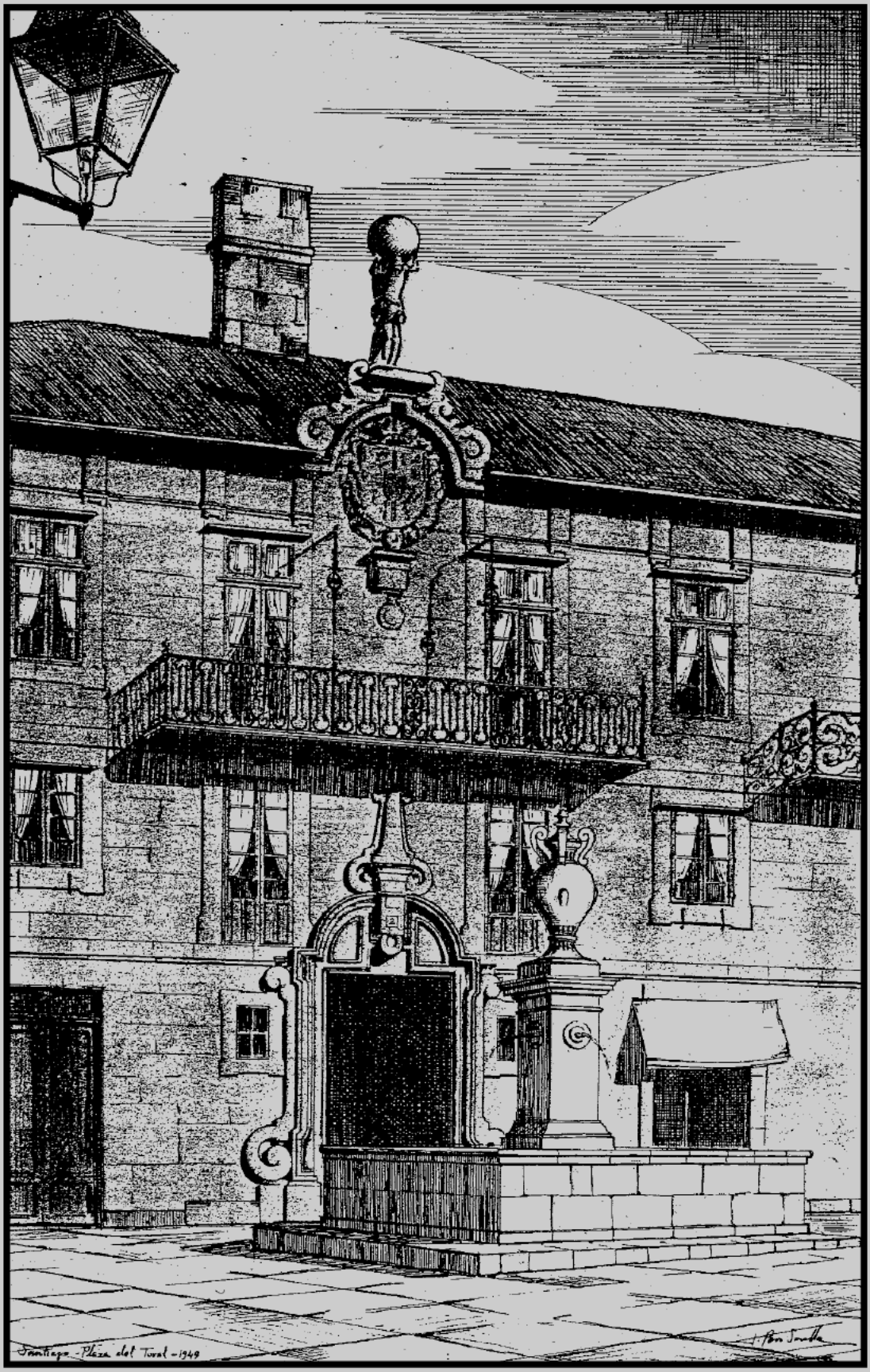
FRANCISCO PONS - SOROLLA



BELEN Mª CASTRO FERNANDEZ

A mi padre,
Antonio Castro Pousa

PRESENTACIÓN

I. FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU, ARQUITECTO-RESTAURADOR

I. 1. La elección de una carrera técnica: formación académica y primeras influencias. 1

I. 2. La vinculación de Pons-Sorolla con las principales teorías de restauración arquitectónica 13

I. 3. Los comienzos profesionales en Galicia como Arquitecto Ayudante de la Primera Zona. 31

I. 4. La Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional y el Servicio de Restauración Arquitectónica. 35

I. 5. Un proyecto de especialización restauradora: la constitución de los cursos C.E.T.R.A. 51

I. 6. Su labor restauradora fuera de Galicia. 55

II. CONTEXTUALIZACION DE LA OBRA DE FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU

II. 1. Contexto político-económico de España (1939-1985). 87

II. 2. Legislación y organismos reguladores de la restauración arquitectónica en España. 91

II. 3. La Reconstrucción Nacional. 105

II. 4. Arquitectura, Ciudad e Ideología. La recuperación monumental como manipulación política. 139

II. 5. La instrumentalización política del Camino de Santiago. 159

II. 6. La «puesta en valor» de conjuntos monumentales. El valor turístico del Patrimonio Cultural. 181

III. LA OBRA DE FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU EN GALICIA. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y RESULTADOS

III. 1. Criterios de interveción. 197

III. 1. 1. Conceptuales. 197

III. 1. 1. 1. Unidad de estilo. 197

III. 1. 1. 2. Fachadismo. 241

III. 1. 1. 3. Traslados de monumentos. 261

III. 1. 1. 1. Unidad de estilo. 196
III. 1. 1. 2. Fachadismo. 241
III. 1. 1. 3. Traslados de monumentos. 261
III. 1. 1. 4. Musealización. 283
III. 1. 1. 5. Estimación del entorno monumental. 301
III. 1. 2. Técnicos. 351
III. 1. 2. 1. Consolidación estructural. 351
III. 1. 2. 2. Saneamiento de cubiertas. 383
III. 1. 2. 3. Renovación de pavimento. 397
III. 1. 2. 4. Limpieza y desencalado de paramentos. 403
III. 1. 2. 5. Tratamiento de pintura mural. 411
III. 1. 2. 6. Investigaciones arqueológicas. 417
III. 2. Tipologías. 429
III. 2. 1. Conjuntos Monumentales. 435
III. 2. 2. Arquitectura Civil. 449
III. 2. 3. Arquitectura Religiosa. 451
III. 2. 3. 1. Catedrales. 455
III. 2. 3. 1. 1. Traslado de Coros Capitulares. 458
III. 2. 4. Arquitectura Particular. 481

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes.. 485
Bibliografia.. 485

INDICES

Documentos. 196
Figura. 196
Gráficos. 196
Planos. 196
Tablas. 196

presentación

La culminación de la investigación iniciada en 1997 -tras obtener la Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (USC)- sobre la conservación del Patrimonio Cultural de Galicia durante el siglo XX, fructifica en la presente Tesis Doctoral. Dicha investigación, relativa a las intervenciones dirigidas en Galicia por el arquitecto Francisco y Pons-Sorolla entre los años 1945 y 1985, tiene un primer avance en el trabajo para la Licenciatura de Grado, sobre la conservación de la Catedral de Tui (Pontevedra) durante los siglos XIX y XX, defendido en el año 2001.

Mi interés por la gestión social y la activación turística de monumentos me condujo, en aquel momento, a entrar en contacto -como alumna de Master en la E.T.S.A. de la Universidad de A Coruña- con el ámbito de la Restauración Arquitectónica. Pronto comprendí que la aplicación de esta disciplina excede los límites materiales del objeto intervenido, actuando como instrumento de dinamización cultural de éste -en cuanto marco singular sujeto a posible rehabilitación y *musealización*- y, al mismo tiempo, de su entorno más inmediato -espacio caracterizador e identitario de aquel con posibilidades de *patrimonialización*-.

A medida que se realizaba la búsqueda de información -para ello resultó imprescindible cursar Estancias de Investigación en el *Archivo General de la Administración* en Alcalá de Heneras (Madrid), la *Universitá degli studi di Roma "La Sapienza"* (Italia) y el *Centre de Documentation de la UNESCO-ICOMOS* en París (Francia)- fui participando en congresos y colaborando en informes históricos previos a campañas de recuperación arquitetónica -Plan Director de la Catedral de Tui (Pontevedra) y rehabilitación del Pazo-Torre de Goiáns en Boiro (A Coruña)-, cuyos resultados han sido incorporados al trabajo final. En este intervalo defendí la Tesis de Licenciatura en el Departamento de Historia del Arte (USC) sobre la conservación de la Catedral de Tui (Pontevedra) durante los siglos XIX y XX, paradigma de las restauraciones medievalizantes proyectadas por Pons-Sorolla, galardonada con el Premio

Extraordinario de Licenciatura de la USC en el curso académico 1999/2000[1].

Durante este proceso se pudo comprobar que Galicia carecía de estudio alguno referido a su salvaguarda patrimonial anterior a la transferencia de competencias autonómicas, producida en los años ochenta. Esta falta de atención resulta paradójica si se tiene en cuenta que entre 1950 y 1985 Galicia se había convertido en la tercera región española con mayor número de proyectos e intervenciones de restauración ejecutadas, en su mayoría vinculadas con el fenómeno jacobeo, así como de inversiones estatales recibidas para el cumplimiento de aquellas.

El impacto del régimen franquista sobre la conservación monumental de España resultó especialmente atractivo -la Administración Central era la encargada de hacer cumplir los programas de reconstrucción y recuperación del «pasado nacional imperial»- para fijar, durante el mismo, los límites cronológicos de mi estudio. Por su parte, el principal artífice de casi todas esas actuaciones, Francisco Pons-Sorolla -cuya carrera profesional se prolonga desde 1945, cuando es nombrado Arquitecto Ayudante de Luis Menéndez Pidal en la Primera Zona del Patrimonio Artístico Nacional, hasta 1985, momento de su jubilación- también estaba completamente olvidada. A lo sumo su referencia aparecía en algunas monografías sobre la ciudad de Santiago, y noticias de prensa local considerándose, casi siempre, polémica por el alcance de algunas actuaciones suyas en hitos arquitectónicos -sirva de referencia los traslados de coros capitulares en las catedrales de Santiago de Compostela y Tui- y espacios urbanos -como, por ejemplo, la sustitución de pendientes por escaleras en el casco antiguo Compostela-.

Entendiendo que la etapa del franquismo significa para Galicia el inicio de la revitalización de su patrimonio monumental, así como de su proyección turística de carácter cultutal, la FINALIDAD que se propuso conseguir con esta Tesis radicaba en cubrir el vacío existente en el estudio de la restauración del patrimonio histórico-artístico de Galicia durante este régimen, profundizando en el conocimiento de recursos que sometidos a transformaciones morfológicas sustanciales en la referida época. De este modo, tanto para los medievalistas como para el resto de historiadores del arte se pretende que sea de gran interés descubrir restauraciones prístinas que han falseado durante mucho tiempo la originalidad de capiteles, elementos decorados, unidades estructurales y soluciones espaciales en objetos arquitectónicos de relevancia histórica.

No cabe duda alguna que las obras de conservación, consolidación, restauración … constituyen capítulo imprescindible en la historia de cualquier monumento construido. La arquitectura se concibe como organismo vivo que cambia con el tiempo. Cumple función social al ajustarse a las necesidades del hombre, configura espacios que son habitables y posibilita el desarrollo de actividades mundanas, pero también responde a una función antropológica, en cuanto permite a la sociedad conocer de dónde procede su cultura. Por ello, es fundamental profundizar en la evolución de la arquitectura para comprender su adaptabilidad a los tiempos. Aunque su sentido se conforma en el momento de su

1 Castro Fernández, B. Mª (2003): La restauración de la Catedral de Tui. Historicismo y Conservación (Siglos XIX y XX), Sada, Ediciós do Castro.

génesis, de su concepción ideal, *proyectual* y práctica, no podemos omitir que puede ser adulterado en el tiempo. Precisamente esa adulteración que sufre la arquitectura la hace atractiva para alojar, mediante la rehabilitación, nuevos usos.

La **METODOLOGÍA** de investigación aplicada arranca con el inventariado de las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla en volumen adjunto titulado **CORPUS**. El análisis de todas ellas conduce al trabajo final de **SÍNTESIS**, que constituye el presente volumen de Tesis, razonándose si Pons-Sorolla contribuye, con sus aportaciones teóricas y con su *praxis* técnica, a desarrollar una o más líneas de actuación dentro del marco de la restauración monumental en Galicia y demostrándose su posicionamiento ante las tendencias aplicadas en el resto de Europa.

El **RESULTADO** de la labor realizada consiste en presentar la figura del *ARQUITECTO-RESTAURADOR* Fransico Pons-Sorolla, *CONTEXTUALIZAR* las actuaciones de restauración y ordenación monumental bajo su dirección y analizar, pormenorizadamente, su *OBRA EN GALICIA* desde una doble óptica: *CRITERIOS DE INTERVENCIÓN* –Conceptuales y Técnicos- y *TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS*. La directriz ontológica de la Tesis no estriba en defender lo sucedido sino en explicar y comprender esas actuaciones, criticadas, desde el punto de vista estético y arqueológico, como destrucción brutal y alteración irreversible. Es más, se trata de valorarlas en cuanto ya forman parte de la historia de edificaciones históricas y emplazamientos singulares que constituyen el Patrimonio Cultural de Galicia.

***

Francisco Pons-Sorolla y Arnau nace en Madrid en 1917 y consigue el título de Arquitecto Superior en 1945. Junto a su maestro Luis Menéndez Pidal -con quien se inicia en la Catedral de Oviedo, el Monasterio de Guadalupe y las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago de Compostela- comienza una larga serie de intervenciones convirtiéndose en paradigma nacional de la restauración arquitectónica realizada entre 1945 y 1985. Como defensor de la formación especializada, impulsa la creación de los Cursos C.E.T.R.A., dirigidos a técnicos interesados en la recuperación monumental, con objeto de fomentar las relaciones de intercambio con estudiantes extranjeros. La figura de este arquitecto se asocia, indiscutiblemente, a Galicia, aunque como director de diferentes servicios estatales de restauración y ordenación monumental supervisa y proyecta intervenciones por todo el país, mereciéndole numerosas distinciones honoríficas y premios.

Una vez finalizada la Guerra Civil se ponen en marcha diferentes dispositivos para la recuperación de los monumentos más dañados por los conflictos bélicos. La destrucción de la noche para la mañana de gran parte del patrimonio arquitectónico, sesga la memoria de un pueblo que se encuentra enfrentado y dolido. Su recuperación se convierte, prácticamente, en una necesidad moral. Uno de los propósitos que fomenta esa actividad es la política turística desarrollada con tendencia, básicamente,

promocional. Ya al final de la Guerra se pone en marcha un programa de excursiones enfocado al turista extranjero bajo el nombre de *Rutas de Guerra*. Esta iniciativa llama la atención sobre el estado de conservación de localidades con legado monumental.

Galicia no es zona posbélica a reconstruir pero se beneficia de los mecanismos estatales de salvaguarda patrimonial, gracias a la revitalización del Camino de Santiago, prácticamente abandonado desde época moderna. Tres son las causas que favorecen ese despegue: el Camino no sólo se contempla como vía espiritual sino como ruta llena de potenciales atractivos turísticos; el régimen del general Franco, en deuda con la Iglesia por haber comparado su victoria militar con una Cruzada, devuelve el favor mediante la restauración de numeroso patrimonio religioso, repercutiendo sobre el Camino como eje vertebrador de singulares conjuntos monumentales; y, por último, la celebración de Años Santos -1943, 1948, 1954, 1965 y 1971- se convierte en excusa perfecta para promocionar mundialmente su existencia.

La recuperación de enclaves jacobeos se orquesta bajo criterios historicistas y turísticos. A nivel conceptual Pons-Sorolla apuesta por la *UNIDAD DE ESTILO* para fundamentar la depuración artística y la reorganización espacial de arquitecturas. El arquitecto se aleja de la recreación estilística violletiana en estado puro, aproximándose mucho más a las posturas de Giovannoni y Boito y recogiendo las teorías formuladas por personajes como Eduard Junyent, seguidoras de la sobrevaloración del arte medieval que, a finales del siglo XIX, triunfa en Cataluña y retoma, posteriormente, la ideología del franquismo.

Una de sus aportaciones más significativas es la valoración estética de la fachada convirtiéndose en antecedente de la práctica actual conocida como *FACHADISMO*, no tanto en su estricto significado técnico como en la concepción contemplativa de la Arquitectura. El *TRASLADO DE MONUMENTOS* es actuación poco frecuente por la ruptura científica que supone para el propio monumento: se le despoja de características constructivas, se le descontextualiza en nuevo emplazamiento, con alteración de relaciones ambientales originales, y se le reconstruye con riesgo de producir un falso histórico. La excepcionalidad de esta operación la convierte en cuestión de estudio atractivo, resultando bastante sorpredente que Pons-Sorolla la dirija en tres ocasiones entre las cuales existen diferencias notables, sobre todo, en los trabajos de restauración simultáneos a la reconstrucción de la edificación. Se observa mayor libertad creativa, por parte del arquitecto, sobre iglesias rurales que en monumentos urbanos de reconocido valor artístico y trascendencia social.

La *MUSEALIZACIÓN* de arquitecturas restauradas –sobre todo de morfología medieval- y la conversión de otras tantas en Museos responde al impulso que su colaborador Manuel Chamoso Lamas –Comisario de Zona de Bellas Artes- inicia en torno a los valores connaturales del territorio gallego. Mientras que Pons-Sorolla proyecta restauraciones y rehabilitaciones que despojan funciones y someten la arquitectura en marco expositivo, Chamoso Lamas coordina la dinamización de barrios y localidades enteras a partir de esos espacios recuperados museografiadaos por sí mismos o a partir de los objetos

que se les acoplan.

Las intervenciones urbanas de Pons-Sorolla se basan en la *ESTIMACIÓN DEL ENTORNO MONUMENTAL*, como derivación de las posturas ambientalistas. La equiparación de la arquitectura menor con la monumental permite la confección de revitalizaciones socioeconómicas y homogenizaciones de paisajes urbanos. La búsqueda de tipismos locales deriva en ambientaciones pintorescas. La reacción hacia la Modernidad implica la sustitución de formas industriales de hierro y cristal por soluciones y materiales tradicionales. La necesidad de configurar itinerarios turísticos engloba rectificaciones de rasantes y pavimentación estética de espacios públicos. La valoración de perspectivas hacia y desde el monumento facilita la redacción de normas de control referidas a la construcción de nueva planta en recintos protegidos. La preservación física de monumentos deriva en la peatonalización y el embalsamiento de cascos antiguos mediante la construcción de escalinatas que persiguen su integración en el medio.

En cuanto a los criterios técnicos manejados por Pons-Sorolla nos encontramos con el empleo masivo de hormigón armado -en contra del movimiento natural del monumento- y cemento Portland para la *CONSOLIDACIÓN ESTRUCTURAL*, en ningún caso manifestados al exterior sino ocultos en el núcleo de la propia fábrica. Los principales trabajos de estabilización mecánica y conservación comprenden *SANEAMIENTO DE CUBIERTAS*, *RENOVACIÓN DE PAVIMENTO* y *LIMPIEZA Y DESENCALADO DE PARAMENTOS*. El recorrido por cada uno de ellos permite comprobar en qué medida los requisitos estéticos, artísticos, históricos y espaciales han derivado en soluciones poco reversibles y de impacto sobre la evolución de las arquitecturas.

Por su parte, el *TRATAMIENTO DE PINTURA MURAL* y las *INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS* son dos operaciones que presentan a Pons-Sorolla como arquitecto comprometido con el estudio científico del monumento. Se rodea de especialistas que coordinan las referidas labores: Antonio Llopart Castells para la conservación de murales y Chamoso Lamas para las exploraciones. Se adelanta, pues, a la preocupación interdisciplinar que, desde finales del siglo XX, rodea la redacción de proyectos de restauración, de cuya labor divulgativa suele encargarse Chamoso Lamas. Cierto es que Pons-Sorolla publica artículos sobre actuaciones, pero resultan escasos en relación al elevado número de proyectos que dirige por todo el país.

El enfoque que, de manera más ágil, permite abordar las conclusiones sobre la obra de Pons-Sorolla en Galicia se articula en función de las *TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS* intervenidas. Atendiendo al índice de obras ejecutadas por las categorías de *Patrimonio, Arquitectura, Recurso, Estilo y Cronología* se constata la especialización medievalizante del arquitecto durante su etapa gallega: su producción se centra, sobre todo, en edificaciones religiosas de factura románica. Una de las labores más destacadas en el ámbito eclesiástico es el *Traslado de coros capitulares*, perfectamente enmarcada en la tendencia general iniciada a finales del siglo XIX, generando reacciones contrarias desde diversos

sectores de las Artes. El ritmo de trabajos registra, por su parte, fuertes picos en alza coincidiendo con las celebraciones de Años Jubilares.

