de publicación de fotografías o pequeños textos sobre obras interesantes.

Finalmente, nos hace muy felices anunciaros dos actividades formativas muy interesantes para este año, ambas organizadas por ARCOVE. En primer lugar, del 20 al 22 de septiembre tendrá lugar en León el **I Encuentro "El Arte de la Vidriera"**, durante el cual los asistentes podrán visitar el departamento de vidrieras de la Escuela de Arte de León, la catedral y el taller donde se restauran sus vidrieras. Asimismo, tendrá lugar un acto público en el Palacio del Conde Luna, durante el cual se presentará oficialmente la Carta de Nájera y se impartirán varias charlas sobre vidrieras. En segundo lugar, el IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España) ha aprobado un año más nuestra propuesta para celebrar un curso sobre vidrieras en la Escuela del Patrimonio Histórico de Nájera (La Rioja). Será entre el 23 y el 27 de septiembre. Dicho curso contará de nuevo con un selecto grupo de expertos en este campo. En breve podremos anunciaros, a través de nuestras redes sociales, los detalles de ambos eventos.

Os agradecemos muy sinceramente vuestro apoyo e interés en nuestro trabajo y esperamos que disfrutéis con este nuevo número de ARCOVE La Revista tanto como nosotros lo hemos hecho durante su preparación.

Fernando Cortés Pizano
Presidente de ARCOVE

ENTRELUCES – Noticias cortas

El trabajo artesanal del vidrio, Patrimonio de la humanidad

* El año 2023, cerraba con una muy importante noticia, ya que, el día 6 de diciembre, la UNESCO declaraba «Patrimonio cultural de la humanidad», el trabajo artesanal del vidrio (vidrieras, fusing, vitrofusión, escultura en vidrio colado o pasta de vidrio, tallado y grabado, pintura sobre vidrio, termoformado, vidrio trabajado a soplete, vidrio soplado…)

Manifiesto de Mallorca

* Ha visto la luz el manifiesto para el impulso del sector del vidrio artístico que se firmó en Mallorca el 16 y 17 de octubre de 2023 en las «II Jornadas Internacionales de Vidrio Contemporáneo. El vidrio en el siglo XXI».

http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5547
http://www.iijornadasvidrio.com/manifiesto

Premios y reconocimientos

* El Ministerio de cultura otorga a Carlos Muñoz de Pablos, miembro honorario de ARCOVE, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 2023.

* La Asociación Gremial de Arte Sacro de Sevilla también ha sido distinguida con la Medalla de Oro en las Bellas Artes 2023. Parte del mérito es de Antonio Javier Salgado, maestro vidriero de Sevilla y socio de ARCOVE

https://www.cultura.gob.es/actualidad/2024/01/240109-medallas-oro-bellas-artes.html

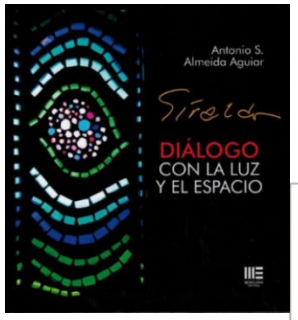
* El 19 de marzo la ciudad de Perugia (Italia) concedió el *Premio Impresa Donna 2024* a Rosa (1896-1989) y Cecilia (1905-96) Caselli Moretti, de quienes se habló en el núm. 1 de ARCOVE La Revista.

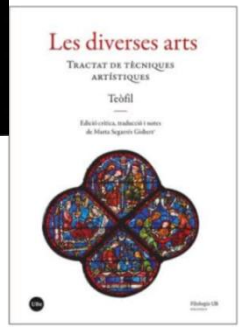
* Trinitat Pradell leyó (13-XI-2023), en Barcelona, su discurso de recepción como numeraria de la Sección de Ciencias y Tecnología del *«Institut d'Estudis Catalans».* El título del discurso fue «*La ciència per l'art, la conservació i la història»*

https://www.youtube.com/watch?v=BV2s3kubMbA

Llibros

* Editorial Mercurio ha publicado el libro de Antonio S. Almeida, profesor de la ULPGC *Giraldo. Diálogo con la luz y el espacio* donde utiliza la propia voz del artista (escultor, pintor y vidriero) para explicar su obra.





* Publicación, por la Universidad de Barcelona, de la traducción íntegra del latín al catalán de la obra de Teófilo *De diversis artibus* (*Les diverses Arts)*. Trabajo de la Dra. Marta Segarrés.

Artículos de prensa

* Herminio RAMOS «El misterio de las vidrieras del zamorano Javier Lozano» en *La opinión de Zamora*, 1-X-2024, artículo sobre las vidrieras realizadas por Javier Lozano, socio de ARCOVE, para el Colegio Diocesano de San Ildefonso, Almería.

https://www.laopiniondezamora.es/opinion/2024/01/10/misterio-vidrieras-1185823.html

* Katerina PU *«El vitrall de Sant Pere de la Catedral torna a donar llum i espiritualitat»*, *Menorca*, 19-I-2024, Sobre la realización de una vidriera para la Catedral de Ciutadella, Menorca, por parte de *Vitralls J.M. Bonet.*

https://www.menorca.info/menorca/vivir-menorca/2024/01/19/2089233/vitrall-sant-pere-catedral-torna-donar-llum-espiritualitat.html

Conferencia y artículo

* La Asociación Española de Amigos de Castillos albergó (9-XI-2023), en su sede de Barcelona, la conferencia "Castillos en Vidrieras Catalanas" que ofreció la Dra. Sílvia Cañellas, socia de ARCOVE.

http://www.amicscastells.com

El artículo correspondiente se ha publicado en el núm. 8 de la revista *"Castellum"*.

* El 13 de febrero Teresa Palomar, socia de ARCOVE, dio la conferencia *"Historical evolution of High-quality glass pieces from the Spanish Royal Glass Factory",* sobre los vidrios de la Real Fábrica de Cristales de la Granja.

Disponible en:

https://youtu.be/zTF6eqwqtno?si=vo7bN9FOhOfhOSAT

Exposiciones

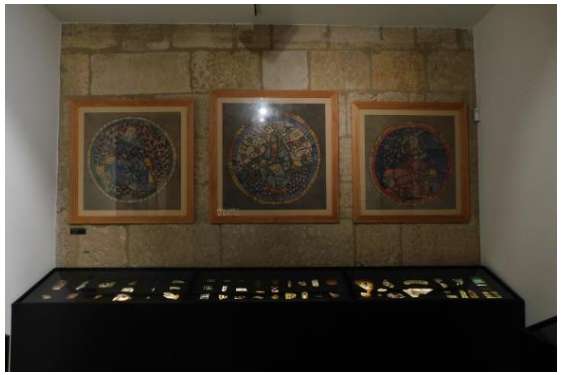
* El pasado mes de febrero el **Museo Catedralicio-Diocesano de León** inauguró un nuevo espacio expositivo denominado **Sala de las Vidrieras**. Si bien este museo alberga un excelente conjunto de obras de escultura, pintura, orfebrería, eboraria, textiles o códices, existía una carencia en su discurso museológico que esta nueva dependencia viene a completar.

Durante años, al mismo tiempo que se han ido restaurando las vidrieras del templo, el cabildo catedralicio ha ejecutado un complejo proyecto de catalogación del denominado "Fondo Vidriero", compuesto por numerosas piezas que fueron retiradas durante la Gran Restauración decimonónica.

Ahora se han seleccionado algunas piezas de vidrio para su exposición, respondiendo a dos criterios principales: cronológicos e iconográficos.

En sus vitrinas se pueden contemplar piezas cuyo marco temporal abarca desde el siglo XIII al XIX y que evidencian la riqueza temática del conjunto vítreo del templo mediante representaciones de figuras humanas, temas vegetales, decorativos, heráldicos o epigráficos.

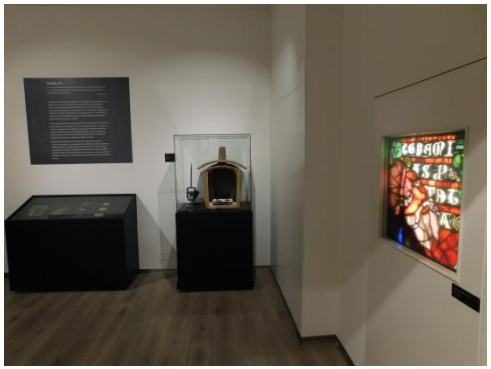
Sala de las vidrieras de la Catedral de León. Imágenes cedidas por los autores de la noticia



En esta sala se pueden ver fragmentos de la vidriera La Virgen del Dado, datada en 1454 y realizada por el maestro vidriero Anequín, con diseño de Nicolás Francés.

También podemos observar piezas de los ventanales de la Capilla de la Virgen del Camino realizados por Diego de Santillana en 1508, o piezas más recientes, del vidriero del siglo XIX, Guillermo Alonso Bolinaga, lo que evidencia la importancia de los fragmentos que se presentan.

Cabe destacar en la muestra, por su calidad estética, un panel perteneciente a la Catedral, realizado a finales del siglo XIII o principios del XIV, y retirado durante la restauración del siglo XIX, que representa la parte superior de la figura del profeta Jeremías.



Sala de las vidrieras de la Catedral de León. Imágenes cedidas por los autores de la noticia

Además de las piezas originales, también se presenta un repertorio de elementos vidrieros como una mufla, la lingotera utilizada en el taller del siglo XIX, diferentes perfiles de plomo de variadas dimensiones y épocas, distintos tipos de vidrio, chavetas, clavos...

Se completa la exposición con tres dibujos acuarelados, realizados por el arquitecto Juan Crisóstomo Torbado, copias de las rosas diseñadas por Nicolás Francés, que actualmente forman parte del ventanal bajo sIV.

Al mismo tiempo podemos completar la visita, con una breve reseña de los procesos restauración de las vidrieras de la Catedral, realizados por la empresa Esoca sl.

En definitiva, este nuevo espacio supone una significativa aportación a las escasas exposiciones dedicadas al arte de la vidriera en nuestro país, que hace que la visita al Museo Catedralicio-Diocesano de León sea de notable relevancia para todos aquellos interesados en esta manifestación artística.

Información y texto proporcionados por: Iván González Sánchez y Cristina Rebollo Martínez, socia de ARCOVE.

* Entre el 5 y el 29 de marzo tuvo lugar, en la *Cambra de la Propietat Urbana de Girona*, la exposición *Art en vidre*, organizada por Amics del Museu d'Art de Girona y con colaboración de ACAV (miembro institucional de ARCOVE). Expusieron obra cinco de sus socias: Pilar Aldana-Méndez, Roser Box González, Dolors Rosell Melé, Maribel Navarro Nieto y Núria Torrente.

* *Girona.* Nueva instalación de las tablas de vidriero, ahora en la Catedral.

La colección de vitrales de la Catedral de *Girona* abarca ejemplos del siglo XIII al XXI, una gran representación de la historia de esta técnica que bien merecía un espacio interpretativo.

En el claustro existe una gran sala llamada del *Tinell* donde se inauguró, en el año 2022, un espacio dedicado exclusivamente al vitral medieval de la catedral gerundense.

El motivo principal fue encontrar espacio museográfico para exponer el recientemente descubierto vitral de San Martín y San Francisco, pieza con plafones del siglo XIII i del XIV encontrado detrás de un retablo que lo escondió durante cinco siglos. Junto a este, se exponen ahora las famosas tablas de vidriero (tablones con una capa de yeso donde se dibujaron los vitrales que se compusieron encima suyo en el siglo XIV), testimonios únicos en el mundo, con la sola excepción del modesto ejemplo encontrado en la Catedral de Brandenburg. Estas obras conforman las principales piezas de una sala en la que podemos disfrutar, conocer y entender testimonios y técnicas de la fabricación de vitrales en época medieval.

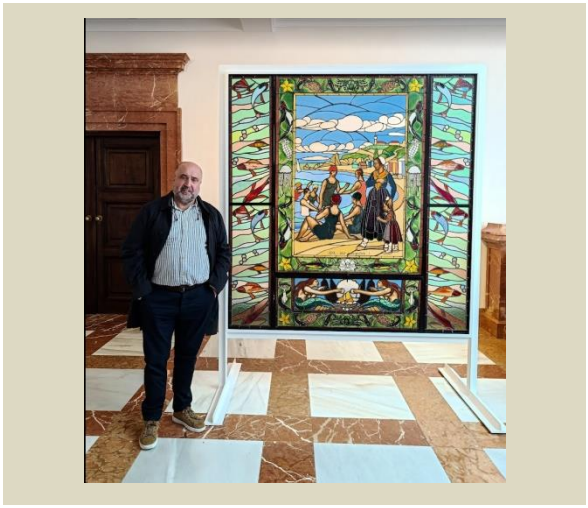
Esperamos, con esta muestra y su museografía aplicada, que el visitante descubra, des de la cercanía, un patrimonio que suele estar a muchos metros de distancia.

Información y texto proporcionados por: Joan Piña Pedemonte, director del *Tresor de la Catedral de Girona.*

Catedral de *Girona.* Gran sala del *Tinell* con las vidrieras y las tablas expuestas

* *Vitralls d'en Fita,* 11-I-2024 a 1-III-2024, en la *Fundació Fita*, *Casa de Cultura, Girona.*

* Gracias a la intervención de Mikel Delika, socio de ARCOVE, a la generosidad de Euskaltegui Gabriel Aresti y a la predisposición de los responsables del **Museo de Bellas Artes de Bilbao**, se expone en este, una vidriera proyecto de José Arrue, realizada por el taller Rigalt, Granell & Cía.



Intervenciones destacadas

* Nuevas intervenciones en las vidrieras de los siglos XV y XVI de la catedral de **Sevilla**. En este caso se trata de una vidriera de la nave norte, obra de Enrique Alemán de 1478 y de una del crucero de Arnao de Flandes de 1548-49.

https://www.catedraldesevilla.es/nueva-intervencion-en-las-vidrieras-de-la-catedral-de-sevilla/

* Mikel Delika y Manuel Bernabé, socios de ARCOVE, restauran las 18 vidrieras del Santuario Diocesano Santiago Apóstol de Gáldar, **Gran Canaria**. Son obras del taller Mauméjean de 1917 que se encontraban muy deterioradas. Entrevista en: "Las Mañanas de Radio Gáldar", Edición del 26-I-2024.

Visitas

* **Sevilla**: las visitas guiadas a las vidrieras de la Catedral tienen una gran aceptación y se propone una ampliación a otros espacios.

https://elcorreoweb.es/maspasion/catedral-sevilla-ofrecera-nuevas-visitas-guiadas-IX9101280

* **Girona**: "Luces cromáticas: del origen del vidrio a la alquimia de los colores". Las vidrieras de algunos edificios religiosos de Girona, 17-XII-2023 y 10-III-2024.

Eventos, cursos y actividades

* Entre el 23 y el 27 del próximo mes de septiembre tendrá lugar en la Escuela del Patrimonio Histórico de Nájera una nueva edición del curso "**Vidrieras Históricas: Estudio, catalogación y Conservación**", organizado conjuntamente entre el **IPCE** y **ARCOVE**. Os mantendremos informados a través de nuestras redes sociales sobre más detalles de este curso, así como de cuando se abre el plazo de matrícula.

* Del 20 al 22 de Septiembre tendrá lugar en la ciudad de León el **Ier Encuentro "El Arte de la Vidriera"**, organizado por **ARCOVE.** Durante este encuentro los asistentes podrán visitar el departamento de vidrieras de la Escuela de Arte de León, la catedral y el taller donde se están restaurando sus vidrieras. Asimismo, el sábado 21 tendrá lugar un acto oficial público en el Palacio del Conde Luna, durante el cual se presentará la Carta de Nájera y se impartirán varias charlas sobre vidrieras. Os mantendremos informados a través de nuestras redes sociales.

* **ACAV** *(Associació Catalana de les Arts del Vidre),* socia de ARCOVE, organiza el **Encuentro del Vidrio** en Massanes (Girona), que tendrá lugar el sábado 1 de Junio. Habrá dos hornos de vidrio soplado, a cargo de Ferran Collado y Pròsper Riba, dos sopletes, a cargo de Andrés Belloví y Sofía Plana, taller de reciclaje de botellas, por Juan Righetti, taller de grabado de botellas recicladas, por Núria Torrente, y un taller de Tiffany, a cargo de Roser Box. También se contará con numerosas paradas de venta. Al caer la noche habrá un espectáculo con el vidrio caliente como protagonista, música de Roc Vernis Dj y una performance por la artista escénica Vivian Friedrich. Todo ello tendrá lugar en los alrededores de la zona polideportiva de Massanes. Más allá del sábado y las actividades para el público, será un fin de semana para compartir y disfrutar.

Se han reservado dos casas rurales de la zona y se prevé la visita de artesanas y artesanos del vidrio de todo el territorio español.

Para más información: info@acav.cat

* Se celebrará del 9 al 11 de julio de 2024, en Comillas, el Curso: **La vidriera y el arte de la Luz. Conocer, recuperar y conservar (20h).** Curso teórico-práctico sobre el arte de la vidriera, abordado desde la perspectiva de la Historia del Arte y también desde el ámbito de la conservación y restauración en sus distintas especialidades, estilos y técnicas, estudio científico de los materiales y criterios de conservación y restauración de este tipo de obras, desde el Renacimiento hasta la época actual.

Para más información:

losadac@fundacioncomillas.es

Centro Universitario CIESE Fundación Comillas

* La próxima reunión del *Corpus Vitrearum International* será en Erfurt y Naumburg (Alemania).

El "XXXIº Coloquio internacional del *Corpus Vitrearum"* tendrá lugar entre el 15 y el 18 de julio 2024 y el "XI Fórum por la tecnología, conservación y restauración de vidrieras históricas" entre el 17 y el 19 del mismo mes. Jonás Armas, socio de ARCOVE, hablará sobre *"Les vitraux canariens. Le rôle des artistes locaux; du design insulare de la création étrangère"*, mientras que Sílvia Cañellas, miembro de ARCOVE, participará, junto con Jordi Bonet y Xavier Grau, con la conferencia *"A New Vision of the Past: Stained-Glass Conservation in Medieval Barcelona Cathedral".*

Más información y programa en:
https://corpusvitrearum.de/colloque2024

* **III Jornada en Alcalá la Real: el patrimonio como oportunidad,** organizada por *"Hispania Nostra"* (18-19 abril 2024), contará con la presencia de Karl Young, miembro de ARCOVE, quien participará en la Mesa redonda I, centrada en los "Modelos de desarrollo profesional".

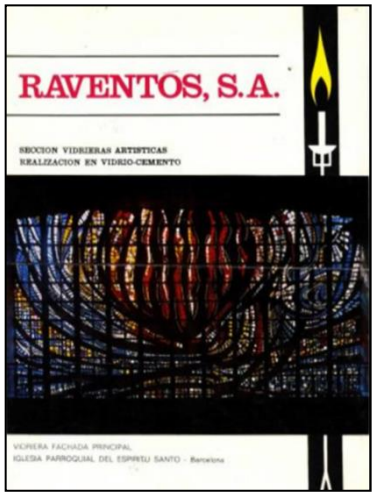
https://www.hispanianostra.org/evento/iii-jornada-de-alcala-la-real-el-patrimonio-como-oportunidad/

* Entre el 2 y el 7 de abril, en Barcelona, diez talleres que trabajan en vidrio, abren sus puertas al público. *Glass Artist Open Srudio.* Más información en "Objetos con vidrio":
https://objetosconvidrio.com/glass-artist-open-studio-barcelona-2024/

GLASS ARTIST OPEN STUDIO

Tesis doctorales

* Mingyue Yuan defendió (17-XI-2023) en la UPC (Barcelona) su tesis doctoral *Historical copper and iron coloured glazes and glasses.*



Publicidad de la casa Raventós con la imagen de la gran vidriera de hormigón del templo del Espíritu Santo desde el interior, convertida en insignia de la empresa

Exterior de la fachada de la Iglesia del Espíritu Santo, en 2023, Calle de la *Travessera de Gràcia* núm. 401, Barcelona

Destrucciones

* Frente a las noticias positivas, otras son decepcionantes, como la posible desaparición de la gran vidriera de hormigón de la fachada de la Iglesia del Espíritu Santo de la *Travesera de Gràcia* núm. 401, de Barcelona.

Un acuerdo entre la Fundación Blanquerna y el obispado de Barcelona ha posibilitado la cesión del solar que ocupa la parroquia del Espíritu Santo para el levantamiento de la nueva Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad Ramón Llull. Para ello hay que derribar la actual iglesia, un edificio de mediados de siglo XX. Con él se perderán las vidrieras de su interior. La de la fachada es una espléndida obra de la casa Raventós que parte de un diseño de monseñor Francesc Camprubí, centrado en la representación de las manifestaciones del Espíritu Santo. Es importante destacar que parte de las dallas proceden de empresas locales hoy ya desaparecidas.

Tanto ARCOVE, como otras entidades y asociaciones, apoyan el intento de salvar la gran vidriera de la fachada.

LAS COMISIONES DE ARCOVE

Comisión de difusión

En la Comisión de Difusión de ARCOVE, seguimos comprometidos con nuestra labor diaria de compartir contenido en redes sociales y mejorar nuestra página web para ofrecer información relevante y accesible. Gracias al esfuerzo conjunto de todos los miembros, hemos visto un crecimiento satisfactorio en nuestra comunidad.

Ahora, te invitamos a unirte al equipo de difusión y colaborar con nosotros para avanzar juntos en esta misión. ¡Tu participación es fundamental para alcanzar nuestros objetivos!

Si estás interesado en formar parte de esta aventura, ¡escríbenos hoy mismo y únete a nuestro equipo!

Juntos, podemos hacer la diferencia.

Coordinación: Esther Díez
arcovedifusion@gmail.com

Comisión de inventario y catalogación

En la comisión seguimos avanzando en los temas de glosario y catalogación.

El apartado de glosario tiene publicada, en la web de ARCOVE, la siguiente entrega de letras, habiendo llegado a la letra "M", con 163 entradas revisadas y publicadas. Al mismo tiempo, se repasan y modifican letras ya publicadas, siguiendo el planteamiento de "glosario vivo", como cuestión cambiante abierta a sugerencias y modificaciones.

Por otro lado, el apartado de inventario y catalogación cuenta ya con sus dos fichas. En la ficha de inventario se retoma la idea del "inventario de participación popular", poniéndonos en contacto con otras asociaciones que han llevado a cabo inventarios de este tipo. La ficha de catalogación, será la que, en colaboración con la comisión de Relaciones Públicas, se ofrezca a los diferentes organismos encargados de la protección patrimonial; gestionada únicamente por ARCOVE.

¡Animamos a todos nuestros socios a colaborar en esta comisión!

Coordinación: Amaya Sánchez Bakaikoa
arcove.catalogacion@gmail.com

Comisión de formación

La comisión de formación se destaca por la organización regular de charlas con diversos expertos del ámbito de la conservación de vidrieras, quienes comparten sus conocimientos sobre este singular arte. Desde la última publicación han dado charlas Joana Virgil, quien ha tratado el tema de "Las Vidrieras del Real Monasterios de *Santes Creus*", y Mirell Vázquez Montero, quién ha expuesto sobre el "Patrimonio Vidriero de La Habana, Cuba. Estudio, protección y difusión". Siguiendo esta línea, prontamente se realizará una entrevista al Maestro Vidriero Oscar Pérez, quien cuenta con una amplia experiencia y ha trabajado en la Catedral de Oviedo por varios años.

Para los próximos meses se desarrollarán diferentes actividades. En el mes de septiembre se llevará a cabo nuevamente el Curso de vidrieras Históricas. Estudio, catalogación y conservación, organizado conjuntamente entre el, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y ARCOVE, en la Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera, La Rioja, España, desde dónde, este año, se realizará una visita guiada a la Catedral de Burgos.

Por otro lado, durante los días 20 al 22, también de septiembre, se celebrarán las I Jornadas en León "I Encuentro El Arte de la Vidriera"; dónde se llevará a cabo la presentación de la Carta de Nájera, sobre "Vidrieras emplomadas" (Nájera, septiembre 2023).

Coordinación: María Paula Farina
arcoveformacion@gmail.com

Relaciones públicas e institucionales

La actividad en estos últimos meses de esta comisión, ha consistido en continuar con el trabajo del anterior equipo, y conseguir una red de proveedores de materiales para nuestro trabajo que nos hagan algún descuento, ofertas o trato de favor por la pertenencia a ARCOVE.

Por otro lado, se están estableciendo puentes de colaboración con la Real Fábrica de Cristales de la Granja (Segovia) sede del "Centro Nacional del Vidrio" con el que estamos estudiando la elaboración de un convenio de colaboración permanente.

Así mismo esta comisión se encuentra directamente involucrada en los estudios previos, y gestiones institucionales y académicas para la creación del grado superior universitario de estudios de "Restauración y Conservación de Vidrieras".

Coordinación: Javier Lozano
arcove.relacionespublicas@gmail.com

CONVERSANDO CON...
Alicia Durán

Por Teresa Palomar

Alicia Durán es licenciada en Física por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina, 1974) y doctora en la misma área por la Universidad Autónoma de Madrid (1984) con la tesis doctoral "Influencia de la incorporación de óxido de cobre en vidrios" dirigida por el Dr. José María Fernández Navarro.

Alicia Durán recibe el *Phoenix Award* que premia a la *Glass Person of the year* 2019 (Foto: icv)

A lo largo de su trayectoria investigadora ha estado principalmente ligada al Instituto de Cerámica y Vidrio del CSIC desde donde ha colaborado con numerosos investigadores de todo el mundo. Actualmente, cuenta con más de 280 artículos publicados, enfocados principalmente en la ciencia del vidrio. Entre los logros alcanzados, ha sido presidenta de la Comisión Internacional del Vidrio (ICG), ha recibido el *Phoenix Award* en 2019 a la persona del año en vidrio, el *Otto Schott* en 2022, el *Fray International Sustainability Award* 2023 por su liderazgo en el desarrollo de nuevas tecnologías que contribuyen a un desarrollo sostenible global, y ha sido la gran promotora del Año Internacional del Vidrio 2022.

Antes de comenzar la entrevista nos gustaría manifestar nuestra admiración ante todos los logros que ha conseguido. Hablaremos de ello más tarde, pero comencemos por el principio.

¿Qué hizo que se acercara al vidrio? ¿Siempre le gustó este material o fue pura casualidad el acabar haciendo la tesis en el Instituto de Cerámica y Vidrio?

Estudié Física en la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina, e hice la especialidad de Física de Materiales. Asistí a un curso de 4-5 semanas sobre Vidrios, impartido por el Prof. Eduardo Mari, que captó mi interés y así realicé la tesina en el tema, construyendo un horno para la medición del punto de ablandamiento "viscométrico". Por eso, cuando solicité la beca del Ministerio de Trabajo español para hijos y nietos de españoles, pedí la incorporación al Instituto de Cerámica y Vidrio del CSIC. Allí he hecho mi carrera y allí sigo.

En sus casi 40 años de investigación y más de 250 artículos, se ha acercado al vidrio desde diversos puntos de vista (vidrio por fusión, técnica sol-gel, reciclaje, etc.), ¿qué temas le gustaría haber investigado más en profundidad, pero no pudo ser por falta de tiempo? ¿Y cómo ha visto que ha cambiado el mundo del vidrio en estos años?

El mundo del vidrio ha cambiado mucho en estos más de 40 años y como nada de este mundo me es ajeno, es cierto que me hubiera gustado profundizar más en algunos temas. El principal, la astronomía y los vitrocerámicos ligados a ella. En el grupo GlaSS hemos desarrollado un trabajo interesante y muy amplio sobre vitrocerámicos con diversas aplicaciones, que me permiten seguir muy de cerca los resultados y el papel del vidrio en el James Webb, el telescopio astronómico que hoy nos permite bucear en el verdadero inicio del Universo, el *Big Bang*.

En su investigación hemos visto pocos trabajos sobre vidrio desde el punto de vista histórico-artístico, ¿cree que la ciencia y las humanidades siguen "chocando"? Y ¿cómo cree que la historia del vidrio tiene cabida en un mundo tan tecnológico como el que vivimos ahora?