***

agradecimientos

Para concluir, nos resta manifestar el AGRADECIMIENTO a todas las personas que han participado en la elaboración de esta Tesis Doctoral. Especialmente a *Manuel A. Castiñeiras González* quien, como director, además de invertir su tiempo, dedicación y conocimiento en orientar pautas de investigación, despejar dudas y analizar contenidos, ha conseguido transmitir un gran entusiasmo hacia la investigación científica; a *Juan M. Monterroso Montero* –Tutor- por sus orientaciones para escoger el tema de Tesis y su apoyo constante; a *Mª Dolores Ruiz de la Prada Unceta, Blanca Pons-Sorolla y Pilar* -esposa, hija y secretaria de Francisco Pons-Sorolla- sin las cuales no hubiera conseguido materializar este trabajo y a quienes, sentimentalmente, estoy muy agradecida por su atención y ayuda personal; a *José Mª Díaz y Díaz* de estimable asistencia en la consulta del Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela; al personal de Archivos y Bibliotecas visitadas, en especial a *José García* del Centre de Documentation ICOMOS-UNESCO en París. Finalmente, a mi madre *Charo* y mis hermanas *Begoña y Berta*, a las que también dedico este trabajo; a *Marcos Castro Fernández*, pilar fundamental para el desarrollo de esta Tesis; a *Carlos Chedas* por su inagotable pacienca en conflictos informáticos; así como a *Rosa Cacheda*, *Mario Cotelo* y *Javier Montero* por compartir risas y quebraderos de cabeza.

I. FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU, ARQUITECTO-RESTAURADOR

I. 1. LA ELECCIÓN DE UNA CARRERA TÉCNICA: FORMACIÓN ACADÉMICA Y PRIMERAS INFLUENCIAS.

Francisco Pons-Sorolla y Arnau nació en Madrid el 17 de febrero de 1917 en el seno de una familia dedicada al Arte, circunstancia que favoreció su inclinación por el estudio de la Arquitectura. Su padre, Francisco Pons Arnau, y su madre, María Sorolla García, al igual que su abuelo, el famoso «artista de la luz», Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), dedicaron sus esfuerzos y satisfacciones a la técnica de la pintura. La perceptibilidad y delicadeza que en el joven Francisco despertaron desde su infancia, formaron parte sustancial en el posterior desarrollo de su trabajo, vinculado con el patrimonio y la riqueza cultural de España.

Tras haber obtenido el título de Bachiller en 22 de diciembre de 1934, cursó la carrera de Arquitectura en la Escuela Superior de Madrid -concluida en 20 de julio de 1945-, mereciendo el Premio Extraordinario "Aníbal Álvarez"[1] (Documento 01). En noviembre del año siguiente contrajo matrimonio con Mª Dolores Ruiz de la Prada Unceta con quien tuvo seis hijos. Una vez creado el título Doctor Arquitecto Superior lo alcanzó en 8 de octubre de 1959, culminando su formación académica.

La elección de la carrera técnica le sirvió para encauzar su propia concepción artística. El hogar de los Sorolla –parafraseando su artículo sobre la figura de su abuelo materno[2]- irradiaba una inclinación especial por el dibujo y la escultura. Su madre, la primogénita del pintor valenciano, se dedicaba desde su adolescencia con gran afán a seguir las directrices de la composición pictórica; y su padre, discípulo destacado de aquel, constituía el vértice del ambiente creativo que directamente influyó en su posterior dedicación proyectual. La tendencia colectiva de sus más próximos por reflejar realidades e impresiones en lienzos fue trasladada por él mismo a sus intervenciones arquitectónicas y urbanas. La búsqueda de la esencia artística en sus proyectos fue similar a la que su abuelo y progenitores ansiaban descubrir en sus composiciones; él, por su parte, partía de un monumento existente al que había que completar, reintegrar o depurar para hallar su auténtica esencia, aquella que lo convertía en un objeto singular. El proceso deductivo de la pintura y la arquitectura se resolvía de manera invertida pero la doble finalidad de deleite y de unidad compositiva coincidían en ambos ejercicios de creación.

No podemos aventurarnos a conjeturar si la decisión que tomó Pons-Sorolla de estudiar Arquitectura le sirvió como vía de escape para poder realizarse profesionalmente sin comparaciones absurdas. Lo cierto es que los estudios que realizaba sobre edificios y

[1] El Premio "Aníbal Álvarez" le fue concedido en 17-X-1945.

[2] Pons-Sorolla, F.: "El hogar de Sorolla", *Abrente*, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 16-18 (1984/1986), p. 67-72.

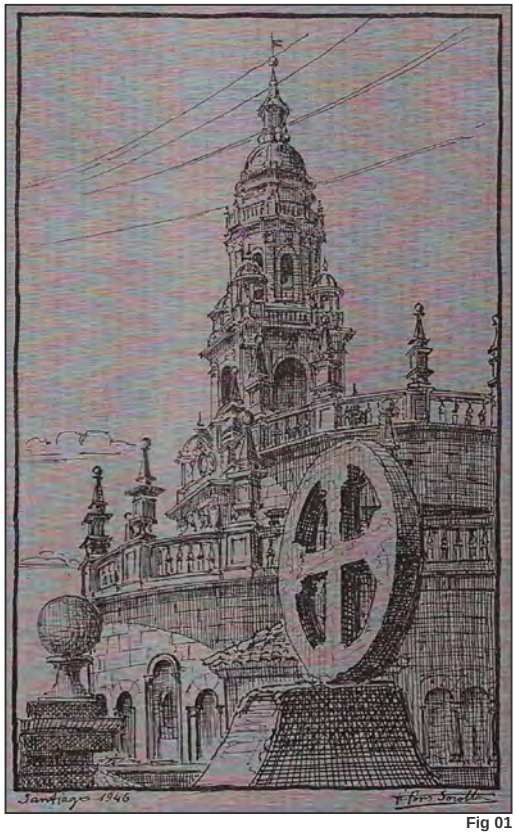


Fig 01

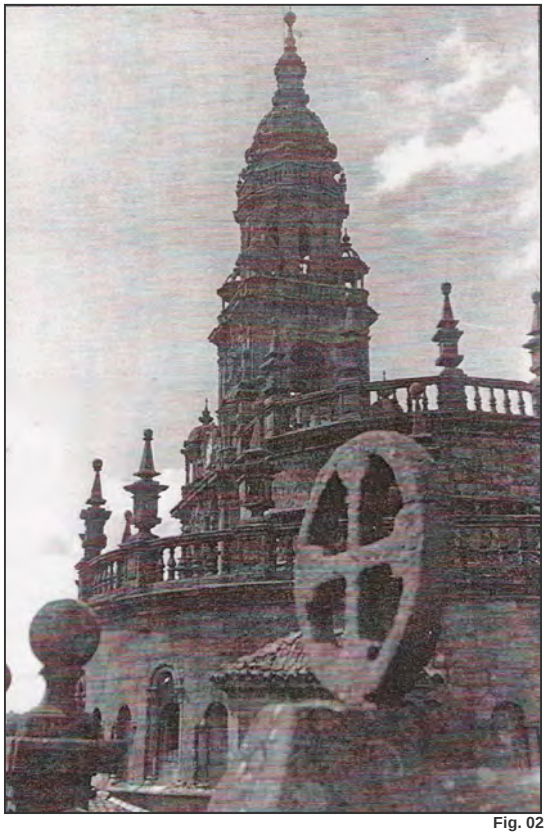


Fig. 02

Figuras 01 y 02. Dibujo realizado por Francisco Pons-Sorolla de la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago de Compostela a partir de la fotografía tomada de este motivo. (1946. APS).

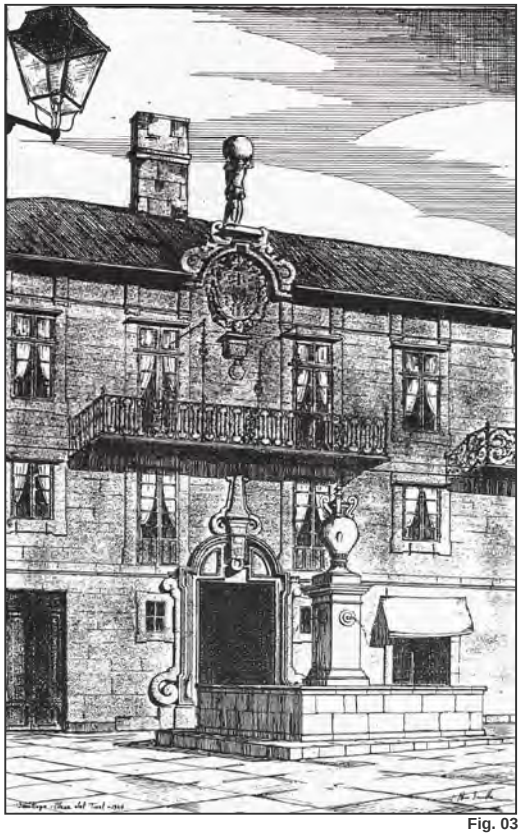


Fig. 03

Fig. 04

Figuras 03 y 04. Dibujo realizado por Francisco Pons-Sorolla de la restaurada Fuente de la Plaza del Toural en Santiago de Compostela a partir de la fotografía tomada de este motivo. (1949. APS).

conjuntos monumentales, previos a su intervención, le permitían trazar dibujos artísticos de algunos de ellos, con buena técnica y enfoque artístico (**Figs. 01-04**), en los que observamos su interés por el decoro, la armonía y la belleza. El deseo por captar la instantánea estética de un objeto repercutió en buena parte de sus actuaciones ordenadoras y conservadoras, caracterizadas por la ambientación global de conjuntos históricos bajo una misma tendencia estilística, el pintoresquismo local en rincones y espacios típicos convertidos en postales e iconos regionales, y las perspectivas de atractivo turístivo y efecto monumentalizador sobre edificaciones emblemáticas.

El entusiamo que profesaba por el Arte –y de manera especial hacia la excepcional obra de su abuelo Joaquín Sorolla- le condujo a simultanear su labor restauradora con las ocupaciones de Director del Museo Sorolla, en Madrid, y de Presidente de la Comisión Ejecutiva del Patronato-Fundación "Museo Sorolla" desde el año 1948. La admiración que sentía por su obra le condujo a escribir en varias ocasiones sobre el ambiente familiar del artista desde su seno más privado[3]. Es interesante comprobar cómo en esa producción ensayística hizo destacar tanto su carrera profesional, con logros internacionales de afamada repercusión, como su faceta humana –destacando el apoyo constante de su esposa Clotilde García del Castillo- y su faceta organizadora –ideando cada uno de los ambientes que conformaron su casa, hoy Museo Sorolla-.

En el homenaje celebrado en los años ochenta a la memoria del que fuera su profesor, Francisco Iñiguez Almech, por la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Pons-Sorolla presentó un interesante texto donde relató su primer contacto con el ámbito arquitectónico (**Fig. 05**)[4]:

> *"Sin motivo que lo justificase por ambiente familiar propicio, el hecho es que desde que terminé mi bachillerato adopté la decisión de ser arquitecto «para restaurar Monumentos» y el hecho es que lo cumplí.*
>
> *En 1943, en 4º año de la Carrera, fue uno de mis profesores -González Cebrián- quien a la vista de mis deseos me recomienda acuda a D. Luis Menéndez Pidal, restaurador de Asturias, Galicia, León y Zamora, quien necesitaba un ayudante para sus trabajos de restauración. Me recibió con todo afecto y pude gozar ayudándole en algunos trabajos del Banco de España y su magno estudio y restauraciones del Monasterio de*

[3] Pons-Sorolla, F.: "Los jardines de la casa de Sorolla", *Cedro*, Revista del Instituto de Estudios de Jardinería y Arte Paisajística, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato "Alonso de Herrera", año III, nº 9-10 (primavera-verano de 1956), p. 5-16; "El hogar de Sorolla", *Abrente*, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 16-18 (1984/1986), p. 67-72.

[4] Pons-Sorolla, F. (1986): "Francisco Iñiguez Almech, en mi recuerdo", *Solemne acto público promovido por la Real Academia aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis en memoria del que fue su Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Íñiguez Almech*, Zaragoza, 12 de mayo de 1986. p. 17-20.

Guadalupe y diversas obras de Asturias y Galicia.

Dos años más tarde, ya terminada la Carrera de Arquitecto, en la que Iñiguez dirigió nuestro viaje Fin de Carrera a Andalucía, me dirigí al entonces Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, en ruego sobre la posibilidad de incorporarme al «Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional». No pudo ser más cordial su humorística acogida : «Pero…¡hombre de Dios!, esto es como si usted me pidiese ser Cartujo…¡Cómo no voy a concedérselo!».”.

Por Orden Ministerial de 2 de noviembre de 1945, Francisco Pons-Sorolla obtuvo los cargos de Arquitecto Auxiliar de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (P.A.N.), dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, y el de Arquitecto Conservador de la Ciudad Monumental de Santiago de Compostela, iniciándose en las excavaciones de su catedral. Este acercamiento a Compostela se tradujo, casi de inmediato, en su preferencia laboral, estableciéndose un vínculo especial con la tierra gallega[5]. Su esposa nos comentaba: *“donde más ha trabajado él ha sido Santiago de Compostela… que… fue, en realidad, donde más puso el corazón y las horas de trabajo… fue sus inicios y sus finales”*[6].

La creación, en 1950, de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional de la Dirección General de Arquitectura (Ministerio de la Gobernación), significó un impulso destacado para la recuperación del Patrimonio Cultural y la consolidación profesional de Pons-Sorolla en este ámbito. La conservación de monumentos necesitaba el afianzamiento de un servicio dispuesto a revitalizar aquellos parajes en los que éstos se incluían, con destacados valores intrínsecos, para convertirlos en herramientas de dinamización económica -como recursos turísticos- del país. La aportación de la referida Sección radicó en extender la protección estatal de los bienes individuales a los conjuntos emblemáticos. En 1953 fue requerido por el Director General para encargarse del Plan de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional, ocupación que compatibilizó con la de Arquitecto de la Primera Zona. Su designación como responsable de la Sección coincidió con la transición entre la autarquía nacional –con sucesión de numerosos cambios ministeriales- y el inicio de la fase más desarrollista del país. El boom del turismo en los años sesenta encontraría en la restauración monumental un apoyo importante para la entrada de divisas.

[5] El apasionamiento que sintió por Santiago de Compostela le condujeron a celebrar su enlace matrimonial en esta ciudad y a bautizar a su primer hijo con el nombre de Santiago.

[6] Entrevista concedida a la autora el día 20 de octubre de 1998 en el domicilio particular de Francisco Pons-Sorolla y Arnau por su esposa, María Dolores Ruiz de la Prada Unceta, su hija, Blanca Pons-Sorolla Ruiz de la Prada, y su secretaria, Pilar.

Figura 05. Presidencia del Homenaje a Francisco Iñiguez Almech: Francisco Pons-Sorolla es el segundo por la izquierda. (Pons-Sorolla, F.: "Francisco Iñiguez Almech, en mi recuerdo", *Solemne acto público...*, Zaragoza, 12 de mayo de 1986).

Desde el Ministerio de la Vivienda -anteriormente de la Gobernación- la carrera de Pons-Sorolla al servicio de la Adminsitración se proyectó, todavía, un poco más. En 1963 obtuvo el número dos en las oposiciones convocadas para la plantilla de arquitectos. En 1972 fue nombrado Jefe del Servicio de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos de la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Construcción. Cuatro años más tarde miembro, en representación de la referida cartera ministerial, del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes. En 1978, Jefe del Servicio de Restauración Arquitectónica de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Y, seis años más tarde, fue destinado por la Superioridad al Consejo Superior de Obras Públicas y Urbanismo, como miembro de su Sección 1ª.

A finales de los años setenta tuvo lugar la constitución del Comité Español del ICOMOS (Conseil International des Monuments et de Sites), como resultado del afán que desde los años cincuenta venían desempeñando un grupo de profesionales –arquitectos, abogados, etc.- sobre la conservación del Patrimonio Cultural. Aunque ese "pre-grupo", constituido

como tal en los años sesenta, aprobó el ingreso de Pon-Sorolla, éste, finalmente, renunció a dicha designación[7].

Intervino tanto en patrimonio correspondiente a la Primera Zona –Galicia, Asturias, León y Zamora- como en arquitecturas singulares de Chinchón (Madrid), Sos del Rey Católico (Zaragoza), Roda de Isabena (Huesca), Peñaranda de Duero (Burgos), Segura de la Sierra (Jaén) o la Seo de Urgel (Lleida), entre otras. Asimismo, dirigió algunos proyectos como profesional liberal, sobre todo reformas de inmuebles privados, destacando algunas de ellas en el Ensanche de Santiago de Compostela.

Los viajes para controlar *in situ* la dirección de obras en regiones tan dispares, solían convertirse en arriesgadas expediciones tanto por la dificultad de los desplazamientos –ante la ausencia de buenas comunicaciones- como por la precariedad de medios auxiliares, convirtiendo las inspecciones en auténticas acrobacias[8]. Estas situaciones le hicieron poseedor de numerosas anécdotas, como la caída sufrida durante la restauración de la catedral de Valencia a principios de los años ochenta.

La amplia labor restauradora que proyectó y supervisó desde los servicios estatales, le permitieron su ingreso en varias Reales Academias de Bellas Artes: como Académico Correspondiente en Madrid -la de San Carlos, de Valencia, en 2 abril de 1957; la Gallega de A Coruña, en 28 de abril de 1961; la de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, en 12 de noviembre de 1963; y la de Nuestra Señora del Rosario, de A Coruña, en 8 de mayo de 1976-, y como Académico de Honor –la de San Luis, de Zaragoza, en 9 de noviembre de 1980-. Asimismo, fue admitido como miembro titular del Instituto de Cultura Hispánica en 29 de noviembre de 1968, para la que había dirigido un año antes la rehabilitación de su sede en la ciudad de Quito (Ecuador).

El trabajo premiado de Pons-Sorolla fue constatado en diferentes menciones honoríficas asignadas desde finales de los años cincuenta. Su figura se iba convirtiendo en un referente indiscutible de la *praxis* institucionalizada durante el franquismo. El Estado imponía actuaciones y localizaciones preferentes a rescatar, ya fuera por sus

[7] Aunque en el *currículum vitae* del arquitecto conste su ingreso en el Comité Nacional Español del ICOMOS desde el año 1957, la consulta realizada en este organismo nos reveló que ciertas discrepancias en el proceso de su elección motivaron su renuncia.

[8] Análoga situación podría ser la que Isabel Ordieres relata sobre la restauración monumental del siglo XIX, momento en que la limitación de medios dificultaba, en gran medida, las inspecciones de obras. Crf. Ordieres Díez, Isabel (1995): *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura, p. 115: *"La cuestión de los apeos (…) uno de los mayores problemas con los que tuvieron que enfrentarse los arquitectos restauradores, hizo tópica la continua amenaza de derrumbe, expresión popular que tuvieron que exorcizar los arquitectos pioneros, sucumbiendo en ocasiones ellos mismos ante la enorme cantidad de dificultades, críticas y sinsabores que su gran responsabilidad, no suficientemente respaldada por conocimientos adecuados, les trajo"*. Aunque, el trabajo de Pons-Sorolla se produjera unas décadas más tarde, el progreso en seguridad y maquinaria de la construcción se ralentizó hasta los años sesenta, cuando superada la etapa de la autarquía económica la técnica se impuso como fundamento para el desarrollo del país.

connotaciones ideológicas afines a la dictadura –todos aquellos enclaves vinculados con el Antiguo Régimen- o por sus estratégicos emplazamientos –Portomarín, puede ser uno de los ejemplos paradigmáticos-. Una vez finalizadas las respectivas campañas el mejor medio para su promoción era la concesión de distinciones a sus técnicos por los méritos adquiridos en su cumplimiento. En esta línea de reconocimientos oficiales al trabajo realizado, Pons-Sorolla recibió varios galardones. En 1958 fue designado Comendador con Placa de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio –Orden Ministerial de 29 de octubre- por su dedicación a la restauración de monumentos, y Comendador de la Orden Civil del Mérito Agrícola –Orden Ministerial de 22 de diciembre- por el trabajo ejecutado para el Ministerio de Agricultura en el Castillo de Coca (Segovia) -declarado Monumento Histórico-Artístico en 3 de julio de 1931- cedido por los Duques de Alba al referido Ministerio a condición de restaurarlo y rehabilitarlo como Escuela Hogar de Capataces Forestales. En 1963 fue nombrado Arquitecto Honorario por la Sociedad de Arquitectos de México y, nuevamente, Comendador de Número de la Orden del Mérito Civil –1 de octubre de 1963- en recompensa por el cometido efectuado para la Dirección General de Arquitectura.

Una de las principales motivaciones que determinaron las intervenciones del arquitecto fue el atractivo turístico que gozaban monumentos o enclaves recuperados bajo su dirección. La campaña realizada entre los años cincuenta y setenta en la localidad pontevedresa de Tui fue el resultado de una orquestada instrumentalización política de interés socioeconómico, reforzada por la publicación *Boletín del Centro de Iniciativas y Turismo de Tui*. Ejemplos como el tudense le sirvieron la concesión de la Medalla de Plata al Mérito Turístico en 18 de julio de 1965. El 8 de enero del año siguiente, tras la restauración del Convento de Predicadores de Valencia, sede la Capitanía General, le fue entregada la Cruz al Mérito Militar. La diversidad de menciones que obtuvo desde distintos sectores del gobierno, ponen de manifiesto el papel destacado de la restauración arquitectónica durante la etapa gobernada por el General Franco, como vehículo de propaganda y consolidación ideológica.

Otro tipo de reconocimiento fue el que le dispensaron las autoridades y organismos locales. Buena parte de sus intervenciones se enfocaron desde un punto de vista monumentalista: la restauración de una iglesia implicaba la ordenación de sus accesos, la urbanización de una ciudad derivaba en la confección de itinerarios turísticos, la rehabilitación de edificios históricos solía ir pareja a su utilidad social, etc. La salvaguarda de monumentos estribaba en la interacción patrimonio-idiosincrasia; se realzaba su connotación simbólica y sus valores culturales propios como diferenciadores de cada pueblo. El triunfalismo con que se argumentaban las campañas de rescate y "puesta en valor" condujeron a una mayoritaria aceptación popular de las mismas. El propio arquitecto comentaba la sorprendente aclamación de que fue objeto en numerosas ocasiones por las actuaciones ejecutadasdel siguiente modo: *"La insólita experiencia de la que me honro en*

haber sido responsable desde 1953, admirada y agradecida –como pocas- por las ciudades y pueblos de España …"[9].

Fue premiado con el título de Hijo Adoptivo de varias localidades: Villa de Ribadavia (Ourense) en 30 de junio de 1962; Pontevedra en 20 de enero de 1965; también Hidalgo en Sos del Rey Católico (Zaragoza) en 24 de abril de 1965; Ronda (Málaga) en 20 de julio de 1966; con diploma y medalla de oro en Tui (Pontevedra) en 27 de octubre de 1968. Entre los nombramientos alcanzados se encontraron los de Presidente de Mérito del Centro Gallego de Madrid en 7 de febrero de 1963; Caballero de Compostela con medalla de plata y diploma en 6 de septiembre de 1967, cuyo acto solemene fue celebrado nueve meses después (Figs. 06-09); Bienhechor de la Catedral de Lugo, por acuerdo capitular, en 1 de octubre de 1974; y Alcaide Mayor del Castillo de San Miguel en Garachico (Tenerife), con diploma y medalla del IV centenario del monumento en 21 de abril de 1976.

Fig. 06

Fig. 07

Fig. 08

Fig. 09

Figuras 06-09. Acto de nombramiento "Caballero de Compostela" a Francisco Pons-Sorolla y Manuel Chamoso Lamas en presencia del Cardenal Quiroga Palacios. (1968. APS).

Algunos ayuntamientos le rindieron homenajes especiales con dedicación de calzadas y plazas, como los de Peñaranda de Duero (Burgos) en 1963, Sos del Rey Católico en 27 de marzo de 1966 y Ronda en 6 de julio de 1968. La Villa de Aínsa (Huesca) le concedió la medalla de oro por la restauración de su iglesia y torre románica, Plaza Mayor e Itinerario Histórico-Artístico, en 28 de mayo de 1978; y la ciudad de Lerma (Burgos) inauguró el

[9] Documentación inédita cedida por su familia. (Hojas sueltas, s/ref., APS).

"Colegio Pons-Sorolla", con celebración de mesa redonda sobre las restauraciones realizadas en la ciudad, en 7 de marzo de 1980.

La institución zaragozana "Fernando el Católico" le otorgó en 1968 y 1971 el trofeo "Ricargo Magdalena" y diploma por las restauraciones dirigidas en Tarazona y en las Iglesias de la Magdalena de Zaragoza y San Martín de Uncastillo, respectivamente. La Real Maestranza de Caballería de Ronda, le hizo entrega de placa de plata, en 6 de septiembre de 1972. El Obispado de Barbastro (Huesca) le honró por la restauración de la Iglesia de Obarra y el conjunto de Aínsa, entre otras intervenciones, en 30 de mayo de 1978. Los "Amic de la Seu Vella" (Lleida) le entregaron diploma y medalla del VIII centenario del monumento por su actuación en éste, en 25 de octubre de 1980. Y, por último, en 16 de mayo de 1982, la mancomunidad Turística del Maestrazgo le hizo entrega de diploma por las obras acometidas en Morella, Cantavieja, Mirambel y Valderrobles, en la localidad de Fuentespalda (Teruel).

El agradecimiento público del arquitecto ante tal avalancha de designaciones honoríficas dejó entreverse en algunos de sus artículos con alusiones a la óptima acogida que los vecinos afectados le habían demostrado hacia sus actuaciones. Es más, incluso llegó a responsabilizar de los resultados conseguidos en los respectivos procesos a todos aquellos que directa o implícitamente habían sido co-partícipes de los mismos. El mejor modo para conseguir una aceptación masiva sobre cualquier intervención radicaba en extender el interés de los vecinos hacia el Patrimonio Cultural con que habrían de convivir una vez restaurado. Este concepto de dinamización social le hizo adelantarse al diálogo «monumento antiguo/presente» asumido actualmente en su totalidad. Pons-Sorolla sabía perfectamente que si implicaba a los ciudadanos emocionalmente en la recuperación de su legado histórico conseguiría una perpetuación de su conservación más eficaz. Tal fue el caso de la memoria que la Diputación de Zaragoza publicó en 1970 sobre su intervención en Sos del Rey Católico:

> *"Debo deciros que lo admirable no es lo mucho que ha invertido el Estado –que no es mucho-, sino la obra magnífica que ha podido hacerse con ese millón anual, aproximadamente, gracias al cariño de todos: de las autoridades de Sos y de los hombres y mujeres que, en mis visitas mañaneras, salían a los balcones animándome a hacer más y ofreciéndome todo cuanto tenían: sus casas, para suprimir lo que desentonase en ellas; sus comercios o sus corrales; sin sombra de obsesión especulativa por la pérdida de un hueco comercial o de un rótulo anunciador que hería la serenidad de una rinconada o una calle..., sabiendo, más en su limpieza noble de alma que en su intelectualidad artística, que en su ejemplar actitud estaba, quizás, el verdadero secreto*

de cuanto podrá llegar a conseguirse para su villa.

En este fundamental aspecto de la salvación de un conjunto –creedlo, amigos míos, los pueblos se salvan de dentro a fuera y no por científicas imposiciones llegadas del exterior-, Sos ha sido ejemplo de pueblos y ciudades con alegría serena como la de sus niños, increíblemente bien educados; con prodigalidad en ofrecer y en agradecer.

Y por ello, lo que de fuera o del propio Aragón hemos llegado para trabajar, en cumplimiento de una misión más o menos bella o vocacional, hemos quedado prendados, sin saber delimitar hasta dónde la obligación puede ser trabajo o goce.

Y en esta comunión de cariño a la obra que se realiza no hay primeros ni últimos, como debería ser siempre; desde el peón avispado y jovenzuelo al arquitecto, pasando por el encargado y el constructor, no se forma una fila, sino un círculo cuyo centro es la satisfacción por el deber cumplido."[10].

El día 17 de febrero de 1985 significó el punto y final de la carrera restauradora y ordenadora de Pons-Sorolla al producirse su jubilación forzosa. El cese le sobrevino de forma completamente inesperada. Hasta entonces, la edad para retirar a cualquier trabajador de su ocupación era posterior a los sesenta y siete años que él tenía. El cambio legislativo producido en esa época adelantó la referida edad y, de inmediato, se procedió a su retirada. Pons-Sorolla, siempre atraído por su amor hacia la pintura, inició en ese momento la catalogación, junto a su hija Blanca, de la obra de su abuelo Joaquín Sorolla. Esta ocupación le sirvió como refugio del vacío provocado por su retiro de la Administración[11], permitiéndole materializar un último homenaje al hombre que, sin duda, más le había influído en el «Arte de ver los monumentos».

[10] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1970): "Las obras de restauración en Sos del Rey Católico", *Zaragoza*, Excma. Diputación Provincial de zaragoza, XXXI, p. 28-29.

[11] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1987): "L'obra de Sorolla a Xàbia", *Xábiga*, Revista del Museu Arqueològic i Etnografic "Soler Blasco" de Xábia, nº 3, p. 115-132.

Documento 01. Recorte de prensa titulado "Trinfo de un nieto de Sorolla" sobre la concesión del Premio "Aníbal Álvarez" a Francisco Pons-Sorolla. (1945. APS).

Triunfo de un nieto de Sorolla

Asoma hoy a nuestras páginas la efig.e de este muchacho, Francisco Pons Sorolla, nieto del inmortal maestro, hijo de otro artista valenciano distingu dísimo, Pons Arnau, joven arquitecto que, tras haber salido con el número uno de su promoción y un expediente académico en la Escuela de Arquitectura de

Madrid, que se da muy pocas veces, acaba de obtener el premio «Aníbal Alvarez», y de ser nombrado arquitecto de la ciudad de Santiago de Compostela, urbe monumental, relicario de arte y tradición. Con particulares dotes para el dibujo, y también para los pinceles, como era de presumir por su linaje, este nuevo valor de la arquitectura que Valencia ha de considerar siempre suyo, viene a la palestra en momentos interesantísimos de la vida española, en cuyo resurgimiento tanto pueden influir estos valores jóvenes que traen a la labor y matemática del mundo de los estudios, el gusto y la intuición de aquellas cosas que sólo da el temperamento y la sangre. Ha sido nombrado también arquitecto de la primera zona del Patrimonio Artístico Nacional (Galicia, Asturias, León).

I. 2. LA VINCULACIÓN DE PONS-SOROLLA CON LAS PRINCIPALES TEORÍAS DE RESTAURACION ARQUITECTONICA

Durante sus estudios universitarios Pons-Sorolla mostró una clara preferencia por los temas vinculados con la restauración de Monumentos Histórico-Artísticos, y las fatales consecuencias que éstos habían sufrido durante la Guerra Civil española (1936-1939). Tuvo como profesores a representantes de las dos posturas disciplinares constituidas desde mediados del siglo XIX: de la escuela conservadora recibió la maestría de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), y de la corriente restauradora la de Francisco Iñiguez Almech (1901-1982), Modesto López Otero (1885-1962) y Luis Menéndez Pidal (1893-1975), entre otros. Esta formación plural le permitió desarrollar una concepción arquitectónica tendente a postulados intermedios como los defendidos por los italianos Camilo Boito (1836-1914) y Gustavo Giovannoni (1873-1934), aunque también hizo gala de gran afinidad conceptual con la postura *estilística* encabezada por el francés Viollet-le-Duc (1814-1879).

Fueron varias las corrientes de pensamiento y los criterios de actuación que desde finales del siglo XVIII surgieron en torno a la conservación y/o restauración del Patrimonio Cultural: Arqueológico, Estilístico, Histórico, Moderno y Científico. Desde ese momento, el concepto de conservación, identificado como testimonio cultural del pasado, generó una actitud colectiva consciente hacia esa problemática, traducida en un cambio respecto al tipo de reparaciones y rehabilitaciones realizadas hasta entonces[12].

A pesar de la progresiva difusión internacional que alcanzaron los diversos principios emergentes, España, durante buena parte del siglo XX –como apunta Alfonso Muñoz Cosme (1989)[13]- permaneció en una incomunicación intelectual, de nocivo efecto sobre la recuperación monumental, compendiada en cuatro circunstancias fundamentales: ausencia, prácticamente constante, de un debate donde se discutieran diferentes opiniones y doctrinas y permitiera la actualización de sus contenidos; aislamiento con respecto al debate internacional, originando un empobrecimiento teórico, un retraso operativo y legal, y unos tipos de intervención anacrónicos, muchas veces destructores; uniformidad en las campañas de actuación, dada la casi exclusividad de la Administración central en su coordinación, con aplicación de su precario desarrollo tecnológico; y, por último, retraso en la asimilación de los conceptos internacionalmente reconocidos, por lo que en España se seguían empleando criterios ya superados.

[12] Lacuesta, R. (2000): *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Diputación de Barcelona, p. 189.

[13] Muñoz Cosme, A. (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, p. 75.

El marco teórico tan desolador descrito por Muñoz Cosme permite comprender muchas de las deficiencias que, desde las pautas de intervención actuales, se lanza sobre la labor dirigida por Pons-Sorolla. Es indudable que la perspectiva temporal modifica planteamientos y directrices, pero si cada uno de ellos se contextualiza en el momento de su aplicación, el entendimiento hacia los mismos supera las críticas que puedan vertirse sobre ellos. Pons-Sorolla, como arquitecto de la Administración y heredero de la escuela restauradora, adoptó un posicionamiento oficial bajo un prisma de respeto, creyendo que su labor era la solución más eficaz para salvar tantos monumentos, como los que consiguió intervenir, y despertar el interés social hacia el Patrimonio Cultural. Para cumplir este último empeño, en el caso gallego, contó con una colaboración inestimable, el Comisario de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Manuel Chamoso Lamas (1909-1985) - volcado investigador y autor de más de un centenar de publicaciones sobre aspectos de Etnografía, Arte, etc.-, en la divulgación científica y concienciación colectiva sobre los valores intrínsecos de objetos arquitectónicos y conjuntos históricos.

LOS MAESTROS DE PONS-SOROLLA:
INFLUENCIA Y SUPERACION DE CONCEPTOS

La vinculación de Pons-Sorolla con las diferentes escuelas restauradoras y/o conservadoras sufrió una evolución pareja a su mayor responsabilidad en las campañas de intervención y a la apertura del país hacia el exterior, tras la autarquía inicial del franquismo. En un primer momento, la formación académica recibida y la tendencia masiva a la reconstrucción en estilo, extendida tras el enfrentamiento nacional, determinaron su preferencia por los postulados historicistas pero, aún sin abandonar esa preferencia por la *repristinación* formal –sobre todo en los monumentos de factura medieval-, su concepción restauradora fue ampliándose progresivamente a conceptos y postulados más «modernos» y «científicos».

Tanto la formación universitaria como el inmediato ejercicio laboral de Pons-Sorolla coincidieron con un momento posbélico singular: al conflicto nacional le había continuado la II Guerra Mundial (1939-1945), desplegando internacionalmente una conciencia reconstructora -más importante que la simplemente restauradora- que ansiaba superar el trauma de las recientes destrucciones, devolviendo a las ciudades sus símbolos y arquitecturas en el mismo aspecto en que, hasta entonces, habían estado erigidas. En España esta tarea, encomendada a la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, no resultó nada sencilla al tener que superar la falta de presupuestos, de medios materiales y las continuas intromisiones de organismos con funciones análogas

dependientes del Ministerio del Interior, como el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones[14].

Con la asunción al poder del régimen franquista, se puso en marcha una intensa actividad recuperadora con matices ideológicos –lectura historicista del monumento: carácter emblemático y seña de identidad- basada en el método estilístico violletiano, tal y como sucediera a principios del siglo XX, cuyo máximo representante había sido el arquitecto e historiador Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) quien, continuando con las enseñanzas de su maestro, Demetrio de los Ríos y Serrano (1827-1892), había emprendido reformas sustanciales -en función de la integridad estructural y la unidad de estilo- en las catedrales de León, Burgos y Cuenca[15]. Él mismo definía su concepción restauradora bajo la óptica de la *repristinación*: *"restaurar un edificio antiguo es volver a construir las partes arruinadas o a punto de arruinarse en el mismo estilo arquitectónico original"*[16]. A pesar de haber defendido los postulados estilísticos tanto en sus intervenciones como en la infinidad de artículos publicados y conferencias impartidas, Lampérez se caracterizó por una postura moderada. Defendía la restauración tan sólo cuando se tuvieran los datos suficientes para restituir el estilo original, decantándose, en caso contrario, por la conservación. Aunque a diferencia de Camilo Boito proponía el empleo de materiales y técnicas análogos a los originales, recomendaba, al igual que aquel, realizar una marca sobre las piezas nuevas para distinguirlas de las antiguas. En relación a los añadidos posteriores a la fábrica primitiva proponía dos posibilidades de actuación: si se trataba de aditamentos con valor histórico y estético la mejor solución sería la de su conservación, pero si fueran mediocres y pusieran en peligro la estabilidad del edificio la mejor intervención consistía en su eliminación.

Entre los principales seguidores de la escuela restauradora de principios del siglo se encontraban Adolfo Florensa, Luis Bellido, Amós Salvador y, de modo destacado, Ricardo Velázquez Bosco con sus actuaciones en la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba, en las que tampoco se caracterizó por un radicalismo estilístico sino más bien por una combinación entre el método violletiano y la restauración arqueológica.

Iniciados los años veinte comenzó un tímido y polémico rechazo hacia la reconstrucción en estilo de los monumentos a favor de su consolidación. Esta postura conservadora –como indica Isabel Ordieres (1995, p. 126)-, aunque inspirada en los principios de John Ruskin, estuvo matizada por los criterios de la Restauración Científica defendidos por Camilo Boito, fundamentalmente, en la valoración de las transformaciones sufridas por las edificaciones y en el empleo de materiales modernos distinguibles respecto a la fábrica original. Tal

[14] Fontana, Josep (ed.) (1986): *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica, p.224-225.

[15] González-Varas, I. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas,* Madrid, Cátedra, p.294-297.

[16] Lampérez y Romea, V.: *La restauración de los monumentos arquitectónicos (teoría y aplicaciones)*. Asociación para el Progreso de las Ciencias. Madrid, 1913, cfr. Muñoz Cosme, A. op. cit., p.90.

método se convirtió en la solución ideal para los románticos guardianes de monumentos que identificaban a éstos como documentos históricos.

A la cabeza de esa «salvaguarda documental» -conservar los monumentos como han llegado, consolidarlos pero nunca completarlos ni rehacerlos- se encontraban el Marqués de Vega Inclán, desde la Comisaría Regia de Turismo, Francisco Giner de los Ríos, desde la Institución Libre de Enseñanza y el que fuera profesor de Pons-Sorolla, Leopoldo Torres Balbás. Este último durante su etapa al frente de la recuperación de la Alhambra de Granada (1923-36), sucediendo a Velázquez Bosco, plasmó su interpretación personal del proceso restaurador en soluciones tan singulares como, por ejemplo, colocar elementos que de lejos se parecieran a los originales pero que de cerca fuesen totalmente diferenciables. El propio Torres Balbás estaba convencido de que la conservación de los monumentos tenía que actualizarse, aunque en la búsqueda de la pauta más conciliadora hubiera que seguir sacrificando algunos de ellos: *"En estos últimos tiempos gana terreno en nuestro país un criterio más moderno y científico que el hasta ahora seguido en la restauración de los monumentos antiguos. Aún tendremos seguramente que realizar muchas campañas en defensa de viejos edificios que se quieran restaurar radicalmente o completar, con pérdida de su valor arqueológico y, lo que es más grave, privándoles de la belleza que el tiempo les fue prestando en su labor secular"*[17].

La polémica suscitada por las intervenciones de Torres Balbás en la arquitectura árabe granadina –como la sustitución, en el Patio de los Leones, de la cúpula decimonónica de inspiración orientalista, realizada por Rafael Contreras y Puignaire, por una cubierta a cuatro aguas- causó fuertes manifestaciones de rechazo[18]. Asimismo, publicó escritos en los que repudiaba la reconstrucción estilística, el eclecticismo historicista y la enseñanza de su maestro Lampérez. Frente a todo ello, apostaba por la especialización profesional y la educación popular para sensibilizar a la sociedad del verdadero significado que entrañaba la recuperación patrimonial: *"no había unidad de criterio entre los arquitectos encargados de las obras de los antiguos monumentos, ni una organización eficaz ni técnica ni administrativa, ni un grupo de arquitectos especializados en tales trabajos, y, aparte de algunos nombres ilustres, principalmente por sus publicaciones e investigaciones e historia artística, el resto de los encargados de nuestros viejos edificios eran profesionales –de extraordinario valor con frecuencia como creadores de obras contemporáneas-, pero que tan solo accidentalmente se ocupaban de estos otros*

[17] Torres Balbás, L.: "La restauración de los monumentos antiguos", *Arquitectura*, 1918, vol. I., p.229, cfr. González-Varas, I. (1999). op. cit., p.298.

[18] Gallego Roca, F. J. (1995): *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada. Resulta interesante comprobar en las distintas cartas la polémica que se originó al respecto, tanto la campaña de condena como la defensa y el apoyo que gran parte de sus alumnos de la Escuela de Madrid le brindaron a su maestro, p. 91-98.

problemas distintos"[19]. Esta diferenciación entre obra nueva y fábrica histórica era la principal dificultad que Balbás apuntaba como condicionante en la concreción de los límites restauradores y/o conservadores.

El estudio que Muñoz Cosme (2005)[20] ha realizado sobre la figura de Torres Balbás permite aclarar el enfrentamiento surgido en los años veinte entre arquitectura ecléctica –comenzaba a estar de moda el neobarroco- y racionalista-*"El entendimiento no puede darse entre quienes hablan de la 'unidad' del monumento con lenguaje del pasado y quienes, con palabras de futuro, piensan en términos de diseño moderno, utilización y racionalidad económica."* (p. 27)-. La postura de Balbás no era puramente *ruskiniana*, apostaba por la intervención con aplicación de fundamentos derivados de las nuevas corrientes racionalistas –su concepción arquitectónica sería retomada años más tarde con la fundación del GATEPAC (*Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*)-; consideraba la madera y la piedra materiales superados que había que reemplazar por hierro, cobre y acero –posicionamiento rechazado posteriormente por Pons-Sorolla en reformas que dirigió sobre inmuebles modernistas situados en el conjunto monumental de Santiago de Compostela-.