El vidrio artístico ha sido mi pasión constante y de hecho tengo una colección de piezas interesante, aunque ¡¡este hobby es muy caro!! Pero es cierto que el IYOG me ha dado la oportunidad de seguir y conocer mucho más de cerca este mundo. He tenido el honor de conocer y visitar el laboratorio de Kimiake Higuchi por ejemplo, o celebrar la aprobación de las técnicas artesanales del vidrio como Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad por la UNESCO. La tecnología vidriera tiene su correlato en la producción artística donde conviven las técnicas milenarias con objetos de alta tecnología. Ese es el objetivo, convertir en arte lo posible y mantener la esencia de los viejos oficios.

Inauguración del IYOG en Ginebra (Foto: icv)

Centrándonos en el Año Internacional del Vidrio 2022, y recordando lo intenso que fue el año 2022 y los meses previos, no puedo dejar de preguntar ¿qué hizo que se animara a "liarse la manta a la cabeza" y lanzarse a ese reto tan grande?

Buena pregunta. Y claramente lo que me animó fue mi profundo amor por el vidrio y el enorme apoyo que concitó este proyecto desde el principio. Todo el mundo del vidrio apoyó sin restricciones el proyecto, manteniendo ese apoyo desde el inicio, y construyendo una red transversal que sigue presente y que hay que reforzar en todos los frentes, ahora que nos adentramos en la Edad del Vidrio.

The Clerk Prof. Alicia Duran The Master Prof. John Parker Renter warden

Alicia Durán, Premio de Investigación Otto Schott 2022 (Foto: icv)

Durante ese año, se hicieron numerosas actividades de divulgación a público general y el arte fue uno de los pilares básicos para ayudar a esa tarea. ¿Cómo describiría el impacto que tuvo en el IYOG2022? Y específicamente hablando de vidrieras ¿qué actividades se hicieron y cuáles echó en falta?

Las actividades y eventos del mundo del arte en vidrio fueron miles y distribuidas a lo largo y ancho del planeta. Más de 450 museos y artistas se unieron en el empeño, lo cual obligó a constituir un comité separado del IYOG general para coordinar esas actividades. Teresa Medici, secretaria general de ICOM-*Glass* lideró la coordinación. Para mí ha sido muy emocionante, por ejemplo, visitar Argentina y Uruguay, del comité regional RO05, y conocer como se han construido esas redes de artistas y museos y como esas redes siguen fortaleciéndose. Las actividades en vidrieras han sido muy importantes y es difícil encontrar aspectos no cubiertos.

A pesar de que el arte y la historia sean pilares de divulgación, tenemos la sensación de que el vidrio y las vidrieras siguen siendo grandes desconocidas, ¿cómo cree que podemos acercarnos aún más a la sociedad?

La mejor forma de acercar el mundo del arte en vidrio es promover la divulgación en todas sus formas, además de incorporar los conocimientos sobre vidrieras en las carreras de Turismo, y trabajando con los guías turísticos; ampliando las convocatorias de conferencias y actividades en museos, e implementado estos conocimientos en las asignaturas de Arte desde la escuela primaria, pasando por la secundaria y también la FP. La educación es esencial para incorporar conocimiento y experiencia sobre el arte vidriero. Sabemos que la pasión por el vidrio y estos oficios es contagiosa, como demuestran nuestros amigos y colegas de la Real Fábrica de Cristales de la Granja.

Alicia Durán frente a la sede del CSIC (Foto: CSIC)

En diciembre se declararon las técnicas de trabajo artesanal del vidrio Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, esto demuestra el gran valor que tiene el patrimonio artístico en vidrio y, sobre todo, la conservación del mismo. Desde ARCOVE estamos trabajando en la conservación de las vidrieras desde el punto de vista artístico, mediante la elaboración de un *corpus* que recoja las vidrieras de España, y desde el punto de vista científico, mediante la colaboración de socios para el estudio y la preservación de vidrieras con mayor riesgo de degradación. ¿Nos puede dar algún consejo de cara a completar esta labor?

El patrimonio español en vidrieras es inmenso y muy desconocido. Cuando hablamos de vidrieras todos pensamos en las catedrales de Burgos y León, pero hay ejemplos maravillosos en muchos sitios con un enorme valor artístico e histórico. Por ejemplo, las vidrieras «románicas» en Cataluña, donde se utilizaban cenizas de barrilla como precursoras del carbonato de sodio, y cuya resistencia química se ha demostrado muy superior a la de las vidrieras construidas con vidrio alemán o francés que contenían carbonato de potasio. Conocer y analizar el patrimonio y utilizar la ciencia para su caracterización y procedencia es un objetivo importante y perfectamente accesible con nuestros recursos humanos.

Es conocido el hecho de que en una cena de gala en una conferencia de la ICG animó a todas las mujeres presentes en la sala a salir de la misma para reivindicar que el mundo del vidrio no es un mundo solo de hombres, ¿ha visto una evolución en este ámbito? ¿O sigue habiendo mucha desigualdad?

La promoción de la igualdad en el mundo de la ciencia es un empeño no solo mío, sino de muchas mujeres tanto científicas como artistas. De hecho, estamos promoviendo como regla obligatoria de los congresos y reuniones de la ICG alcanzar al menos el 40% de participación de mujeres en conferencias invitadas. Esto se facilita con la participación también paritaria en los comités que seleccionan estas charlas invitadas. Ya es una costumbre en la ICG enviar a los organizadores de estos eventos una lista de investigadoras y tecnólogas de diversos países y en las distintas disciplinas. Ahora debemos incrementar el número de artistas en esa lista porque la situación es similar en el mundo del arte, donde la mujer va entrando poco a poco y ganando peso en todos los oficios, sopladoras, talladoras o pintoras, las mujeres rompen los techos de cristal. No es solo una cuestión de justicia, sino de eficiencia. Porque debemos responder a una simple pregunta. ¿Puede un sistema ser eficiente si ignora a la mitad de la población?

Para terminar, ¿cómo ve la Edad del Vidrio?

Foto: M.E. Díaz de Vivar

La idea del IYOG surgió justamente a partir de la idea nacida en Corning de que estamos entrando en la Edad del Vidrio si se tiene en cuenta el impacto de este material en todos los aspectos esenciales que promueven el bienestar y el avance de la humanidad. Sobre esa idea construimos el proyecto y la justificación ante Naciones Unidas de aprobar un Año Internacional del Vidrio. Durante 2022 y desde el inicio del proyecto hemos comprobado y demostrado que el vidrio es el material y la herramienta más adecuada para construir un mundo a la vez más justo y más sostenible. Por eso hablamos de la magia y de la transparente sostenibilidad del vidrio.

Teresa Palomar y Alicia Durán

ARCOVIUM histórico

Louis Dietrich (1864-1935). Dudas, certezas y nuevos datos

Resumen

Louis Dietrich Roser (Ludwig Dietrich con Beärn) ha sido considerado como uno de los mejores pintores de vidrieras de principios del siglo XX en Cataluña; sin embargo, la comprobación de las noticias publicadas sobre él, muestra algunos errores y deja aún abiertos muchos interrogantes. El presente estudio aporta algunos datos nuevos y quiere separar, dentro de lo posible, las certezas de lo que sabemos que es claramente erróneo y ver qué hay que dejar aún en el campo de las hipótesis.

Sílvia Cañellas

Doctora en Historia del Arte y licenciada en Geografía y Historia por la Universidad de Barcelona, miembro del *Corpus Vitrearum Catalunya*, académica de la Real Academia Catalana de Bellas Artes *de Sant Jordi* y socia de ARCOVE

Palabras clave

Dietrich, Cataluña, vidrieras, principios s. XX, metodología, documentos,

Louis Dietrich (1864-1935). Doubts, Certainties and new Data,

Summary

Louis Dietrich Roser (Ludwig Dietrich with Beärn) has been considered one of the best stained-glass painters of the early 20th century in Catalonia. However, the verification of the news published about him shows some errors and leaves many questions open. The present study provides some new information, and aims to separate, as far as possible, what we can corroborate as true from what is clearly false, and what is still to be left in the realm of hypotheses.

Keywords

Dietrich, Catalonia, stained glass, early 20th century, methodology, documents

Louis Dietrich (1864-1935). Dudas, certezas y nuevos datos

Introducción

Louis Dietrich Roser es conocido por parte de la bibliografía como Ludwig Dietrich von Beärn. Los dos principales trabajos de referencia sobre su obra y vida son los de Manuel García Martín y de Joan Vila-Grau y Francesc Rodón.[1] Fue esta última publicación la que estableció la importancia del pintor de vidrieras al atribuirle el tríptico de las Damas de Cerdanyola, obra considerada como el conjunto de vidrieras más significativo del Modernismo catalán. Posteriormente, trataron su figura, en el ámbito de estudios más generales, otros historiadores como Núria Gil y José Maria Romero, quienes avanzaron en el establecimiento de su cronología y obra.[2] Otros trabajos concretos proporcionan información sobre obras firmadas por el autor, como el de G. Jordi Oller sobre las vidrieras de la Salle *de Vinyols els Arcs en Cambrils*, el de Josep Casamartina sobre el arquitecto Joan Renom o el de Garazi Ortiz sobre la restauración del mausoleo de Martínez y Martínez-Arregui de Vitoria.[3]

Actualmente, gracias a la proliferación de archivos de internet y a la globalización de muchos datos, podemos avanzar un poco más en este tema. Así, el objetivo que se plantea el presente artículo es revisitar los datos que tenemos de este autor y separar, dentro de lo posible, lo que podemos corroborar como cierto de lo que es claramente falso y qué afirmaciones hay que dejar aún para futuras investigaciones.

---

1. García 1981; Vila-Grau/Rodón 1982.

2. Gil 2000; Romero 2015.

3. Oller 1984; Casamartina 2000; Ortiz 2017.

Cronología, nombre y procedencia

Las afirmaciones realizadas por la primera bibliografía son muy dudosas.[4] Las informaciones partieron de la memoria oral de la familia, cosa que proporciona muchos datos, que el historiador debe contrastar con las fuentes documentales.

Empecemos por establecer su cronología. Según los primeros escritos, su nacimiento se había producido entre 1860 y 1872. Núria Gil halló la inscripción del acta de defunción del vidriero en el Registro Civil de Barcelona, cosa que supuso la confirmación de la fecha de su fallecimiento en 1935 (12-IX) y esto añadía, por la edad que tenía al morir (71 años), la fecha de 1864 como la de su nacimiento.[5] Esta fijación es importante

---

4. Este hecho ya fue remarcado por Ortiz 2017, p. 19-23.

5. Gil 2000 p. 96. *Defuncions 1932-35, Índex homes A-LL, D, Dietrich, Regitre Civil. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 28/11/2023].

porque supone que nació bajo dominio francés, pues el paso de los territorios de Alsacia y Lorena a los prusianos, no se produjo hasta después de la Guerra Franco-Prusiana (1870-71). En consecuencia su nombre oficial de nacimiento sería Louis en lugar de Ludwig. Por otro lado, el añadido "von Beärn" al apellido, sería una manera de asimilarlo al héroe mitológico germánico Dietrich von Beärn, sin más explicación y sin que ello implique al apellido materno, que García Martín ya refería que era Roser.[6]

Con relación a la procedencia del vidriero, hay que decir que su nombre no aparece entre los nacimientos acaecidos en la fecha indicada, ni en el Registro Civil de Forbach, ni en el de Colmar, supuestos lugares de su origen. Otras búsquedas han llevado, a través de las inscripciones de dos de sus hijos (Enrique y Adelina) en el Registro Civil de Barcelona, a una anotación que hacía referencia a la pequeña población lorenesa de Baerenthal, circundada por el actual Parque Natural Regional de los Vosgos del Norte, a unos 60 km. de Estrasburgo, una zona de larga tradición vidriera. Así pues, en los archivos en línea de la Mosela (región *East Grand*) los *Registres paroissiaux et d'état civil* de Baerenthal muestran distintas anotaciones sobre la familia Dietrich. Una inscripción del 28 de mayo de 1861 informa que se establecía el matrimonio entre Louis Dietrich y Elisabet Roser, residentes en la aún más pequeña población de Philippsbourg, a unos pocos quilómetros de Baerenthal, en el límite entre Alsacia y Lorena. La pareja tuvo un hijo al año siguiente, al que dieron por nombre Louis, pero este murió con solo un año y cuatro meses. En 1964 se anota un nuevo nacimiento, de nuevo un muchacho de nombre Louis, que sería considerado el primogénito, se trata del futuro pintor de vidrieras, nacido el día 8 de marzo de 1864 en su domicilio de Philippsbourg y registrado en Baerenthal, en la región de Lorena.[7]

Matrimonio, hijos, defunción

Sabíamos que la esposa de Louis Dietrich Roser, Valentina Rimoldi (1869-1938), de supuesto origen italiano, había nacido en París. Se ha comprobado este hecho, ya que, en los archivos parisinos aparece anotado su nacimiento en el distrito 20 de la ciudad.[8] También aparece la boda de

---

6. GARCÍA 1981, p. 39.

7. *Tables decennales, Baerenthal, Archives de La Moselle,* [https:www.archives57.com, consulta 6-IX-2023]: *Mariages:* 28 de mayo de 1861 boda de Louis Dietrich y Elisabeth Roser; *Decés:* 3-VIII-1863 defunción de Louis Dietrich; *Naissances:* 8-III-1864 nacimiento de Louis Dietrich.

8. *Naissances Cote D1M9 57 Arrondissement 20, État civil a partir de 1860, Actes d'État Civil, Archives numeralisées, Archives de Paris, Mairie de Paris* (Rimoildi, Valentine-Rosalie) [consulta 10/12/2023].

Valentine-Rosalie-Angelina costurera e hija menor del carpintero Marco Rimoldi (n.1839) y de la costurera Rosalie Weber (n.1840). La familia residía en el núm. 11 de la calle Tlemcen del mismo distrito de París y el futuro esposo justo enfrente, en el núm. 10 de la misma calle. Cuando, en 1887, se casó la pareja, el padre de Louis (n.1837), palafrenero de profesión, habitaba en Forbach y la madre, había ya fallecido.

Seis fueron los hijos que sobrevivieron a Louis, según consta en su esquela, publicada en el diario La Vanguardia (13 -IX-1935):[10] Alicia, Luisa, Marcos (1896-(1896-1959),[11] Adelina (n.1906),[12] Luis (n.1908)[13] y Valentina (n.1910).[14] Sin embargo, en el registro civil de Barcelona aparece un séptimo hijo, Enrique-Adolfo-Federico, que falleció en 1920 y por ello no aparece en la esquela del padre.[15]

Enrique había nacido en 1900,[16] cosa que asegura que, en ese momento, la familia ya se había establecido en la ciudad condal. No se han encontrado, en Barcelona, restos documentales de la familia anteriores a esta fecha.

Tras trabajar y vivir en Barcelona, Louis Dietrich Roser murió en esta ciudad el día 12 de septiembre de 1935. Su certificado de defunción dice que falleció, según certificación facultativa, debido a una angina de pecho.[17] Su viuda, Valentina Rimoldi Weber, murió en Barcelona, el 27 de junio de 1938, durante la guerra civil española.[18]

---

9. *Mariages, Cote V4E 7934 (11-X-1887 acte nº896) à (19-XI-1887), Arrondissement 20, État civil a partir de 1860, Actes d'État Civil, Archives numeralisées, Archives de Paris, Mairie de Paris* https://archives.paris.fr/r/123/archives-numerisees/ [consulta 28/11/2023]. Y *Índex defuncions, dones* M-V, 1934-40, R, *Registre Civil, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.* El padre no asistió a la boda.

10. ORTIZ 2017, p. 28-29, publica la esquela, procedente de La Vanguardia 13-IX-1935, p. 2.

11. Probable nacimiento (no localizado) en Forbach. Defunción acaecida en Palma (Mallorca). *Relació Difunts 1959 LP-1005-3,* 30-I-1959. Municipio de Palma, Cementerios de Palma, Registros de Población, Archivo Municipal, Ayuntamiento de Palma. https://cultura.palma.es/es/ archivo-municipal [consulta 28/11/2023].

12. Nacida en Barcelona, *Naixements 1906, Índex dones A-Z, D 19-X-1906, núm. 11106, Registre Civil, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 28/11/2023].

13. Nacido en Barcelona, *Naixements, 1908, Índex homes A-Z, D 17-VII-1908, núm. 8104, Regitre Civil. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 28/11/2023]

14. Nacida en Barcelona, *Naixements 1910, Índex dones A-Z, D 1-V-1910, núm. 4651, Registre Civil, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 28/11/2023].

15. *Defuncions 1920, Índex A-Z, D,* Marzo (Univ., R. 541), *Regitre Civil. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 28/11/2023].

16. *Naixements, 1908, Índex homes A.Z, D 17-VII-1908, núm. 8104, Regitre Civil. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 28/11/2023].

17. Según la "Cerificación literal de la partida de defunción" núm. 1583 (12-IX-1935), Barcelona, Luis Dietrich Roser, Registros Civiles de España, Ministerio de Justicia, Registro Civil de Barcelona.

18. *Índex defuncions, dones* M-V, 1934-40, R, *Registre Civil, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.*

De los hijos de Louis Dietrich, se dedicaron a las vidrieras Marcos y Luís.

Marcos Dietrich Rimoldi se instaló en 1933 en Palma (Mallorca) donde fundó el taller M. Dietrich que, tras su muerte, fue continuado por su hijo Alberto Dietrich Guitart. La firma M. Dietrich aparece en las vidrieras de muchas de las iglesias de la isla de Mallorca, pero el taller también trabajó en otros puntos de las Baleares, en la península y para el extranjero (Argel, Canadá, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Líbano, Puerto Rico, Suiza).[19]

El hijo pequeño, Luis Dietrich Rimoldi, no queda claro si se hizo cargo del taller a la muerte del padre. Muy probablemente los problemas económicos y sociales hicieron que Luis se fuera a Mallorca siguiendo los pasos de su hermano mayor. Un llamamiento de la Caja del recluta de Palma, que pide al vidriero que aclare su situación militar, confirma su traslado a la isla.[20] Después de la Guerra Civil regresó a Barcelona, donde debió recuperar el taller paterno, ya que, distintos documentos de principios de los años cuarenta, dan como dirección del taller de Luis la misma que había tenido el del padre. En la post-guerra, en dicha ciudad, se casó con Araceli Castells Cabezón y tuvo tres hijos.[21] Por otro lado, algunas imágenes de proyectos de vidrieras localizados en el *Arxiu Nacional de Catalunya*, están fechados en 1946 y firmados como "Casa Dietrich Barna".[22] Dado que su hermano se encontraba en Palma, hay que suponer que Luis Dietrich Rimoldi seguía en Barcelona por esas fechas. Según dice la bibliografía, Luis se había asociado, en Barcelona, con Eugenio Robreño –sobrino de Rigalt- y posteriormente marchó a Metz,[23] quizás para trabajar en las restauraciones que se iniciaron en las maltrechas vidrieras europeas, muy afectadas por los bombardeos realizados durante la Segunda Guerra Mundial (1939-45).

---

19. La prensa local de Mallorca recoge muchas de estas noticias. Por ejemplo, en *Baleares: órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 11-VIII-1962, p. 3, Alberto Dietrich refiere algunas de las obras del taller. Véase también: CAÑELLAS 2024 y VANRELL 2023.

20. Correo de Mallorca - Diario Católico , 7-VIII-1937, p. 3.

21. Anotado en el índice como Diestrich Rimoldi, Luís. Se casó el 26-V-1940, según: *Matrimonis 1936-40, Índex homes A-F, D, Regitre Civil. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 29/11/2023]. Del matrimonio nacieron, en Barcelona: Luís-Ignacio (23-III-1941), Araceli (13-V-1942) y Ana Maria (15-VI-1943). *Naixements, 1941-45, Índex homes* y también *Índex dones A-LL, D, Regitre Civil, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,* https://catalegarxiumunicipal.bcn.cat/ [consulta 29/11/2023].

22. Por ejemplo: *Fons Gabriel Casas Galobardes, Arxiu Nacional de Catalunya, Arxius en línia (gencat.cat)* [consulta 08/12/2023] *Fons Gabriel Casas Galobardes, Arxiu Nacional de Catalunya.*

23. GARCIA, 1981, p. 39.

Localización del taller y relaciones profesionales

La dirección que se suele aceptar como la correspondiente al taller de los Dietrich en Barcelona, se sitúa en la calle Provenza núm. 209 (fig.1 y 3). Es la que aparece en sus obras y en la publicidad de los periódicos, pero siempre en fechas posteriores a 1903. Esta dirección va, en diversas ocasiones, seguida del término "apeadero". A pesar de esta continuidad, en una publicidad de 1922, la dirección del taller figura como "Cortes 538", lo que podría deberse a una posible ampliación del negocio (fig. 2).[24] Por otro lado, en 1902 la dirección anotada en el "Anuario del comercio" es Provenza, núm. 73 G.[25]

Con relación al domicilio familiar, la primera referencia que se tiene de Barcelona, es de 1900, cuando aparecen domiciliados en la c/ Provenza, núm. 78. Y, a partir de 1906, la residencia particular, separada del taller, consta en el núm. 246 de la misma calle. Este sería su domicilio hasta el final de su vida, ya que en 1935 sigue constando en el mismo número, piso 4º 1ª.[26]

Entre las publicidades que aparecen en facturas y papeles de cartas y comunicaciones, las más completas explican que el taller se dedicaba a la:

> *"Fabricación de vidrieras de estilos bizantino, gótico, renacimiento, etc. Restauración. Mosaicos. Grisallas. Vidrieras modernas para habitaciones y techos luminosos, monturas en latón cobre, nuevo sistema especial para muebles, etc. Grabados sobre cristal y vidrios"*.[27]

Fig. 1. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración,* 1908, núm. 1

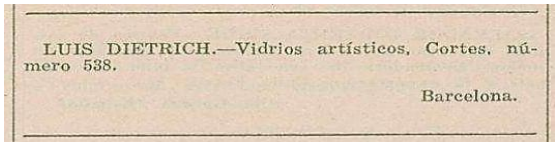


Fig. 2. *África: revista política y comercial consagrada a la defensa de los intereses españoles en Marruecos, Costa del Sahara y Golfo de Guinea,* 1-I-1922

Fig. 3. *La Veu de Catalunya*: *diari català d'avisos, notícies i anuncis,* 31-I-1936, edició del matí

---

24. África: revista política y comercial consagrada a la defensa de los intereses españoles en Marruecos, Costa del Sahara y Golfo de Guinea, 1-I-1922.

25. La primera referencia que se ha encontrado de Luis Dietrich en el Anuario Riera, es de 1901 y en el Anuario del comercio (Bailly-Bailliere) de 1902 aparece: "Luis Dietrich, cristales grabados y de colores. Provenza 73 G". En 1903 la dirección que aparece es ya la de Provenza 209 Hostafrancs (Barcelona). Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración [consulta 3-XII-2023 Consulta en BNE Hemeroteca Nacional Biblioteca Nacional de España].

26. Los documentos de referencia son los ya citados sobre el registro del nacimiento en Barcelona de cuatro de sus hijos y el certificado de defunción del vidriero.

27. Carta de 31-V-1912 al arquitecto Josep Renom. En colección particular.

Lo que abarca un campo de realizaciones que va más allá de las vidrieras, pero de las que no tenemos otra información.

Hay que decir que, en la inscripción de su matrimonio, al nombre de Louis va asociado el oficio de "*artiste-peintre*", y aparecen como testigos, entre otros miembros de la familia y amigos, dos pintores sobre vidrio relacionados con Louis: Christian Krob (n.1858) y Nicola Feibel (n.1852).[28] De los cuales se desconocen otros datos.

En cambio, se le conocen otras colaboraciones. En la firma de una vidriera de los años veinte de la Canónica de Santa Maria de Lladó (*Alt Empordà*), se lee: *"UNIÓN DE ARTISTAS VIDRIEROS S.L. IRUN. RIGALT & DIETRICH S.L. BARCELONA Sancta Maria de Latone*".[29] Una amplia colaboración que parece que no se paró aquí, ya que Luis Dietrich Rimoldi trabajó, durante los años cuarenta del siglo XX, en distintas obras con la Unión de Artistas Vidrieros de Irún. Entre ellas está la del ábside de la iglesia de santa *Maria Assumpta* de Palafolls.[30] Luis hizo también vidrieras para el taller Camaló de Barcelona, que actuaba de representante de la firma Dietrich. Como se ha dicho, se conservan diversas imágenes, de los años cuarenta, algunas también incluidas en un catálogo de los Camaló, que contienen vidrieras firmadas como "Dietrich, Barna".[31]

Por otro lado, los trabajos realizados a finales de los años veinte en la Catedral de Palma por el taller Granell & Cía., parece que tuvieron como colaborador a Marcos Dietrich, quien posteriormente (desde 1933) se estableció en Mallorca. Habría que relacionar esta intervención con los trabajos de pintor de vidrieras que Marcos realizaba dentro de la empresa El Espejo Mallorquín, que trabajó con Granell & Cía. en la elaboración de algunas de las vidrieras de la nave de la Catedral de Palma.[32]

---

28. Krob o Krol (?). Los datos proceden del documento citado del matrimonio de Louis Dietrich y Valentina Rimoldi en París.

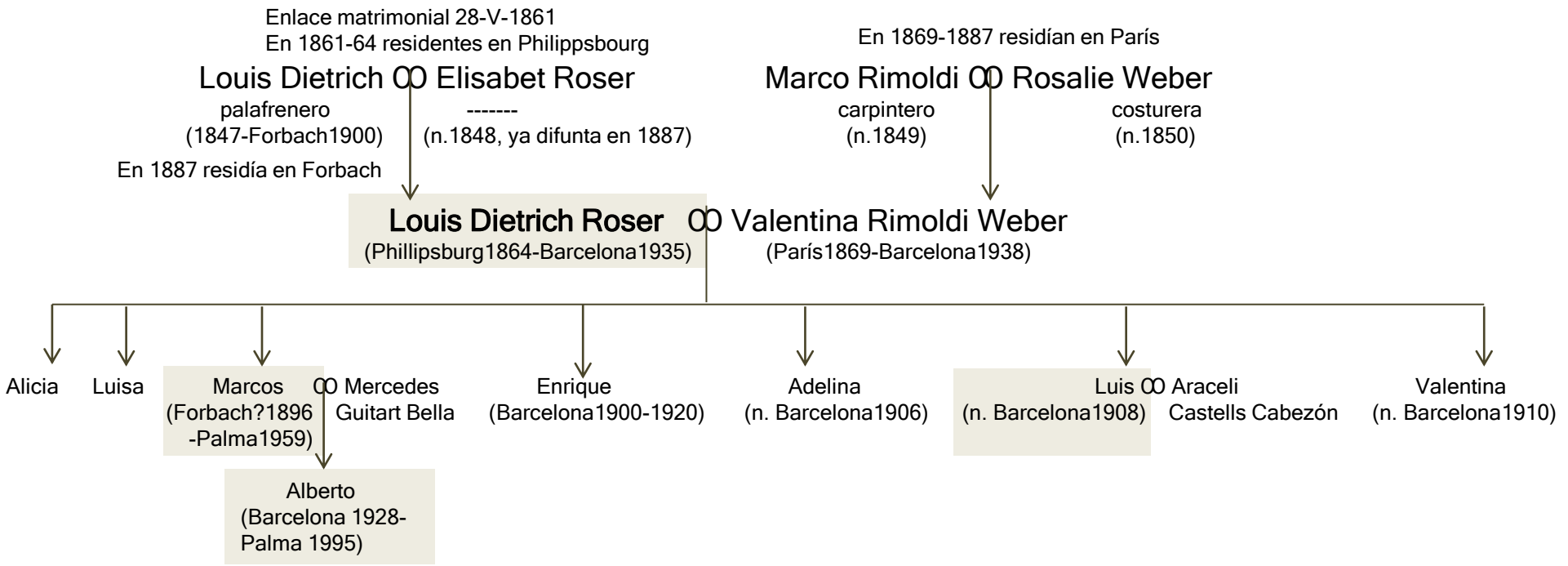
29. Debo esta referencia a la Doctora Núria Gil. La vidriera fue inventariada en 2016 por el equipo (Núria Gil, Antoni Vila Delclòs, Anna Vila Rovira y Sílvia Cañellas) del *Registre i Inventari dels vitralls catalans, Institut d'Estudis Catalans, Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona* y Ministerio de Ciencia e Inovación del Gobierno de España.

30. A los pies de la imagen de santa Ana aparece la firma Unión de Artistas Vidrieros S.L. Urún. L. Dietrich, Barcelona. Información proporcionada por Jordi Bonet.

31. *Fons Gabriel Casas i Galobardes, Arxiu Nacional de Catalunya, Arxius en línia (gencat.cat)* [consulta 8/12/2023]. El catálogo lo conservan los descendientes de la familia Camaló, a quienes agradezco sus informaciones y amabilidad.

32. Sobre las obras realizadas en la Catedral: BAUÇÀ 2015, p. 177. Sobre El Espejo Mallorquín: PIÑA 2008, p. 108-110. Sobre Marcos Dietrich: CAÑELLAS 2024.

Louis Dietrich - resumen de datos



Resumen de datos biográficos:

Louis Dietrich, nació en Philippsbourg, Lorena, en 1864.

En 1887 Residía en París donde se casó con Valentina Rimoldi Weber.

En 1900 se instaló en Barcelona. Desde 1903 su taller se fijó en la calle Provenza 209.

El matrimonio llegó a la ciudad condal con tres hijos y allí tuvo cuatro hijos más. Seis de estos les sobrevinieron.

Los dos hijos varones, Marcos y Luís, fueron pintores de vidrieras. También lo fue Alberto, hijo de Marcos.

Murió en 1935, en Barcelona, debido a una angina de pecho.

Vidrieras firmadas:

Obras en propiedades particulares.

Fachada de la iglesia de Santa Maria de Lladó.

Capilla Martínez y Martínez-Arregui del cementerio de Santa Isabel de Vitoria-Gasteiz.

Capilla de la *Casa Sant Josep-La Salle de Vinyols i Els Arcs*, en Cambrils.

Vidrieras documentadas:

Sala de Juntas de la "*Unió Llanera",* Sabadell.

“Hijos de Jaime Serra”, c/ Valencia 44, Camprodon.

"Casa Josep Buxó", c/ *Illa* 10, Sabadell.

Obras atribuidas

Las dudas más importantes sobre Louis Dietrich se centran en su producción vidriera, ya que se ha perdido la mayoría de sus obras, mientras otras se encuentran en propiedades privadas, sin posible acceso púbico a ellas. Hay que decir también que su colaboración en vidrieras de otros talleres debe haber hecho que su nombre no aparezca en muchas de las realizaciones en las que intervino. Como suele ser corriente, es el taller al que se hace el encargo el que firma la obra -si lo hace-, no apareciendo, generalmente, otros colaboradores.

No pudiendo, a través de obras firmadas, establecer un estilo personal que le caracterice, resulta imposible, en aquellas obras de las que no se dispone de documentación clara de su elaboración, hacer una afirmación irrefutable sobre su autoría. A pesar de ello, se le han otorgado restauraciones y diversas obras de nueva realización. Veamos algunas de ellas.

Se ha dicho que trabajó en Estrasburgo, Reims y en otras ciudades europeas, antes de llegar a Barcelona.[33] Dado que llegó a la ciudad condal con más de treinta años, es lógico pensar que así fue y deberemos deducir que se había formado en el extranjero, muy probablemente en Francia, tal vez en París, donde se encontraba cuando se casó, a la edad de 23 años. No conocemos, sin embargo, si trabajó para algún otro taller o si allí instaló uno de propio.

Se ha dicho también que intervino en la restauración del *Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, lo que supondría una colaboración con el taller Amigó de Barcelona que debería remontarse a 1895,[34] fecha en las que no tenemos la certeza de la presencia de Louis en Barcelona, pero que podrían ser una avanzada profesional a su futuro cambio de residencia.

Es casi imposible constatar entre las obras que García Martín consideró como suyas, cuáles puedan existir aún, por tratarse, en diversos casos, de edificios ya desaparecidos o que no conservan, al menos aparentemente, vidrieras o que están cerrados al público o bien que son de difícil reconocimiento.[35] Así sucede con la

---

33. VILA-GRAU/RODÓN 1982, p. 163, siguiendo fuentes familiares.

34. CAÑELLAS 2011, p. 44.

35. Cita, en concreto: las vidrieras de la Capilla Francesa de Barcelona, las claraboyas de la antigua banca Arnús Garí del Paseo de Gracia, las vidrieras de las capillas del colegio Bonanova, las del Palacio Robert, de la Casa Abadal, de la Casa Sert (Paseo Bonanova - Sarrià) y de la casa de la c/Vallirana núm. 61 de Barcelona.

referencia a la Casa Sert (Paseo Bonanova / Sarrià) o con la Casa c/Vallirana núm. 61, ambas en Barcelona. Al edificio de 1927 donde hoy está el Banco Mediolanum, que él cita como casa Abadal (Av. Diagonal 668-670, Barcelona), no se ha podido acceder para ver las posibles vidrieras, mientras que el Palacio Robert (Paseo de Gracia, 107), construcción de 1898-1903 bajo la dirección de Joan Martorell Montells, no parece conservar vidrieras emplomadas.

De la claraboya de la antigua banca Arnús-Garí (19010), que García Martín sitúa en el paseo de Gracia, existen algunas imágenes parciales que muestran una estructura que se inicia curvada para aplanarse más arriba y que parece contener diseños geométricos emplomados y grabados al ácido (fig. 4). La Banca Arnús-Garí fue absorbida, el 1942, por el Banco Español de Crédito, hoy ya inexistente en el edificio de origen.

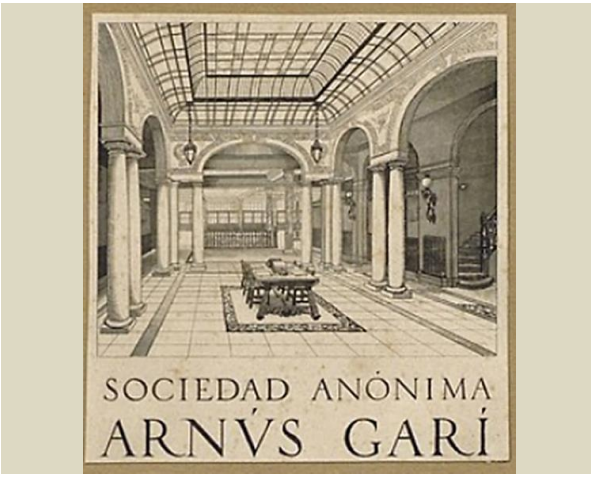


Fig. 4. Claraboya de la Banca Arnús Garí, Imágenes publicadas por la Sociedad Anónima Arnús-Garí (CC BY-SA 3.0 *File:* Arnús-Garí.jpg; Manuel Arnús i Fortuny (1852-1916)

Fig. 5. Interior de la desaparecida Capilla Francesa de Barcelona (c/ Bruch 92-94). Vidrieras atribuidas a Louis Dietrich, 1920.

También le atribuye la restauración de las vidrieras de la iglesia de Santa María del Mar, aunque documentalmente no tenemos ninguna corroboración al respecto, y se afirma que trabajó para Sudamérica.

De las vidrieras de la desaparecida Capilla Francesa de Barcelona (Bruc, 92-94) podemos observar alguna de las fotografías que se conservan del conjunto. El edificio se debió al arquitecto Enrique Sagnier y, según explica Núria Gil, las vidrieras fueron realizadas por el taller Rigalt & Granell (fig. 5).[36] Se trataría, por lo tanto, de una colaboración o de un trabajo realizado para el taller como operario más o menos libre, especializado, por lo que han dicho los testimonios que lo conocieron, en la pintura sobre vidrio.

---

36. GIL 2000, Apéndice, p. 428. Las vidrieras corresponderían a una cronología en torno a 1917.

Lo mismo sucede en la capilla del colegio de la Salle-Bonanova, edificio construido en 1901 por el arquitecto Bonaventura Bassegoda y Amigó, cuyas vidrieras aparecen citadas en algunas publicidades de la casa Rigalt & Granell, por lo tanto, podría tratarse de otra colaboración del taller con el pintor de vidrieras Louis Dietrich.

Y también, si intervino, como se dice, en las vidrieras de la casa Alexandre Pons y Gallarza (Paseo de Gracia 2-4) lo hizo, de nuevo, como parte de sus colaboraciones o trabajos para el taller Rigalt, Granell & Cía. Partiendo de esta base, tal vez otras obras de este taller puedan contener trabajos de Louis Dietrich. Quizás su intervención en las desaparecidas vidrieras del cimborio de la Catedral de Barcelona, de la que también se ha hablado en alguna ocasión, podría estar en este supuesto.[37]

La otra gran obra que se le atribuye, esta vez en el libro de Vila-Grau/Rodón es, como ya se ha dicho, el conjunto de las Damas del *Museu d'Art de Cerdanyola*.[38]

Son tres grandes vidrieras con la representación de unos jardines de flores en los que se recrean unas damas. Ellas van ataviadas de largos vestidos, y estos lucen cenefas elaboradas con grabado al ácido sobre vidrio plaqué. Dos mujeres se disponen en cada vidriera: "Las damas del columpio", "Las damas del lago" y "Las damas de los tulipanes" (fig. 6). José Maria Romero ha estudiado estas piezas y ha visto en ellas el posible fruto de la colaboración entre un dibujante o proyectista, el pintor de vidrieras y el taller que las llevó a cabo. El arquitecto Eduard Maria Balcells Buïgas, que se encargó de la remodelación del edificio en 1910, pudo haber aportado la idea inicial, puesto que existe en un álbum de juventud suyo, un dibujo que recuerda el esquema representativo de una de las damas de las vidrieras.[39] Sin embargo, el conjunto parece responder a una reinterpretación de alguna obra europea.[40] En cambio, el pintor de vidrieras principal, podría haber sido, como se ha afirmado, Louis Dietrich, que habría realizado las grisallas y también el grabado al ácido del vidrio plaqué, elementos en los que, según los que le conocieron, sobresalía. Y siguiendo con las hipótesis, podríamos pensar en el propio taller que regentaban el arquitecto y su hermano, "Simil Vitraux Balcells Hermanos", como

---

37. De estas vidrieras, hoy perdidas, se conservan las reproducciones que se hicieron para el libro de 1915 sobre el nuevo cimborio y un buen número de los proyectos de las figuras. Una parte de estos se encuentran en el *Museu del Disseny de Barcelona* y otra en propiedad particular.

38. VILA-GRAU/RODÓN 1982, p. 163.

39. ROMERO 2015, p. 12 y 237-256, especialmente p. 252.

40. La copia o interpretación de diseños de otras artes era muy común en algunos talleres de la época, véase, por ejemplo CAÑELLAS/GIL 2017, p. 73-85.

Fig. 6. El tríptico “Las damas de Cerdanyola”, vidrieras atribuidas a Louis Dietrich. *Museu d’Art de Cerdanyola*

el ejecutor de la obra, aunque también se podrían apuntar hipótesis de participación de otros talleres.[41]

---

41. Aunque los fondos de las imágenes y alguna de las estructuras de estas obras se asemejen a las de la casa Rigalt & Granell, parece que la técnica y los materiales utilizados no coinciden con los que solía utilizar este taller.

Obras documentadas

Tenemos, en cambio, la certeza que trabajó, desde Barcelona, para distintas comarcas catalanas y también para Castilla, según indica él mismo en una carta del 1910 (en colección particular) dirigida a unos clientes de Gerona. En ella escribe:

> *"Acabo de terminar un trabajo artístico que me tenía encargado uno de mis mejores clientes de Castilla, y creo que sería ahora una buena ocasión para poder empezar su grata orden."*

En el Archivo Histórico de Sabadell se conserva el fondo del arquitecto Josep Renom Costa. Él trabajó, en repetidas ocasiones, con Louis Dietrich, hecho que consta en la documentación de dicho fondo.

Así, en 1911-12 trabajaba en las vidrieras de la Sala de Juntas de la *Unió Llanera* (también llamada Unión Industrial) que se encontraba en el núm. 30 de la c/ Sant Quirze de Sabadell. Un primer presupuesto, no aceptado, comprendía (por 495 pts.) una vidriera emplomada para la Sala de Juntas y cuatro vidrieras más, todas pintadas y realizadas según un dibujo previo.[42] La factura final se refiere solo a tres vidrieras (400 pts.). Una remodelación posterior del edificio hizo desaparecer esta obra, pero en las fotografías conservadas de las vidrieras de la galería de dicha sala, se muestran las tres vidrieras con unos dibujos de formas simples, guirlandas geometrizadas, con profusión de cibas en la parte decorativa y formas geométricas muy libres a los lados, incluso la imagen de la figura principal muestra geometrización. Las formas ornamentales se circunscriben a la parte alta de la ventana, mientras la parte baja está ocupada de una retícula de vidrios simples cuadrados. El diseño, como en otras obras de Joan Renom, podría corresponder al arquitecto (fig. 7).

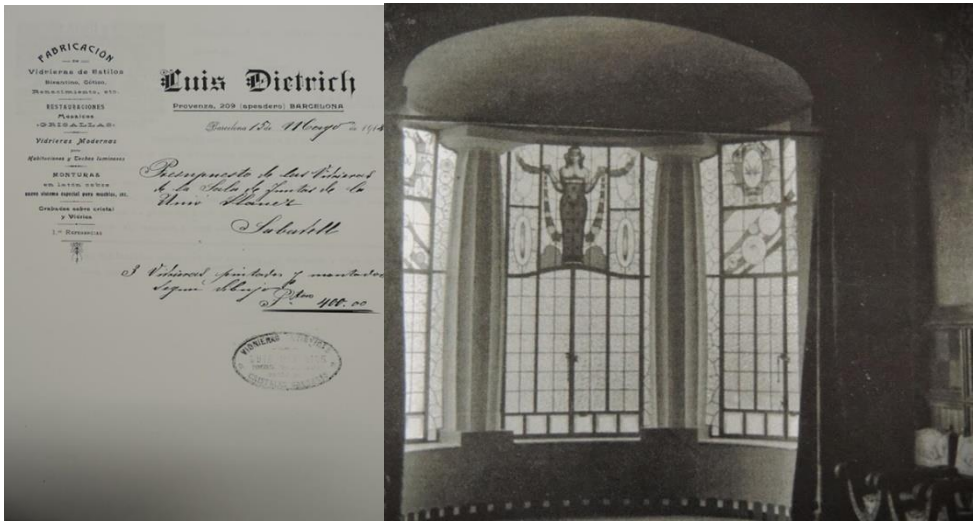


Fig. 7. Izquierda: Factura de Luis Dietrich, de 1912 (en colección particular), de las vidrieras de la *Unió Llanera* de Sabadell. A la derecha: fotografía de archivo de las vidrieras de la Sala de Juntas de la *Unió Llanera* (hoy desaparecidas)

---

42. CASAMARTINA 2000, p. 50-51. Agradezco la referencia e imágenes al vidriero de Sabadell Joan Serra, *L'Art del Vitrall*. Hay constancia de estos trabajos en el *Fons Joan Renom,* 11. *VARIS* SGF 100/1 P-11 *Arxiu Històric de Sabadell.*

De 1911-1912 son la claraboya y las vidrieras de la casa modernista del núm. 44 de la c/ Valencia de Camprodón, realizadas por Joan Renom para "Hijos de Jaime Serra", que fue, como en el caso anterior, remodelado posteriormente.[43] La documentación de archivo otorga un pago de 618'30 pts. por los trabajos de vidriería realizados por Louis (escrito Luis en las facturas) Dietrich. Se detalla la elaboración de: la claraboya -vidriera montada en plomo, para la que se utilizó vidrio "flemish" y grandes cibas-, de una vidriera de 167x75 cm. montada en plomo y realizada según un dibujo previo, de cinco vidrieras más de 177x57 cm. de las mismas características y de otros vidrios diversos.[44]

De la *Casa Josep Buxó,* en el núm. 10 de la calle *Illa* de Sabadell -construcción ampliada en 1913-14 por Joan Renom-, se conservan planos y dibujos de los proyectos.[45] Una aguada firmada por Louis Dietrich, muestra una primera idea del aspecto de la claraboya (fig. 8). A pesar de una conservación un tanto defectuosa, tras haber pasado el edificio por distintos usos, la claraboya aún existe.[46] Las facturas confirman que realizó esta obra y diversas vidrieras para la misma casa.[47]

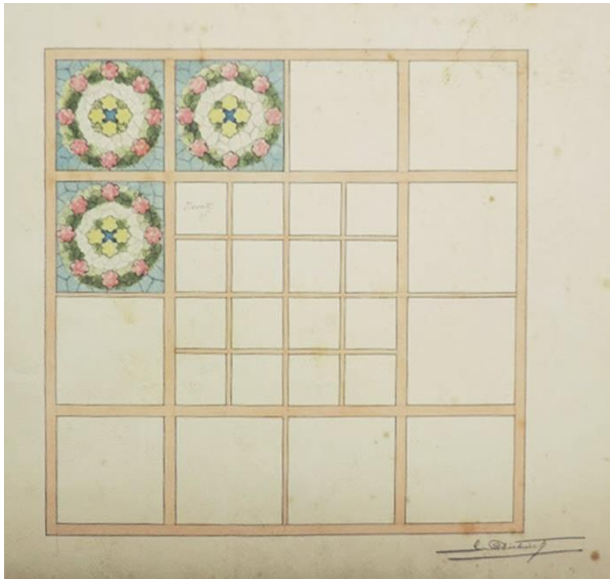


Fig. 8. Proyecto firmado por Louis Dietrich de la claraboya de la casa de Josep Buxó, Sabadell, c. 1913. Colección particular de Joan Serra *(L'Art del Vitrall).*

Obras firmadas

Por tratarse de obras firmadas (L. Dietrich, Provenza 209) y por su calidad, resultan muy interesantes unas vidrieras publicadas, hace ya un tiempo, en la web de la casa de subastas DROUOT. Son unas vidrieras que, dentro de un cierto neo-goticismo, muestran una elaborada técnica pictórica, con grisalla de suave volumetría, que podría acercarse a las Damas de Cerdanyola, no en estilo, pero sí en técnica. No están fechadas, pero parecen corresponder a principios del

---

43. CASAMARTINA 2000, p. 52-53.

44. *Fons Joan Renom*, 6 *Lligalls particulars* AP 626/4 del *Arxiu de Sabadell*.

45. CASAMARTINA 2000, p. 62-63. *Fons Joan Renom*, "7. Asuntos *d'obres i liquidacions"* AP 627/1 y también "9. Reforma de la Casa Buxó", SGF 100/1, P-9 del *Arxiu de Sabadell*. Entre 1913 y 1915 Hay algunas anotaciones de colocación de vidrios y vidrieras por parte de Rigalt, Granell y Via y de Rosendo Valls.

46. Fue, durante un tiempo la localización de la *Escola Sant Gregori*. Debo la afirmación de su conservación al vidriero Joan Serra (*L'Art del Vitrall,* Sabadell).

47. Proyecto reproducido en el archivo, conservado por Joan Serra (*L'Art del Vitrall,* Sabadell), a quien agradezco su constante apoyo.

Fig. 9. San Enrique y San Agustín de Hipona. Obra firmada: "*L. Dietrich, Provenza 209",* Vidrieras publicadas en la página web de la casa de subastas DROUOT.com (https://drouot.com/es/l/18915377-ludwig-dietrich-von-bearn-germany-1872-barcelona-1936-br)

siglo XX. Representan a san Enrique y san Agustín de Hipona, situados bajo dosel, con cortinas de fondo, suelo enladrillado dispuesto sobre el nombre del santo y un plafón ornamental (fig. 9).

De 1910 son las vidrieras de la Capilla Martínez y Martínez-Arregui del cementerio de Santa Isabel de Vitoria-Gasteiz, también firmadas L. Dietrich. Se encuentran en muy mal estado de conservación y muestran los restos de unos plafones geométricos de inspiración vegetal, mientras que las figuras de Nuestra Señora de la Soledad y de un santo, están casi totalmente perdidas, lo que, de nuevo, no ayuda a su estudio.[48]

---

48. Información procedente del trabajo de final de máster (2016-2017) de Garazi Ortiz a quien agradezco su amabilidad por permitirme leer su trabajo y citar la obra que sirvió de base para su estudio.

Posterior es la vidriera de la canónica de Santa Maria de Lladó -hoy parroquia-, que es, como se indicaba más arriba, el fruto de la colaboración de Unión de Artistas Vidrieros de Irún, Luis Rigalt y Dietrich.[49] Marcos Dietrich (n.1896) tenía entonces ya más de treinta años y Louis (n.1864) pasaba de los sesenta, por lo tanto, es muy probable que la intervención de Marcos en esta pieza, fuera importante (fig. 10).

En 1928, el taller Dietrich, posiblemente con la colaboración ya de los dos hijos de Louis -Marcos (n.1896) y Luis (n.1908) Dietrich Rimoldi-, elaboró las dieciséis vidrieras de la capilla de San José de los Hermanos de las Escuelas de la Salle en *Vinyols i els Arcs*, en Cambrils. Las figuras representadas en las vidrieras van de santos tradicionales a hermanos de La Salle, estos últimos realizados a partir de imágenes fotográficas. El conjunto es estéticamente muy irregular, -producto de distintas manos o de intervenciones posteriores- con unas estructuras neo-góticas en las arquitecturas de los doseles que encierran las figuras de las lancetas, unos fondos que oscilan de cortinas, como se estilaba a finales de siglo, a otras dominadas por rayos de luz divina y otros aún con reproducción de imágenes de interiores arquitectónicos. En la parte alta aparecen las letanías de María y más arriba ángeles de aspecto más modernista, mientras que alguno de los evangelistas de los rosetones, libres de estructura arquitectónica, se acercan más a soluciones novecentistas (fig. 11).[50]

Fig. 10. Vidriera de la fachada de la iglesia de Lladó, c. 1928. Fotografías: Núria Gil.

---

49. Información proporcionada por Núria Gil.

50. OLLER 1984, p. 72-73. Agradezco toda la información proporcionada y la amabilidad del director de la Casa *Sant Josep - La Salle de Vinyols i Els Arcs* - Cambrils, G. Eduard Blasco, quien me permitió visitar su capilla y fotografiar las vidrieras.

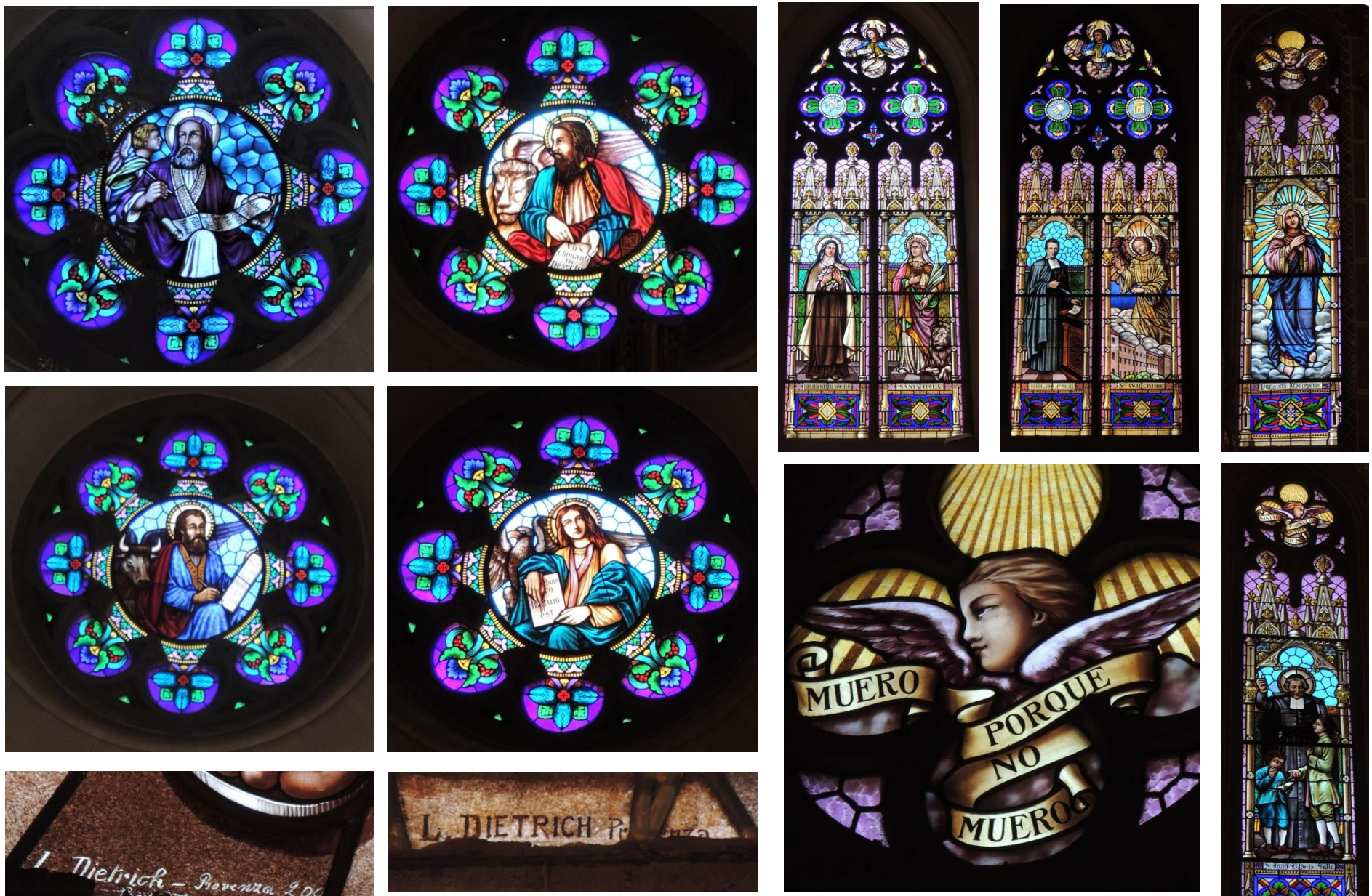


Fig. 11. Vidrieras de la capilla de la *Casa Sant Josep - La Salle de Vinyols i Els Arcs*, en Cambrils. Firmadas "L. Dietrich, Provenza 209, Barcelona". Fotografías: Sílvia Cañellas

Cierre

En definitiva, se ha conseguido aclarar algunas de las dudas sobre la procedencia y cronología de Louis Dietrich. Con el tiempo, se han ido conociendo algunas obras cuya existencia y/o autoría se desconocían, pero aún hay pocas obras que, con total certeza, podamos asegurar que son de él.

De momento algunas obras firmadas, hacen afirmar que Louis era capaz de hacer obras de una profunda belleza, dentro de la estética modernista, pero también realizaba o colaboraba en otras que, aunque de una remarcable calidad pictórica, no tenían unos referentes estéticos tan claros y se decantaban hacia un cierto eclecticismo, con ideales neo-góticos, como los que suelen dominar, por tradición, gran parte de la producción vidriera y que, una vez pasados los gustos modernistas, retornaron con fuerza a las vidrieras, sobre todo en el ámbito religioso. La producción del taller resulta así muy irregular y estéticamente poco definida.

Habrá que buscar en colecciones particulares y esperar a que salgan a la luz otras producciones del vidriero para poder realmente considerar que aquellas que no están firmadas y/o no tiene buenos apoyos documentales, puedan serle atribuidas o no.

Bibliografía

-BAUÇÀ DE MIRABÓ, Concepció; *La llum a la Seu de Mallorca després de Gaudí. La gran polèmica entre els arquitectes Joan Rubió i Guillem Forteza (1915-1931),* Lleonard Muntaner, Palma, 2015.