En esos mismos años los arquitectos Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) y Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951) difundieron los criterios conservadores en la zona de Cataluña[21]. Las restauraciones proyectadas por el primero de ellos - Sant Martí Sarroca, Sant Joan de les Abadesses, Sant Pere de Terrassa, Seo de Solsona y monasterio de Sant Pere de Rodes, entre otras- recibieron algunas críticas por su contradicción con su propia teoría. Tal y como sostiene Raquel Lacuesta (2000), en su mayoría se priorizó la *"recuperación de la pureza perdida* –la fábrica románica, fundamentalmente-, *sacrificando cualquier manifestación del arte de otras épocas posteriores. Fue ésta una línea de intervención que marcaría buena parte de la filosofía de la restauración monumental en Cataluña a lo largo del siglo XX, y que ha sido considerada como conservacionista"*. Seguidor de ella fue Jeroni Martorell, desde el Servicio de Conservación y Protección de Monumentos de la Diputación de Barcelona, constituido en 1914 -*"primer servicio especializado en restauración de monumentos creado en el Estado español"*[22]-. Este arquitecto desplegó su interpretación conservacionistas en muchas intervenciones -Murallas de Tarragona, Teatro romano de Sagunto, Pórtico "Puerta Cerrada" de San Feliu de Guixols, Monasterio de San Pedro de Roda, Monasterio de Oblet, Iglesia de San Pedro de Campodrón o Iglesia de San Félix de

[19] Torres Balbás, L. (1933): "La reparación de los monumentos antiguos en España", *Arquitectura*, año XV, n°163 (enero), Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, p. 7, cfr. Gallego Roca, F. J. (1995). op. cit., p.158-159.

[20] Cosme Muñoz, A. (2005): *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, Junta de Andalucía: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, p. 26.

[21] Lacuesta R. (2000). op. cit., p. 205-206.

[22] González-Varas, I. (1999). op. cit., p.302.

Játiva-, previa investigación minuciosa del objeto para afrontar su restauración con rigor científico sin concesiones creativas[23].

Una vez redactada la Carta de Atenas (1931)[24], en la que además de colaborar Leopoldo Torres Balbás también asistieron los españoles Francisco Javier Sánchez Cantón, Modesto López Otero y Emilio Moya -que transformó el Hospital de Santa Cruz de Toledo en Museo Arqueológico-, la escuela conservadora cobró mayor auge en detrimento de los pastiches y reconstrucciones ideales defendidos por la corriente *violletiana*, hasta el punto de que la Ley del Patrimonio Artístico de 1933 estaba completamente inspirada en los postulados conservacionistas, prohibiendo cualquier intento de restitución y restauración. Sin embargo, a pesar de este auge institucionalizado de la conservación monumental, como apunta Rafel de La-Hoz Arderius (1996), los defensores de la reconstrucción estilística continuaron aplicando sus criterios sin veto alguno y de manera aplastante: *"Pero, por fortuna, gracias al hispánico don de la inobservancia, pese a dicha prohibición, Gómez-Moreno pudo restituir nuestra arquitectura prerrománica, hacer otro tanto en la Alhambra Torres Balbás, y otros arquitectos, tales como Velázquez Bosco, Félix Hernández, Iñiguez Almech o Pons-Sorolla."*[25]. El incumplimiento legal fue respaldado por otros arquitectos como Adolfo Florensa Ferrer (1889-1969) en la zona catalana –con intervenciones en el Ayuntamiento, Plaza del Rey y Convento de los Mercedarios de Barcelona, por ejemplo-, y Alejandro Ferrant (1897-1976), arquitecto del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, quien desempeñó una restauración historicista en la Catedral de Valencia eliminando trazas barrocas, en el traslado de la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora), en las iglesias de Santa Comba de Bande y Celanova, ambas en Orense, en las Murallas de Lugo y en otros monumentos de Zamora, Mallorca, Cataluña y Valencia[26].

En esa línea de reconstrucción prístina, también ejercieron su labor otros tres maestros de Francisco Pons-Sorolla: Modesto López Otero, que además de su aportación teórica, continuó los criterios de Lampérez en la Catedral de Cuenca (1931-32) y defendió la

[23] Lacuesta, R. (2000). op. cit., p. 219.

[24] Inspirada en las ideas de Camilo Boito recomendaba: evitar reconstituciones; establecer la conservación como mantenimiento continuo; respetar todas las épocas pretéritas; diferenciar las adiciones; designar un uso apropiado a los inmuebles; considerar el entorno de los monumentos; emplear materiales y técnicas modernas; y fomentar la colaboración interdisciplinar. Muñoz Cosme, A. (2005). op. cit. p. 120: *"La coincidencia con la transformación a través de los CIAM de los diversos impulsos vanguardistas de la arquitectura moderna en un sistema académico y la formación de un "Estilo Internacional" tras la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna, celebrada en 1932 en el MOMA de Nueva York, no es en absoluto casual. La Carta de Atenas es la manifestación en el campo de la restauración de un proceso de formulación universal de la modernidad."*.

[25] La-Hoz Arderius, R. de (1996): "De Ruskin a Viollet-Le-Duc", conferencia inaugural del III Congreso Internacional de Rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, Madrid, p. 75.

[26] González-Varas, I. (1999). op. cit., p.307.

anastilosis[27] -en el más puro sentido *archeologico* practicado por Rafael Stern (1770-1820) y Giuseppe Valadier (1762-1839) en el Coliseo y el Arco de Tito en Roma-; Francisco Íñiguez Almech, mediante su actuación en la Aljafería de Zaragoza, el monasterio románico de San Quirce (Burgos) o en la iglesia mozárabe de San Cebrián de Mazote (Valladolid), entre otras; y Luis Menéndez Pidal, con intervenciones destacadas en la Catedral de Oviedo, la iglesia de Santa María del Naranco (Oviedo) y el Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Resulta interesante señalar la observación emitida por Antón Capitel (1988, p. 37) sobre las restituciones parciales –de cierta condición *boitiana*- realizadas por la generación siguiente a Torres Balbás; las cuales, acompañadas de reconstrucciones superiores a las necesarias, se convirtieron en ensayos de las diferencias establecidas para reconocer la condición restaurada. Y, para ello, citaba como ejemplo los trabajos de Félix Hernández (Galerías del Patio de la Mezquita de Córdoba), Luis Menéndez Pidal (Puente de Cangas de Onís) y José Menéndez Pidal (Teatro romano de Mérida).

No deja de resultar irónico la reflexión de Rafael de la Hoz Arderius (1996) sobre la confrontación entre arquitectos, como Torres Balbás y Velázquez Bosco, y la hipocresía a las que, muchos de sus colegas y generaciones siguientes, se vieron sometidos si querían dedicarse oficialmente al rescate patrimonial: *"Tengo para mí que este incongruente comportamiento obedece en cierta manera a que tuvieron que trabajar en una difícil, cuando no peligrosa, situación de hipocresía y de contradicción oficial, en la que para sobrevivir era ineludible fingir adhesión a unos principios que sólo lo eran del todo en términos administrativos.* (…) *Si para poder restaurar monumentos es conditio-sine-qua-non proclamarse enemigo de la restauración de monumentos –debieron decirse- se hace así y basta."*[28].

Otros arquitectos –compañeros de Pons-Sorolla- continuaron su carrera profesional en la restauración historicista, como José Manuel González Valcárcel en la Catedral de Sigüenza, Félix Hernández Jiménez, en el Patio de los Naranjos de Sevilla, Alfredo Andrada, en obras del Patrimonio Nacional como el Palacio de Aranjuez o el Palacio Real de Madrid, y Anselmo Arenillas, en la Iglesia de Santiago en Salamanca donde realizó una linterna que no existía: *"Hubo de desmontarse la torre que, añadida en época renacentista, descomponía la natural silueta y armonía de sus tejados. Pero las necesidades del culto exigen un campanario y éste puede conseguirse haciendo una espadaña sobre la fachada sur, que por ser de cantería, reconstruida, admite e incluso requiere este aditamento para*

[27] Así lo manifestaría en su discurso de recepción pública ante la Academia de la Historia titulado "La técnica moderna en la conservación de monumentos", cfr. Lacuesta, R. (2000): *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Diputación de Barcelona, p. 190.

[28] La-Hoz Arderius, R. de (1996). op. cit., p. 77.

lograr la silueta clásica de las iglesias de tradición románica. Se trata de hacer en piedra igual que la de fachada y en estilo barroco de su ventanal una espadaña" [29].

Como muestra significativa de esta mayoritaria tendencia de restauración en estilo, Muñoz Cosme (1989) ha recogido la polémica publicada por la revista *Arquitectura*, en torno a la supresión de la catedral superpuesta a la Mezquita de Córdoba y su vuelta a la forma original, con dos de las posturas defensoras de ese cambio -Fernando Chueca Goitia y Francisco Pons-Sorolla, para devolver al monumento el estado y la función para la que había sido concebido.

> "Chueca Goitia: En último término, es verdad, hemos conservado la mezquita, y quizá al duro precio de que se incrustase la catedral cristiana; pero hemos perdido lo que había en ella de alta fruición estética. ¿Sería muy atrevido el anhelo de recuperarla?
>
> y Pons Sorolla opina: A la luz de nuestras posibilidades de hoy creo sinceramente que no es imposible y que el traslado del monumento cristiano a un ámbito cercano y propicio y la reposición de los elementos alterados de la Mezquita para quedar, no en su estado pero sí en un ambiente primitivo, podría ser una de las grandes metas de la Restauración Histórico Artística en España." [30].

Los precedentes teóricos sobre restauración y/o conservación monumental en España, desde principios del siglo XX, surtieron una directa influencia en la formación de Pons-Sorolla, quien, inicialmente, tomó el testigo de las restauraciones historicistas –con predominio de medievalizaciones-, pero que poco a poco las fue superando, tímidamente, en favor de criterios *Históricos*, *Modernos* y *Científicos*. Siguiendo la estela de Menéndez Pidal, el que fuera su maestro a pie de obra, Pons-Sorolla asumió algunos de los principios que Pilar García Cuetos (1999)[31] atribuyó al arquitecto asturiano, como rasgos de sus principales intervenciones de restauración: manejo de materiales y colores similares a los originales para no desentonar –en la Cámara Santa de Oviedo (1939-1942) en vez de «anastilosis» optó por una reconstrucción mimética con confusión en la identificación de piezas auténticas y renovadas-; creación de un ambiente interior "original" mediante la eliminación de añadidos y revestimientos; musealización del monumento -Santa María del Naranco (1929-34) fue despojada de culto, mobiliario litúrgico y vivienda del párroco-; aislamiento del monumento para convertirlo en auténtico protagonista de su medio; e

[29] Arenillas, A. (1960): Colocación de campanario de la Iglesia de Santiago de Salamanca. Memoria. Cfr. Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit. (p.151).

[30] Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit., p. 151.

[31] García Cuetos, Mª Pilar (1999): *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*. Oviedo, Editorial Sueve.

interés por el pintoresquismo del monumento mediante la configuración de perspectivas y vistas intencionadamente dirigidas hacia aspectos concretos de la fábrica para determinar su lectura.

La depuración de aditamentos modernos sin valor estético en aras de la *repristinación* formal, la limpieza de encalados con retirada de pinturas modernas sin interés a favor de la prioritaria *petrificación* de interiores medievales, la recuperación de perfiles y rasantes en cubiertas y pavimentos, la apertura de huecos y elementos originales, la reorganización litúrgica y cultual de catedrales y la ordenación de presbiterios con sustitución de su mobiliario litúrgico, fueron algunas de las pautas más constantes aplicadas en sus campañas de restauración arquitectónica. Por su parte, la regularización en la composición de fachadas con eliminación de adulteraciones vanguardistas, la ambientación homogénea de calles y arquitecturas, la pavimentación de calzadas y plazas según el modo tradicional, la jerarquización de espacios mediante diferente tratamiento del suelo, la sustitución de rampas por escalinatas, la configuración de recorridos turísticos, la creación de miradores y rincones "con encanto", constituyeron las principales claves en las renovaciones urbanas de conjuntos históricos o pintorescos que tuvo ocasión de coordinar. Como punto intermedio, una de las preocupaciones que más le atrajeron y con la que, sin duda alguna, consiguió despojarse de un encorsetamiento *violletiano*, fue la ampliación de su intervención al entorno monumental del objeto a intervenir, como seguidor de Giovannoni (*restauro scientífico*). Asimismo, cabe diferenciar entre la musealización de arquitecturas y espacios emblemáticos y la rehabilitación que ideó en otros exponentes arquitectónicos. Esa actualización del patrimonio le puso en el camino del concepto moderno «valor de uso», con el que se han ido acometiendo, a gran escala, las distintas reutilizaciones sociales –algunas de ellas con vínculos políticos- y rentabilizaciones económicas del Patrimonio Cultural desde mediados del siglo XX en nuestro país.

El método que Pons-Sorolla aplicó para conseguir cada uno de los principios mencionados respondió a un programa de ejecución bastante semejante entre sí. Salvando las diferencias normales en los tratamientos técnicos correspondientes al tipo de objeto a intervenir, los principales puntos en común radicaban en una serie de premisas repetidas de modo tenaz. Con respecto a materiales y técnicas, empleaba los de factura moderna para garantizar la estabilidad mecánica –inyecciones de cemento, soleras y enlechados de hormigón armado, tirantes metálicos, etc.- cuya ubicación siempre solía ir insertada en el interior de la estructura, pues al exterior se reproducía el tipo de piedra más afín posible a la fábrica original, con intención de disimular la intervención y obtener un resultado de completa armonía. En algunas ocasiones, se especificaba que la notoriedad de las piezas reemplazadas habría de registrarse mediante la incisión de una "R", como testigo de su reposición durante el proceso de restauración, tal y como aconsejaba Boito (*restauro moderno*). Ahora bien, el empleo de materiales modernos estaba limitado a tareas de

consolidación, sobre todo, pues en sus intervenciones existía el deseo manifiesto de respetar las características constructivas y formales de cada región, aunque se vieran sometidas a su mejor disposición; tal y como sucedió, por ejemplo, con las pavimentaciones de conjuntos monumentales, donde el mantenimiento de tipos locales se ajustó a diseños más uniformes y regulares que propiciaron estudiados juegos de perspectiva.

El trabajo realizado por Pons-Sorolla durante sus cuarenta años de servicio a la Administración no se ha visto sometido únicamente a principios de reintegración formal. En el caso de castillos y ruinas históricas mostró una postura mucho más conservadora, que, sin llegar al extremo *ruskiniano*, le ha hecho partícipe de otros criterios al margen de los puramente *violletianos*. Esta doble dimensión nos demuestra su oscilación –nunca radicalización extrema como historiográficamente se le ha atribuido- entre ambas doctrinas decimonónicas. La conciliación conceptual a la que supo llegar le convirtieron en un claro discípulo de los criterios boitianos. Aunque en alguna ocasión echó mano de la anastilosis *(restauro archeologico*) -sobre todo en recintos sometidos a intensas exploraciones arqueológicas- las restantes reconstrucciones parciales de iglesias y arquitecturas fluctuaron entre las que únicamente tomaron referencias del propio monumento (*restauro storico*)[32] –constituyendo las menos abundantes- y aquellas otras más idealizadas que, como modelo de inspiración, echaron mano de otras edificaciones similares en cronología y sintaxis compositiva a la que se tenía entre manos (*restauro stilistico*).

Otro de los mecanismos con los que Pons-Sorolla superó los conceptos que le habían sido inculcados, fue su preocupación por entablar un diálogo con el monumento. Poco arrogante resultó ser si en cada uno de sus trabajos de restauración y/o conservación arquitectónica «escuchó» a la fábrica histórica, como él mismo reconocía: *"saber dialogar con ellos para comprenderles y averiguar lo que necesitan, antes de que nuestras torpes manos puedan alegremente ofenderlos."* (Documento 02). La *praxis* historicista de Pons-Sorolla nos ha dejado ejemplos paradigmáticos de dicha conversación con el monumento, mediante el desenmascaramiento de estructuras ocultas por añadidos y prótesis posteriores. Uno de los relatos que mejor expresan esa postura –ciertamente dependiente del idealismo *violletiano*- fue el encuentro mantenido con Rafael de La Hoz Arderius, a quien descubrió su particular modo de afrontar el diálogo con la esencia del monumento: *"Con ocasión de uno de sus viajes por Andalucía vino a visitarme Francisco Pons-Sorolla. Cuando entró en mi despacho me encontraba estudiando una planta del Convento de la Merced, excepcional palacio barroco del siglo XVIII, en cuya rehabilitación llevaba años ocupado. Extrañado por mi ensimismamiento, preguntó la causa. Le mostré el plano de*

[32] La aportación más importante de la corriente histórica, encabezada por Luca Beltrami (1854-1933) –intervino en el Castillo de Sforza de Milán a partir de 1893, por ejemplo- consistió en establecer los límites de la restauración en la individualidad de cada monumento, *"cada edificio histórico tiene una modalidad específica de ser conformada por su historia y ésta permite restituir su fisonomía histórica"*, cfr. González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 219.

planta alta del patio principal donde se reflejaba una extrañísima solución arquitectónica cuya razón de ser no acertaba a vislumbrar. Existía una gran escalera imperial dando acceso, como suele ser frecuente, a una amplia galería que circunvalaba el vacío del patio. Lo extraordinario era que, abrazando directamente dicho cinturón y a lo largo de todo su perímetro se encontraba, circunscrito y yuxtapuesto –albarda sobre albarda- un segundo corredor. 'Por más que lo intento –bromeé- no logro meterme dentro de la cabeza del arquitecto que inventó esto'. 'No te extrañe, replicó, esa cabeza en la que te quieres meter portaba peluca'. Y aunque parezca inverosímil, esta certera observación me dio la clave. Recordé el dorsiano 'Jamás estuvo la Humanidad más lejos de la Prehistoria que en el siglo XVIII' y entonces, en mi cabeza racionalista de deformado hijo del siglo XX, se hizo la luz: La gran galería donde desembarcaba la monumental escalera, era un 'espacio representativo de recepción' que nada tenía que ver con el 'pasillo interior', el cual, fuera de la vista de los visitantes, comunicaba entre si la celdas, servicios y demás habitaciones privadas de los monjes. Se trataba de un exquisito refinamiento, típico del siglo de las luces, parejo al de superponer una perfecta peluca artificial sobre el no siempre esplendoroso cabello natural, o como el de enfoscar un muro de ladrillo para luego pintar encima, con exacta geometría, otra fábrica impecable de ladrillo. Aprendí que, tratándose de actuar en un contexto cultural pretérito, lo primero que hay que hacer, antes de sentarse al tablero, es 'calzarse la peluca' que corresponda, adquirir una segunda identidad cultural." [33].

LA CONFORMACIÓN DE UN PENSAMIENTO RESTAURADOR: PRODUCCIÓN CIENTIFICA DE PONS-SOROLLA

Las publicaciones de Pons-Sorolla no fueron numerosas (Tabla 01). Su producción científica se ocupó –al margen de los ensayos sobre su abuelo Joaquín Sorolla- de algunas de sus intervenciones más destacadas, sin cabida para la reflexión conceptual o la erudición histórica. Se trata de textos prácticos, informes sobre obras realizadas divulgando pormenores a los que sometió conjuntos ordenados y monumentos recuperados. Es más, algunos de ellos son extractos o reproducciones integrales de sus proyectos de restauración. De todos ellos puede destacarse el adjunto material fotográfico y planimétrico, como apoyo de texto y herramienta fundamental para conocer el impacto estético inmediato a la intervención.

Según la autoría de los artículos se clasifican entre los de colaboración y los realizados en solitario. Tanto si el co-firmante es otro arquitecto como si el único responsable fue Pons-Sorolla, el contenido del texto no variaba demasiado: breve presentación del objeto –

[33] La Hoz Arderius, R. de (1996). op. cit., p. 69-83.

principales datos históricos y rasgos compositivos-, antecedentes y motivaciones que impulsaron la campaña, concluyendo con la enumeración de trabajos llevados a término. Sin embargo, especial mención merecen los que trataron sobre monumentos gallegos en cuya elaboración tomó parte el Comisario de Bellas Artes, Manuel Chamoso Lamas (1909-1985). En ellos el discurso técnico de Pons-Sorolla fue desplazado por la valoración histórica y artística del monumento, a cargo de Chamoso, con referencias y contextualizaciones más amplias que derivaron en estudios monográficos –"El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra" (1958) o "Las pinturas murales de Villar de Donas (Lugo)" (1961)-. Es más, el informe publicado sobre las excavaciones arqueológicas realizadas en la catedral de Santiago de Compostela -iniciadas tras la retirada del coro capitular de su nave mayor en los años cuarenta- se convirtieron, practicamente, en la publicación de los diarios de Chamoso –director de los trabajos de exploración- cuyas noticias sobre los hallazgos descubiertos relegaron los aspectos técnicos generados por tales trabajos como, por ejemplo, la influencia de las prospecciones sobre la restauración que se estaba llevando a cabo en el resto del Templo.

Chamoso Lamas fue un infatigable estudioso del patrimonio artístico de Galicia y buena prueba de ese afán lo demuestra su vasta producción científica. El equipo de trabajo que Pons-Sorolla llegó a constituir con este Comisario, basado en una estrecha relación personal y compenetración intelectual, justifica la delegación de muchos aspectos que el arquitecto efectuó en manos de su colaborador. Entre ellos, cabe pensar que la elaboración de memorias históricas fue uno de los más significativos, junto al de supervisión y gestión local de intervenciones. Podemos llegar a afirmar que Chamoso se encargaba de la parte histórico-artística y que Pons-Sorolla resolvía los problemas de estabilidad mecánica, consolidación de estructuras, restauración de formas, rehabilitación espacial, ordenación de entornos y conjuntos monumentales… en definitiva, una interdisciplinariedad perfecta. Esta separación de tareas explica que la mayoría de objetos y lugares intervenidos bajo dirección del arquitecto madrileño contaran con un estudio pormenorizado elaborado por Chamoso Lamas. Dicho informe podía hacerse previamente a la actuación, para presionar a las Direcciones Generales de Bellas Artes y Arquitectura sobre la necesidad de emprender el rescate patrimonial u ordenar monumental y turísticamente una localidad, o como corolario a la campaña finalizada.