-CAÑELLAS, Sílvia; "Les vidrieres postmedievals" *Els vitralls del Monestir de Pedralbes i la seva restauració*, MUHBA, Documents 4, Barcelona, 2011, p. 39-48.

-CAÑELLAS, Sílvia; *El vitrall de la Fira del vidre del Born,* L'Avenç de Cornallà, Cornellà de Llobregat, 2024 (en prensa)

-CAÑELLAS, Sílvia & GIL FARRÉ, Núria; "Foreign Contributions to Early Twentieth Century Stained Glass Windows of Catalonia" *Folia Historiae Artium,* 2019, Vol. 17, p. 73-85.

-CASAMARTINA i PARASSOLS, Josep; *Josep Renom, arquitecte,* Fundació Bosch i Cardellach, Sabadell, 2000.

-GARCÍA MARTÍN, Manuel; *Vidrieras de un gran jardín de vidrios*, Catalana de Gas i electricidad, sa, Barcelona, 1981.

-GIL FARRÉ, Núria; *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia. (1890-1031), Tesi doctoral Universitat de Barcelona, 2000.*

-OLLER, G. Jordi; "Els vitralls de la Capella de la Casa Sant Josep són de Ludwig Dietrich" *PAX* núm.189, tom 40, 15-IV-1984, p. 72-73.

-ORTIZ DE VILLALBA REDONDO, Garazi; *Proyecto de restauración de las vidrieras de la Capilla Martínez y Martinez-Arregui obra de Ludwig von Beärn Dietrich* Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Treball Final de Màster Màster en Direcció de Projectes de Conservació-Restauració, Barcelona, 2017.

-PIÑA HOMS, Román; "José de Castellarnau. Un prócer catalán en la Mallorca novecentista (1859-1927)", *MRAMEGH (Memòries de la Reial Aca-dèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràl-dics i Històrics*, núm. 18, Mallorca, 2008, p. 95-118.

-RIERA SOLANICH, Eduardo (dir); *Anuario Riera. Guía general de Cataluña: comercio, industria, profesiones, artes y oficios, propiedad urbana* Centro de Propaganda Mercantil, Barcelona, 1896-1912.

-ROMERO MARTÍNEZ, José María; *Eduard Maria Balcells i Buigas, un arquitecte de darrera generació modernista al Vallès Occidental* Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, 2015, Tesi doctoral digitalitzada [en línia https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_385927/jmrm1de3.pdf Consulta 2023].

-ROMERO MARTÍNEZ, José María & BONET DE AHUMADA, Jordi; "Procés de conservació i restauració en vitralls. La restauració del tríptic de les Dames de Cerdanyola" *Rescat*, núm. 27, 2015, p. 18-23.

-VANRELL I TORELLÓ, Joan; "Els vitralls d'Albert Dietrich de la Parròquia (1964)" *Fets i Gent,* Sineu, octubre 2023, p. 70-75.

-VILA-GRAU, Joan & RODON, Francesc; *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Polígrafa, Barcelona, 1982.

ARCOVIUM legal

La legislación de la propiedad intelectual: una herramienta legal en beneficio del Patrimonio Cultural

Conchi Cagide Torres
Abogada especialista en propiedad intelectual, mediadora, abogada colaborativa, directora del departamento jurídico de la Asociación Intangia. Actualmente, imparte docencia como especialista en propiedad intelectual, en UNIR- Universidad Internacional de La Rioja y VIU- Universidad Internacional de Valencia.

Resumen

El presente artículo versa sobre los contenidos legales de la propiedad intelectual en el estado español, y sobre sus límites y aplicaciones en el Patrimonio Cultural, elementos básicos que hay que tener en cuenta para poder ejercer la creación y la restauración y también para la difusión y reproducción de obras.

Palabras clave

Legislación, propiedad intelectual, patrimonio cultural

Intellectual property legislation: a legal tool for the benefit of Cultural Heritage

Summary

This text deals with the legal contents of intellectual property in the Spanish state, its limits and applications in Cultural Heritage. It contains the basic elements that must be taken into account to be able to create, restore, disseminate and reproduce works of cultural heritage.

Keywords

Legislation, intellectual property, cultural heritage

Las claves principales de la Ley de propiedad intelectual

La originalidad

La Ley de Propiedad Intelectual (en nuestro país, el Real Decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril, reformado por distintas normas y adaptaciones a Directivas y Reglamentos Europeos, la última, el Real Decreto 24/2021…), se aplica a cualquier contenido intelectual y expresión artística que cumpla con los siguientes requisitos:

- Se haya creado o expresado por una persona física.

- Sea original (que se trate de una obra o expresión propia y no copiada).

- Se plasme en un soporte, tangible o intangible, con independencia de que dicho soporte se haya divulgado o no exista aún divulgación.

---

1. https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1

2. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2021-17910

Fig. 1. Zaragoza, Café de Levante

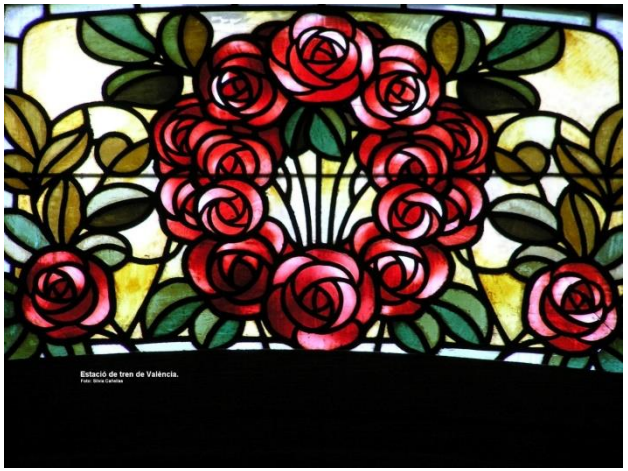


Fig. 2. Valencia, Estación de tren, detalle

Estos 3 únicos requisitos determinan la existencia de derechos de autoría sobre un contenido o expresión artística, a diferencia de otros derechos, que requieren de un proceso de registro que lo genera (marcas, diseños industriales, patentes de invención).

La Ley de Propiedad Intelectual (LPI) tiene una clasificación no cerrada de tipos de obras, entre las que se encuentran las obras artísticas, como las “esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas”, donde se pueden encuadrar las **vidrieras.**

Los derechos de autoría

Estos derechos de autoría son de dos tipos:

- Los derechos morales, que se otorgan a la persona física autora (o a varias, si la obra o expresión se crea por varias personas, estaremos entonces antes una obra en colaboración o una obra colectiva), que son además irrenunciables, no prescriben y no se pueden transmitir a terceros; son derechos, facultades, que permiten reconocer a la persona como "autora", que garantizan la integridad de la obra intelectual, de manera que no sea objeto de cambios o alteraciones que la persona autora no haya autorizado, o que facultan a esta a decidir cuándo y cómo se divulgará su obra.

- Los derechos de explotación, que inicialmente ostenta la persona física autora, y que gestionados de forma adecuada, pueden proporcionarle ingresos económicos; estos derechos permiten hacer copias o ejemplares de su obra -derecho de reproducción-, vender, alquilar o prestar estos ejemplares -derecho de distribución-, exhibir, exponer, publicar o poner a disposición en medios de comunicación global (internet) la obra original o sus copias, también las digitales -derecho de comunicación pública-, o modificar o transformar dicha obra original, creando obras derivadas -derecho de transformación-. Estos derechos sí que se pueden transmitir o ceder a terceros, a cambio de una compensación económica, o bien de forma gratuita, si hacemos uso de instrumentos legales como las licencias libres (Licencias *Creative Commons* u otras).

De hecho, la normativa de propiedad intelectual regula las condiciones bajo las que se pueden transmitir estos derechos de explotación: cualquier acuerdo de cesión de derechos de explotación debe incluir cláusulas en las que se indique el tipo de derechos que es transmitido, la duración de la cesión, el ámbito geográfico en el que será efectiva la cesión, si esta es exclusiva o no exclusiva, y si a cambio la parte autora recibirá una remuneración económica o se cede de forma gratuita; y son condiciones de gran trascendencia, ya que en caso de que se produzca una cesión a terceros de cualquier contenido o expresión intelectual protegida que no cumpla con alguna de las condiciones, serán substituidas por lo que indica el artículo 43 de la LPI, es decir: el tipo de derechos que se cede será solo aquel necesario para cumplir con la finalidad del contrato; la duración será de 5 años; el territorio, el del estado en el que se firma la cesión y la forma, la no exclusiva.

Lo que no regula esta norma son supuestos como el encargo de una obra intelectual, a pesar de que esta situación es muy habitual en cualquier sector cultural; la única mención que hace la ley se refiere a un encargo editorial, para ediciones literarias.

Lo que sí tenemos reguladas son las condiciones que se deben cumplir si la persona o entidad que realiza un encargo quiere tener los derechos de explotación para realizar actos de comercio con dicha obra. Esto significa que el encargo de una creación y la obligación de pago no implican que se cedan todos los derechos de explotación, para siempre, para cualquier ámbito territorial y de forma exclusiva. Estas condiciones las marcará el contrato de encargo, o si este no indica nada sobre la cesión de derechos, será la LPI la que se aplique (mismo art. 43 y siguientes LPI).

En el caso de encargo de un trabajo de una vidriera, o de cualquier otra obra artística o creativa, el pago del encargo no es suficiente para adquirir los derechos de explotación, ya que lo que se paga es el servicio encargado (horas de trabajo creativo, servicio de diseño, de restauración, etc.). Sea en la hoja de encargo o aparte de esta, es recomendable firmar las condiciones obligatorias que demuestren que se han cedido derechos sobre la obra objeto de encargo. Si no se establecen y aceptan por escrito, no existirá cesión de derechos en beneficio de quien paga el encargo.

Los límites o excepciones

La normativa de propiedad intelectual otorga a la persona autora el control y la capacidad de decisión sobre su propia obra intelectual o expresión artística. Aunque recibe derechos exclusivos, no son, sin embargo, derechos absolutos. La misma legislación regula situaciones concretas en las que se puede hacer un uso de contenidos ajenos, con finalidades también específicas, que se regulan además como excepciones a los derechos de propiedad intelectual, por ello, deben ser aplicados siempre a situaciones concretas, no de forma genérica, y siempre que no exista un perjuicio evidente a la propia explotación de la obra intelectual, por ejemplo:

- Se podrá hacer uso de materiales y contenidos ajenos protegidos con fines educativos, sin solicitar autorización a la

parte autora y titular de los derechos de explotación, aunque bajo reglas concretas que limitan, bastante, ese uso educativo (art. 32 LPI).

Fig. 3. Centro del Patrimonio Nacional de Nájera. Alumnos en un curso sobre vidrieras

- Otro límite o excepción es la posibilidad de que dichos contenidos, en soportes físicos, puedan ser objeto de préstamo a través de instituciones culturales como bibliotecas, hemerotecas, filmotecas y similares, sin solicitar autorización, también bajo reglas concretas (art. 37 LPI).

- Así mismo, las instituciones culturales, como museos, archivos y similares, podrán, para garantizar la protección del Patrimonio Cultural, y en aras a la conservación del mismo, tomar medidas concretas, como por ejemplo, la reproducción, incluyendo la digitalización, de las obras que custodian y conservan (art. 69 del Real Decreto 24/2021 que reforma la LPI).

- También podrán, si se trata de obras huérfanas y obras fuera de los circuitos comerciales, previo proceso de calificación, ponerlas a disposición en plataformas y repositorios de difusión cultural, siempre con fines divulgativos y no lucrativos (art. 37 bis LPI).

- Otros límites o excepciones se encuentran regulados en los art. 31 a 40 de la LPI, cuya lectura recomendamos.

Por lo tanto, las instituciones encargadas de la conservación del Patrimonio Cultural, podrán reproducir, y este acto incluye digitalizar, todo tipo de obras intelectuales con derechos vigentes, si con estos actos se asegura dicha conservación. Este límite no se extiende a la publicación y difusión de dichos contenidos, que es un acto de comunicación pública, y que solo se podrá realizar si se califica la obra como huérfana o fuera de los circuitos comerciales; ni tampoco se incluye su restauración, que es un acto de transformación.

Duración y dominio público

También regula la LPI la duración de los derechos de explotación (ya que los derechos morales son permanentes en el tiempo, imprescriptibles), la vigencia de los derechos de explota-

ción que se aplica durante toda la vida de la persona autora y 70 años después de su fallecimiento, si este se ha producido antes del año 1987; en el caso en que la parte autora haya fallecido antes de 1987, el plazo de vigencia de sus derechos es de 80 años tras este deceso; una vez haya transcurrido el plazo de vigencia de los derechos de explotación, estos entran en dominio público, y cualquiera podrá realizar actos de explotación.

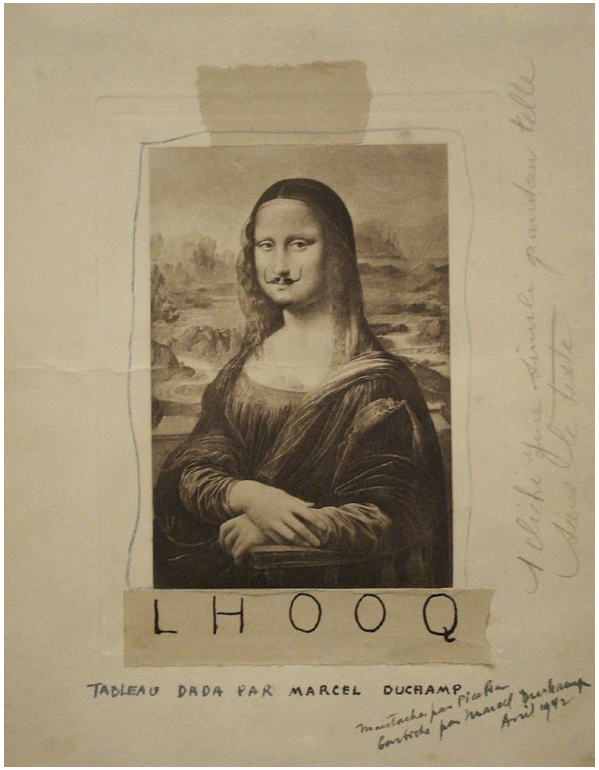


Fig. 4. "LHOOQ" de Marcel Duchamp, obra derivada de "La Gioconda" de Leonardo da Vinci

La vigencia de los derechos de explotación es importante, y es un análisis que deberemos realizar si queremos realizar una intervención sobre una vidriera; que la obra tenga derechos vigentes o, por el contrario, se encuentre en dominio público, puede determinar si es posible realizar o no actos de explotación. También debemos tener en cuenta que una restauración o modificación sobre una vidriera puede afectar al derecho de integridad de la obra, derecho moral que no prescribe. Este es sin duda el tema más complejo, y requiere de un análisis de cada caso concreto para dar con una solución legal acertada.

Las obras derivadas y compuestas

También regula la LPI las llamadas obras derivadas y compuestas: las obras derivadas son las que derivan de la modificación de otras originales, de forma que se cambian, se modifican, se versionan obras ya existentes, y como se trata de una modificación, y afecta a un derecho exclusivo -el derecho de transformación-, se deberán realizar siempre con autorización de quien sea titular de ese derecho, puede ser la persona autora original o una entidad que haya adquirido ese derecho exclusivo; las obras compuestas son obras que incluyen o incorporan obras preexistentes, sin cambiar ni modificar nada de ellas; en este caso, está afectado el derecho de reproducción, ya que se copia la obra preexistente para insertarla en otra nueva.

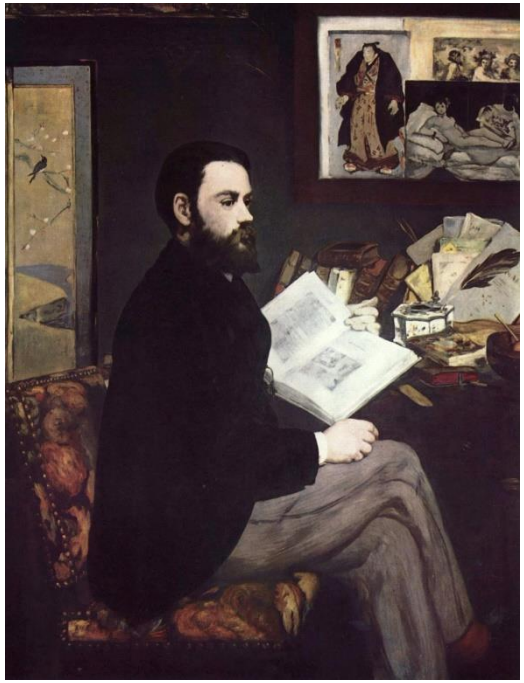


Fig. 5. Émile Zola de Édouard Manet. Obra compuesta con la imagen de distintas obras anteriores ("Los borrachos" de Velázquez, la "Olimpia" de Manet, un personaje del japonés Utagawa Kunisada…)

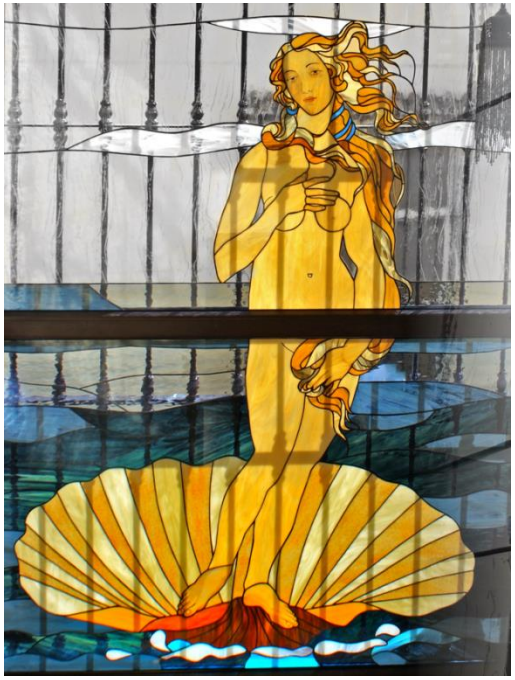


Fig. 6. Nacimiento de Venus por Jonatan Díaz y José Luís Camacho, (socios de ARCOVE). Ejemplo de adaptación de parte de una obra, en otra técnica y de autor difunto de hace más de 80 años, que genera una obra nueva, con nuevos derechos de autor

Los pasos a seguir, en ambos casos, son:

1º- Solicitar autorización para modificar, adaptar, la obra original, o para copiarla e insertarla en una obra nueva.

2º- Gestionar los derechos que se generan sobre la obra derivada o la obra compuesta; quien transforma una obra original, en el caso de obras derivadas, está creando una obra que generará derechos morales y de explotación, pero sobre la obra derivada.

Si trasladamos estas reglas legales a creaciones como las vidrieras, quien quiera modificar o transformar una vidriera con derechos vigentes, deberá solicitar autorización a su autor/a original o a quien tenga el derecho de transformación; una vez obtenida esta autorización, la vidriera ya modificada, que es una obra derivada, generará derechos de autoría en beneficio de quien haya realizado la modificación.[3] Si se encarga a un profesional la restauración o modificación de una vidriera que tiene desperfectos o requiere de esta intervención, se aplica la misma regla, ya que el motivo de la modificación no va a anular el requisito de la autorización a la persona autora que creó la vidriera original que va a ser restaurada. Solo si esa vidriera está en dominio público, o se ha calificado como obra huérfana (puede obtener esta calificación si no se conoce o no se puede localizar a la persona autora o a sus herederos, que pueden ser los titulares del derecho de transformación si aquel ha fallecido) se podrá intervenir y restaurar sin autorización.

---

3. Aunque en esta situación debemos analizar si el restaurador trabaja para una institución pública o empresa privada, ya que entonces, los derechos de explotación serán para la empresa contratante, por la vía del art. 51 LPI.

Compatiblidad y acumulación de legislaciones

Esta legislación de propiedad intelectual es compatible en su aplicación con otras normativas, como aquellas que regulan otros intangibles (marcas, diseños, patentes), aquellas que regulan de forma concreta determinados derechos de propiedad (por ejemplo, quien adquiera o compre una obra artística, plástica o fotográfica tendrá un derecho de exposición sobre esta obra, excepto si la persona autora lo ha prohibido expresamente, según art. 56 LPI), o las reguladoras de determinados bienes u obras intelectuales, como la Ley de Patrimonio Histórico (Ley 16/1985, LPH) protectora de bienes culturales, que los califica con relación a su importancia histórica, artística, arqueológica, etnográfica, técnica… -bienes calificados como BIC, bienes muebles inventariados y bienes culturales con protección- y regula que se aplicará sobre aquellas obras intelectuales de relevancia cultural, aunque siempre respetando los derechos de autoría; por ejemplo, el art. 9.4. de la LPH indica que no se podrá calificar como BIC una obra intelectual si su autor o autora no ha fallecido y no lo ha autorizado expresamente, excepto si la obra la adquiere una Administración Pública. Vemos, por lo tanto, que las legislaciones se reconocen entre sí, y que los derechos de autoría son compatibles con otras formas de protección de los bienes culturales.

En resumen, las claves principales de la normativa de propiedad intelectual se pueden estructurar en las siguientes:

- Cualquier obra creada por una persona física que sea original y se plasme en un soporte tiene protección jurídica

- La persona autora es titular de derechos morales y derechos de explotación, los primeros no prescriben, los segundos se pueden transmitir a terceros y tienen una duración determinada.

- Algunas explotaciones están permitidas legalmente, como por ejemplo, la reproducción y digitalización con fines de conservación del Patrimonio Cultural

- Las obras derivadas, aquellas que surgen de la modificación de una obra preexistente, generan también derechos morales y derechos de explotación para la persona que ha realizado la modificación.

- Los derechos de explotación duran toda la vida de la persona autora y 70 u 80 años después de su fallecimiento; vencido este plazo, la obra entra en dominio público y se puede explotar por cualquiera, aunque respetando los derechos morales imprescriptibles.

- Estos derechos son compatibles con otras facultades o derechos de propiedad.

ARCOVIUM museos

El vitral *Saint Louis* de la Biblioteca "Vicentina Antuña" de la Universidad de La Habana

Resumen

La Universidad de La Habana, dentro de su extenso patrimonio material, atesora una colección de vitrales compuesta por 11 piezas, dos vitrinas que exponen el proceso técnico de la elaboración del vitral emplomado y una muestra de fotografías en pequeño formato, que reproducen detalles de vidrieras y rosetas de importantes catedrales e iglesias. Diez de las piezas se ejecutaron con la técnica del emplomado y una en la de *dalle de verre.* Realizada por el vitralista francés Auguste Adolphe Labouret, esta obra representa a San Luís, (Luis IX, rey de Francia) y es la única pieza original de la colección. En el presente trabajo se realiza una caracterización iconográfica e iconológica de esta pieza, única en su tipo en Cuba.

Lic. Dayana Trujillo Montero
Facultad de Artes y Letras,
Universidad de La Habana, Cuba.

Palabras clave

vitrales, patrimonio universitario, técnica *dalle de verre*.

The *Saint Louis* stained-glass window of the "Vicentina Antuña" Library of the University of Havana

Summary

The University of Havana, within its extensive material heritage, treasures a collection of stained glass windows made up of 11 pieces, two display cases that expose the technical process of making leaded stained glass, and a sample of small-format photographs, which represent details of stained glass windows and rosettes of important cathedrals and churches. Ten of the pieces were executed with the leaded technique and a stained glass window representing Saint Louis IX, king of France, the only original piece in the collection, made in the *dalle de verre* technique, by the French stained glass artist Auguste Adolphe Labouret. In the present work, an iconographic and iconological characterization of this piece, unique in its kind in Cuba, is carried out.

Keywords

stained glass, university heritage, dalle de verre technique.

La colección de vitrales del Aula-Museo concebido por Luis de Soto

La cátedra de Historia del Arte de la actual Facultad de Artes y Letras (FAyL) de La Habana, se fundó el 30 de marzo de 1934, al frente de la cual se designó al doctor Luis de Soto.[1] Para lograr este emprendedor proyecto, Soto contó con el apoyo y colaboración de la Dra. Rosario Novoa.[2] Ambos trabajaron en aras de fortalecer y ampliar cada vez más los estudios del arte en Cuba. Esta cátedra se constituyó principalmente como resultado de la labor desarrollada por el doctor, ya que a inicios del siglo XX en Cuba no existían estudios sobre esta materia. En la otrora Escuela de Filosofía y Letras solo se había desarrollado una vasta formación en literatura, viéndose perjudicado el estudio de las artes plásticas, que era el principal interés del Dr. Soto.

SANDÓ RAMOS expone que el Dr. Luis de Soto, en su afán por ampliar el estudio de la historia del arte: "concibió una especie de Aula-Museo en la que los pupilos podían disfrutar de una variedad de estilos artísticos desplegados en un mismo espacio, a la vez que recibían las clases de Historia del Arte"[3].

Este espacio interactivo se creó con el objetivo de que los alumnos contaran, a través de la percepción de las piezas de arte originales o reproducciones, con una fuente que les sirviera de apoyo visual al contenido que recibían como materia, a la vez que ayudaba a dar visibilidad al centro. De esta forma se facilitaba el estudio de la historia del arte y se brindaban nuevas estrategias académicas vinculadas con este tema. La cátedra de Historia del Arte estuvo encaminada al estudio y la promoción de las artes plásticas en Cuba, logrando establecer un núcleo de estudiantes de la Escuela de Filosofía y Letras, que dominaron el ámbito artístico con una perspectiva histórica que abordó desde las primeras culturas, hasta la producción plástica de la primera mitad del siglo XX.[4]

---

1. Luis de Soto y Sagarra (Puerto Rico 1893-La Habana 1955): fue un crítico distinguido, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Habana y miembro de las Academias de Artes y Letras, y de Arqueología.

2. María del Rosario Novoa Luis (Artemisa, La Habana 1905 - La Habana 2002): Heroína del Trabajo de la República de Cuba. Profesora de Mérito de la Universidad de la Habana. Doctora en Filosofía y Letras y en Pedagogía. Profesora Consultante y Titular de la Facultad de Artes y Letras.

3. SANDÓ 2019, p. 9.

4. SANDÓ 2019, p. 9.

En este marco referencial surgió la concepción de un museo anexo con fines didácticos, el cual llevaba el nombre de uno de los grandes maestros cubanos de las artes plásticas de los siglos XIX y XX: Leopoldo Romañach. Al respecto, GARCÍA SANTANA[5] señala que el Museo de Arte, concebido así por sus fundadores, contaba, entre sus fondos, con reproducciones de pintura universal, esculturas, mosaicos y 11 vidrieras emplomadas, y con la exposición de los instrumentos utilizados en el arte del emplomado, maquetas arquitectónicas y fragmentos de telas peruanas, entre otros. Cabe destacar que muchas de las piezas que completaban la colección general del museo, eran originales.

El museo alcanzó una verdadera proyección social al convertirse en lugar de análisis y discusión sobre los más diversos temas del mundo del arte.

> *"Estaba dividido en tres salas: una central, para la exhibición de pinturas, y dos laterales, subdivididas en gabinetes de grabados y sus técnicas, escultura cubana, mosaicos y reproducciones".*[6]

Tras la inesperada muerte del Dr. Soto en la década de 50 del siglo XX, el Museo de Arte fue desmembrado. A partir de este hecho, se trasladó el Departamento de Historia del Arte hacia la Facultad de Historia en la Colina Universitaria. De esta forma, el proyecto inicial de Luis de Soto sufrió un cambio irreversible.

En la actualidad, una de las colecciones más completas, de las que pertenecieron a este museo, se exhibe en la Biblioteca "Vicentina Antuña" de la Facultad de Artes y Letras. Cuenta con 11 vitrales de diferentes técnicas y procedencia; de ellos 10 son reproducciones. Esta colección se completó gracias al apoyo monetario de estudiantes, graduados y profesores de la propia escuela. En la década de los cuarenta, según comenta GARCÍA SANTANA, se concedió al Departamento de Arte un crédito especial de 1000 pesos para la compra de reproducciones de vidrieras en Europa, siendo encargado de la compra el Dr. Soto, quien logró, en su último viaje, la adquisición de un vitral original, que representa a San Luis, Rey de Francia. A propósito, comentan Arroyo y Pogolotti:

---

5. GARCÍA 2017, p. 236.

6. GARCÍA 2017, p. 236.

"Allí iba a realizar Luis de Soto unos de sus mayores deseos: un vitral de esos famosos vitralistas que, con técnica propia y moderna (…) logran maravillosos efectos de luminosidad y de color. Para ese vitral eligió Luis de Soto, como tema, a San Luis. (…) con ese vitral de San Luis, su patrón, quiso unir definitivamente su recuerdo al departamento que tanto quiso".[7]

Esta colección de vitrales refleja el desarrollo artístico de diversas casas productoras europeas. La *Casa Mauméjean,* de origen francés, aunque con talleres también en España, la de *Mayer* de Alemania y el *Atelier D' Art A. Labouret* de Francia, fueron los principales talleres que realizaron estas valiosas piezas patrimoniales (fig. 1). De estos vitrales, diez fueron confeccionados bajo la técnica del emplomado y un último, el vitral *Saint Louis*, fue ejecutado con la técnica *dalle de verre.*

Fig. 1. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Santa Catalina.* Iglesia de Deerrhurst, Inglaterra, s. XIV. Detalle de la firma de la casa productora.

Fig. 2. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Vitrina con exposición del proceso técnico de la elaboración de un vitral.

RODRÍGUEZ PÉREZ[8] refiere que: *"estos vitrales, convenientemente expuestos e iluminados, fueron complementados con vitrinas que muestran el proceso técnico de su elaboración, como muestra de materiales, instrumentos utilizados y textos explicativos"* (fig. 2).

Además, añade que siete reproducciones a escala de vidrieras emplomadas, pertenecieron a la casa productora Mayer de Múnich, e ilustran la evolución histórica del vitral desde el siglo XI al XVI. La colección fue calificada, en 1942, por el propio Dr. Soto, de única en América.

---

7. GARCÍA 2017, p. 239, copia la cita de Arroyo y Pogolotti en ESTEVE 1956.

---

8. RODRÍGUEZ 1984, p. 39.

Según ESTEVE DE CAMPOS[9] la colección poseía originalmente 12 ejemplares, 11 reproducciones y 1 original, que se desglosan a continuación:

- *Rey David*, Catedral de Augsburgo, Alemania, s. XI (reproducción).
- *Apóstoles de la Ascensión de Cristo*, Catedral de Le Mans, Francia, s. XII (reproducción).
- *Resurrección,* Catedral de Chartres, Francia, s. XIII (reproducción).
- *Santa Catalina,* Iglesia de Deerrhurst, Inglaterra, s. XIV (reproducción).
- *Escudo heráldico*, Colección privada, Zurich, Suiza, s. XV (reproducción).[10]
- *Orante*, Iglesia de Hindelbank, Suiza, s. XVI (reproducción).
- *Leonardo da Vinci*, Beatriz de Este, Suiza, s. XVI (reproducción).
- Dos vidrieras heráldicas, Suiza, s. XVIII (reproducción).
- *Guzmán, El Bueno*, Guadalajara, España, s. XIX (reproducción).
- *Virgen y el Niño*, España, s. XIX (reproducción).
- *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière, Francia, s. XX.[11]

Esta colección está adosada a una pared de madera color marrón, con el añadido de luz posterior. Su disposición está concebida a partir de un montaje museográfico continuo. Los seis primeros vitrales que se exhiben, haciendo una lectura de izquierda a derecha, pertenecen a la casa productora *Mayer* (fig. 3). Son reproducciones que

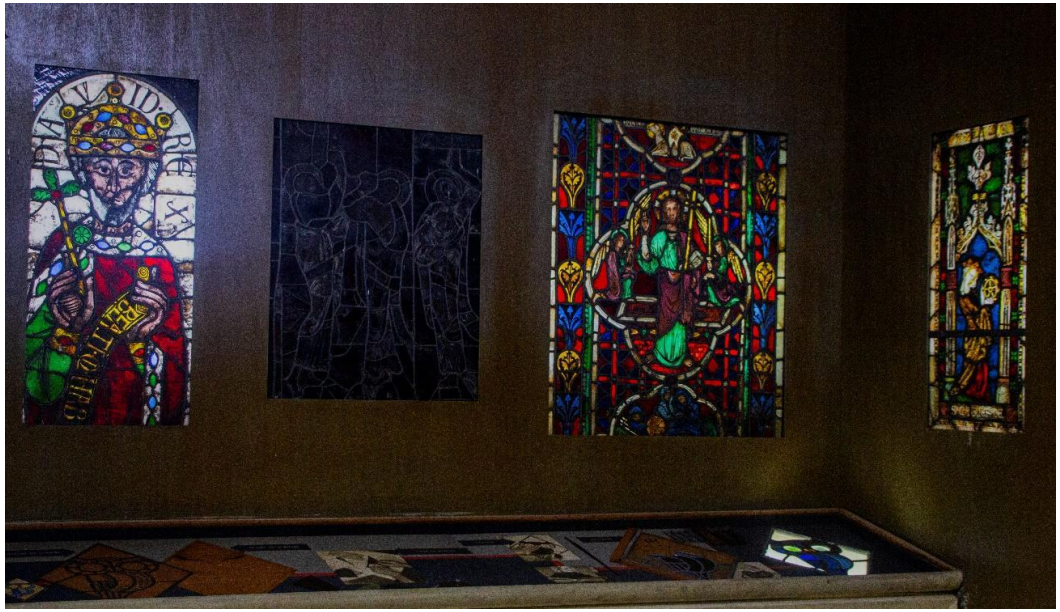


Fig.3. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Vista panorámica del ala izquierda de la colección.

---

9. ESTEVE 1957.

10. El 19 de agosto de 2023 los directivos de la Facultad de Artes y Letras detectaron la ausencia de una de las reproducciones que eran parte de esta: el escudo heráldico del siglo XV.

11. Es de importancia destacar que, hasta el momento, se han identificado dos vitrales originales de Auguste Labouret que representan a San Luis IX, Rey de Francia: uno ubicado en la Parroquia *Saint Eloi*, en Roscanvel, Francia, y el otro expuesto en la Biblioteca de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

presentan motivos religiosos, como principal temática, y que usan la técnica del vitral emplomado (fig. 4 y 5). En ellos predominan el color rojo, azul, verde y amarillo. Cinco de ellos son de forma rectangular y uno tiene tendencia a lo circular, recreando un conjunto armónico bien pensado para que logre la atracción del espectador (fig. 6 y 7).

Fig. 4. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Rey David*. Catedral de Augsburgo, Alemania, s. XI.

Fig. 6. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Leonardo da Vinci*, Beatriz de Este. Suiza, s. XVI.

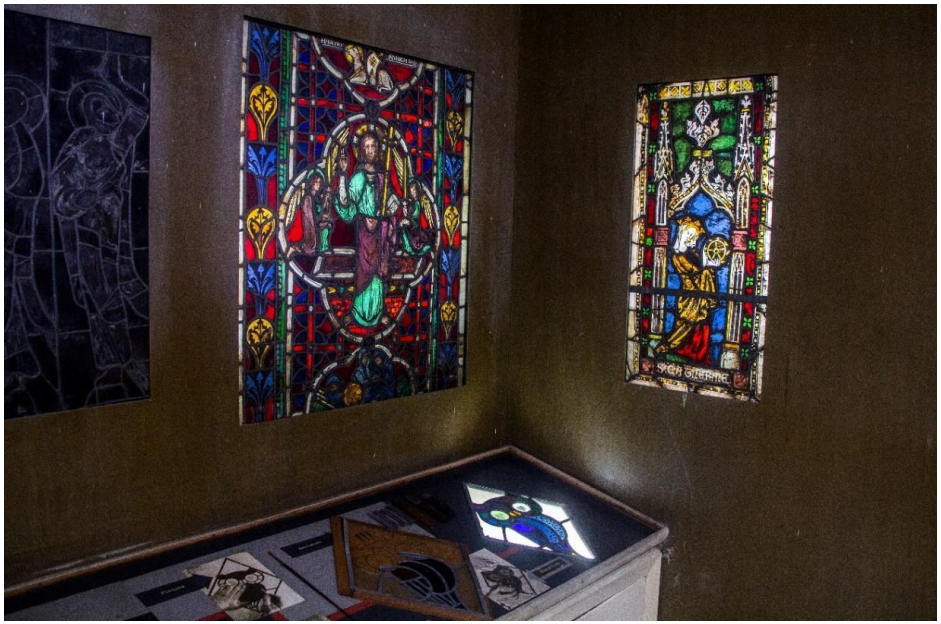


Fig. 5. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Resurrección.* Catedral de Chartres, Francia, s. XIII y en el lado derecho *Santa Catalina.* Iglesia de Deerrhurst, Inglaterra, s. XIV.

Fig. 7. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Orante. Iglesia de Hindelbank, Suiza, s. XVI.*

En el ala derecha, se exhiben cuatro vitrales que logran atraer la atención del público por sus colores llamativos, resaltando el uso del color amarillo (fig. 9 y 10). Dos de estas reproducciones se lograron gracias al ingenioso trabajo realizado por los talleres que tenía la Casa Mauméjean en España (fig. 8 y 11). Su temática aborda escenas religiosas, históricas y pastoriles (fig. 12).

Fig. 8. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Guzmán, El Bueno*. Guadalajara, España, s. XIX. Detalle de la firma de la casa productora.

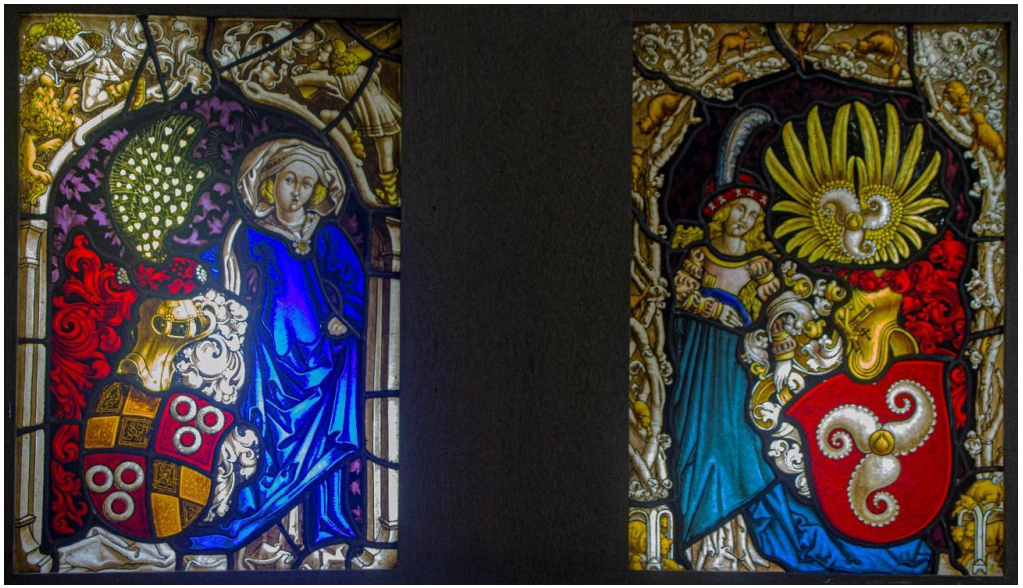


Fig. 9. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Dos vidrieras heráldicas*. Suiza, s. XVIII.

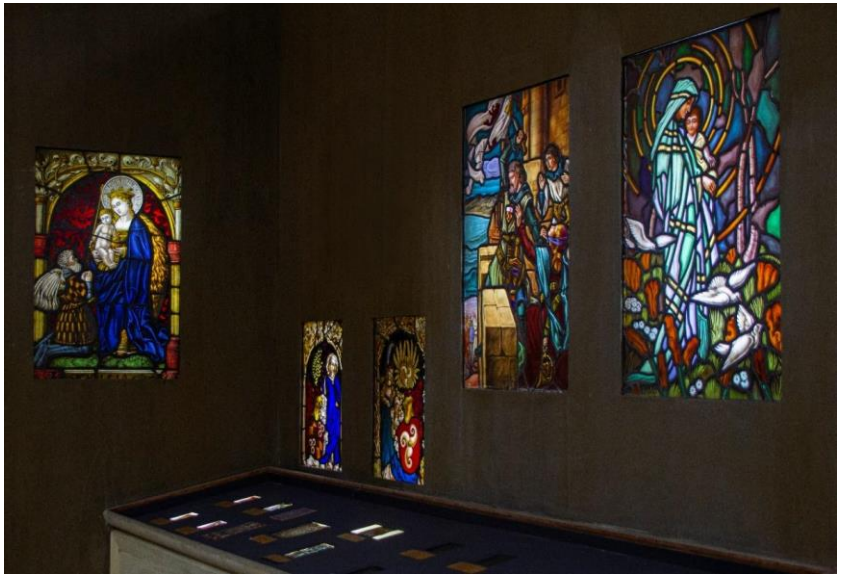


Fig. 10. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Vista panorámica del ala derecha de la colección.

Fig.11. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Virgen y el Niño*. España, s. XIX.

Fig.12. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Reproducción. *Guzmán, El Bueno*. Guadalajara, España, s. XIX.

Por último, se muestra en el centro el *Saint Louis*, única pieza original de la colección, confeccionado en los talleres de Auguste Labouret, con la técnica *dalle de verre* (fig. 13). Está compuesto por tres paneles rectangulares simétricos, mostrando a San Luis como figura principal. Presenta el uso de colores como el rojo, azul y amarillo, creando un equilibrio cromático en la composición. Dentro de la colección, este vitral es la pieza más atrayente, por ser la de mayor dimensión, estar ubicada justo en el eje central, y mostrar un diseño y manufactura diferente del resto.

Fig.13. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière. Francia, s. XX. Detalle de la firma del autor.

Actualmente, estos vitrales se exponen como parte de una pequeña colección que embellece y da vida a la sala de lectura de la Biblioteca "Vicentina Antuña". Las vidrieras presentan, en general, valores artísticos, históricos y educativos, siendo un referente patrimonial que vincula la evolución y desarrollo de los vitrales, así como la influencia que tuvo la misma en los inicios del estudio de la historia del arte en la antigua Escuela de Filosofía y Letras.

Caracterización iconográfica e iconológica del vitral *Saint Louis*

Para una mejor comprensión sobre el término *vitral*, es loable citar algunos conceptos emitidos por varios autores. CORTÉS PIZANO[12] define que es "todo cerramiento de un vano mediante el uso de vidrios tratados con intención artística o decorativa"; mientras que GÓMEZ ÁLVAREZ[13] fundamenta que "consiste en cerrar el vano de un ventanal mediante paneles compuestos por pequeños fragmentos de vidrio plano unidos entre sí mediante varillas de plomo". Sin embargo, la Real Academia Española refiere al respecto: "Una vidriera se define como un elemento decorativo, formado por vidrios con dibujos coloreados y que cubre los ventanales de iglesias, palacios y casas".

Ajustándolo a la investigación, la autora lo define de la siguiente manera: un vitral, conocido también como vidriera o cristalera, es un conjunto de piezas de vidrio coloreadas, traslúcidas o transparentes, con características particulares, unidas entre sí ya sea por una red de plomo o por cemento con

---

12. CORTÉS 2008, p. 234.

13. VÁZQUEZ, 2013, p. 61, reproduce la cita de GÓMEZ ÁLVAREZ, Rosa Paola. *El Arte de Pintar con Luz. Los Vitrales y su Conservación*, Trabajo de Investigación presentado en opción al título de Licenciada en Restauración y Museología, Quito (Ecuador), 2006.

motivos artísticos, religiosos y decorativos. Cada uno de sus conjuntos cuando se separan define lo que se conoce como panel.

Análisis iconográfico

Es un vitral que representa a una figura monárquica de Francia, del siglo XIII, el rey Luis IX (llamado el Santo o conocido como Ludovico Nono).

La vidriera está en el centro de la exposición, acompañada de fotografías explicativas de su confección (fig. 14). Mide aproximadamente 200 x 80 cm y fue confeccionada en el Atelier *D' Art A. Labouret*, por el maestro vidriero Auguste Labouret, en la década de los 50 del siglo XX, con la técnica *dalle de verre*. La obra se terminó de confeccionar en el año 1952. Desde el punto de vista plástico, el vitral mantiene buena ejecución y calidad de todas las partes que componen el diseño formal y estructural. Se recrea la figura de San Luis de forma horizontal, empleando

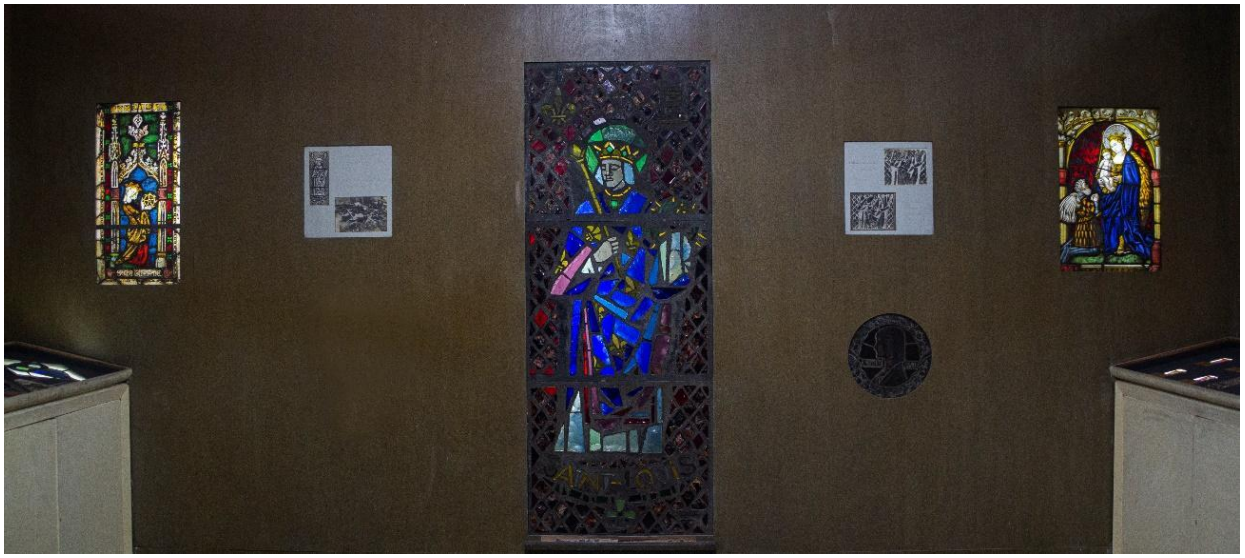


Fig. 14. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. Vista panorámica del vitral *Saint Louis.*

variados colores donde predominan el color rojo, el azul y el amarillo, dándole vida a la opacidad que puede ocasionar el color oscuro del cemento. El correcto empleo de la técnica de ejecución, mencionada anteriormente, hace que la pieza sea resistente y duradera. Por otra parte, es necesario subrayar, la buena elaboración de los rasgos fisionómicos del monarca y el empleo de diferentes símbolos alegóricos bien delimitados que hacen que la obra sea aún más interesante y armónica.

La figura se muestra frontal y el área planimétrica, para dar esa sensación de ausentismo, alejándolo de lo terrenal y poniéndolo más cerca del plano celestial. Va más hacia lo abstracto y simbólico. En la parte superior izquierda del vitral se observa una flor de lis, la cual representa el emblema de la familia de este santo, por tanto, es una flor heráldica, que hace

función de símbolo genealógico (fig. 15). La misma flor aparece reiteradas veces en la vestimenta, de lo cual se infiere que el artista pretende representar el símbolo de la familia real francesa, todas las veces posibles.

En la parte superior derecha vemos una torre, la cual representa el emblema de su familia materna, atributo importante donde se resguarda un rey, dando una imagen de poder, autoridad, dominio. Más que su hogar sería una fortaleza, un baluarte de defensa (fig. 16).

Otros símbolos que representan tradicionalmente a este monarca son la corona de espinas llevada en la mano izquierda, como la corona que tenía Jesucristo en el momento de la crucifixión; y el cetro sostenido por la mano derecha, dando impresión de firmeza, autoridad, poder y mandato. Lo sostiene con una postura recia y dominante, y a la vez recta y pasiva (fig. 17).

Fig. 15. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière. Francia, s. XX. Detalle de la flor de lis.

Fig. 16. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière. Francia, s. XX. Detalle de la torre.

Fig. 17. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière. Francia, s. XX. Detalle de la corona de espina y la flor de lis en el vestuario.

En su pecho cuelga una joya, denotando riqueza y abundancia, y en la cabeza lleva ceñida una corona rodeada por un nimbo, representando su santidad, pureza, deslumbres. Su rostro se muestra pasivo y calmado, reflejando serenidad en su mirada (fig. 18).

La diversidad cromática se muestra con mayor influencia en su vestimenta, colores como el azul claro combinado con azul oscuro, el amarillo en detalles y el rojo con un mayor predominio en el fondo. Ya finalizando su cuerpo vemos una inscripción, en francés, con su nombre *Saint-Louis* y una cruz latina, como demostración de la connotación religiosa de la obra (fig. 19).

Fig. 18. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière. Francia, s. XX. Detalle de la corona, la aureola, cetro.

Fig. 19. Biblioteca "Vicentina Antuña", La Habana, Cuba. *Saint Louis*, original de Labouret-Chaudière. Francia, siglo XX. Detalle de la cruz latina.

Análisis técnico e iconológico

El vitral *Saint Louis* está compuesto por cemento y losas de vidrio coloreadas. Se desarrolló en una época de fuertes movimientos y disturbios marcados por el fin de la Segunda Guerra Mundial. Muchos de los artistas vidrieros del momento realizaron trabajos aplicando la técnica *dalle de verre,* pues confiaban en la durabilidad del material que implicaba su ejecución.

Al respecto LOIRE[14] refiere que esta técnica vivió su apogeo en Europa, ligada a la reconstrucción de iglesias dañadas o destruidas durante la Segunda Guerra Mundial, dada su buena integración al cemento armado. El vitral en *dalle de verre*, al igual que el conocido vitral tradicional en plomo, emplea un vidrio translúcido de color,

---

14. LOIRE 2018, p. 20.

pero que en este caso es mucho más grueso, generalmente de veintidós milímetros: de ahí en nombre de *dalle de verre*. En el procedimiento que se realiza, las losetas se depositan en horizontal en la mesa y se vierte el cemento en los espacios libres entre estas aunque cabe destacar entorno al año 1970, en algunos casos, se fijaba también con resina epoxi.

Y continúa el autor: *"Esta técnica permite trabajar una trama de ensamble de los vidrios no lineal, con más zonas opacas que enriquecen el aspecto gráfico de la obra de una manera mucho más plástica que con el perfil de plomo, completamente regular"*.[15]

Auguste Adolphe Labouret (1871-1964) fue uno de los maestros vidrieros que ejecutó la técnica *dalle de verre*, de la cual en 1933 presentó una patente para vidrieras compuestas con cemento y losas de vidrio. Tuvo muchos encargos a lo largo de su trayectoria como maestro vidriero; se destacan entre ellos, las vidrieras de la parroquia *Saint Eloi* en Roscanvel, Francia, las cuales coinciden con la época en que se encargó el vitral *Saint Louis*, la década de los cincuenta del siglo XX.

Labouret desarrolló su obra siguiendo las principales tendencias de arte y diseño durante toda su carrera artística. La consistencia de su técnica no permitía composiciones detalladas, las obras realizadas se inclinaban principalmente por diseños abstractos y expresivos, gracias a la opacidad del cemento. Básicamente, la posición de las piezas de vidrio con el paso del tiempo reflejaba lo moderno en la obra, algunas de ellas reflejando incluso rasgos del cubismo como son las vidrieras de la catedral de Moncton en Canadá. Para la confección del *Saint Louis*, Labouret empleó diferentes símbolos que ayudan a contextualizar la obra dentro de la representatividad de un monarca francés del siglo XIII. Estos atributos, por otra parte, son los elementos que ayudan a entender que la figura de San Luis es expresión del contexto histórico de la Francia del siglo XIII, siendo este personaje un rey y devoto de la fe cristiana. La obra en sí, encierra un carácter religioso, político y social.

La técnica fue ejecutada y a la vez mejorada por diferentes artistas vidrieros, los cuales innovaron hasta lograr que la durabilidad de las piezas fuera mayor, así como mejor su terminación. Es importante señalar el reconocimiento que tuvieron los trabajos realizados por Labouret a lo largo de su carrera artística, incluso hasta demostrar la

---

15. LOIRE 2018, p. 20

durabilidad y resistencia que tenían sus vidrieras. La connotación que tuvo su obra marcó un antes y un después en la segunda mitad del siglo XX.

La intención del autor, con la utilización de símbolos en la obra, era reflejar el contexto social, histórico, religioso y cultural de la época que vivió el rey. El artista pretende, a través de la utilización de símbolos, ubicar la figura de San Luis dentro del desarrollo monárquico de Francia, como un rey y a la vez como una figura representativa de la fe cristiana, así como demostrar la inclinación y devoción de San Luis por su familia, la religión y el compromiso que demandaba gobernar un país bajo tantos problemas políticos que caracterizaron su reinado. Por tanto, la vidriera en esencia describe, a través del análisis de su simbología, un momento histórico de gran significación para la sociedad europea.

La obra es testimonio vivo de un acontecer histórico importante del siglo XIII en Francia: la coronación de un rey francés, cuyo reinado (1226-1270) es considerado uno de los más ejemplares y completos de la historia. Primeramente, nos remonta a la vida entregada de un rey que gobernó Francia en el momento de su mayor apogeo político y económico. Bajo su reinado emprendió grandes hazañas desde la fe cristiana. Los símbolos que presenta la obra, como es el caso de la corona de espinas, nos transporta al momento en que el rey, luego de su fallecimiento (1270) tras la participación en la octava cruzada,[16] fue beatificado por la Iglesia (1297).

---

16. Las Cruzadas fueron hechos trascendentales de carácter religioso impulsados por la Iglesia Católica en la Edad Media que se extendieron desde 1096 hasta 1291. Luís IX participó en la Séptima y en la Octava Cruzadas. En los dos casos los resultados fueron nefastos y la última acabó por costarle la vida.

Cierre

El vitral *Saint Louis* de la Biblioteca "Vicentina Antuña" de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana se caracteriza esencialmente por ser una obra representativa de la figura del Rey San Luis IX de Francia, y por ser fiel exponente de una técnica (*dalle de verre*) que cobró auge en los inicios de la década del 30 y evidencia deslumbrante del arte de la primera mitad del siglo XX. Además, por ser la única pieza -dentro de la colección a la cual pertenece- de Auguste Labouret, quien patentó y contribuyó al desarrollo de la mencionada técnica. Se trata de una pieza que destaca por su autenticidad, representatividad e integridad.

Agradecimientos

Agradezco a mis tutoras, Silvia Ramírez y Moraima Clavijo, por su paciencia y guía constante durante la investigación; al profesor Nérido Pérez, por su apoyo desde un inicio; a Fabienne Leteurte y demás miembros de la Asociación para la Valorización del Patrimonio de Roscanvel (AVPR) en Francia, gracias por confiar; a Fernando Cortés Pizano y Sandra Mayordomo, por sus consultas online y disposición continua.

Bibliografía

-ARMENDÁRIZ, Catalina; SOSA, Rex; PUCA, Carlos "Análisis y aplicación del método Panofsky en la actividad turística: Plan piloto en museos del centro histórico de Quito" *RICIT*, 2013, p. 27-39 [En red: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4424351.pdf. Última visita: 15-11-2023].

-ARISTA CASTILLO, María del Rocío *San Luis Rey de Francia: símbolo de identidad que transitó del ámbito religioso al ámbito de lo civil* (Tesis de maestría, en Ciencias del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí) Repositorio institucional UASLP, 2016 [en red: https://repositorioinstitucional.uaslp.mx/xmlui/handle/i/6110. Última visita: 9-10-2023].