La naturaleza de las publicaciones de Pons-Sorolla ha oscilado entre las dirigidas a público científico y especializado –en su mayoría- y las divulgativas de difusión más popular. La de mayor proyección internacional, en el círculo dedicado a la tutela y protección del Patrimonio Cultural, fue la revista *Monumentum*[34] –primera edición de ICOMOS

[34] Piero Gazzola, presidente de ICOMOS en 1967, escribió en el primer número de la revista: *"Monumentum se propone expresar la naturaleza misma de ICOMOS y los ideales que lo inspiran. Se presenta por consiguiente, como el instrumento de difusión de nuestros fines y programas, al mismo tiempo que como un medio de ensanchar la comprensión del valor universal del patrimonio monumental y de la cultura de la cual es reflejo"*.

(International Council on Monuments and Sites), vigente desde 1967 hasta 1984-, que sirvió de marco para cinco de sus artículos, todos ellos recogidos en el Volumen X (1973). Otros soportes de prestigio fueron *Cuadernos de Estudios Gallegos* -publicada por el Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento desde 1944-; *Informes de la Construcción*-surgida en 1948 a cargo del entonces Patronato Juan de la Cierva que, fusionado con otros organismos pasó a denominarse desde 1961 Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, dependiente del actual Ministerio de Educación y Ciencia-; *Abrente* –editada por la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de A Coruña desde 1969-; *Revista Nacional de Arquitectura; Castillos de España*; *Arquitectura*; y revistas de organismos culturales como Institución Príncipe de Viana e Instituto de Estudios Ilerdenses; entre las más representativas.

Por su parte, otros textos que fueron publicados con motivo de inaguraciones de intervenciones finalizadas tuvieron un matiz más propagandístico; su edición corrió a cargo del Instituto de Cultura Hispánica y de la Institución Fernando el Católico con colaboración de la Diputación de Zaragoza. En ambos foros, la participación de Pons-Sorolla se limitó a la explicación de la campaña realizada en la misma línea argumental y estructural en que había redactado sus restante artículos más científicos, sin embargo, en esas dos ocasiones, se vieron acompañados de discursos y ponencias mucho más divulgativas y promocionales –para estimular su aceptación social- que analíticas.

Aún sin ser consideradas como producción científica *per se*, tanto las entrevistas concedidas –"La gigantesca presa de Belesar inundará Puertomarín. Entrevista con el señor Pons Sorolla, encargado de trasplantar los monumentos románicos" (Madrid, 22-IX-1960) realizada por Joaquín Aguirre Bellver- como los artículos publicados en prensa –"El más importante traslado monumental de Europa" (*Ya*, Madrid 23-X-1960)-, han constituido otro de los vehículos que Pons-Sorolla tuvo a su alcance para comentar, de primera mano, sus proyectos de obras. Aún siendo muy pocas las conservadas, su tono directo las convirtieron en auténticos testimonios para conocer su valoración personal. Si a ello se añaden contenidos estrictamente vinculados a su actividad profesional, el resultado es un conjunto de textos interesantes para completar el pensamiento restaurador de este arquitecto.

No deja de extrañar que la dilatada actividad restauradora de Pons-Sorolla –con más de ciento cincuenta intervenciones de restauración en toda España durante cuatro décadas- tuviera un escaso reflejo en su producción científica. Esto, sin embargo, se debe circunscribir a su preferencia operativa más que divulgativa. Teniendo a su cargo puestos de gran implicación –Arquitecto Conservador de la Ciudad Monumental de Santiago de Compostela (1945) y Arquitecto Jefe de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional (1956-1985), entre otros- no parece tan descabellado que sus desplzamientos y

responsabilidades le ocuparan más tiempo del necesario para elaborar textos y plasmar meditaciones. A pesar de esa limitada aportación teórica, los proyectos de obras, la correspondencia con los implicados en los diversos trabajos, la documentación administrativa, la documentación gráfica y la comprobación de las actuaciones en sí mismas permitirá -a lo largo de la presente Tesis Doctoral-, asociar su *praxis* restauradora a criterios conceptuales y técnicos vinculados con las principales corrientes de restauración arquitectónica.

Documento 02. Carta abierta de Francisco Pons-Sorolla y Arnau a su maestro Francisco Íñiguez Almech, desde el Castillo de Loarre (Huesca), en junio de 1982, leída en el *Solemne acto público promovido por la Real Academia aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis en memoria del que fue su Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Íñiguez Almech*, publicado en Zaragoza, 1986.

Querido Maestro:

Hace sólo unas semanas he dado por cerrada la etapa de seis años de trabajo conservador y restaurador en ese castillo roquero, alma y bravura de tu querido Aragón; blasón insigne de Sancho el Mayor y su nieto Sancho Ramírez, fortaleza sin parangón en Europa y conjunto de tal fuerza evocadora que es imposible de olvidar para quienes hemos podido sentirle a fondo.

Tú sabes muy bien sus secretos, has estudiado más que nadie sus venerables piedras; has publicado bellas páginas para darle a conocer y –personalmente- a mí me has enseñado a amarle.

Esta restauración que hoy cierra un ciclo de la vida del Castillo de Loarre debía haber sido obra tuya; con más títulos que nadie para afrontarla y con más seguridades de acierto para lograrla en plenitud. Y sin embargo… ¿Te acuerdas de que hace algo más de diez años fuiste tú quien me brindaste la dicha de poder realizarla?

Es el regalo más preciado que podrías hacerme después de tantos como he recibido de ti a través de tus enseñanzas en el arte, nada fácil, de «ver» los Monumentos, de saber dialogar con ellos para comprenderles y averiguar lo que necesitan, antes de que nuestras torpes manos puedan alegremente ofenderlos.

Y por ello quiero que esta carta, escrita desde la más hermosa «ruina» que pueda soñarse, en el corazón de tu Aragón milenario, sea a la vez ofrenda y petición: Ofrenda de mi obra a quien debió hacerla, con humildad y con orgullo por haber cumplido tu deseo; petición esperanzada de que un día próximo puedan nuestras almas escalar de nuevo estos peñascos y una vez más pueda oír tu lección magistral ante la obra, para mi alegría o para mi arrepentimiento, pero siempre con el agradecimiento por tu enseñanza.

Un fuerte abrazo de tu discípulo.

Francisco Pons Sorolla
Junio de 1982

Tabla 01. Listado de las publicaciones de Pons-Sorolla.

- SANTIAGO DE COMPOSTELA

Informes de la Construcción. Patronato Juan de la Cierva. Nº27, 1951.
28 pp. Con ilustraciones y plano en color fuera de texto.

- CONSOLIDACIÓN Y RESTUARCIÓN DE LA TORRE DE SAN VICENTE EN ZAMORA

(En colaboración con el arquitecto Enrique Crespo Álvarez)
Informes de la Construcción. Patronato Juan de la Cierva. Nº46, 1952.
181-1, 12 p. ilustr. 2 ilustr. fuera de texto.

- OBRAS DE RESTAURACIÓN EN EL PALACIO DE GELMIREZ EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Revista Nacional de Arquitectura. Nº175, 1956.
23/29 ilustr.

- LOS JARDINES DE LA CASA DE SOROLLA

Cedro. Instituto Estudio Jardinería y Arte Paisajista. Nº9/10, 1956.
5/16 ilustr.

- EL MONASTERIO DE SAN ESTEBAN DE RIBAS DE SIL

(En colaboración con Manuel Chamoso Lamas)
Cuadernos de Estudios Gallegos. T.XIII, 1958.
35/42 ilustr.

- DIE UBERTRAGUNG DER KIRCHE SAN JUAN UND DAS NEVE DORF PUERTOMARIN

Osterreichische zeitschrift für Kunst und denkmalpflege. T.XIV, 1960.
43/50 ilustr.

- TRASLADOS DE MONUMENTOS EN ESPAÑA. PUERTOMARÍN.

Arquitectura. Nº36, 1961.
17/25 ilustr.

- LAS PINTURAS MURALES DE VILLAR DE DONAS (LUGO)

(En colaboración con Manuel Chamoso Lamas)
Cuadernos de Estudios Gallegos. T.XVI, 1961.
176/182 ilustr.

- NOTICIA DEL DESCUBRIMIENTO DE PRIMITIVAS CONSTRUCCIONES ROMÁNICAS EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

(En colaboración con Manuel Chamoso Lamas)
Cuadernos de Estudios Gallegos. T.XVII, 1962.
303/305 ilustr. fuera de texto.

- EL PUENTE FORTFICADO DE BESALU Y SU RESTAURACIÓN

Castillos de España. Nº68, 1970.
26/35 ilustr.

- LAS OBRAS DE RESTAUARCIÓN EN SOS DEL REY CATÓLICO (ZARAGOZA)

Exaltación de Sos del Rey Católico. Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza. T.XXXI, 1970.
27/32 y 15 ilustr.

- LA CASA DE BENALCÁZAR EN LA CIUDAD DE QUITO (ECUADOR)

Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1973.
Ilustr.

- RENOVATION OF THE ROMANESQUE CATHEDRAL OF RODA DE ISABENA IN THE PYRENEES (HUESCA) AND OF ITS URBAN SETTING

Monumentum. I.C.O.M.O.S. T.X, 1973.
21/26 ilustr.

- RENOVATION OF THE MONUMENTS IN THE VILLAGE OF PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

Monumentum. I.C.O.M.O.S. T.X, 1973.
27/33 ilustraciones.

- AMENACEMENT DE L´ENSEMBLE URBAIN DE BURGO DE OSMA, DE SA CATHEDRALE ET DE SON ENUIRONEMENT (SORIA)

(En colaboración con Víctor Caballero Ungria)
Monumentum. I.C.O.M.O.S. T.X, 1973.
53/59 ilustraciones.

- THE RESTORATION OF THE CASTLE OF SEGURA DE LA SIERRA (JAÉN)

(En colaboración con Manuel Manzano Martos)
Monumentum. I.C.O.M.O.S. T.X, 1973.
75/84 ilustraciones.

- CONSERVATION OF URBAN CENTRE OF HISTORICAL AND ARTISTIC INTEREST: THE OF CHINCHON (MADRID)

(En colaboración con Víctor Caballero Ungria)
Monumentum. I.C.O.M.O.S. T.X, 1973.
85/92 ilustraciones.

- PROYECTO RESTAURACIÓN DE CABECERA Y CRUCERO DE LA IGLESIA DE SARDUNI DE TABERNOLES (LÉRIDA)

Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérida, 1971.
p.49/54, ilustr., 3 láminas.

- LA OBRA DE SOROLLA AL CUMPLIRSE EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

Archivo de Arte Valenciano, 1974.
1/3 ilustr.

- LA OBRA DE SOROLLA AL CUMPLIRSE EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

Estudios de Arte Español. Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, 1974.
p.165/171.

- LA IDEACIÓN CREATIVA EN LA CONSERVACIÓN DE VALORES EN LA ARQUITECTURA ARTÍSTICA

Comunicaciones. XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos. Ministerio de la Vivienda. Madrid, 1975.
p.391/394.

- EL CONJUNTO MONASTERIAL DE SAN MARTÍN PINARIO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA (Restauraciones hasta hoy)

Abrente. Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. del Rosario de La Coruña. Nº8, 1976-78.
p.7/14 ilustr. láminas 8.

- PROYECTO DE OBRAS DE RESTAURACIÓN EN LA CAPILLA DEL SANTIC SPIRITUS EN RONCESVALLES (NAVARRA)

Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1978.
p.57/77 ilustr. lám. 1/6.

I. 3. LOS COMIENZOS PROFESIONALES EN GALICIA COMO ARQUITECTO AYUDANTE DE LA PRIMERA ZONA

En el año 1945, tras obtener el título de Arquitecto, Francisco Pons-Sorolla fue designado Ayudante de Luis Menéndez Pidal en la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Galicia, Asturias, Zamora y León). Con este mismo profesor, dos años antes, había iniciado su etapa de formación en la restauración de monumentos tan singulares como el Monasterio de Guadalupe (Cáceres).

La extensión del territorio a cubrir encaminó su dedicación, de modo prioritario, al patrimonio arquitectónico y artístico gallego. Asturias era una región afectada por los conflictos bélicos precedentes, y la reconstrucción de monumentos fue asumida por Menéndez Pidal casi de forma particular. En la provincia de León su participación fue algo más destacada, tanto en la catedral -que a comienzos de siglo se había convertido en la principal cantera de experimentación restauradora del país- como en otros exponentes arquitectónicos de interés (Castillo de Ponferrada e Iglesia de Santiago de Corullón); análoga situación a la que se produjo en la de Zamora, registrándose su participación en un número elevado de proyectos junto a su maestro. Galicia era una región mucho más tranquila en cuanto a destrucciones de su patrimonio, no se trataba de reconstruir la memoria sesgada de un pueblo sino de impulsar el potencial artístico que la definía; sus arquitecturas y recursos estaban abandonados en un absoluto olvido al que estaban abocadas sus fábricas y entornos.

La excesiva identificación de Menéndez Pidal con los referentes de su origen asturiano derivaron en su estricta participación oficial, como Arquitecto Jefe, en las campañas gallegas, posibilitando la progresiva asunción de Pons-Sorolla al frente de las mismas. Esta circunstancia determinó que el paisaje restaurador durante el franquismo en nuestra región resultase bastante homogéneo, al contar, en la práctica, con un solo responsable. Con ello no quiere decirse que Menéndez Pidal no proyectara restauraciones de monumentos gallegos o que a éstos los considerase de menor relevancia. Es evidente que los comienzos de Pons-Sorolla fueron guiados por las directrices que aquel enunciaba, a quien, en definitiva, se debía la responsabilidad de todo lo que sucediera en la Primera Zona, pero el nombramiento del joven madrileño como Arquitecto Conservador de Santiago de Compostela en 1945 le permitió al asturiano desvincularse, un poco más, de Galicia, a la que dejaba en manos de un volcado e ilusionado discípulo.

Santiago de Compostela era la clave fundamental para la revitalización de Galicia. La principal herramienta para afianzar la imagen gallega en el territorio español -destacar su peculiaridad regional en el rescate de localismos y folklore puesto en marcha en toda España- fue la restauración de las arquitecturas más simbólicas y la ordenación de los

conjuntos monumentales cargados de tipismo regional. El núcleo que, reuniendo estos condicionantes, focalizó los primeros esfuerzos de Pons-Sorolla fue la ciudad compostelana. Por decreto del Ministerio de Educación Nacional de 9 de marzo de 1940 (BOE 18.4.1940) su casco antiguo había sido declarado *Conjunto Histórico-Artístico*. Su catedral era el principal referente jacobeo para proyectar Galicia a nivel mundial a través de la ruta de peregrinación, en cuya tradición apostólica, además, se había apoyado el régimen franquista para fundamentar su particular «cruzada» política. Su entorno –plazas, rúas, arquitecturas- se convirtieron en el laboratorio de criterios y propuestas de intervención que Pons-Sorolla, paulatinamente, iría aplicando en los restantes recintos monumentales de Galicia.

El contacto del arquitecto con la catedral compostelana se produjo a través de las exploraciones arqueológicas que, tras la retirada del coro de la nave central, dirigió Menéndez Pidal junto al Comisario de Bellas Artes, Manuel Chamoso Lamas. La participación de Pons-Sorolla en el curso de las operaciones derivadas de tan compleja actuación –consolidación y restauración de pilares y basas, obras de pavimentación, reparaciones de agrietamientos, etc.- fue paulatinamente aumentando, hasta el punto de asumir la coordinación de las sucesivas intervenciones en capillas y elementos destacados del Monumento. Apenas se ha localizado correspondencia entre Menéndez Pidal y Pons-Sorolla sobre pautas de actuación, mientras que son abundantes las de éste con Chamoso Lamas y con los principales afectados por las obras proyectadas. Aunque constan autorizaciones a los dos arquitectos de viajes de inspección para visitar las obras en curso, apenas contamos con información más explícita sobre el desplazamiento del técnico asturiano. No es que Menéndez Pidal desapareciese de nuestra región de repente –pues su firma avala proyectos compartidos con Pons-Sorolla en otras edificaciones hasta los años sesenta, y su jefatura de la Primera Zona requería su firma y supervisión en los acometidos por su Ayudante-, sino que se decantó con mayor entusiasmo por operaciones foráneas a esta región.

Al margen de la basílica apostólica, Santiago de Compostela contaba con suficientes exponentes de arquitectura sagrada y civil y con recorridos pintorescos para que Pons-Sorolla desplegase una intensa actuación reflexiva, no sin cierta oposición en algunas de sus actuaciones. Edificios como el Palacio de Xelmírez y la Casa gótica –sometidos a una rehabilitación *musealizadora*-, la Iglesia de San Fiz de Solivio y la Colegiata de Sar –restauradas con criterios historicistas-, algunas casas particulares como las sitas en el nº 20—22 de la Rúa do Vilar y el nº 5 del Cantón do Toural –regularizadas mediante la secuencia del soportal arqueado que se pretendía imponer en todo el recinto antiguo-, y pasos tan estratégicos como la Rúa de San Pedro –urbanizado y mejorado para enmarcar la llegada del Camino Francés-, fueron algunos de los casos más significativos de su labor como Conservador en esa ciudad.

Otras de sus primeras incursiones en el panorama cultural gallego fueron las complejas obras de consolidación realizadas en la Colegiata de Santa María do Campo (A Coruña) así como las restauraciones ejecutadas en la Iglesia de Santiago (A Coruña), el Monasterio de San Xulián de Samos (Lugo) y el Palacio Episcopal orensano.

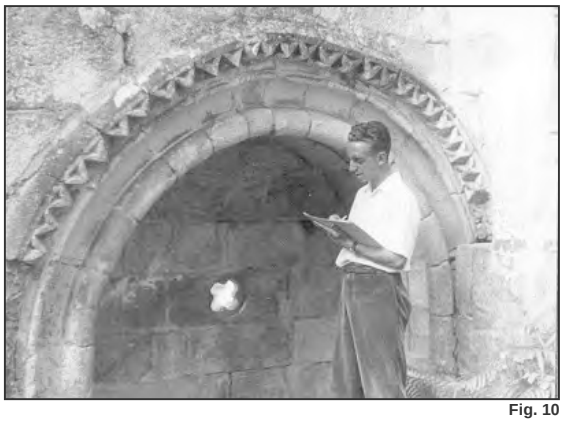


Fig. 10

Fig. 11

Figuras 10 y 11. Francisco Pons-Sorolla durante un viaje de inspección a Galicia. (ca. años 50. APS).

Los conjuntos monumentales de villas marineras y del interior, monasterios, murallas y fortalezas completaron el vasto panorama del patrimonio sobre el que intervino (Figs. 09 y 10). La actuación en cada uno de esos recursos se fundamentaba en sus posibilidades turísticas, convirtiéndose, a la vez, en arquitecto-restaurador y dinamizador cultural. La mayoría de sus proyectos se concibieron como instrumentos para configurar o promocionar itinerarios, hasta el punto de que si la intervención consistía en rescatar del olvido algún paraje más que de reconstruir objetos devastados, la difusión turística de la campaña era uno de los principales objetivos a perseguir.

Galicia fue, con mucha diferencia, la comunidad autonómica en la que Pons-Sorolla dirigió un mayor número de obras (39), inicialmente desde la Dirección General de Bellas Artes y poco después desde la de Arquitectura. Fue precisamente en esta última donde él mismo –como Arquitecto Jefe de la «Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional», posteriormente denominada «Servicio de Restauración Arquitectónica»- contabilizó su participación directa en ciento cincuenta y una por toda España (Gráfico 01). Entre las restantes regiones, también destacaron Castilla-León (21), Cataluña (17), Andalucía (16), Aragón (15) y Castilla-La Mancha (13), aunque, prácticamente, con la mitad de actuaciones que las coordinadas sobre los bienes gallegos.

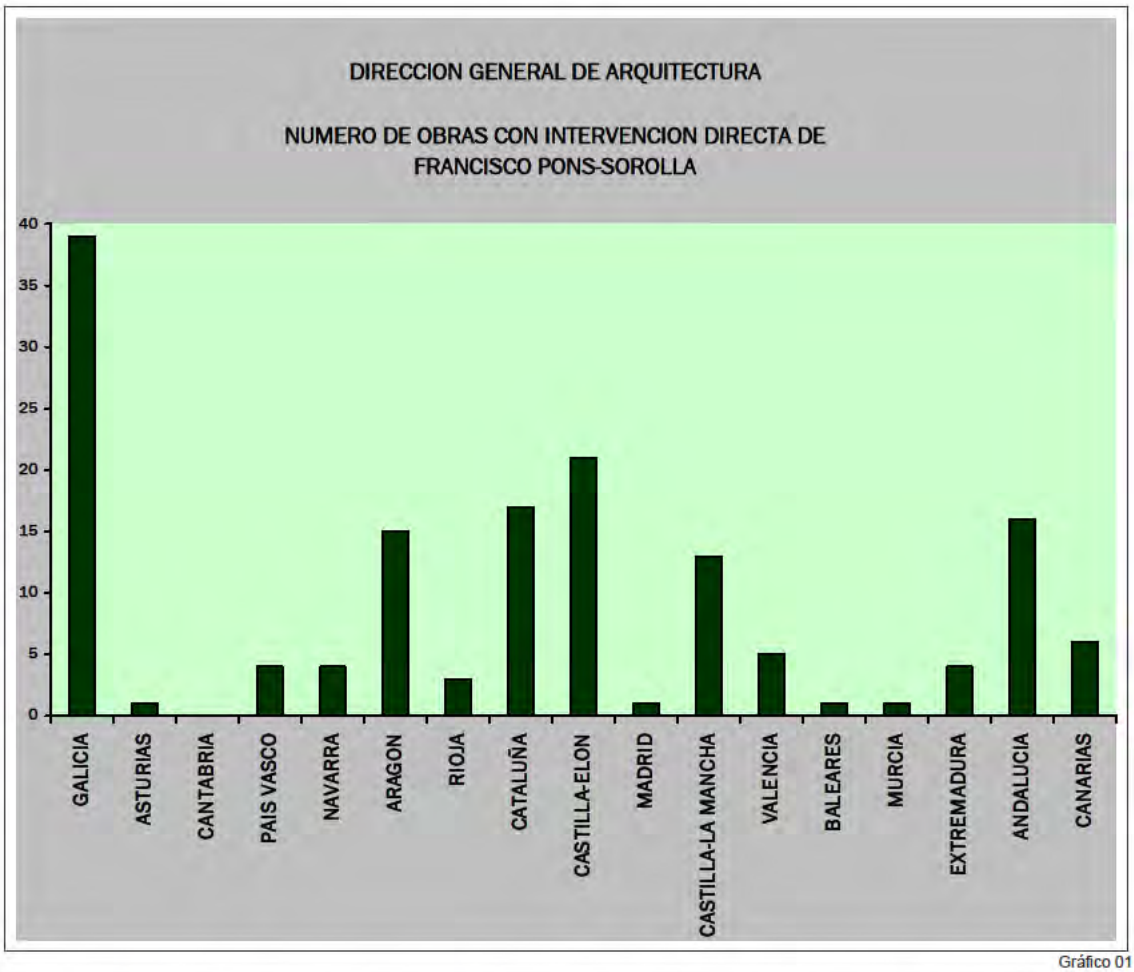


Gráfico 01

Gráfico 01. Número de obras en que ha intervenido directamente Francisco Pons-Sorolla desde la Dirección General de Arquitectura (*Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica*) durante el periodo 1950-1985 en toda España. (Elaboración propia a partir de Informe realizado por Francisco Pons-Sorolla. APS).

I. 4. LA SECCIÓN DE CIUDADES DE INTERÉS ARTÍSTICO NACIONAL Y EL SERVICIO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

Llegado el año 1950 -siendo Ministro de la Gobernación Blas Pérez González y Director General de Arquitectura Francisco Prieto Moreno- se creó la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional*, bajo la jefatura del arquitecto Rodolfo García Pablos. Compuesta por reducido personal –nunca sobrepasó las veinticinco personas- y con presupuesto de tres millones de pesetas anuales –durante los diez primeros años- se inició *"una insólita andadura en el campo de los valores de la Arquitectura Urbana y popular, que en aquella fecha aún no se consideraban merecedoras de la atención de los restauradores estatales."*[35]. El objeto inicial de actuación comprendía la recuperación de sitios vinculados con los Reyes Católicos y el Descubrimiento de América –Úbeda y Baeza (Jaén), Santa Fé (Granada), Madrigal de las Altas Torres y Arévalo (Ávila)-, mediante una labor, exclusivamente, urbanística, sin excesiva preocupación, todavía, por la restauración de monumentos.

Tres años más tarde, Pons-Sorolla -sin dejar su ocupación en la Dirección General de Bellas Artes, de la que era arquitecto desde 1945-, fue requerido, por el Director General de Arquitectura, para dirigir la referida Sección. De este cargo no fue separado hasta 1984, aún cuando en todos esos años se fueron sucediendo varios relevos al frente de la Dirección General. Dada la casi exclusividad de la Administración en la recuperación patrimonial durante los años del franquismo, su permanencia en la jefatura de dicho organismo le permitió controlar, y en cierto modo condicionar, la actividad restauradora de Monumentos y ordenadora en Conjuntos Histórico-Artísticos realizada, por entonces, en nuestro país.

Durante los años cincuenta las Direcciones Generales de Arquitectura y Urbanismo se agruparon bajo la coordinación de Pedro Bigador Lasarte. Una vez separadas, la Sección pasó a depender, durante poco tiempo, de Urbanismo. En 1957 el Ministerio de la Gobernación se convirtió en el de Vivienda –regentando su cartera el arquitecto bilbaíno José Luis Arrese y Magra- y la sección volvió a depender de la Dirección General de Arquitectura, con José Manuel Bringas a su cargo. El total de intervenciones acometidas en esa década fue de cuarenta y cuatro con inversión de 31.463.927 pesetas (Tabla 02).

La estabilización y afianzamiento de la Sección tuvo lugar a lo largo de los años sesenta, con Miguel Ángel García Lomas como Director General durante todo el decenio y el apoyo del Ministro Sánchez Arjona. A la ampliación de su campo de actuación (Tabla 03) –Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, Navarra, La Rioja, Aragón, Cataluña, Castilla-León, Madrid,

[35] Informe realizado por Francisco Pons-Sorolla sobre la actividad desarrollada por el «Servicio de Restauración Arquitectónica» –inicialmente, «Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional»- durante el periodo 1950-1985. (APS).

Castilla-La Mancha, Valencia, Murcia, Extremadura y Andalucía-, y al aumento de la inversión presupuestaria recibida–el volumen económico acumulado desde el inicio de la Sección al término de la década era de 542.673.721 pesetas-, se añadió la progresiva divulgación de la actividad realizada por la Sección. Su consolidación era cada vez más firme y, como consecuencia, el criterio de intervención se extendió de los conjuntos a las arquitecturas históricas; esto es, se logró la unidad de criterio en el tratamiento simultáneo del moumento y su entorno: *"Se cimienta el prestigio de nuestra labor en los pueblos españoles y el campo –exclusivo del urbanismo H. A. en la década anterior- se amplía en muchos casos no sólo a la valoración y ambientación de los grandes monumentos sino a la restauración propiamente dicha, paralela y coordinada con la labor de la Dirección General de Bellas Artes"*[36].

En 1969 el nuevo Ministro de la Vivienda, Vicente Mortes Alfonso, -ingeniero de Caminos, Canales y Puertos- nombró Director General de Arquitectura a Emilio Larrodera -*"Los dos son, como sus antecesores, entusiastas de los valores histórico-artísticos y se disponen a mejorar las posibilidades de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional"*[37]-. Durante los años setenta la Sección aún habría de pasar por manos de otros cuatro Directores Generales. En 19 de octubre de 1972, bajo el primero de los mandatos a cargo de Rafael de La Hoz Arderius -*"A él le debemos el gran estudio hecho de la Mezquita de Córdoba que supuso muchos meses de dedicación casi completa del Servicio"*[38]- se realizó la reorganización de la Dirección General modificándose el nombre de la Sección por el de «Servicio de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos», al que se incorporó –con actuación autónoma- la Sección de Iluminaciones Artísticas dependiente, hasta entonces, de la Subdirección de Proyectos y Obras. A Rafael de la Hoz le sucedieron los arquitectos Andrada, Ballesteros y Antonio Vallejo Acevedo, quien en 30 de mayo de 1978 volvió a cambiar su denominación, definitivamente, por la de «Servicio de Restauración Arquitectónica».

La evolución del Servicio durante la década de los años setenta se decantó por obras de mayor envergadura, en detrimento de su número, para poder atenderlas mejor (**Tabla 04**). El ritmo de obra anual osciló entre las cuarenta y tres de 1974 y las sesenta y ocho de 1977, mientras que la inversión económica aumentó considerablemente desde los 104,3 millones de pesetas de 1970 hasta los 598,7 millones en 1978, siendo esta última cantidad la máxima partida librada en la historia del Servicio. A pesar de esta intensificación de trabajo su equipo se mantuvo reducido sin apenas ampliación de personal.

[36] Ibídem.

[37] Ibídem.

[38] Ibídem.

Tabla 02. Principales intervenciones realizadas desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional* durante los años 50. (APS).

C. Autonomica	Localidad	Objeto de actuación
Galicia	Santiago de Compostela	-Puerta del Camino. -Ordenación de las Plazas de S. Martín y S.Francisco.
Aragón	Albarracín Sos del Rey Católico	-Itinerarios. -Itinerarios.
Castilla León	Segovia Arévalo Madrigal de las Altas Torres	-Plaza de San Esteban. -Plaza de la Villa. -Itinerario.
Madrid	El Escorial	-Plaza de Jacinto Benavente.
Castilla-La Mancha	Toledo	-Ordenación de los entornos del Alcázar. -Iglesia de Santiago. -Murallas y Puerta de Alcántara.
Andalucía	Úbeda Baeza Santa Fé Arcos de la Frontera	-Plaza de Vázquez de Molina. -Plaza de los "Leones". -Plazas y Puerta. -Plaza Mayor.

Tabla 03. Principales intervenciones realizadas desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional* durante los años 60. (APS).

C. Autonomica	Localidad	Objeto de actuación
Galicia	Santiago de Compostela	-Restauraciones en la Catedral y grandes Monumentos a la vez que se acomete la ordenación urbana y pavimentaciones de sus itinerarios principales.
	Tui, Lugo y Mondoñedo	-Restauraciones importantes en sus Catedrales.
	O Cebreiro, Monterrey, Monfero y A Coruña	-Ordenación de conjuntos parciales de gran belleza
Asturias y Cantabria	Salas, Cangas de Onís y Silió	-Restauraciones.
País Vasco	Ondarroa	-Reconstrucción del Puente rescatando sus materiales de la Ría.
	Fuenterrabia, Vergara, San Sebastián y Laguardia	-Se cuidan los conjuntos urbanos.
Navarra	Estella	-Inicio del tratamiento del Conjunto.

La Rioja	Briones	-Se completa el conjunto de Iglesia y Plaza Mayor.
Aragón	Sos del Rey Católico	-Inico de importantes procesos de obras en su Conjunto.
	Roda de Isabena, La Ainsa y Uncastillo	-Inicio de importantes procesos de obras en sus Conjuntos.
	Zaragoza	-Se completa la restauración de la Iglesia de la Magdalena
Cataluña	Besalú y Manresa	-Restauración y puesta en uso de los puentes medievales hundidos.
	Gerona	-Ordenación del gran conjunto del Paseo Arqueológico.
	Castelló de Ampurias y Besalú	-Conjuntos.
	Tortosa	-Conjuntos y comienzo de la restauración de su Catedral.
	Lleida	-Comienzo de la restauración de su Catedral.
	Barcelona	-Obra muy importante es la Restauración y Nueva Cripta en el templo de Santa María del Mar.
Castilla-León	Toro	-Consolidación y restauración de la Colegiata.
	León	-Conjunto de San Isidro.
	Alba de Tormes	-Iglesia de San Juan.
	Burgo de Osma	-Ordenación e itinerario.
	Ávila	-Monasterio de la Encarnación.
	Zamora	-Ordenación de Conjunto.
	San Juan de Ortiga	-Se inicia la restauración del gran Santuario.
Madrid	El Paular	-Se inician las restauraciones en su conjunto.
	Alcalá de Henares	-Iglesia Magistral.
	Chinchón	-Conjunto de la Plaza Mayor.
Castilla-La Mancha	Almagro	-Ordenación de la Plaza Mayor y Ayuntamiento.
	Infantes, Tembleque, Chichilla y Alcaraz	-Plaza Mayor.
	Brihuega, Atienza, Ciudad Real, Alarcón, Sigüenza y Sepúlveda	-Iniciación de ordenaciones y restauraciones en sus conjuntos.
Valencia	Alcira	-Cruz cubierta.
	Valencia	-Restauraciones en San Juan del Hospital.
		-Restauración del Convento de Predicadores.
	Sagunto	-Accesos al Teatro Romano.
	Morella	-Se inician las obras del Conjunto e Iglesia de la Virgen.
Murcia	Yecla	-Restauraciones en Iglesia del Salvador.
	Caravaca	-Restauraciones en castillo e Iglesia.

EXTREMADURA	TRUJILLO, PLASENCIA Y CÁCERES	-SE REALIZAN LAS ORDENACIONES EN SUS CONJUNTOS. Y SE INICIA EL FUTURO PROCESO DE RESTAURACIONES Y ORDENACIÓN DE ACCESOS AL MONASTERIO DE GUADALUPE.
ANDALUCÍA	JAÉN	-ORDENACIÓN DE LA PLAZA DE SANTA MARÍA.
	MÁLAGA	-DESCUBRIMIENTO DEL TEATRO ROMANO.
	RONDA	-ITINERARIO Y PLAZA DE TOROS.
	JEREZ DE LA FRONTERA	-CONSOLIDACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN, TRAS HUNDIMIENTO, EN IGLESIA DE SANTIAGO.
	NERJA	-ORDENACIÓN DEL "BALCÓN DE EUROPA.
	SEGURA DE LA SIERRA	-RESTAURACIONES EN SU CASTILLO.
	MOGUER	-SE INICIA EL GRAN PROCESO DE ORDENACIÓN Y RESTAURACIONES EN EL MONASTERIO DE SANTA CLARA.

Tabla 04. Principales intervenciones realizadas desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* durante los años 70. (APS).

C. AUTONOMICA	LOCALIDAD	OBJETO DE ACTUACIÓN
GALICIA	BETANZOS	-ORDENACIÓN DE CONJUNTO Y RESTAURACIÓN DE LOS TEMPLOS DE SAN FRANCISCO Y SANTA MARÍA.
	LUGO	-RESTAURACIONES EN LA CATEDRAL.
	PONTEVEDRA	-PLAZA DE LA VERDURA Y NUEVA LONJA, CON APROVECHAMIENTO DE EDIFICIO ANTIGUO MUNICIPAL.
	SANTIAGO	-CONSOLIDACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL MONASTERIO DE SAN MARTÍN PINARIO.
	OURENSE	-REMODELACIÓN DE CUBIERTAS Y RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL: NUEVO ACCESO A LA CATEDRAL Y ORDENACIÓN DE LA PLAZA DE SAN MARTÍN.
	ALLARIZ	-PLAZA MAYOR Y ENTORNO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO.
PAÍS VASCO	VITORIA	-TERMINACIÓN DE LA CATEDRAL NUEVA, NUEVA ORDENACIÓN DEL CONJUNTO URBANO DE "LOS ARQUILLOS".
NAVARRA	ESTELLA	-ESTUDIO Y RESTAURACIÓN DEL PALACIO DE LOS REYES DE NAVARRA.
	RONCESVALLES	-CAPILLA DEL SANCTI SPIRITUS.
LA RIOJA	SAN VICENTE DE LA SONSIERRA	-RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA PISCINA
	BAÑARES	-TRASLADO DE CAPILLA Y ORDENACIÓN DEL ENTORNO EN IGLESIA DE LA SANTA CRUZ.
	STO. DOMINGO DE LA CALZADA	-RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL Y PLAZA DEL SANTO.
	EZCARAY	-RESTAURACIÓN IGLESIA DE SANTA MARÍA Y ORDENACIÓN DEL ENTORNO.
ARAGÓN	ZARAGOZA	-RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN PABLO Y OBRAS EN EL PALACIO ARZOBISPAL.
	LOARRE	-RESTAURACIÓN DEL CASTILLO.
	CANTAVIEJA	-RESTAURACIÓN Y AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO Y ORDENACIÓN DEL CONJUNTO DE LA PLAZA MAYOR.
	OBARRA	-RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA ROMÁNICA, CAPILLA Y CONSTRUCCIÓN DE NUEVO PUENTE SOBRE EL RÍO ISÁBENA.

	Valderrobles	-Itinerario Histórico Artístico del Conjunto Monumental y obras en la Iglesia y Castillo. Restauraciones en el Ayuntamiento.
	Tobed	-Restauración de la Iglesia de la Virgen y ordenación del entorno y accesos.
	Mirambel	-Itinerario Histórico artístico y restauraciones en edificios nobles y caserío.
	Toledo de la Nata	-Restauración de la Iglesia románica y organización de su acceso.
Cataluña	Seo de Urgell	-Ordenación y restauraciones en el gran Conjunto de la Catedral, Iglesia de San Miguel y plazas.
	Anserall	-Descubrimientos y restauración de la Iglesia de San Sadurní de Tabernoles.
	San Juan de las Abadesas	-Reconstrucción y accesos del gran Puente Medieval.
	Santa Pau	-Ordenación y restauraciones en el recinto antiguo.
Castilla-León	Covarrubias	-Restauración de la Torre de Doña Urraca y Recinto amurallado: ordenaciones en el Conjunto Histórico Artístico.
	Salamanca	-Ordenación de la Plaza de Anaya y del "Patio Chico" con restauraciones exteriores en la Catedral.
	Burgos	-Ordenación del Barrio de San Esteban y restauración del Templo: plazas de Santa María y San Fernando en el entorno Catedralicio.
	La Alberca	-Ordenaciones en núcleo principal del Conjunto Monumental: restauración de Iglesia y Ayuntamiento.
	Tordesillas	-Restauraciones en Monasterio.
	Baños Árabes	-Ordenación de accesos y patios del recinto.
	Bonilla de la Sierra	-Restauración de la Iglesia de San Martín y ordenación de -plazas y Conjunto.
	Zamora	-Restauración de la Iglesia de San Cipriano y ordenación de su entorno.
	Morón de Alamazán	-Ordenación del Centro Cívico y restauraciones de edficios.
	Duratón	-Restauración de la Iglesia de la Asunción.
Madrid	Madrid	-Restauración de la Iglesia del Carmen.
	El Paular	-Restauración de Claustros y cubiertas de la gran Cartuja.
Castilla-La Mancha	Almodóvar del Campo	-Consolidación y Restauración de la Iglesia Parroquial.
	Alcázar de San Juan	-Iglesia y Plaza.
Valencia	Paterna	-Restauración Torre Árabe.
	Valencia	-Catedral: remodelación de cubiertas del Conjunto catedralicio; restauración de Lonja alta; consolidación de pilares del cimborrio y restauración completa de linternas y bóvedas; nueva organización del Prebisterio.
Baleares	Ibiza	-Ordenación de itinerario en la Villa Alta, Plaza de la Iglesia y restauración de baluartes.
Murcia	Caravaca	-Restauración de la Iglesia del Salvador.
Extremadura	Plasencia	-Ordenación entorno Catedral.
	Zafra	-Ordenación de las plazas "Grande y Chica".
	Cáceres	-Iglesia de Santiago y su entorno.
	Jerez de los Caballeros	-Restauración de la Iglesia y Torre de San Bartolomé.
	Llerena	-Plaza Mayor y restauraciones en la Iglesia "de la Granada".
Andalucía	Ronda	-Restauración de la Iglesia de Santa María y su entorno:

		REMODELACIÓN DE EDIFICIO PARA EL NUEVO AYUNTAMIENTO; ORDENACIÓN DE LA "CORNISA DEL TAJO".
	OSUNA	-CONSOLIDACIÓN DE LA IGLESIA DE LA MERCED Y ORDENACIÓN DEL ENTORNO.
	CABRA	-RESTAURACIÓN IGLESIA DE LA ASUNCIÓN.
	CÓRDOBA	-ESTUDIO COMPLETO DE LA MEZQUITA; NUEVAS CELOSÍAS DE CIERRE EN PATIO DE LOS NARANJOS: RESTAURACIÓN DE CUBIERTAS Y NUEVOS ARTESONADOS.
CANARIAS	LAS PALMAS	-RESTAURACIÓN DEL CASTILLO DE LA LUZ.
	TEROR	-CONSOLIDACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO Y ORDENACIÓN DE LAS PLAZAS; RESTAURACIÓN DEL PALACIO EPISCOPAL.
	LA LAGUNA	-RECONSTRUCCIÓN PARCIAL POR HUNDIMIENTO, Y RESTAURACIÓN DE IGLESIA Y TORRE DE LA CONCEPCIÓN.
	GARACHICO	-ORDENACIÓN Y RESTAURACIÓN EN LOS CONJUNTO DE SANTO DOMINGO Y DE SAN FRANCISCO.
	TEGUISE	-RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO.

Tabla 05. Principales intervenciones realizadas desde el *Servicio de Restauración Arquitectónica* durante los años 80. (APS).

C. AUTONOMICA	LOCALIDAD	OBJETO DE ACTUACIÓN
ARAGÓN	HUESCA	-PALACIO EPISCOPAL ANTIGUO.
	TOBED	- RESTAURACIONES EN PALACIO S. XVIII.
	SOS DEL REY CATÓLICO	-CONSOLIDACIÓN Y RESTAURACIONES EN EL AYUNTAMIENTO DEL S. XVII.
MADRID	LOS MOLINOS	-IGLESIA PARROQUIAL Y PLAZA.
VALENCIA	VALENCIA	-RESTAURACIÓN Y NUEVO PRETIL EN LA TORRE DEL MIGUELETE DE LA CATEDRAL.
CASTILLA-LEÓN	ZAMORA	-IGLESIA DE SAN JUAN: CONSOLIDACIÓN, DESCUBRIMIENTO ARTESA MUDÉJAR Y RESTAURACIÓN GENERAL DEL TEMPLO.
	ARÉVALO	-RESTAURACIÓN DEL PUENTE DE MEDINA.
	FRIAS	-RESTAURACIÓN DEL CASTILLO: ORDENACIÓN DEL ENTORNO Y RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS.
	SANTA MARÍA DEL CAMPO	-ORDENACIÓN DEL CENTRO CÍVICO Y RESTAURACIONES EN CASERÍO.
	SEGOVIA	-REMODELACIÓN Y RESTAURACIÓN EN EL CONVENTO DE STO. DOMINGO.
	BONILLA DE LA SIERRA	-PAVIMENTACIÓN DE ITINERARIO DE ACCESO A LA IGLESIA.
	TORO	-RESTAURACIÓN DEL CONSISTORIO EN LA PLAZA MAYOR.
	BURGOS	-CUBIERTAS DE SAN NICOLÁS.
	OÑA	-RESTAURACIÓN URGENTE EN EL MONASTERIO DE EL SALVADOR.