-CORTÉS PIZANO, Fernando "Las vidrieras y su caracterización" M. del EGIDO y S. PROUS (Dir.), *La ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio histórico*, Vol. I, pp. 234-258, Ministerio de Cultura, 2008 [En red: https://www.academia.edu/5420432/Las_vidrieras_y_su_caracterizaci%C3%B3n. Última visita: 12-11-2023].

-ESCANDÓN HERNÁNDEZ, Kenia *El departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana: 50 años de su fundación* (Tesis de pregrado no publicada). Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1985.

-ESTEVE DE CAMPOS, Himilce. *Homenaje al profesor Luis de Soto*. Lex, La Habana, 1957.

-FERNÁNDEZ DE JUAN, Laidi *Arte fuera del museo. Textos de/sobre Adelaida de Juan.* Ediciones Holguín, 2019.

-GARCÍA SANTANA, María Mercedes *Coleccionismo y museos de Cuba (siglo XVI-primera mitad del siglo XX).* Editorial UH, La Habana, 2017.

-RAE. *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española,* 2001 [En red: https://www.rae.es/drae2001/vidriero. Última visita: 18-11-2023]

-LOIRE, Bruno y Hervé "La dalle de verre. Gabriel Loire: Vitrales en dalle de verre. Basílica Nuestra Señora de Lourdes" *Espacio Transparente*, Chile, Ediciones Valparaíso, pp. 19-25, 2018. [En red: https://issuu.com/centrolatinoamericanodelvitral/docs/cat_logo_bnsl. Última visita: 11-11-2023].

-REINOSO, Sheila "Aproximación a la vidriera contemporánea" *Cuadernos del Vidrio,* núm. 1, marzo, 2013, Fundación Centro Nacional del Vidrio, p. 36-43 [En red: https://www.academia.edu/11766699/el_conocimiento_perseguido_Robando_el_secreto_del_vidrio_veneciano. Última visita: 16-11-2023].

-RODRÍGUEZ PÉREZ, Francisca Teresa *Los medios de enseñanza en la didáctica de la Historia del Arte en la Universidad de La Habana* (Tesis de pregrado) Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1984.

-SANDÓ RAMOS, Arlettes. *Colección de diapositivas en vidrio, un patrimonio olvidado.* Examen estatal no publicado. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2019.

-VÁZQUEZ MONTERO, Mirell *Los vitrales emplomados en las construcciones religiosas habaneras de la primera mitad del siglo XX. Catalogación, conservación y gestión*. (Tesis de pregrado) Universidad de La Habana, 2013.

ARCOVIUM técnico

Principios y conceptos en la conservación de bienes culturales

Fernando Cortés Pizano
Conservador y restaurador de vidrieras y presidente de ARCOVE

Resumen

No existen recetas mágicas e infalibles para llevar a cabo cualquier trabajo de restauración en bienes culturales, pero sí disponemos al menos unos criterios, normas o pautas que, hasta cierto punto, nos pueden guiar durante cada intervención. A pesar de la existencia de estos criterios, las intervenciones en bienes culturales están frecuentemente plagadas de situaciones controvertidas, de acciones en las cuales podemos ver que de alguna manera esas normas no se siguen o se interpretan libremente. De hecho, a menudo, algunas de las leyes sobre el patrimonio resultan ser bastante ambiguas e imprecisas en su interpretación y aplicación, quedándose en meras declaraciones de buenas intenciones. De la misma forma, tanto los límites de lo que podemos considerar bienes culturales, como su protección legal y el control de quienes se dedican a su conservación y restauración pueden ser igualmente flexibles.

Palabras clave

Bienes culturales, conservación, restauración, ética, vidrieras

Keywords

Cultural heritage, conservation, restoration, ethics, stained glass

Principles and Concepts in Cultural Heritage Conservation

Summary

There are no magic and infallible recipes for carrying out any restoration work on cultural heritage, but we have at least some criteria, rules, or guidelines that, to a certain extent, can guide us during each intervention. Despite the existence of these criteria, interventions on cultural heritage are often plagued by controversial situations, by actions in which we can see that somehow these rules are not followed or can be freely interpreted. In fact, quite often, some of the heritage-related laws turn out to be rather ambiguous and imprecise in their interpretation and application, remaining as mere declarations of good intentions. Similarly, the boundaries of what can be considered cultural heritage, its legal protection, and the control of those engaged in its conservation and restoration, can be equally flexible.

Principios y conceptos en la conservación de bienes culturales

Introducción

La conservación y restauración de bienes culturales es una profesión claramente no exenta de polémicas y controversias. Esta profesión requiere de una gran responsabilidad y debería por tanto ser realizada por profesionales especializados y altamente preparados. Sin embargo, como es fácil suponer, esto no siempre es así y, en ocasiones, son los propios restauradores, pero más frecuentemente aquellos sin una titulación y formación específica, quienes pueden ocasionar daños irreversibles a las obras durante una intervención. En palabras de Christopher Whal[1] al referirse a la restauración de vidrieras:

> *"No, dicen algunos, porque no tenemos ningún derecho a tocar el pasado, eso es 'restauración' una palabra que ha encubierto en el pasado, dicen (y no podemos sino estar de acuerdo con ellos), un volumen de delincuencia artística, que nunca podrá ser expiado, y de pérdidas, que nunca podrán ser reparadas".*[2]

Sería recomendable, para todos aquellos que nos dedicamos a la conservación-restauración de cualquier tipo de obras, que de vez en cuando nos detuviéramos a pensar sobre la finalidad de nuestra profesión y que, ante cada nueva intervención, nos preguntáramos si realmente es esta necesaria y, de serlo, qué tipo de intervención sería la más adecuada en cada caso concreto, qué pretendemos conseguir, hasta donde queremos llegar y qué enfoque, métodos y herramientas serían los más adecuados. En ocasiones, tal vez sea preferible ser honestos y capaces de reconocer que una obra ha podido llegar al final de su existencia y ya no cumple ninguna de sus funciones originales, o que necesita ser trasladada a otra ubicación, como por ejemplo a un museo. Si bien la misión de un restaurador es conservar obras, en algunos casos concretos puede llegar a ser más aconsejable su sustitución por una réplica o por una obra nueva, o incluso no intervenir en absoluto y dejarla estar antes que someterla a una restauración costosa e innecesaria y, en ocasiones, traumática para el propio objeto.

---

1. Christopher Whitworth Whall (1849-1924) fue un vidriero británico activo desde la década de 1880. Es ampliamente reconocido como uno de los líderes del movimiento Arts and Crafts y una figura clave en la historia moderna de las vidrieras. Su libro, titulado Stained Glass Work, publicado en Londres en 1905, está considerado como uno de los mejores manuales sobre el oficio del vidriero.

2. WHALL, Christopher Whitworth; *Stained Glass Work. A Textbook for Students & Workers in Glass,* Londres, 1905, p. 245 (Traducción de Fernando Cortés Pizano).

A pesar de que estas normas forman lo que podríamos llamar el corpus deontológico de la profesión, como ya hemos mencionado, estas no son vinculantes, ni los restauradores estamos legalmente obligados a acatar un código ético y mucho menos a realizar algo parecido a un juramento hipocrático. La realidad es que el disponer de una titulación específica en conservación-restauración no garantiza que sean únicamente esos profesionales quienes pueden intervenir sobre el patrimonio. Frecuentemente, vemos como muchas intervenciones se realizan por personas sin preparación o titulación específica alguna, independientemente de las posibles buenas intenciones y criterios aplicados. Tal vez pudiera pensarse que esta afirmación es algo exagerada y, si bien es cierto que esto, en principio, difícilmente suele suceder con las obras más famosas y por todos conocidas, la realidad es que no todas las obras gozan del mismo estatus ni reciben la misma atención y protección, o son tratadas de la misma forma y con los mismos criterios.

El origen de esta situación de desamparo legal de los conservadores-restauradores hemos de buscarlo en el hecho de que, lamentablemente, en la actualidad, la profesión del conservador-restaurador de bienes culturales sigue sin estar ni regulada ni reconocida como tal. Esta situación es mucho más dramática en el campo de la conservación y restauración de vidrieras, donde ni siquiera existen estudios específicos.[3] Una de las consecuencias de la falta de reconocimiento legal de este colectivo es que, aunque sí podemos formar asociaciones "profesionales", no podemos, por ejemplo, disponer de un colegio profesional que vele por nuestros derechos y obligaciones.[4]

Pero no todo han de ser sombras ni pesimismo. Los que nos dedicamos a la conservación-restauración de bienes culturales amamos nuestra profesión, creemos en la relevancia de nuestro trabajo y sabemos lo importante y gratificante que puede ser. Es cierto que aún queda mucho camino por recorrer para lograr el reconocimiento de la profesión y una mayor protección de nuestro patrimonio, pero también es cierto que

---

3. En este sentido, la implantación de estudios superiores de grado en Conservación y restauración de vidrieras es uno de los principales objetivos de ARCOVE desde la creación de la asociación en el 2018.

4. A partir de los años ochenta del siglo XX empiezan a aparecer las primeras asociaciones de restauradores a nivel autonómico. No será hasta 1996 cuando se constituye el **GE-IIC**, El Grupo Español de Conservación del IIC: https://www.ge-iic.com/. Más adelante, en el 2011, nace la primera Asociación a nivel nacional: **ACRE** (Asociación de Conservadores-Restauradores de España: http://asociacion-acre.com), y en 2018 **ARCOVE** la Asociación para la Restauración y Conservación de Vidrieras de España: http://www.arcove.org/.

se ha avanzado bastante en este sentido durante los últimos años, en gran medida gracias a la fantástica labor desarrollada por el Ge-IIC, por ACRE y, en los últimos seis años, por ARCOVE. Unos de los grandes logros de ARCOVE ha sido la redacción y difusión de la *Carta de Nájera sobre vidrieras emplomadas* (Nájera, septiembre de 2023), un documento esencial para el estudio, conservación y restauración de vidrieras emplomadas.[5]

Conservación versus restauración

Los términos *conservación* y *restauración*, así como sus objetivos, han sido definidos y analizados de muy diversas formas y por diferentes personalidades e instituciones, a lo largo de las últimas décadas. Esto, en ocasiones, puede suponer que no sea una tarea nada fácil el acogerse a una

Fig. 1. Iglesia de Clothall, Hertfordshire (UK), finales siglo XIV

definición simple y sencilla para explicar nuestra profesión, como veremos a continuación. Es por ello que empezaremos este artículo intentando, en cierta manera, arrojar algo de luz sobre el significado de estos dos términos.

Conservación

El Diccionario de la RAE define *"conservación"* de forma escueta como "*Mantener algo o cuidar de su permanencia*". Sin embargo, una definición mucho más precisa y adaptada a nuestra actividad profesional es la que nos ofrece Muñoz Viñas:

"*La conservación es la actividad que aspira a evitar futuras alteraciones de un bien, o mejor, la conservación es la actividad que consiste en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible*".[6]

---

5. http://www.arcove.org/pdf/Carta%20de%20Najera.pdf

6. Muñoz 2003, p. 19.

Esta definición tan clara y sencilla no parece ser suficiente para todos, ya que a menudo se utilizan también otras variaciones del término como son conservación preventiva o conservación curativa. Así, por ejemplo, en la XV Conferencia Trianual del ICOM-CC celebrada en 2008[7] se define "conservación" como:

"Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión".

---

7. Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible. Resolución de la XV Conferencia Trianual del ICOM-CC, celebrada en Nueva Delhi, 22-26 de septiembre de 2008: https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf.

Fig. 2. Iglesia de *St. Gregory, Fledborough, Nottinghamshire* (UK), siglo XIII

En este mismo documento se define la *"conservación preventiva"* como:

"*Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas - no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia*".

Por su parte, la *"conservación curativa"* incluye

"*todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales que tengan como objetivo detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones solo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes*".

Sin embargo, diferentes organizaciones pueden ofrecernos otros matices de este término. Así pues, según E.C.C.O., conservación consiste principalmente en la "*acción directa llevada a cabo sobre el patrimonio cultural con el objetivo de estabilizar su estado y retardar su futuro deterioro*".[8]

Finalmente, Según ICON:

"*Conservación son todas las medidas y acciones destinadas a salvaguardar bienes culturales tangibles, garantizando su accesibilidad a las generaciones presentes y futuras. La conservación abarca: la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración*".

Algunas de las intervenciones de conservación preventiva más comunes son: la realización de inventarios, el estudio y documentación, la monitorización, el control y mejora del entorno de las obras y de las condiciones de conservación, etc.

Restauración

El Diccionario de la RAE nos dice que *"restaurar"* es *"reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía"*.

Esta definición, tan cuestionada desde hace ya muchos años en nuestra profesión, es incompleta y solo parcialmente válida, ya que deja en el aire varios aspectos que para los conservadores-restauradores son muy importantes. En primer lugar, el estado o estimación que dicha obra tuvo en otro tiempo no deja de ser un concepto relativo y subjetivo, dado que dicha obra, como ya vimos anteriormente, ha pasado por diversos estados y estimaciones a lo largo de su existencia. Asimismo, si definimos *"restauración"* como toda intervención sobre una obra encaminada a recuperar su estado original, hemos de ser muy conscientes que es completamente imposible retroceder una obra hasta el momento de su creación. Así, por ejemplo, es preferible sustituir el término *"estado original"* por *"estado o estados anteriores"*. Utilizando una especie de metáfora podría decirse que el acto de restaurar constituye un intento de traslado de la obra hacia un estado concreto de su pasado, el cual se ha de decidir y justificar en cada intervención.

Algunas de las operaciones que la mayoría de los conservadores-restauradores entendemos como características de la restauración son, por ejemplo: la limpieza, consolidación,

---

8. E.C.C.O. *(European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations)* Professional Guidelines I 2002. http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_I.pdf.

reparación de fracturas, reintegración de lagunas, sustitución o eliminación de elementos añadidos a la obra en restauraciones anteriores, etc.

Existen, sin embargo, ciertos matices y diferencias de opinión sobre el significado y alcance de la restauración y, por lo tanto, varias definiciones que podríamos aceptar como aceptables o válidas, ya sea en parte o en su totalidad. Una de las más conocidas, aunque no por ello la más actualizada, es la que aparece reflejada en la famosa *"Carta de Venecia"* (1964), en la cual se dice que

"*la restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional que tiene como fin el preservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento*."

Otras definiciones de restauración apuntan a una restitución o mejora de la legibilidad de una imagen y el restablecimiento de su unidad potencial, para que la obra de arte siga existiendo como objeto capaz de provocar experiencias estéticas. El anteriormente citado documento del ICOM-CC (2008), define la restauración como:

"todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones solo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Estas acciones se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien".[9]

Muñoz Viñas,[10] indagando en la literatura de las últimas décadas, nos recuerda otras definiciones de restauración tales como "*preservar la verdadera naturaleza de los objetos"* (Fernández-Bolaños, 1988) o "*los medios por los cuales se preserva la auténtica naturaleza de un objeto"* (Keene, 1996).

Otras definiciones nos recuerdan que el objetivo de la restauración no es solo el material del que está hecha una obra, sino también la idea, concepto o mensaje de la misma. E.C.C.O. por su parte define restauración como la

"acción directa llevada a cabo sobre el patrimonio cultural dañado o deteriorado con el objetivo de facilitar su percepción, apreciación y entendimiento, respetando en lo posible sus propiedades estéticas, históricas y físicas."[11]

---

9. Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible. Resolución de la XV Conferencia Trianual del ICOM-CC, celebrada en Nueva Delhi, 22-26 de septiembre de 2008.

10. Muñoz 2003.

11. E.C.C.O. Professional Guidelines I 2002

Finalmente, una definición de restauración más contemporánea e interesante, y que a mí personalmente me parece muy acertada, es aquella que sugiere que se trata de un acto de recuperar o restablecer una comunicación alterada o interrumpida entre la obra y el espectador.

La figura del conservador-restaurador

Probablemente, una de las definiciones más acertadas sobre la figura del conservador-restaurador y sus funciones es la que nos ofrecen las Líneas Profesionales de E.C.C.O.:

"*El Conservador-Restaurador es un profesional que tiene el entrenamiento, el conocimiento, las habilidades, la experiencia y la comprensión para actuar con el objetivo de preservar el patrimonio cultural para el futuro, y de acuerdo a las consideraciones señaladas a continuación. El papel fundamental del Conservador-Restaurador es la preservación del patrimonio cultural en beneficio de las generaciones presentes y futuras. El Conservador-Restaurador contribuye a la percepción, a la apreciación y comprensión del patrimonio cultural en lo que se refiere a su contexto ambiental y a sus características físicas e importancia. El Conservador-Restaurador lleva y cabo y se responsabiliza de: el planeamiento estratégico; el examen y diagnóstico; la elaboración de los planes de conservación y de las propuestas de tratamiento; la conservación preventiva; los tratamientos de conservación-restauración y la documentación de las observaciones y de cualquier intervención".*[12]

Fig. 3. Catedral de Ely, Cambridgeshire (UK), siglo XIV

---

12. E.C.C.O. Professional Guidelines I 2002

En este sentido, Muñoz Viñas nos recuerda que

"*los restauradores restauran objetos* y que *todos los objetos que se restauran están en peligro de desaparición o de alteración significativa, o han sufrido ya esa alteración".*[13]

No en vano se recurre a menudo a la comparación entre el trabajo del médico con el del conservador-restaurador. Desde otra perspectiva, también podríamos añadir que el trabajo del conservador-restaurador supone, en cierta manera, un intento de retrasar lo inevitable. Es imposible saber cuánto tiempo más aguantarán y cómo se extinguirán las obras que actualmente restauramos y conservamos. Lo que sí sabemos es que su fin llegará un día u otro y que no vivirán eternamente. Por ello no hemos de olvidarnos que nuestro trabajo sobre cualquier obra no es sino un eslabón más de toda la cadena de conservadores-restauradores que por ella pasaron y pasarán.

---

13. Muñoz 2003, p. 76.

Los objetivos de la conservación-restauración

Uno de los objetivos de la conservación-restauración es el preservar las funciones de una serie de objetos que por convencionalismos culturales decidimos que merecen ser conservados y transmitidos a las generaciones venideras. El hecho de valorar, priorizar y conservar unas determinadas obras sobre otras supone una selección consciente que tiene como consecuencia el hecho de que esas otras obras pueden llegar a caer en el olvido y, en última instancia, desaparecer mucho antes. Los criterios de esta selección no siempre son evidentes y fáciles de explicar. Pensemos tan solo en la enorme cantidad de objetos cotidianos de los que nos deshacemos a lo largo de nuestra vida. Cuando cambiamos de casa, cuando cambian las modas y compramos algo más moderno, más nuevo, cuando los objetos nos traen malos recuerdos, nos molestan o queremos olvidarlos.

Este mismo proceso aleatorio de selección y descarte de objetos que cada uno realiza a lo largo de su vida es comparable al que las sociedades, instituciones, museos, etc. realizan con sus obras. Así pues, la cantidad de objetos desaparecidos es infinitamente mayor que la de aquellos que todavía conservamos, y de los cuales solo unos pocos pasarán a ser considerados como *"bienes culturales".* De alguna manera el conjunto de estas obras conforma la identidad cultural de una sociedad. Generalmente, se considera que los objetos que son conservados son aquellos que mejor documentan o representan un periodo, técnica, estilo

o autor, y a los cuales se les atribuyen especiales valores artísticos, históricos, religiosos, políticos, económicos, etc.

La idiosincrasia de una sociedad o civilización está basada tanto en el recuerdo de los principales acontecimientos de su pasado y en los objetos conservados de ese pasado, como también en un presente y en un proyecto común de futuro. A menudo asociamos ciertas ciudades o países con son algunas creaciones realizadas por las personas. Me refiero por ejemplo a obras tan conocidas como las pirámides de Egipto, el Machu Pichu en Perú, La Alhambra de Granada, la Gran Muralla China, Los Moais de la isla de Pascua, El Taj Majal de la India, etc. Sin embargo, dado que estas obras no siempre son bienes materiales y tangibles, el concepto de bienes culturales haya ido ampliándose con los años hasta abarcar otras obras, actividades y conceptos de carácter intangible y a los cuales hemos

Fig. 4. *Spurriergate Centre, York, Yorkshire* (UK), siglo XV

convenido en llamar *"bienes culturales inmateriales"*. Entre estos se incluyen los jardines, paisajes artificiales, creaciones de la naturaleza de un valor especial, obras musicales, literarias o teatrales, actividades deportivas o festivas, etc. Así pues, si bien la actividad de los conservadores-restauradores se centra generalmente en los objetos, en la actualidad el campo de acción de la conservación-restauración

> *"abarca una variedad muy grande de manifestaciones culturales, de las cuales solo una parte minoritaria son consideradas obras artísticas".*[14]

La idea de que unos objetos son más aptos o dignos que otros de ser conservados no solo tiene que ver con la belleza o valor de los mismos, ya que estos conceptos son subjetivos y cambiantes. En nuestra profesión

14. MUÑOZ 2003, p. 25.

estamos rodeados de obras bellas y valiosas e inevitablemente formamos, queramos o no, una opinión sobre ellas. A pesar de ello, no nos corresponde realmente a los restauradores el realizar valoraciones o juicios estéticos sobre las obras a la hora de restaurarlas, así como tampoco el aplicar un tipo de intervención u otra en función de su mayor o menor importancia o de nuestras preferencias personales. Y, sin embargo, queramos o no, el acto de restaurar es una decisión subjetiva, consciente y deliberada que refleja las preferencias, gustos e inclinaciones de todas aquellas personas involucradas en este proceso.

Muchos de los objetos que nuestros antepasados decidieron conservar, han desaparecido ya irremediablemente. A través de las narraciones y descripciones de los historiadores o cronistas de otras épocas sabemos de la existencia y desaparición de obras maravillosas que fueron muy valoradas en su momento. De la misma manera, generaciones futuras tendrán conocimiento de muchas de las obras que actualmente conservamos una vez estas hayan desaparecido. Todo tiene, pues, un límite y una caducidad, y aunque actualmente nos cueste imaginarnos un mundo sin alguna de las obras antes comentadas, estas desaparecerán y otras obras ocuparán su lugar.

De entre todos estos factores que afectan a la pervivencia de nuestro patrimonio cultural quisiera destacar uno que generalmente me llama la atención más que los demás. Me refiero a los cambios de gusto.[15] En efecto, los cambios de gusto sucedidos a lo largo de la historia han desempeñado un papel esencial en la preservación de nuestro patrimonio, tanto en las decisiones sobre qué obras se conservan como en la forma de intervenirlas. Esta situación la podemos ver fácilmente reflejada en nuestra sociedad actual, en la que los cambios de gusto y la superposición de estilos y modas se suceden de forma frenética. No nos sorprenden en absoluto los constantes cambios estéticos que vivimos, ya sea en el campo de las artes plásticas como en la música o la literatura, el cine, los medios digitales, la moda, etc.

En ocasiones concedemos a los objetos que conservamos un valor excepcional que sus contemporáneos nunca les dieron y probablemente nunca se imaginaron su pervivencia hasta nuestros días. Estos objetos pueden ayudarnos a reconstruir la historia de civilizaciones desaparecidas, de ahí su importante valor documental.

---

15. En este sentido, véase: CORTÉS 2022.

A menudo existe un momento en la vida de algunas obras en la que se decide seguir conservándolas en condiciones *artificiales*, esto es, muy distintas a las que en su día tuvieron. Pensemos tan solo en que muchos de los objetos que actualmente vemos en los museos, al haber perdido su función inicial, han sido extraídos de su ubicación y uso originales y se encuentran descontextualizados. Al rescatar y conservar la materia, a menudo es a costa de sacrificar las funciones y usos originales de una obra.

Desde las artes aplicadas, a las industriales, de las mayores a las menores, muebles o inmuebles, los museos son a menudo nuestra respuesta a la necesidad de almacenar, conservar y exponer obras para el disfrute de la sociedad. Sin embargo, una gran parte de las obras que se decide conservar, no pueden, por razones obvias, ser trasladadas a los museos. Tienen una ubicación muy definida e inamovible. Los bienes inmuebles, por ejemplo, son concebidos para una ubicación concreta y, salvo algunas escasas excepciones, son, como su propio nombre indica, inamovibles. De la misma manera, en el caso de las vidrieras, las cuales son casi siempre concebidas como obras inmuebles, su traslado a otro ventanal o a un museo, en aras de su supervivencia, supone, sin embargo, una clara descontextualización. No obstante, en ocasiones, su traslado a un museo puede estar perfectamente justificado, ya sea porque el edificio ha desaparecido, se encuentra en muy mal estado o sus bienes han llegado al final de su vida útil en las condiciones para las que fueron concebidas.

Y aquí llegamos a otro de los grandes dilemas de los conservadores-restauradores del patrimonio, y para el cual no existe una única respuesta. Me refiero a la toma de decisiones sobre determinadas situaciones a las que nos enfrentamos en nuestra profesión y que a menudo pueden resultar polémicas, como por ejemplo la limpieza o la reintegración de lagunas. Igualmente, el proceso de diagnosticar y restaurar implica la posibilidad de aciertos, pero también de errores, y a menudo este juicio es de carácter subjetivo, basado en nuestro gusto y preferencias.

De la misma manera, hemos de ser conscientes de que la decisión universalmente perfecta no existe. Podemos considerar que existen decisiones adecuadas según nuestra conciencia, nuestros principios, lógica o sentido común O también, sin duda alguna, según el plazo

de ejecución y el presupuesto disponibles. Estas decisiones, desde nuestro punto de vista y el momento histórico en que nos hallamos, pueden ser totalmente justificables. Hemos de aprender a aceptar que en este tema no existen valores ni verdades absolutas, que los criterios son cambiantes y que lo que a unos agrada y complace, es rechazado y criticado por otros. Esta situación es parte del encanto de nuestra profesión y es la que genera un constante debate constructivo que nos hace reflexionar sobre la finalidad y las consecuencias de nuestro trabajo.

Cuando se nos confía una obra para su restauración y conservación, se produce siempre un hecho irrefutable, y es que esta nos llega en unas condiciones y sale de nuestras manos en otras distintas. Este cambio, esta *transformación* que aspira siempre a ser una mejoría, es realmente lo que constituye el objetivo de nuestra profesión. El nuevo *estado* o la nueva *imagen* que damos a la obra altera, en mayor o menor medida, la forma en que esta será vista, entendida y apreciada, al menos hasta que vuelva a experimentar una nueva transformación. La responsabilidad es sin duda grande, y de ahí que nuestra profesión esté muy expuesta al escrutinio y a la crítica.

Principios y conceptos en conservación-restauración

Los conceptos y principios descritos a continuación son comunes a cualquier intervención sobre los bienes culturales y deberían, por tanto, ser conocidos por todos aquellos que se dediquen a su estudio, conservación o restauración. Nos referimos a conceptos tales como el de los valores o significados de una obra, su autenticidad, la mínima intervención, la reversibilidad de tratamientos, la *"discernibilidad"* de los elementos añadidos, la compatibilidad y máxima longevidad de los nuevos materiales, la fidelidad histórica, el estudio preliminar de una obra, la documentación del proceso de intervención, el trabajo interdisciplinar, etc. Estos conceptos, reflejados en diversas Cartas, Declaraciones y Documentos, se han ido forjando principalmente a lo largo del último siglo y suelen gozar de un reconocimiento y aceptación a nivel internacional.[16] En este sentido, no hemos de

---

16. En las Líneas Directrices para la Conservación y Restauración de vidrieras del CVMA-ICOMOS (Segunda edición 2004) se mencionan las siguientes cartas, líneas directrices o códigos éticos aceptados internacionalmente como importantes referentes para la profesión: *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios* (Carta de Venecia, ICOMOS, 1965), *El Conservador-Restaurador: una definición de la profesión* (ICOM Grupo de Trabajo del Comité para la Conservación, "Estudios en Conservación y Restauración" Copenhague, 1984), el *Código de Ética Profesional del ICOM* (ICOM, Buenos Aires, 1986), y las *Líneas Directrices sobre Educación y Enseñanza en la Conservación de Monumentos, Conjuntos y Sitios* (ICOMOS, Colombo, 1993).

confundir reconocimiento y aceptación con obligatoriedad. Ninguno de los criterios que veremos a lo largo de este artículo tienen carácter vinculante ni son, para bien o para mal, de obligado cumplimiento.