En los años ochenta al Director General Vallejo Acevedo le sustituyó Arturo Guerrero Aroca y a éste Antonio Vázquez de Castro. El inminente final del Servicio hizo menguar tanto el número de intervenciones (**Tabla 05**) –en 1982 sólo se contrataron cinco obras nuevas-, como los presupuestos concedidos -al término de 1980 la inversión anual alcanzó la cifra de 588.833.978 pesetas, muy próxima a su "techo" de 1978, cayendo vertiginosamente hasta los 332 millones en 1982- (**Gráfico 02**). En 31 de diciembre de 1983 la inversión

total desde el origen del Servicio, incluidas las últimas anualidades pendientes 1984/1985, constituía un total de 5.442.112.360 pesetas. Aunque las obras no finalizaron hasta 1986, dos años antes Pons-Sorolla había sido destinado al Consejo de Obras Públicas y Urbanismo. La valoración que, como ex-director, realizó de la trayectoria seguida por el Servicio se completaba con la recomendación, dirigida al Estado, de seguir velando por el Patrimonio Histórico-Artístico del país, mediante la creación de estructuras apropiadas para su correcta conservación involucradas activamente en el diálogo internacional: *"Creemos sinceramente –siendo este Patrimonio uno de los más valiosos tesoros de España- que sólo un sistema Gerencial, presidido por los Ministerios adecuados al tema, y dirigido por Técnicos especialistas en Arquitectura Histórica- en contacto con los Organismos Internacionales- puede hacer posible un adecuado tratamiento de nuestro aún inmenso Patrimonio Arquitectónico"*[39]. A partir de entonces, las competencias sobre conservación del Patrimonio Cultural fueron transferidas a las comunidades autónomas con disolución definitiva del Servicio de Restauración Arquitectónica.

Gráfico 02. Inversiones anuales de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* durante el periodo 1950-1985. (Elaboración propia a partir de Informe realizado por Francisco Pons-Sorolla. APS).

[39] Ibídem.

La estructura del Servicio –tomando como referencia la etapa de los años setenta por su representatividad (Tabla 06)- estaba compuesta por cuatro departamentos: *Jefatura del Servicio* -cuyo Arquitecto Jefe, con independencia de su misión directiva y de coordinación con Dirección General y elaboración de Planos de Obras, proyectaba y dirigía obras igual que los demás arquitectos; y cuyo Secretario Técnico, además de coordinadar el Servicio y las Empresas Constructoras, actuaba también como Aparejador del Jefe del Servicio-; *Sección de Restauraciones*; *Sección de Conjuntos Histórico-Artísticos*; y *Archivos de poyectos, planos, documentación administrativa y fotográfica.*

El funcionamiento del Servicio resultaba equiparable al mecanismo de un Estudio de Arquitectura. Esta filosofía de trabajo hubo de generar suficiente implicación personal de sus componentes humanos para que durante treinta y cinco años –y con tantos relevos oficiales como se ha visto- su jefatura recayera únicamente en su persona; esta situación, sin embargo, no anuló la aparición de inconvevientes instrumentales: *"La actuación del Servicio, antes Sección, siempre ha sido reflejo de una organización muy sencilla, pensada más como Estudio de Arquitectura que como organización burocrática del Estado. Este criterio básico –en cierto modo insólito- ha creado siempre problemas de mecánica administrativa que se han soslayado en cada caso del mejor modo posible, compensando crecidamente estas dificultades el resultado plenamente favorable de la gestión restauradora durante treinta y cinco años"*[40].

Los problemas aludidos por Pons-Sorolla eran tres: establecer unidad en los criterios de selección de obras a realizar anteponiendo los valores reales del Conjunto o Monumento a los interesas locales o regionales; constituir «equipos de Proyecto y Obra» dentro del Servicio; y disponer de Empresas constructoras especializadas en obras de restauración. La mayor parte de los objetos intervenidos fueron propuestos por los propios arquitectos del Servicio y su Arquitecto Jefe en colaboración con las localidades respectivas, intentando conciliar la necesidad real del rescate monumental y su promoción social. La unidad de acción de los profesionales que componían el Servicio (Tabla 07) en grupos de trabajo –arquitecto, aparejador y delinenates- era fundamental para conseguir éxito en el resultado de cada campaña de intervención. Además de preparar con minuciosidad cada actuación -toma de datos topográficos y planimétricos, obntención de información histórica y fotográfica, levantamientos necesarios del «estado actual» y «proyecto», y demás ejecución de planos hasta su aprobación oficial-, debían supervisar directamente el curso de los trabajos y establecer un seguimiento posterior para determinar la necesidad de otras fases complementarias. Por último, la naturaleza de los objetos y el carácter de las obras proyectadas obligaban la contratación de constructoras cualificadas en restauración arquitectónica, no siempre por concurso sino mediante contratación directa que, en ocasiones por el tipo de trabajos, se convertían en obras por administración (Tabla 08).

[40] Ibídem.

Tabla 06. Organigrama de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* en los años 70. (APS).

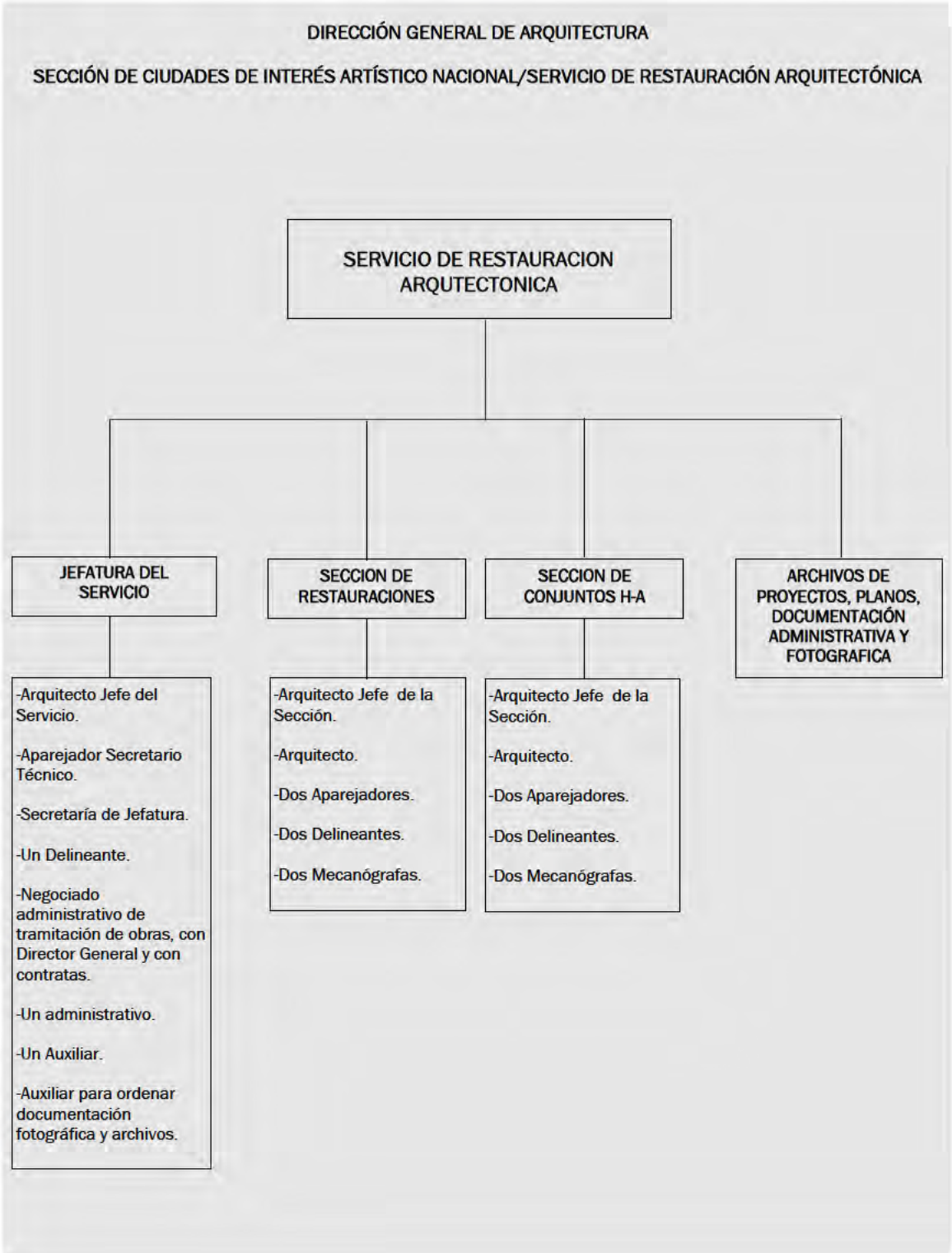


Tabla 07. Miembros de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica*. (APS).

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

SECCIÓN DE CIUDADES DE INTERÉS ARTÍSTICO NACIONAL/SERVICIO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

ARQUITECTOS

RODOLFO GARCIA PABLOS
MANUEL MANZANO MONIS
RAMIRO MOYA BLANCO
EMILIO LARRODERA
FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU (J. Serv.)
VICTOR CABALLERO UNGRIA
JOSE MANUEL G. VALCARCEL
JOSE MENENDEZ PIDAL
RAFAEL MELIDA POCH
RAFAEL MANZANO MARTOS
MIGUEL ANGEL LOPEZ
ENRIQUE MARTINEZ TERCERO

APAREJADORES

GABRIEL LOPEZ COLLADO (Sec. Tec.)
SATURNINO PELAEZ
PEDRO ANIBAL ALVAREZ
PEDRO MONTELONGO
RODRIGO LOBO
LUIS MEARIN DOMEZAIN
RAFAEL RUIZ
JOSE LUIS HERNANDEZ

DELINEANTES

JUAN ANTONIO GOMEZ DE LAS HERAS
EMILIO ZABALA MERTINEZ
MARCELINO VALVERDE PALOMEQUE
ANGEL GALAN HERNANDEZ
CARLOS VIELBA CALVO
PEDRO HARO SIRVENT
JOSE ANTONIO MUÑOZ BLANCO
JUAN MARTINEZ
FERNANDO RANZ RUETE
DIEGO CERRALBO
EUGENIO MERINO
FRANCISCO MILLAN ALCAIDE
MANUEL CASTILLO RUBIO
JOSE EMILIO ANTON PECHARROMAN
FRANCISCO HERNANDEZ MARIN

ADMINISTRATIVOS-AUXILIARES

LUIS GOMEZ PEREZ
CONSUELO PELAEZ
MARIA BELLO IZQUIERDO
ASCENSIÓN MORENO SANCHEZ
Mª DOLORES MORENO MURO
Mª JESUS ARMELLONES
JULIO GARZON
ROSARIO MEDINA
ABUNDIA VERDEJO
MARIA TERESA VILLASEÑOR
ESPERANZA GARCIA
ROSA GILABERT
MARIA JOSE SEVA SALVADOR

Tabla 08. Constructoras especializadas en obras de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* (APS).

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

SECCIÓN DE CIUDADES DE INTERÉS ARTÍSTICO NACIONAL/SERVICIO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

MANUEL TRICAS COMPS JESUS TRICAS RALLA	CONST. TRICAS	ZARAGOZA
LUIS TORRES SANZ	CONST. "TOPESAN"	MADRID
RODOLFO CIVIDANES PATIÑO		PONTEVEDRA
EMILIO SUAREZ HERMIDA ANTONIO SUAREZ HERMIDA	CONST. EMILIO SUAREZ	ORENSE MADRID
RODOLFO LAMA PRADA	CONST. RODOLFO LAMA	
JESUS MONTERO SUAREZ		MADRID LA CORUÑA
FRANCISCO BLANCO GARCIA		MADRID VALENCIA
VICENTE MINGUET		VALENCIA
FRANCISCO MAURENZA	CONST. MAURENZA	LOS MOLINOS (MADRID)
HERMANOS MAYORAL	CONST. MAYORAL	MADRID TOLEDO PIEDRAHITA
HERMANOS ORTEGA	CONST. ORTEGA	BURGOS
HILARIO MARTINEZ ROMERO		CUENCA
JESUS VARELA VILLAMOR		LUGO
JOSE BECERRA		SEVILLA
RAMON BECERRIL	CONST. BECERRIL	MADRID TENERIFE LAS PALMAS
CONSTRUCCIONES ROSON		TENERIFE LAS PALMAS
HERMANOS JURADO		MADRID JAÉN
ALEJANDRO BARRERA		TRUJILLO
CONSTRUCCIONES PINILLA		CÁCERES

El recuento de obras intervenidas por cada uno de los doce arquitectos miembros del Servicio, desde su creación en 1950 hasta su disolución en 1985 (Tabla 09), da una idea bastante clara del papel desarrollado por Pons-Sorolla en la *praxis* restauradora del patrimonio artístico español. A ese porcentaje aún habría que añadirle aquella otra labor realizada desde su designación por Bellas Artes, como Arquitecto de la Primera Zona, y los encargos recibidos de forma liberal. Con un centenar y medio de trabajos bajo su dirección en el Servicio, dobló a los dos colegas que le siguieron en número, Ramiro Moya Blanco –con participación en setenta y dos- y Víctor Caballero –registrado en sesenta y nueve trabajos-. El resto de técnicos se distanciaron en gran medida de estas cifras, aunque entre ellos podría distinguirse los de pocas actuaciones –Rafael Mélida Poch, Rodolfo García Pablos, Manuel Manzano Morís, Manuel G. Valcárcel– y los de muy escasa implicación –José Menéndez Pidal, Enrique Martínez Tercero, Emilio Larrodera, Rafael Manzano y Miguel A. López Miguel-. Como Arquitecto Jefe del Servicio, la participación de Pons-Sorolla fue mayor a la de sus colegas en casi todas las comunidades autonómicas -a excepción de Asturias y Cantabria, en las que le superó Ramiro Moya Blanco, y Extremadura, con mayor actuación de Víctor Caballero-. Asimismo, de todas las regiones intervenidas por Pons-Sorolla, Galicia fue a la que prestó mayor atención.

El análisis pormenorizado de la actividad del Servicio (1950-1985) en cada una de las comunidades autonómicas, demuestra que Galicia, se encontraba entre las regiones más favorecidas por la actividad cultural de la Dirección General de Arquitectura. Con respecto al número de proyectos ideados y actuaciones realizadas las regiones más destacadas fueron Castilla-León, Galicia, Aragón, Andalucía y Castilla-La Mancha (Gráficos 03 y 04). Ahora bien, analizando los años de presencia y el cómputo de inversiones (Gráficos 05 y 06) se advierte una lentitud extrema en la mayoría de las regiones que no guarda relación ni con el porcentaje de proyectos y actuaciones ni con la inversión efectuada. Uno de los casos más representativos de esta disociación operativa fue la comunidad de Extremadura: se tardó 29 años en resolver un total de 32 proyectos y 16 actuaciones con una inversión de 311 millones de pesetas. Mientras que en Galicia sólo con dos años más de presencia se llevó a cabo 78 proyectos y 39 actuaciones con inversión de 647 millones de pesetas.

La tabla de inversiones (Gráfico 06) indica una diferencia extrema entre Castilla-León -a la que se destinaron 1.265 millones de pesetas- y el resto de comunidades. Esa cantidad fue seguida únicamente por Aragón –826 millones de pesetas- y Galicia –647 millones de pesetas-, pues la siguiente región con mayor gasto fue Andalucía, cuya asignación -407 millones de pesetas- quedaba bastante lejos de las disfrutadas por aquellas. La excesiva financiación de obras en esas tres zonas se asoció a costosas intervenciones en la Catedral leonesa, la Colegiata de Toro (Zamora), la localidad de Sos del Rey Católico (Aragón) o el traslado de Portomarín (Lugo), entre otras.

Tabla 09. Número de obras en que ha intervenido cada arquitecto de la Sección *de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* durante el periodo 1950-1985. (APS).

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

SECCIÓN DE CIUDADES DE INTERÉS ARTÍSTICO NACIONAL/SERVICIO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

	F.P.S.	G.P.	M.M.	E.L.	R.M.	V.C.	G.V.	R.MA.	J.M.P.	R. ME.	M.ALM.	M.T.
GALICIA	39	1										
ASTURIAS	1				5							
CANTABRIA					1							
VASCONGADAS	4	2	2		2						2	
NAVARRA	4											
ARAGON	15		2	2	11	1					4	
RIOJA	3									3		
CATALUÑA	17				3					4		
CASTILLA-LEON	21	3	3		18	19		2		3	3	1
MADRID	1				9	4	1					
CASTILLA-LA MANCHA	13	3	2		5	12	10			1		
VALENCIA	5				5							
BALEARES	1									1		
MURCIA	1					6						
EXTREMADURA	4					10	2		1			
ANDALUCIA	16	4	4	3	13	12		5				
CANARIAS	6					5				2		
	151	13	13	5	72	69	13	7	1	14	9	1

F.PS.: FRANCISCO PONS-SOROLLA
G.P.: RODOLFO G. PABLOS
M.M.: MANUEL MANZANO MONIS
E.L.: EMILIO LARRODERA
R.M.: RAMIRO MOYA BLANCO
V.C.: VÍCTOR CABALLERO
G.V.: MANUEL G. VALCARCEL
R.MA.: RAFAEL MANZANO
J.M.P.: JOSÉ MENÉNDEZ PIDAL
R.ME.: RAFAEL MÉLIDA POCH
M.ALM.: MIGUEL ÁNGEL LÓPEZ MIGUEL
M.T.: ENRIQUE MARTINEZ TERCERO

Gráficos 03-06:

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA
SERVICIO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

ACTIVIDAD ORDENADORA EN CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTISTICOS Y RESTAURADORA DE MONUMENTOS DURANTE EL PERIODO DE 1950-1985

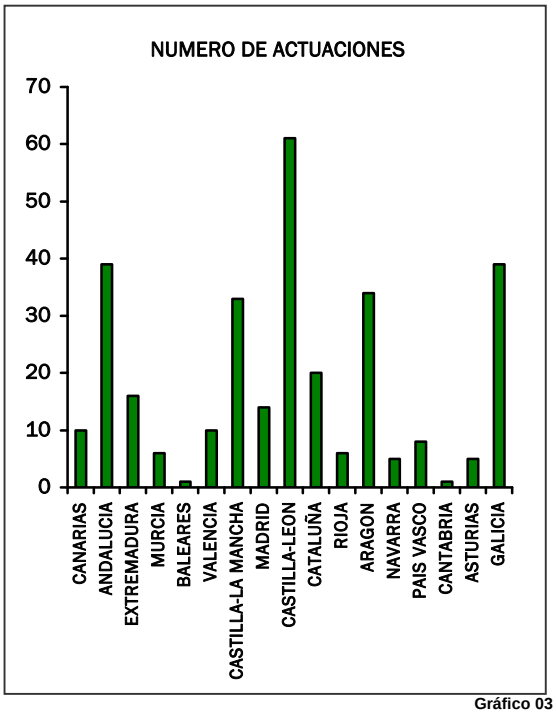


Gráfico 03

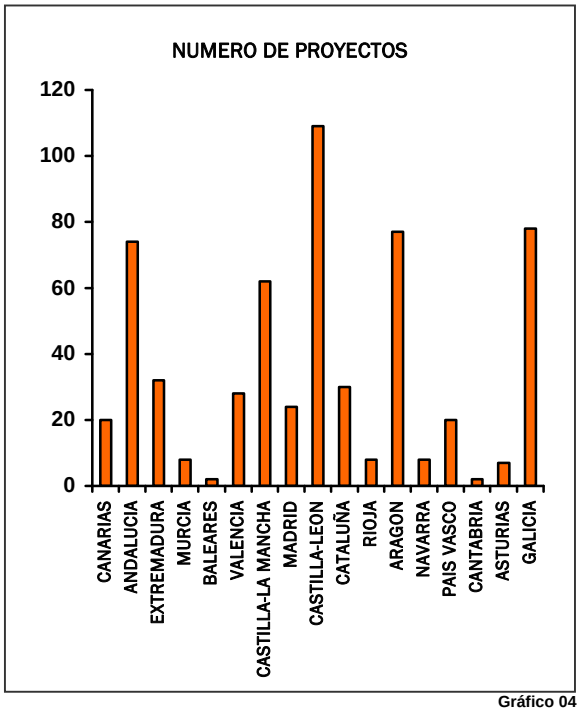


Gráfico 04

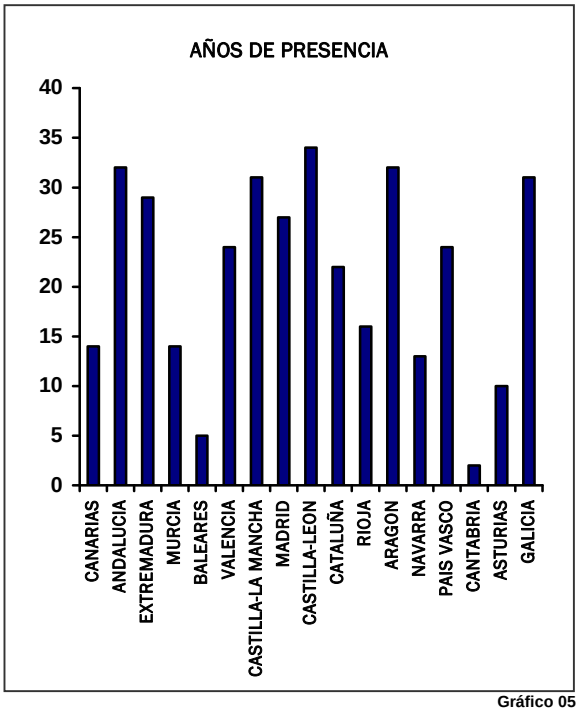


Gráfico 05

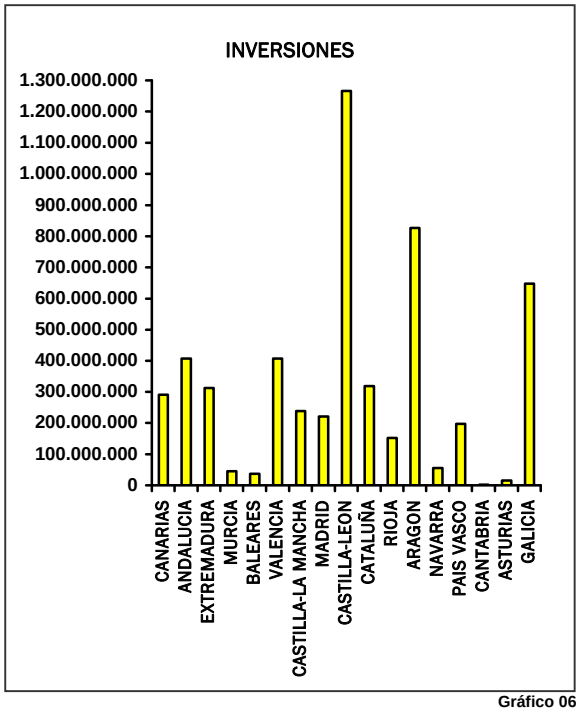


Gráfico 06

I. 5. UN PROYECTO DE ESPECIALIZACIÓN RESTAURADORA: LA CONSTITUCIÓN DE LOS CURSOS C.E.T.R.A.

Una de las iniciativas más destacadas para sistematizar la conservación del Patrimonio Cultural en España fue la creación de los Cursos C.E.T.R.A. (Cursos de Especialización en Trabajos de Restauración Arquitectónica) en el año 1973, dirigidos a arquitectos superiores y técnicos. Los C.E.T.R.A. estuvieron impulsados por Francisco Pons-Sorolla desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional*, con apoyo del entonces Director General de Arquitectura, Rafael de La Hoz Arderius, quien posteriormente, en 1996, alabaría la labor desarrollada por aquel a su frente: *"con la excepción del Centro oficial que dirigió Pons-Sorolla, no ha existido, ni existe, escuela de especialización ni título alguno que acredite la capacidad específica de un arquitecto para la obra de restauración"*[41].