Trabajo en equipo y de forma interdisciplinar

Los conservadores-restauradores son quienes ejecutan el proyecto de intervención, restauran la materia de la obra y mejoran su entorno, pero estos no trabajan de forma aislada. Su trabajo ha de ser planteado como una actividad interdisciplinar, como un trabajo en equipo, en el cual se debería contar con la participación de otros profesionales en áreas afines. En función del tipo de proyecto y obra, estos profesionales pueden ser historiadores, historiadores del arte, arquitectos, aparejadores, ingenieros, químicos, biólogos, arqueólogos, artesanos, artistas, etc.

Fig. 5. *The Burrell Collection Glasgow*, Escocia (UK), siglos XVI-XVII

Estudio preliminar

Las intervenciones sobre bienes culturales no deben realizarse nunca de forma improvisada. Cualquier actuación debe ir precedida de un estudio detallado de los diferentes aspectos de la obra y una reflexión sobre el tratamiento que consideramos más adecuado con los medios, el plazo y el presupuesto disponibles en ese momento. La información recopilada en dicho estudio preliminar debería ser recogida en el proyecto de intervención. Este estudio puede variar sustancialmente de un profesional a otro, pero, en general, debería incluir un estudio histórico-artístico de la obra (contexto cultural, estilo, datación, autor, etc.), un estudio de las técnicas y los materiales utilizados, de las intervenciones anteriores, de las patologías de deterioro detectadas, y ofrecer una propuesta detallada de restauración y conservación.

Documentación detallada del proceso de intervención

Es de la mayor importancia documentar de forma minuciosa todo el proceso de intervención, justificando las decisiones adoptadas y especificando detalladamente los métodos, materiales, procesos y productos utilizados. Dicha información forma la base de la llamada *memoria final* de toda intervención. La adecuada conservación y disponibilidad de consulta de la memoria final de la intervención, son asimismo aspectos esenciales que no deben ser descuidados.

Respeto por los valores de una obra

Bajo el término de *valores* agrupamos toda una serie de atributos, significados, simbolismos o funciones que toda obra posee. Estos valores pueden ser de carácter tangible e intangible, material e inmaterial y cuantificable o no cuantificable. Asimismo, dichos valores pueden ser tanto originales o inherentes a la obra, como adquiridos o añadidos a la misma con el paso del tiempo. Así, por ejemplo, los valores tangibles son los materiales que componen la obra, mientras que los intangibles tienen una significación cultural amplia y pueden ser de tipo histórico, artístico, estético, iconográfico, documental, pedagógico, científico, económico, devocional, espiritual, etc.

"Michalski desarrolló una clasificación taxonómica de los valores intangibles de los objetos culturales, señalando cómo lo que los caracteriza son precisamente los significados que se les atribuyen. Estos pueden ser de tres tipos: significados personales (los que un objeto tiene para una persona), los significados científicos (la información científica que un objeto puede transmitir a los diversos especialistas) y la significación social (los significados que el objeto tiene para un grupo amplio de personas). Es la suma de esta información, estos significados, lo que hace que un objeto sea culturalmente valioso".[17]

Todas aquellas personas relacionadas con la conservación y restauración de bienes culturales tienen la responsabilidad de detectar, comprender y respetar estos valores a la hora de afrontar cualquier tipo de intervención, ya que su eliminación o alteración puede ocasionar graves daños en la misma. Dicho esto, no hemos, sin embargo, de olvidar que algunos de estos valores tienen un carácter subjetivo y pueden variar entre diferentes individuos, grupos o culturas, así como a través del tiempo. En efecto, tal y como se nos recuerda en la Carta de Nara de 1994:

---

17. Muñoz s/f, p. 25.

"Todos los juicios sobre los valores atribuidos a los bienes culturales, así como a la credibilidad de las fuentes de información relativas a ellos pueden variar en las distintas culturas, e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto, no es posible establecer juicios sobre valores y autenticidades con un criterio fijo, por el contrario, el respeto debido a todas las culturas requiere que el patrimonio cultural sea considerado y juzgado dentro del contexto cultural al cual pertenecen".[18]

Fig. 6. Iglesia de *St Mary. Patrixbourne, Kent* (UK), 1670

Autenticidad

La autenticidad y originalidad de una obra son conceptos polémicos y nada fáciles de definir, dados los posibles puntos de vista existentes sobre este tema. Muñoz Viñas, en su ya clásica Teoría Contemporánea de la Restauración,[19] nos recuerda que

"de forma más o menos explícita, la restauración se presenta como la actividad encargada de garantizar que el objeto tratado se halle en su estado auténtico, real -en su "estado de verdad-".

Este mismo autor nos ofrece una interesante clasificación de las principales formas tradicionales de pensamiento sobre el concepto y los estados de autenticidad de un objeto:

---

18. Documento de Nara sobre la Autenticidad, punto 11. Conferencia de Nara en Autenticidad respecto a la Convención del Patrimonio Mundial, realizada en Nara, Japón, del 1-6 de noviembre de 1994: www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/con vern8_06_docudenara_esp.pdf

19. MUÑOZ 2003 pp. 85-86.

1. *Estado auténtico como estado original*, es decir el que tenía el objeto en el momento de ser producido, cuyo mayor representante es Alois Riegl;
2. *Estado auténtico como estado prístino*, es decir el estado que el objeto debería tener, aunque de hecho no lo haya tenido nunca, y cuyo mayor representante es Viollet-Le-Duc;
3. *Estado auténtico como estado pretendido por el autor*, posición defendida a mediados del siglo XX, especialmente por McLaren y Werner;
4. *Estado auténtico como estado actual*, idea que subyace en buena parte en la teoría contemporánea de la restauración del propio Muñoz Viñas.

Estado original

En relación con el concepto de autenticidad de una obra hemos de mencionar la noción de *estado original*. El estado original de una obra solo existe en el mismo momento de su creación y que a partir de entonces deja de existir para siempre, para ir adoptando, con el paso del tiempo, diferentes estados hasta llegar a su "estado actual". El estado actual es solo uno de los muchos posibles estados en la historia de cualquier obra y es igual de válido que todos los anteriores.

Fig. 7. *Strawberry Hill House, Twickenham, London* (UK), siglo XVI

En este sentido, Ulf-Dietrich Korn nos ofrece una reflexión muy interesante sobre los límites y objetivos de la restauración, en concreto de vidrieras.[20]

"No sorprende que a menudo se exprese el deseo de restaurar o reconstruir el estado original. En este caso, la principal

---

20. Ulf-Dietrich Johannes Gotthilf Korn (1936-2019) fue un gran reconocido experto en vidrieras alemán. Estudió arquitectura e historia del arte en la TH de Stuttgart y en las universidades de Hamburgo, Roma y Münster. Desde 1968 trabajó en la Oficina Estatal de Westfalia para la Conservación de Monumentos y en 1977 se convirtió en director del departamento de Conservación.

consideración es la mejora del "valor de muestra", especialmente en el caso de vidrieras que pueden ser observadas muy de cerca por los visitantes y turistas de las iglesias. Este es un deseo legítimo y a menudo los esfuerzos de las autoridades eclesiásticas, los administradores del monumento y los talleres tienen una dirección común. No obstante, la restitución del estado original medieval es una ilusión engañosa, ya que es posible crear una situación original ficticia, la cual no puede ni debería ser el trabajo o la finalidad de la restauración. Una vidriera que parece "como nueva" después de haber sido restaurada es una falsificación o bien ha sido falsificada hasta tal punto que apenas puede ser considerada como original. Toda vidriera lleva las marcas de su edad y su historia y nadie puede estar autorizado a eliminarlas o hacerlas desaparecer sin más".[21]

---

21. KORN 1993, pp. 115.

Fidelidad histórica

Se trata de un concepto relativamente reciente en el campo del estudio de los bienes culturales, definido con gran acierto por Salvador Muñoz Viñas con las siguientes palabras:

«La fidelidad histórica es el requisito básico de respeto a la verdad del objeto. Quiere decir: no falsificar; no añadir; no desvirtuar la realidad material del objeto, tal y como las evidencias científicas nos indican que fue originalmente; no mejorar el objeto; no adaptarlo a nuestros gustos, a nuestras querencias, a nuestras necesidades".[22]

---

22. MUÑOZ s/f, p. 16.

Mínima intervención

Este criterio es posiblemente uno de los más conocidos en este campo y se basa en la asunción de que la restauración excesiva puede provocar daños graves e irreversibles en una obra, eliminando información esencial. La suma de restauraciones a lo largo de la historia de una obra implica un claro riesgo y una alteración gradual de sus valores y funciones. Todo método o producto conlleva un riesgo potencial para las obras y sus efectos pueden a menudo no ser perceptibles hasta pasados unos años. Así pues, el método más seguro para minimizar estos posibles daños es optar por intervenciones contenidas, prudentes y reflexivas, las cuales dejen la puerta abierta a la llegada de nuevos planteamientos, métodos y materiales futuros.[23]

---

23. Uno de los escritos más lúcidos sobre la mínima intervención corre a cargo de MUÑOZ, 2009.

En general, es siempre aconsejable tener presente la famosa máxima de Ulf Dietrich Korn cuando recomienda hacer *"tanto como sea necesario y tan poco como sea posible" (As much as necessary, as little as possible).*[24] No obstante, este valioso consejo, si bien resume acertadamente la filosofía de la mínima intervención y la prudencia, no soluciona el problema práctico de cómo hemos de intervenir y sigue dejando la puerta abierta a diferentes interpretaciones.

Conservación antes que restauración

Esta recomendación está íntimamente relacionada con la de mínima intervención. Conservación y restauración son conceptos que generalmente están íntimamente relacionados entre sí, a menudo dependen el uno del otro y son necesarios para garantizar la transmisión y supervivencia de cualquier obra. Todos los objetos envejecen y se deterioran y tarde o temprano será necesario restaurarlos. Sin embargo, la puesta en práctica de acciones de conservación preventiva y de mantenimiento regular de la obra, son posiblemente la mejor herramienta para evitar o retrasar su deterioro y restauración. Es preferible, por tanto, priorizar intervenciones de conservación preventiva de una obra antes que acciones de restauración. Muchas restauraciones son el resultado de la ausencia de políticas de conservación preventiva o, en su defecto, de un fracaso en su aplicación.

Reversibilidad, "retratabilidad" y "eliminabilidad"

En la medida de lo posible, todo método, tratamiento o producto utilizado debe poder ser reversible, esto es, ha de poder ser fácilmente eliminado hasta el estado anterior a la restauración sin ocasionar daños a los materiales de la obra. Si desconocemos el comportamiento de algún producto o la efectividad de algún método a largo plazo, es preferible optar por otro más seguro y conocido. En palabras de Muñoz Viñas:

> "*La reversibilidad es un reconocimiento de las limitaciones de las técnicas actualmente disponibles".*[25]

Hoy día, la gran mayoría de los conservadores-restauradores reconocen que la reversibilidad es un principio imposible de conseguir en su totalidad y que una gran mayoría de las intervenciones de consolidación son irreversibles, al menos en parte.

---

24. KORN1993, pp. 112-126

25. MUÑOZ s/f, p. 17.

Así pues, Muñoz Viñas propone clasificar la reversibilidad de un producto o tratamiento en términos de grado. Dado que no existen los materiales reversibles ni tampoco los irreversibles, por tanto, la pregunta sobre la reversibilidad de un material debería ser planteada de la siguiente manera:

"¿qué grado de reversibilidad tiene este determinado material al ser aplicado mediante este determinado proceso en este determinado objeto? Es más, *la conciencia de estas limitaciones ha llevado a la introducción de conceptos paralelos, como el de "eliminabilidad" o "retratabilidad", o a la relajación explícita de los requisitos.*[26]

En la actualidad, el concepto de *"retratabilidad",* introducido por Barbara Appelbaum en 1987,[27] ha sustituido, en gran manera, al de reversibilidad.

Fig. 10. Iglesia de *St. Michael and Our Lady, Wragby, Yorkshire* (UK). Siglo XVII

"Hay diversas formas de comprender la importancia que el término "retratabilidad" trae consigo en relación con la idea de reversibilidad. Desde el punto de vista etimológico, la "retratabilidad" se concibe como la cualidad de lo que es retratable, o sea, cualidad de lo que se puede volver a tratar. De esto se desprende la idea de que dicho término presupone una significación, si no eficiente, como mínimo practicable, al contrario de la reversibilidad que desde entonces se admite como limitado o mismo inalcanzable. Se pasa de un sentido de 'revertir a un estado anterior' para la posibilidad de 'volver a tratar".[28]

---

26. Muñoz 2003, p. 111.

27. Appelbaum 1987, pp. 65-73.

---

28. Velleda 2013.

Uso de nuevos materiales

El uso y la inclusión de nuevos materiales en la obra durante una restauración es práctica común, la cual debe ir precedida de un conocimiento sobre sus propiedades, comportamiento y longevidad. Está totalmente desaconsejado el uso de un producto que no haya sido suficientemente estudiado y probado, tanto en condiciones de laboratorio como sobre obras originales. Idealmente, estos nuevos materiales deben adaptarse y ser compatibles física, química y estéticamente con los originales, siendo a la vez discernibles, no deben ocasionarles daño alguno ni deteriorarse más rápidamente que estos, han de ser reversibles en la medida de lo posible o, en su defecto, dejar la puerta abierta a la *"retratabilidad"* del objeto. En este sentido, es muy importante que los conservadores-restauradores se mantengan informados y actualizados sobre los distintos productos y materiales, ya sean tradicionales o nuevos, utilizados en su área de trabajo.

Reintegración de lagunas y "discernibilidad"

Al igual que sucede con la limpieza o la eliminación de añadidos de otras épocas, la reintegración de las partes perdidas de una obra es posiblemente una de las operaciones más susceptibles a la polémica, dada la diversidad de criterios y enfoques posibles. Cada caso debería ser estudiado detenidamente, con el fin de reunir toda la información posible y establecer de forma consensuada el tratamiento que, en ese momento y para esa situación concreta, con los conocimientos, medios y presupuesto de que disponemos, consideremos como el más adecuado. Como regla general, deberíamos detenernos allí donde carezcamos de documentación y sea necesario adentrarse en el terreno de la conjetura, la hipótesis y la inventiva. Idealmente, las nuevas adiciones deberían guardar una armonía y equilibrio en color, tono, textura, material, forma y escala con respecto a los materiales originales y mantenerse en un discreto segundo plano, sin llegar a destacar más que estos, siendo a la vez discernibles sin excesiva dificultad.[29] En el caso de las vidrieras, dada la naturaleza de este soporte, es práctica común el firmar y datar discretamente los nuevos vidrios, ya sea mediante incisión con buril o con grisallas cocidas, por la cara exterior y claramente visibles a corta distancia.[30]

---

29. Sobre el tema de la *"discernibilidad"*, ver: CORTES 2019.

30. Este apartado esta parcialmente extraído de la Carta de Nájera sobre vidrieras emplomadas. ARCOVE. Nájera, septiembre de 2023, pp. 9-10.

Mejora y recuperación de la legibilidad

La recuperación de la lectura o legibilidad interrumpida o alterada de una obra, o de alguna de sus partes, es sin duda una de las funciones más importantes de la conservación-restauración. Este tipo de operaciones pueden ser a menudo muy delicadas y polémicas, debido a la gran diversidad de posibles formas de cumplir con este fin. La legibilidad puede estar alterada por diversas causas. Cualquier decisión sobre la recuperación de la legibilidad de una obra deberá contemplarse de forma consensuada, teniendo en cuenta diferentes factores, como la distancia de observación, el contexto de la obra, etc.

Una de las principales razones por las que querríamos mejorar la legibilidad de una obra es porque consideramos que, de alguna manera, el flujo de comunicación entre el espectador y el objeto está alterado o interrumpido. La recuperación de la legibilidad puede considerarse en cierta manera como un intento de volver atrás en el tiempo a un hipotético estado anterior u original. Esta pretensión, como ya hemos comentado, genera no pocas controversias en el campo de la conservación-restauración, dado que, de entrada, es completamente imposible. En este sentido, la elección de intentar retornar el objeto a una de las etapas anteriores de su historia implica el desprenderse o eliminar todas las demás, lo que sin duda constituye un ejercicio de gusto y preferencias personales.

Fig. 9. Iglesia de *St. Teclas, Llandegla, Denbighshire*, Gales (UK), 1799

Eliminación o sustitución de añadidos de otras épocas

Este apartado está relacionado con el anterior. Los bienes culturales, y especialmente los de mayor antigüedad, presentan a menudo distintos materiales añadidos a lo largo de su historia, como resultado de las diferentes restauraciones que ha experimentado la obra. La decisión sobre su permanencia o eliminación, es asimismo una de las cuestiones más polémicas en el campo de la conservación-restauración. Los dos principales motivos por los que generalmente nos podemos plantear su eliminación son, bien para evitar el avance del deterioro de los materiales de la obra causado por estos añadidos, o para mejorar su lectura mediante su eliminación y/o sustitución. El primer caso está justificado mientras que el segundo está basado, una vez más, en criterios puramente estéticos, fruto

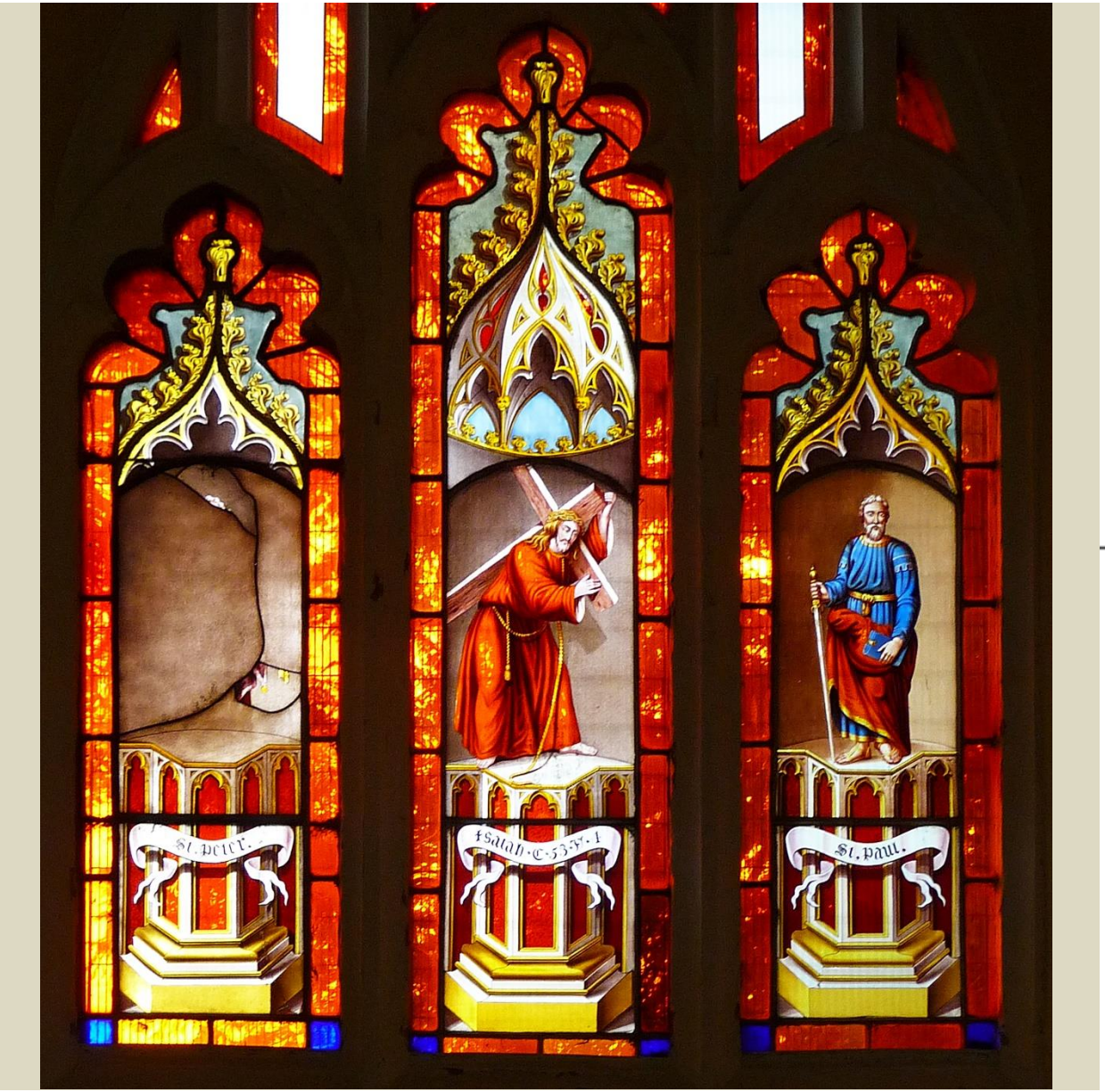


Fig. 10. Iglesia de Haugham, Lincolnshire (UK), hacia 1840

de nuestro gusto y preferencias personales. Es por ello que este tipo de decisiones han de ser cuidadosamente evaluadas, consensuadas y justificadas. Como regla general, la sustitución de añadidos anteriores, sean de la época que sean y de su posible valor histórico, artístico o documental, ha de estar avalada por un estudio profundo de la obra y de la posible documentación existente.[31]

Conclusión

Como hemos podido ver a lo largo de este artículo, la conservación y restauración de bienes culturales es una disciplina fascinante, viva y en constante evolución, con implicaciones éticas de gran calado. La evolución de esta profesión a lo largo del último siglo, así como la de los profesionales que nos dedicamos a ella, ha sido espectacular. Sin embargo, queda todavía mucho camino por andar, especialmente en cuanto al reconocimiento y defensa de los profesionales que trabajan en este campo, y a la oferta formativa en especialidades como, por ejemplo, las vidrieras, para las cuales no existe ningún tipo de estudios.

Fernando Cortés Pizano,

marzo, 2024

---

31. Este apartado esta parcialmente extraído de la Carta de Nájera sobre vidrieras emplomadas. ARCOVE. Nájera, septiembre de 2023, p. 9.

Bibliografía y fuentes

-APPELBAUM, Bárbara; "Criteria for Treatment: Reversibility" *Journal of the American Institute for Conservation,* Volumen 26, Issue 2, 1987, pp. 65-73.

-ASHLEY-SMITH, Jonathan; "The Ethics of Doing Nothing", *Journal of the Institute for Conservation*, vol. 41, n. 1, 2018, p. 6-15.

-AUTRY, La Tanya S. et al.; *Conservation is Not Neutral: Emotion and Bias in Our Work*. Conferencia en línea organizada por The American Institute for Conservation and the Foundation for Advancement in Conservation, y celebrada el 3 de febrero de 2021.

-CORTÉS PIZANO, Fernando.; "Some thoughts on the ethics of stained glass conservation", *The Journal of Stained Glass*, Vol. XXXVII, 2013, pp.5-20 https://www.academia.edu/7757463/Some_thoughts_on_the_ethics_of_stained_glass_conservation

-CORTÉS PIZANO, Fernando; "Algunas reflexiones en torno a la ética en la Conservación-restauración", *Revista PH,* Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, nº 86, octubre 2014, pp.152-157 https://www.academia.edu/9057103/Algunas_reflexiones_en_torno_a_la_%C3%A9tica_en_la_conservaci%C3%B3n_restauraci%C3%B3n

-CORTÉS PIZANO, Fernando; "La complejidad de la reintegración de lagunas en vidrieras históricas", *Conversa*, número 20, 30 de diciembre de 2020 https://www.academia.edu/51625018/La_complejidad_de_la_reintegraci%C3%B3n_de_lagunas_en_vidrieras_hist%C3%B3ricas

-CORTÉS PIZANO, Fernando; "The Importance of Preferences and Taste in the Conservation of Works of Art", *Actas del 11th Forum for the Conservation and Technology of Historic Stained Glass*, Corpus Vitrearum Catalunya, 2022. https://www.academia.edu/82932636/The_Importance_of_Preferences_and_Taste_in_the_Conservation_of_Works_of_Art

-CORTÉS PIZANO, Fernando; "Las vidrieras y la discernibilidad en la reintegración de lagunas" *Boletín del Ge-IIC,* 2019. https://www.ge-iic.com/2019/05/31/las-vidrieras-y-la-discernibilidad-en-la-reintegracion-de-lagunas/

-DURANT, Fletcher; "Conservation is not Neutral (and neither are we)" *35 Conservation: Together at Home* Webinar Series. ICON Book & Paper group, 16 June 2020.

-GONZÁLEZ TIRADO, Carolusa; "El restaurador como artista-intérprete" *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología,* Año 1, no. 1, enero-junio 2010, p 7-15.

-HATCHFIELD, Pamela (ed.); *Ethics and Critical Thinking in Conservation*, American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works. Washington DC, 2013.

-KORN, Ulf-Dietrich Johannes Gotthilf; "As much as necessary, as little as possible". Notes on the Protection and Restoration of Medieval and Renaissance Stained Glass", en las *Actas de Congreso del CVMA e ICOMOS* Bourges, 1993.

-MARINCOLA, Michele y MAISEY Sarah; "To err is human: understanding and sharing mistakes in conservation practice" *Theory and History in Conservation*, Lisbon, 2011, p. 1-8. https://www.icom-cc-publications-online.org/1306/To-Err-is-Human--Understanding-and-Sharing-Mistakes-in-Conservation-Practice

-MUÑOZ VIÑAS, Salvador; *Teoría contemporánea de la Restauración*. Ed. Síntesis, Madrid, 2003. https://www.academia.edu/36293739/VINAS_Salvador_Munoz_Teoria_Contemporanea_de_la_Restauracion_pdf

-MUÑOZ VIÑAS, Salvador; *Claves Contemporáneas de la Conservación y Restauración*. Curso Online: Conservación Preventiva en Museos y Exposiciones, Organizado por la Universidad de Alcalá de Henares, CIDEIH y Liceus, s/f.

-MUÑOZ VIÑAS, Salvador; "Minimal Intervention Revisited" *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths.* Editorial Butterworth-Heinemann en asociación con el Victoria and Albert Museum, 2009.

-PEREIRA, MARÇAL, Hélia et al.; "The inevitable subjective nature of conservation: Psychological insights on the process of decision making", en *ICOM-CC 17th Triennial Conference,* J. Bridgland ed. International Council of Museums, París, 2016 https://www.researchgate.net/publication/277983973_The_inevitable_subjective_nature_of_conservation_Psychological_insights_on_the_process_of_decision_making

-VAN DE VALL, Renée, "Painful Decisions. Philosophical Considerations on a Decision Making Model", *Modern Art: Who Cares?*, Maastricht: Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Hummelen & Sille (eds), 1999, p. 196-200.

-VELLEDA CALDAS, Karen y ÁVILA SANTOS, Carlos Alberto; "La retratabilidad: la emergencia e implicaciones de un nuevo concepto en la restauración", en *Contribu-ciones a las Ciencias Sociales*, Julio 2013 www.eumed.net/rev/cccss/25/retratabilidad.html.

Otros documentos de interés

-Carta de Nájera sobre vidrieras emplomadas. ARCOVE. Nájera, septiembre de 2023. http://www.arcove.org/pdf/Carta%20de%20Najera.pdf https://www.academia.edu/116330696/Carta_de_N%C3%A1jera_sobre_vidrieras_emplomadas

-E.C.C.O. Professional Guidelines I. The Profession. Asamblea General de E.C.C.O., Bruselas, 1 de marzo de 2002. https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_I.pdf

-E.C.C.O. Professional Guidelines II. Code of Ethics. Asamblea General de E.C.C.O., Bruselas, 7 de marzo de 2003) https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_II.pdf

-E.C.C.O. Professional Guidelines III. (Asamblea General de E.C.C.O., Bruselas, 2 de abril de 2004). https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/01/ECCO_professional_guidelines_III.pdf

-Líneas directrices para la conservación de vidrieras históricas (Amsterdam 1989). XV Coloquio Internacional del Corpus Vitrearum, Amsterdam, 1987. Corpus Vitrearum Medii Aevi - Comite Technique ICOMOS – Comité International pour le vitrail (Traducción de Fernando Cortés Pizano).

https://www.academia.edu/43391665/L%C3%ADneas_directrices_para_la_conservaci%C3%B3n_de_vidrieras_hist%C3%B3ricas_Amsterdam_1989_

-Líneas Directrices para la Conservación y Restauración de vidrieras (Nuremberg 2004). XXII Coloquio Internacional del Corpus Vitrearum. Nuremberg, 2004. Corpus Vitrearum Medii Aevi - Comite Technique ICOMOS – Comité International pour le vitrail (Traducción de Fernando Cortés Pizano). https://www.academia.edu/41826845/L%C3%ADneas_Directrices_para_la_Conservaci%C3%B3n_y_Restauraci%C3%B3n_de_vidrieras_Nuremberg_2004_

RINCÓN DE ARCOVE – Nuevos socios

Con el convencimiento de que la difusión de nuestros trabajos y realizaciones es importante para llegar a un mayor conocimiento de nuestra asociación y de sus componentes, dedicamos esta sección a los perfiles de las socias y los socios de ARCOVE.

Una vez presentados los miembros más antiguos, vamos conociendo las nuevas incorporaciones, a quienes damos todos la bienvenida.

La información que aparece en esta sección ha sido proporcionada por cada miembro de la asociación que aparece en ella. La veracidad de dicha información y los permisos de las imágenes que se adjuntan corresponden, por lo tanto, a cada miembro.

El Equipo de ARCOVE La Revista

ARCOVE

Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España

Ivan del Arco Santiago

iarco@usal.es

Universidad de Salamanca - 677572350

C/ Juan del Rey, nº 6, 4ºA, 37002, Salamanca

Formación: Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, habiendo cursado un año en la Universidad de Siena (programa Erasmus). Obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en la misma especialidad con el trabajo *Simbología y estética en Blancanieves y los siete enanitos de Walt Disney*.

Actividades profesionales:

-Es autor de artículos y críticas sobre la historia del arte y el diseño, que ha compaginado con el ejercicio de la docencia en varias escuelas de arte de Castilla y León.

-Ha participado en múltiples conferencias, especialmente las vinculadas a los programas de "El Prado fuera del Prado", dependientes del Área de Educación del Museo Nacional del Prado, del que fue colaborador entre 2006 y 2010.

-En los últimos años ha sido frecuente su asistencia a congresos de índole nacional e internacional organizados por el CEHA y diversas universidades españolas (Castellón, Sevilla, León, La Coruña, Santander, Burgos, Salamanca) donde ha presentado múltiples comunicaciones en los itinerarios de pintura barroca española y valoraciones estéticas, formales e iconográficas de los *mass media*.

-Ha intervenido en diversas instalaciones y exposiciones; faceta que complementa con la elaboración de guiones, destacando la colección "Salamanca, pueblo a pueblo", con más de 150 números.

-Tras cuatro años como Director de la EASD de Zamora (JCyL), actualmente tiene en propiedad la plaza de profesor del Departamento de Historia del Arte en la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Salamanca (JCyL), de la cual también es secretario. Labor que compagina con el puesto de profesor asociado al Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Salamanca.

Camilla Cevolani en su taller

Camilla Cevolani

info@vetreriadartegamberini.it

Vetreria d'Arte Gamberini

Via della Ghisiliera 18/a - 40131 Bologna (BO), Italia

https://www.instagram.com/vetreriadartegamberini/?hl=it

https://www.vetreriadartegamberini.it/

Principales trabajos de restauración:

-Basilica di San Petronio (Basílica símbolo de Bolonia)

-Piazza Maggiore, Bologna, (BO), Italia (vidrieras con cibas, siglo XIX)

-Palazzo dei Notai (Antiquo Palacio de los Notarios) Piazza Maggiore, Bologna (BO), Italia (vidrieras con cibas, siglo XX)

-Palazzo della Mercanzia (Cámara de Comercio de Bolonia), Bologna (BO), Italia (vidrieras con cibas, siglo XIX)

-Castello di San Giacomo dei Manzoli (privado), Minervio (BO), Italia (vidrieras geométricas, siglo XX)

Formación: Tres años de aprendizaje en el taller y un año de formación integral en el *Centre International du Vitrail*, en Chartres, Francia.

Especialidad: creación y restauración de vidrieras emplomadas

Principales trabajos de creación:

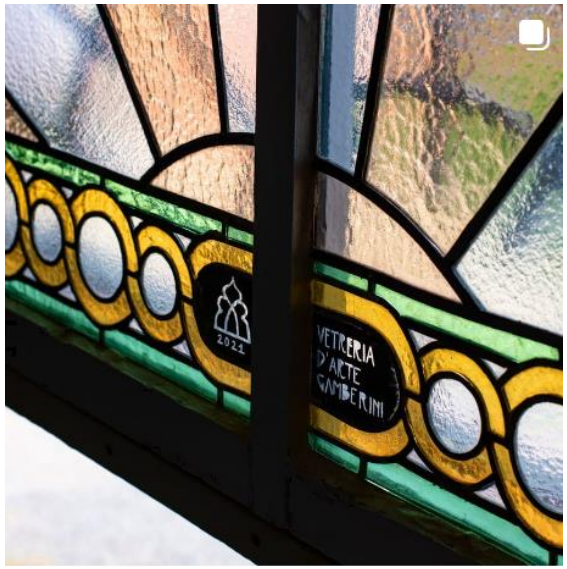
-*Palazzo d'Accursio* (antiguo palacio del ayuntamiento)

-*Piazza Maggiore, Bologna* (BO), Italia (vidrieras con cibas)

-Iglesia de *San Niccolò* - Monte Acuto delle Alpi, Lizzano in Belvedere (BO), Italia (vidrieras figurativa con grisalla y amarillo de plata)

-*Set-Up Contemporary Art Fair, Palazzo Pallavicini, Bologna* (BO), Italia (vidrieras con grisalla, diseño del artista P.H.WERT)

-Hotel *dei Commercianti*, *Piazza Maggiore, Bologna* (BO), Italia (rosetón con vidrio catedral y cibas de colores



Luna sobrepuerta para una villa del siglo XVII en el campo de *Bologna.* Realizada en 2021

Grupo de restauradores y conservadores que colaboran con *Vetreria d'Arte Gamberini* en la reinstalación de una vidriera de la Basílica di San Petronio en *Bologna*, después de la restauración realizada en el taller

Bocetos preparatorios de la vidriera de la fachada oeste de la pequeña iglesia de Monteacuto delle Alpi, en los Apeninos, cerca de *Bologna*

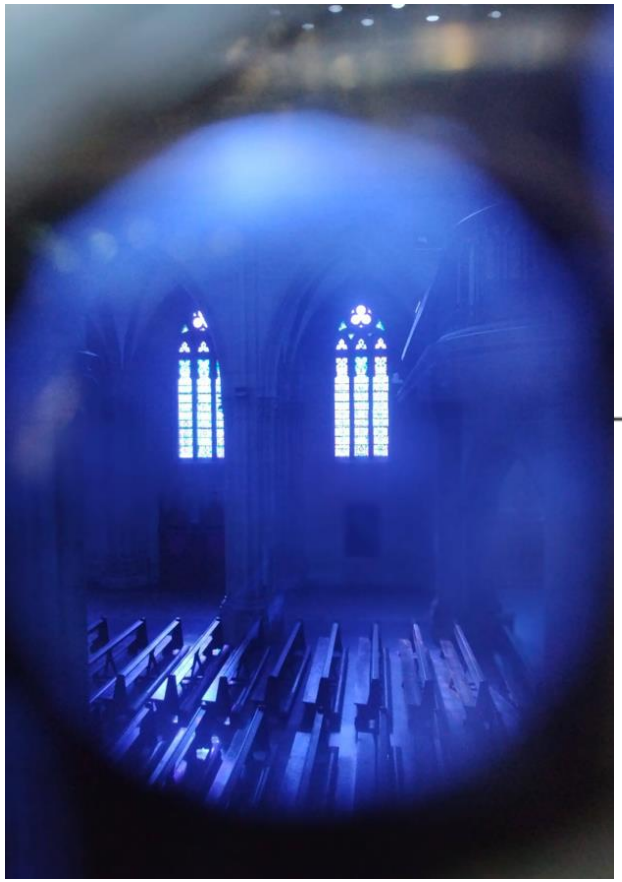
Vetreria d'Arte Gamberini es el taller más longevo de creación y restauración de vidrieras en Bolonia. Fue fundado en 1965 por Raffaele Gamberini, en 1994 asumió la dirección artística del taller su hijo Gabriele Gamberini y en 2022 se produjo el tercer paso generacional, entre Gabriele y Camilla Cevolani. Camilla colabora con Sofia Malavasi (vitraillista) y con otras figuras profesionales en el mundo de las vidrieras, procedentes de Italia y del extranjero.

Rincón de ARCOVE – Fotografía, creación...

«Alegoría del restaurador»
Imagen enviada por Camilla Cevolani

Inauguramos una nueva sección de nuestra revista, orientada a publicar aquellos trabajos de los socios que ellos puedan considerar de mayor interés. Textos cortos, cuyo contenido se centra en alguna obra de nueva creación, en alguna restauración de interés, reseñas de artículos específicos sobre vidrieras realizados por los socios o fotografías interesantes o curiosas. En general, trabajos de los que puedan sentirse orgullosos y quieran compartir con la asociación y con el público en general.

La información que aparece en esta sección ha sido proporcionada por cada miembro de la asociación que aparece en ella. La veracidad de dicha información y los permisos de las imágenes que se adjuntan corresponden, por lo tanto, a cada miembro.



«Vidrieras a través de vidriera»
Fotografía: Manuel Bernabé

El Equipo de ARCOVE La Revista

Vidriera dedicada al poeta Wilfred Owen

El día 4 de noviembre tuvo lugar la inauguración de la vidriera dedicada al poeta Wilfred Owen,[1] realizada por Natasha Redina, socia de ARCOVE. La obra se encuentra en la iglesia de Todos los Santos en Dunsden Green, Oxfordshire, Inglaterra.

Texto proporcionado por Natasha REDINA

En 2022, Natasha Redina recibió el encargo de *Stevens Architectural Stained Glass* de crear una vidriera conmemorativa de Wilfred Owen en la iglesia de Todos los Santos en Dunsden Green, Oxfordshire, Inglaterra. El encargo consistía en "crear una llamativa obra de arte contemporánea que dejara una impresión duradera en todos los que la visitaran".

La vidriera se basó en la geometría sagrada de la propia iglesia. Owen estuvo en Dunsden cuando era adolescente y trabajó como asistente laico, tiempo durante el cual vio muchas muertes, entre ellas la de una

madre y su hija, Hilda y Alice, que murieron en un accidente de coche de caballos y para las que escribió el poema *"Deep Under Turfy Grass".* El concepto que subyace en la vidriera es cómo soportar el sufrimiento, la injusticia y la muerte.

Esta vidriera invita al espectador a empezar por abajo, donde nos encontramos con un Wilfred muy joven, y a dejar que sus ojos asciendan suavemente, a través de los tonos rosas/azules del cielo, hacia la noche llena de luna, hacia el azul claro del cielo y más allá, hacia las estrellas y el Cosmos incognoscible. El movimiento ascendente está guiado por la curvatura del texto, que conduce al ojo hacia arriba, gira y vuelve a bajar, para completar el círculo de la vida y la muerte y

---

1.- Wilfred Owen (1893-1918) fue un poeta británico autor de textos de gran crudeza sobre la Primera Guerra Mundial https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/owen_wilfred.htm

la vida. La vidriera juega con la perspectiva, semitransparente, invita a la participación activa tanto del observador como de la fauna y flora externas; resplandece y cambia en respuesta al movimiento y las variaciones de luz. Es multicapa, por lo que hay imágenes que aparecen y desaparecen según las condiciones de luz. Su objetivo es crear un espacio de contemplación tranquila y sanación para quienes han perdido a seres queridos "demasiado pronto".

La investigación para esta vidriera llevó a Natasha a rastrear los pasos de Wilfred Owen. A Dunsden Greeen en Oxfordshire, a Craiglockhart en Escocia, donde conoció a Siegfried Sassoon y Robert Graves y a Ors en Francia, donde Owen fue asesinado, justo una semana antes del Armisticio.

Natasha viajó a la empresa Lamberts y realizó su diseño en *Derix Glassstudios*, ambas en Alemania.

Sobre su trabajo en Derix, Natasha nos cuenta:

"Nada más entrar, me sentí como en casa. Todos los miembros del equipo eran amables y abiertos, y había un verdadero espíritu de facilitar el proceso del artista. Decidí utilizar vidrio soplado y grabar y pintar a mano todos los detalles. Era una propuesta desalentadora, porque nunca había hecho una pieza tan grande. Recuerdo que le envié un mensaje de texto a María Paula Farina Ruiz, de Argentina. Me envió un mensaje precioso que no dejaba de mirar cada vez que me sentía abrumada. Decía: ¡¡¡Ánimo que todo va a salir bien!!! No dejes que los nervios te invadan. Confía en ti, en tu energía y en todas las cosas lindas que has aprendido todo este tiempo, y tus manos se moverán solas... y sobre todo, DISFRUTA DEL PROCESO, todo lo que hagas saldrá bien y hermoso.

Se hizo realidad gracias a un montón de experimentos afortunados y de pensamiento lateral por mi parte. Fue divertido ver la reacción de algunos de los técnicos de Derix ante mis planteamientos, pero suscitó muchas conversaciones fascinantes. Había un ambiente encantador de apoyo a esta artista británica loca. Trabajaba 15 horas al día y esta inmersión total lejos de la vida cotidiana tuvo un valor incalculable.

Dividí mi diseño en siete secciones de doble capa. Utilicé dos capas de vidrio plaqué de Lamberts, una azul y otra roja sobre incoloro. Tuve acceso a todas las instalaciones excepto a la cámara de ácido. Para ello conté con el extraordinario Olaf Hanweg, que había trabajado con Scot Parson en Estados Unidos. Preparaba cuidadosamente cada panel con resina líquida y luego dibujaba los detalles y pintaba con trementina para crear un efecto de acuarela cuando se colocaba en el ácido. Me había propuesto no utilizar esmaltes, sino materiales tradicionales con técnicas modernas. Todo el sombreado y el trabajo de las figuras se realiza mediante el grabado al ácido de cada capa (una roja y otra azul) con la única adición de tinte plateado y marrón bistre para los paneles inferiores y negro de calco para los superiores. Fue un proceso complejo y difícil, pero al final todo salió bien y el espectro de colores que se puede obtener sólo con estos tres colores primarios se ejemplifica mejor en la gama de colores de Goethe.

Confié el trabajo de instalación a Dan Humphries, cuyo trabajo siempre me ha parecido impecable, y a su aprendiz, la indomable India Savill. Gracias a Steven Hughes (un inglés que trabaja en Derix) el proceso de exportación e importación fue sencillo y asequible. Los paneles de vidrio artístico se entregaron en el nuevo estudio de Dan Humphries en Glastonbury. Colocó cada uno de los siete paneles dobles en sus guías y después construyó un marco de latón de 5/8" x 5/8". Para el acristalamiento de protección (EPG) utilizó tres paneles de vidrio templado Schott Goethe de 4,5 mm de Pearsons, que permitían un paralaje superior de 45 grados e inferior de 30 grados. Se siliconaron para reducir la sombra proyectada sobre la

vidriera y se utilizaron plomos en el perímetro para que actuaran como amortiguador entre el vidrio templado y el mortero o la piedra".

La inauguración de la vidriera tuvo lugar el 4 de noviembre. Jennifer Leach, de Outrider Anthems, realizó dos cortometrajes sobre la creación de la vidriera. DOA ha editado un folleto que contiene más información sobre la simbología del diseño".

Más información en:

https://www.henleystandard.co.uk/news/community/184493/new-stained-glass-window-in-memory-of-war-poet.html

Derix Glasstudios / DH Stained Glass

www.arcove.org

PASATIEMPOS

Las ocho diferencias

Sopa de letras

Materiales

A	V	Í	E	T	N	E	D	N	U	F	R
N	G	Á	X	A	C	E	I	T	E	J	A
I	Ú	A	N	O	T	E	C	A	C	F	L
R	W	T	L	Q	É	H	R	E	M	A	B
A	O	M	E	L	Í	Ü	S	B	L	S	A
E	Z	R	A	B	A	M	V	C	R	Ü	Y
T	E	I	N	S	A	S	O	Ü	B	R	A
S	M	G	N	L	I	H	I	D	Ú	C	L
E	Ú	O	T	R	O	L	G	R	Ó	E	D
O	É	E	A	L	A	G	L	Ó	G	R	E
Ñ	H	Ú	I	F	T	B	I	A	C	A	U

Grisalla
Masilla
Aceite
Estearina
Betún
Acetona
Fundente
Abayalde
Barniz
Esmalte
Alcohol
Cera

Soluciones al número 6:

? = 25

Catedral de Valencia

Tenerife: La Candelaria

Burgos: Cartuja de Miraflores

Comillas (Cantabria)

Lista de miembros de ARCOVE

Miembros de ARCOVE (orden alfabético de apellido)

-Manuel-Ramón Albero Reig
alberoreig2000@yahoo.es

-ACAV Associació Catalana de les Arts del Vidre
associaciocatalanaartsvidre@gmail.com
https://acav.cat/

-Iván del Arco Santiago

-Marina Arias San Antonio
info@acuarelarias.es
www.acuarelarias.es

-Jonás Armas Núñez
jarmasnu@gmail.com

-Greer Ashman
www.cenizaglass.com

-Martí Beltran Gonzalez
marti.beltran@upc.edu

-Manuel Bernabé Gómez
Vitrarius Taller vidriero, Villena Alicante 03400
Teléfono: 629818290,
www.vidrierasvitrarius.com

-María de la Asunción Calvo Guerrero
mcalguer60@gmail.com

-José Luis Camacho
vidrieroartistico@gmail.com
Tel: 635667633
www.joseluiscamacho.es

-Silvia Cañellas
https://sites.google.com/view/vitrallshistorics/pàgina-principal

-Raquel Carcas Mullos
rcarcasmullor@gmail.com

-Ana Carranza Casillas
anacc13.2015@gmail.com
Teléfono: 667647574, facebook.com
ana.carranza.98871

-Celia Castro
castromcelia@yahoo.com

-María Luisa de Castro Picasso

-María Soledad Castro
castromariasoledad@gmail.com,
Instagram maría.soledad.castro

-Amparo Chimeno Castaño
piyoyo1@gmail.com

-Camilla Cevolani
info@vetreriadartegamberini.it

-Fernando Cortés Pizano
fcpcrv@gmail.com

-Pepe Cubillo
www.info@mondovitral.com
www.mondovitral.com

-Isaac Cuello Rey

-Mikel Delika González de Viñaspre
mikeldelika@gmail.com
Teléfono 656792543,
Facebook: Mikel Delika,
Web: http://mikeldelika.weebly.com

-Jonatan Díaz Navarro
info@vitromar.es
www.vitromar.es
Facebook, Instagram y YouTube: Vitromar vidrieras artísticas

-Esther Díez Álvarez
sthrvidrieras@gmail.com

-María del Carmen Domínguez Rodés
maydrodes@hotmail.com

-Escola Superior de Conservació i Restauració de Bens Culturals de Catalunya (miembro institucional)
escrbcc@xtec.cat; www.escrbcc.cat

-María Paula Farina Ruíz
farinaruiz@gmail.com,
www.linkedin.com/in/farinaruiz

-Guzmán Fernández Muñoz
vitrear@gmail.com
Tel: +34 680 982 764

-José María Fernández Navarro
(miembro honorario)
jmfnavarro@yahoo.es

-Teodoro Fort Pastor
info@adfort.es

-Arantxa García
zazu2006@hotmail.com
Facebook e Instagram: arantxavidrio

-Elena María García Sánchez
egarciasa@educa.jcyl.es

-Fernando García Vivanco
fernandogarciavivanco@hotmail.com
Ig-@vivancovidrio
wwww.vivancovidriosite.wordpress.com

-Nuria Gil Farré
ngfarre@gmail.com
http://demodernismo.wordpress.com

-Ángel Gil Pérez
angel.gil.arquitecto@gmail.com
www.linkedin.com/in/angel-gil-perez-arq

-Marta Golobardes Subirana
martagolobardess@gmail.com
Tel: (+34) 619 353 812

-Victoria Gutiérrez Sánchez-Escalonilla

-Jesús Manuel Jáquez Cortés
jmjc9710@gmail.com
Tel: (+52) 492 795 0275

-Karolina Kaminska
Móvil: 621 301 371
Web: http://kamikarte.com
Instagram: kamikarte_com

-Carlos Laborda
comercial@vidrieraslaborda.es,
Tel: 653940834
www.vidrieraslaborda.es

-Rosario Liñero Toscano
l.t.charo@gmail.com

-Ana Belén Llavador Martín
llavamar@hotmail.com
www.vidriollavamar.com

-Maria Isabel Llobet Guevara
m.isabel116@gmail.com

-Rubén Llorente del Val
llorentedelval@gmail.com,
www.facebook.com/RubenArtisVitrearum
es.linkedin.com/in/rubén-llorente-del-val-8491b4

-Javier Lozano Suárez
javierlozanos@yahoo.com

-Luz Helena Marín Guzmán
helenanito80@gmail.com
www.luzhelenamaringuzman.com

-Francisco Javier Martínez Navarro
fcomarcac@gmail.com
Facebook: Francisco Javier Martínez Navarro
Instagram: @Magiadelcristal

-David Mola Morales
http://www.glasslabedinburgh.com/
moladavid@gmail.com

-Cristina Molares Gómez
cosmo@vidrierascosmo.com
Telef. 682771144 / 986470968
Instagram: Vidrieras Cosmo

-Ismael Mont Muñoz
ismaelmontmunoz@usal.es

-Juan Moreno Moya
grisallasmoreno@gmail.com Tel: 609253968
https://www.instagram.com/grisallasmoreno/
info@grisallasmoreno.com

-Carlos Muñoz de Pablos
(miembro honorario)

-Álvaro Alejandro Odriozola Brito
varos@arteyvidrio.com
Tel: 943047945 / 666864635
Facebook: @arteyvidrio.es
www.arteyvidrio.com

-Pablo Sergio Otero Fernández
litomake@gmail.com

-Eliseo de Pablos Viejo

-Teresa Palomar Sanz
t.palomar@csic.es
https://www.researchgate.net/profile/Teresa-Palomar

-Cristina Rebollo Martínez
cris-rebollo@hotmail.com

-Natasha Redina
redinastudio@gmail.com

-José Ríos Flores
peperios@peperios.es
www.peperios.es

-Mario Rodríguez González
grisallas@gmail.com

-Violeta Romero Barrios
viorestauro@gmail.com

-Ant° Javier Salgado Garcia
vidrierasjaviersalgado@gmail.com
www.vidrierasantoniosalgado.com
c/ Olivares n° 18, Sanlúcar la Mayor- Sevilla

-Amaya Beatriz Sánchez Bakaikoa
harridura@gmail.com
Tels. 653743473, 948346105
http://harridurabook.blogspot.com

-José Raúl Santana Herranz
info@vidrierasraulsantana.com,
www.vidrierasraulsantana.com

-Anna Santolaria Tura
www.canpinyonaire.com

-Jaime Septién Parras
info@cristaleriacolore.com
Tels: 943270822 / 650024828,
https://cristaleriacolore.com
Facebook: Cristaleriacolore

-Paloma Somacarrera Coello
somacarrerapaloma@gmail.com
Tel: 607504779,
https://palomasomacarrera.com

-José Luis Tejedor González
aracnido1958@gmail.com

-Silvia Tsocheva
infostudioglasserie@gmail.com

-Lorena Valldepérez Casas
+34 676140251 +34 932194782
https://www.instagram.com/vitrallsvalldeperez/

-Pere Valldepérez Ripollés
+34 619333616 +34 932194782

-Joan Vila-Grau (1932-2023)
(miembro honorario)

-Sofía Villamarín
www.sofiavillamarin.com

-Mª Joana Virgili Gasol
mvirgili4@xtec.cat

-Karl Young
karlgyoung@hotmail.com
https://vidrieras-artisticas-karlyoung.business.site
https://g.co/kgs/syzYzz

¡Hazte socia / hazte socio!

Más infomación en:

http://www.arcove.org/listadodesocios.html

Os podéis asociar en:

http://www.arcove.org/comoasociarse.php

RECORTES PUBLICITARIOS

ACAV

Associació Catalana de les Arts del Vidre

info@acav.cat

667887399

Pepe Ríos

vidrio de color y herramientas para vidrieras y fusing

www.peperios.es

HECHO A MANO DE GUARDO

vidriollavamar.com

llavamar

@vidriollavamar

VitrallsCan Pinyonaire

www.canpinyonaire.com

Paloma Somacarrera

www.palomasomacarrera.com

Creació Vitralls Valldeperez, s.l.

Alcalde de Móstoles, 43
08025 Barcelona
T. 93 219 47 82 / M. 676 140 251
lorenavalldeperez@gmail.com
@vitrallsvalldeperez

VIDRIERAS Artísticas

www.torrelaguna.net/vidrieras

C/ Constitución, 7
28180 Torrelaguna (Madrid)
Tel. 91 843 15 24
Móv. 667647574

LÁMPARAS
VIDRIERAS
DECORACIÓN

adfort

Teodoro Fort Pastor
C/ Major, 91 - 46511
Benifairó de les Valls (Valencia)
607320390

CosMo
VIDRIERAS ARTISTICAS
RESTAURACIÓN, DISEÑO Y CREACIÓN DE VIDRIERAS
682 77 11 44
Vidrieras CosMo Vigo
WWW.VIDRIERASCOSMO.COM
GALICIA - VIGO

Varos
ARTE & VIDRIO
www.arteyvidrio.com
666 86 46 35
943 047 945

MARÍA SOLEDAD CASTRO
BUENOS AIRES - ARGENTINA
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE VITRALES
+54 9 1151017272
maria.soledad.castro

Vitromar
vidrieras artísticas
Estudio de diseño, creacion y restauración de vidrieras artísticas.
Síguenos:
Tel: +34 952 80 10 01
Mov: +34 600 72 72 86
info@vitromar.es
C/Ciudad Real Nº30
C.P.29680 Estepona (Málaga)
www.vitromar.es

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
VIDRIERAS VIDRIO CERÁMICA
Karolina Kaminska
+34 621 301 371
www.kamikarte.com
Madrid
kamikarte

RAÚL SANTANA
Maestro Vidriero

Taller propio desde 1987
http://www.vidrierasraulsantana.com/es/
c/ Santa Águeda, 40171 La Salceda (Segovia)
Tel. y Fax: 921 506 259– 609 452 419

www.GlassLabEdinburgh.com
Glasslab
CREATIVE PLATFORM

Studio Glasserie
by Silvia Tsocheva
Creación y restauración de vidrieras artísticas
www.studioglasserie.com
studio glasserie en

GRISALLAS MORENO
VIDRIERAS ARTÍSTICAS
https://www.grisallasmoreno.com/

VITRARIUS
MANUEL BERNABÉ GÓMEZ
www.vidrierasvitrarius.com
manuelbernabegomez@gmail.com
Móvil - 629818290
Villena (Alicante-España)

ARCOVE
Asociación para la Restauración-Conservación de Vidrieras de España
www.arcove.org

REDES SOCIALES DE ARCOVE

Facebook

Twitter

Instagram

Lindekin

YouTube

ARCOVE