En los años setenta, la presencia cada vez mayor de técnicos en el gobierno español originó una preocupación progresiva hacia la especialización de la sociedad. La «Tecnocracia», como se conoció a esta etapa, sirvió de marco pata la aparición de estos Cursos. Tal y como recogió Manuel Ramírez en su estudio sobre el régimen franquista (1978) [42], ese cambio se produjo por el deseo de erradicar el conocimiento improvisado y enciclopédico, la cultura general y el «saber de todo», prefieriéndose a expertos basados en lo concreto, lo específico, en cifras y no en ideas. Este cambio social implicó un nuevo sistema educativo fundamentado en la especialización y en la formación de élites cualificadas mediante la creación de nuevos centros de formación.

Convencido de que era preciso instruir y formar a los arquitectos como herramienta indispensable para proteger los monumentos, así como actuar con sentido común en la ciudad y en su patrimonio histórico, Pons-Sorolla gestó el que sería, durante un breve lapso de tiempo, uno de los primeros programas de intercambio internacional para jóvenes iberoamericanos con titulados españoles[43]. Ésta convergencia, sin duda alguna, era uno de los aspectos más interesantes de los Cursos, al valorarse positivamente la necesidad de confluencias culturales como bagaje importante en la formación académica. El espíritu de cooperación internacional era, precisamente, una de las principales batallas de concienciación que, en esos años, había desplegado la UNESCO a través de sus

[41] La Hoz Arderius, R. de (1996). op. cit., p. 78.

[42] Ramírez, M. (1978): *España 1939-1975. Régimen Político e Ideología*, Labor, Barcelona, p.105-106.

[43] En realidad, el intercambio de experiencias y de información había dejado de ser un pretexto para justificar el "aislamiento intelectual" en que se encontraban algunos países latinoamericanos a principios de los años setenta, pues el afianzamiento de organismos no gubernamentales –como el ICOM (Consejo Internacional de Museos) e ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios de Interés Histórico y Artístico), entre otros- trabajaban, por esas fechas, intensamente en la necesidad de conservar el legado cultural. Cfr. DAIFUKU, H. (1969): "La importancia de los bienes culturales", en *La conservación de los bienes culturales*. UNESCO, p. 24.

publicaciones: *"Se recomienda que las personas encargadas de la conservación tengan una mentalidad internacional y mantengan contactos con los representantes destacados de su sistema cultural y de otras culturas semejantes como extranjeros."*[44].

La argumentación que impulsó la constitución de los Cursos fue la precaria formación referida a conservación que se instruía a los arquitectos durante sus carreras superiores. El paliativo de la falta de conocimientos teóricos y prácticos específicos consistió en ofertar la instrucción adecuada a cargo de arquitectos estatales en activo dedicados a la restauración y ordenación.

Los objetivos de C.E.T.R.A. eran básicamente orientar y especializar a los jóvenes arquitectos en la defensa de los bienes culturales, para que fomentaran, mediante su ejercicio profesional, el respeto colectivo hacia el Patrimonio. El propio Pons-Sorolla resumía la finalidad de los Cursos con un mensaje absolutamente mesiánico: se trataba que los técnicos aprendieran a "ver" los valores del patrimonio que nadie les había mostrado antes. Similar intención redentora a la que Charles-Edouard Jeanneret, Le Corbusier, (1887-1965)–salvando las diferencias conceptuales de contenido entre ambos arquitectos contemporáneos-, había expuesto años atrás a través de sus artículos en *L'Esprit Nouveau* (1920-25) y de su texto *Hacia una arquitectura* (1923). El maestro suizo concebía sus trabajos teóricos como «avisos a los señores arquitectos», para ayudarles a comprender el camino hacia una arquitectura moderna; y Pons-Sorolla concebía sus enseñanzas prácticas, a pie de obra, como el único camino para adquirir experiencia en la restauración de monumentos y conciencia sobre la necesidad de su salvaguarda. En definitiva, "abrir los ojos" a quienes estaba ciegos por la ignorancia: *"Pero quizás aún más importante era fomentar, en los técnicos recién salidos de las Escuelas Profesionales, un espíritu de cariño y respeto hacia estos bienes culturales que nadie les había enseñado a' ver' en profundidad."*[45].

Los Cursos estaban concebidos como pequeños grupos de trabajo. El número de alumnos era de diez de diez becarios, aunque posteriormente se aumentó a doce. El criterio de selección consistía en la valoración del expediente académico y una entrevista personal con el Director de los Cursos y el Jefe del Servicio de Restauración para evaluar su interés por el contenido de los mismos.

Se procuraba una constada cualificación del grupo, precisamente para desviarse de las incipientes asociaciones que, bajo el nombre de "amigos de los museos", realizaban una

[44] Cfr. PLENDERLEITH, H. J. (1969): "Un servicio de protección de monumentos", *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO, p. 164.

[45] Extraído de un texto elaborado por Francisco Pons-Sorolla titulado "Treinta y cinco años de ordenación de ciudades histórico-artísticas y restauración de monumentos en España, a través de la Dirección General de Arquitectura". (Hojas sueltas, s/ref. s/d. APS), p. 10.

interpretación de los criterios de intervención, a veces, bastante peligrosa para la adulteración de las fábricas de valor cultural. En Francia, por ejemplo, se habían puesto en marcha grupos voluntarios de trabajo, sin especialización técnica, constituidos por lugareños y estudiantes, controlados por funcionarios de la Subdirección francesa de monumentos y lugares, para restaurar edificios singulares[46].

El programa de estudios de los C.E.T.R.A. estaba compuesto por lecciones teóricas impartidas por arquitectos especializados, prácticas de campo en las que se adiestraba en el levantamiento de planos topográfico, alzados y plantas de monumentos y conjuntos, y trabajos individuales y en equipo sobre los temas tratados en las clases. Como actividad complementaria a los talleres se realizaba un viaje, por distintas regiones de España, para conocer las fábricas históricas estudiadas durante el curso y comprobar el alcance de las restauraciones puestas en marcha.

El cómputo global de los Cursos fue de nueve ediciones, pues en 1983 se reorganizó la Dirección General de Arquitectura, transfiriéndose la adjudicación de las becas a la Escuela Politécnica, situación que produjo, a juicio de Pons-Sorolla, la *"modificación completa de su carácter y misión"*[47]. Para el arquitecto, el balance obtenido fue realmente positivo porque las promociones resultantes permitieron formar, desde ámbitos de trabajo diversos –Administración, ICOMOS, profesionales liberales- *"un pequeño ejército de profesionales que no admitan la destrucción de un Monumento ni la pérdida de armonía de un Conjunto señorial o popular"*[48].

No cabe duda que los Cursos C.E.T.R.A. sirvieron de referente para los numerosos Masters y Postgrado ofertados, en la actualidad, por las diferentes Escuelas de Arquitectura, con el fin de dotar a los titulados de la formación teórica y práctica conveniente para poder trabajar con éxito en el campo de la restauración arquitectónica. Ahora bien, su mayor logro estribó en que la iniciativa para su creación partiera del arquitecto Pons-Sorolla, en vez de centros mejor constituidos para estos fines educativos, como la fundación en 1957 de la "Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti" por la Escuela de Arquitectura de la Universitá degli studi di Roma "La Sapienza", cuya principal finalidad radicaba, al igual que los C.E.T.R.A., en formar especialistas en el sector profesional de la restauración y de los bienes arquitectónicos.

[46] DAIFUKU, H. (1969). op. cit., p. 26.

[47] Extraído de un texto elaborado por Francisco Pons-Sorolla titulado "Treinta y cinco años de ordenación de ciudades histórico-artísticas y restauración de monumentos en España, a través de la Dirección General de Arquitectura". (Hojas sueltas, s/ref. s/d. APS), p. 12.

[48] Extraído de un texto elaborado por Francisco Pons-Sorolla titulado "Treinta y cinco años de ordenación de ciudades histórico-artísticas y restauración de monumentos en España, a través de la Dirección General de Arquitectura". (Hojas sueltas, s/ref. s/d. APS), p. 11.

I. 6. SU LABOR RESTAURADORA FUERA DE GALICIA

Desde que en 1953 Pons-Sorolla pasara a formar parte de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional, su participación en intervenciones de restauración monumental y ordenación urbana fuera de Galicia se amplió más allá del área comprendida en la Primera Zona del Servicio de Defensa. Pocas son las campañas en que, con anterioridad a esa fecha, había colaborado con Menéndez Pidal en regiones no gallegas, pero algunas de ellas fueron tan significativas como la recuperación del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) o la restauración parcial acometida en la Catedral de León.

Junto a su inicial especialización restauradora -afianzada considerablemente en Galicia por el elevado número de proyectos ejecutados-, la jefatura de la referida Sección, desde 1956, le situó en primera línea de los asuntos relacionados con la salvaguarda del Patrimonio Cultural en el resto de España. Su vinculación a monumentos insignes de la ideología franquista, a localidades singulares por sus encantos naturales, a construcciones de calidad artística y estética, y a personajes y acontecimientos históricos de la crónica nacional, le permitió consagrarse como figura paradigmática de la *praxis* restauradora ejecutada en nuestro país durante sus cuarenta años de trabajo (1945-1985). Unos años bastante intensos tanto por la cantidad de proyectos y actuaciones supervisadas como por la movilidad que las mismas implicaban por el territorio español, incluso, por el extranjero para dirigir una intervención oficial –podría decirse que en reconocimiento de la faceta conquistadora de España durante el siglo XV- en la ciudad de Quito (Ecuador).

El balance de su labor dirigida en otras regiones permite extraer conclusiones suficientemente elocuentes para comprender la expansiva capacidad de maniobra que desplegó en zonas estratégicamente seleccionadas. Las actuaciones tuvieron lugar, en su mayoría, durante los años cincuenta y sesenta, en un total de quince provincias –León, Zamora, Burgos, Soria, Navarra, Aragón, Huesca, Teruel, Lleida, Girona, Valencia, Jaén, Málaga y Cádiz- (Fig. 12). Las intervenciones coordinadas junto a su maestro Menéndez Pidal correspondieron a las zonas de León y Zamora. En la provincia de Jaén co-dirigió trabajos junto a su colega Rafael Manzano Martos; en la de Soria y en la de Madrid trabajó con Víctor Caballero Ungria; en la de Zaragoza coincidió con Fernando Chueca Goitia; y en la de Girona compartió intervención con Rafael Mélida Poch. Con excepción de

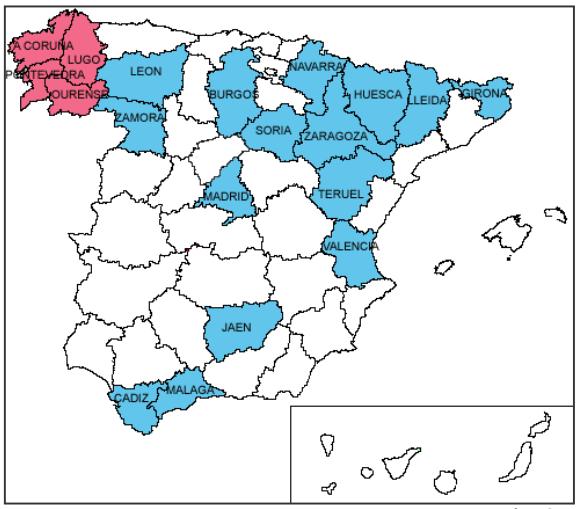


Fig. 12

Figura 12. Provincias españolas donde intervino Francisco Pons-Sorolla y Arnau.

Menéndez Pidal y Chueca Goitia, el resto de arquitectos suscribieron con Pons-Sorolla artículos publicados sobre su labor en común. Junto a estas reseñas en colaboración, las que él mismo presentó en solitario se han convertido en las principales fuentes de información para desentrañar las motivaciones y los detalles de las campañas emprendidas fuera de Galicia, pues, hasta la fecha, la localización de los proyectos correspondientes no ha fructificado con éxito.

La sistematización de las obras realizadas, según la naturaleza de los objetos intervenidos y el tipo de trabajo desarrollado en los mismos, atendió a cuatro categorías. La arquitectura religiosa fue el grupo con mayor atención recibida, abarcando tanto catedrales, como alguna colegiata, iglesias y capillas; entre ellas existió un claro predominio de fábricas medievales. Los conjuntos monumentales constituyeron la segunda categoría más afectada por las ordenaciones a las que se sometieron sus principales enclaves –la Plaza Mayor se convirtió en el medio perfecto para acuñar una imagen pintoresca a cada población-; las actuaciones materializadas en sus recintos comprendieron espacios públicos, edificios nobles y caserío popular. Otro tipo de construcciones –castillos y puentes- también se sometieron a su recuperación, entendiéndolos como símbolos locales y detonantes del desarrollo global sufrido en su área inmediata. Por último, las rehabilitaciones con fines sociales fueron las operaciones más escasas y las que implicaron trabajos de nueva planta y de adaptación de elementos ajenos a la morfología original diferente a los desarrollados en los recursos precedentes.

Antes de analizar las intervenciones nacionales de Pons-Sorolla es preciso constatar una realidad que deriva en reflexión crucial para conocer su trascendencia en la salvaguarda del patrimonio gallego. Al margen de las provincias gallegas, la labor del arquitecto se registró con un alto porcentaje en las de León y Zamora[49], y tanto en unas como en otras áreas comenzó como ayudante de Menéndez Pidal. Ahora bien, mientras que en Galicia Pons-Sorolla tomó, de una forma contundente, el relevo de su maestro –a quien parecía interesarle en mayor medida otros exponentes arquitectónicos-, en las dos provincias castellanas su papel no trascendió más allá de colaborador, al constatarse la asunción oficial de los trabajos de restauración bajo su única dirección solamente en dos

[49] La participación de Pons-Sorolla en proyectos de restauración de monumentos leoneses y zamoranos es la siguiente. En la provincia de León: Catedral (1949-64); Colegiata de San Isidoro (1958-1963); Murallas (1962-63); Torreón de los Ponce (1955-59); Colegiata de Santa María, en Arbas (1947-1963); Muralla de Arbas (1953-1961); Monasterio de Carracedo (1948-1963); Iglesia de San Miguel de Corullón (1957); Monasterio de San Pedro de Montes, en Montes de Valdueza (1962); Iglesia de Santiago, en Peñalba de Santiago (1949); Castillo de Ponferrada (1955-59); Iglesia de la Peregrina, en Sahagún (1953); Iglesia de San Miguel de Escalada (1941-1970); Castillo de Valencia de Don Juan (1948-71); Monasterio de Santa María de Sandoval, en Villaverde de Sandoval (1948-63). En la provincia de Zamora: Catedral (1948-63); Iglesia de Santa María la Nueva (1949-58); Iglesia de Santiago el Viejo (1950-62); Murallas (1956-62); Iglesia de San Juan del Mercado, en Benavente (1957-59); Iglesia de Santa María, en Mombuey (1965); Monasterio de San Martín de Castañeda (1946-64); Iglesia de Santa María, en Tabara (1962-63); Iglesia de San Lorenzo, en Toro (1956-58); Colegiata de Toro (1948-57); Iglesia de Santa María la Antigua, en Villalpando (1950). Cfr. Ministerio de Cultura (1989): *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, Madrid.

monumentos y de forma puntual: en 1954 firmó el proyecto de pavimentación de la iglesia monacal de San Martín de Castañeda y en 1965 suscribió uno de obras urgentes para la iglesia de Santa María de Mombuey. Sin embargo, la dedicación que prestó al patrimonio gallego fue en aumento llegando a convertirse en el auténtico director de los trabajos para su recuperación.

Por otra parte, conviene advertir que de cada una de las actuaciones reseñadas a continuación –seleccionadas las más significativas- se esboza una aproximación técnica, agrupándolas, a su vez, según sus principios rectores. Partiendo de que cualquier campaña de restauración implica *per se* acciones secundarias –desencalado, rejuntado, zunchado, etc.- escogeremos la operación realizada más destacada sobre cada arquitectura para establecer una clasificación según los criterios aplicados. Asimismo, omitiremos la presentación técnica del monumento y el listado de proyectos correspondientes, a fin de ocuparnos de las obras ejecutadas y su efecto en los hechos arquitectónicos y urbanísticos como una acción global de impacto diverso.

INTERPRETACION Y DEPURACIÓN FORMAL DEL PATRIMONIO RELIGIOSO

El patrimonio religioso se sometió a intervenciones de diferente magnitud, desde actuaciones puntuales para la estabilización mecánica de unidades estructurales, hasta renovaciones integrales de carácter historicista. Las campañas donde predominó la consolidación y restauración general de fábricas fueron, sobre todo, las practicadas en monumentos zamoranos junto a Menéndez Pidal[50]: la renovación de cubiertas y reparación del cimborrio de la **Catedral** (**Plano 01 y Figs. 13-14**), la iglesia monacal de **San Martín de Castañeda** (**Planos 02-03 y Fig. 15**), la iglesia de San Lorenzo y El Salvador, así como la **Torre de San Vicente**[51], recuperándose, en esta última, las trazas de sus arcos tapiados y elementos moldurados (**Figs. 16 y 17**). Otras dos torres, en este caso las catedralicias de León y Valencia, también fueron reforzadas en esa misma línea. Durante los años cincuenta los dos arquitectos repararon el agrietamiento y los desplomes verificados en la Torre Norte o de las Campanas de la catedral levantina. Aunque con anterioridad otros técnicos habían realizado atados con varillas y pletinas de hierro de sus cuerpos superiores, éstos sufrían la grave amenaza de su desmoronamiento, debido a la calidad porosa de su piedra y la facilidad de ésta por desintegrarse con la acción de los agentes

[50] Las referencias a estas intervenciones están recogidas en el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental* organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el año 1958.

[51] Pons-Sorolla y Arnau, F.; Crespo Álvarez, E. (1952): "Consolidación y restauración de la Torre de San Vicente en Zamora", *Informes de la Construcción*, Patronato Juan de la Cierva. nº46, p. 181-193.

atmosféricos, tal y como recogieron en su proyecto de 1957[52]. El remedio consistió en la consolidación de sus partes más deterioradas con sustitución de piezas –sillares, dovelas de arcos, bóvedas pétreas- sin notoriedad en su reproducción. La torre valenciana, levantada entre los siglos XIV y XV, protagonizó uno de los trabajos más tardíos de Pons-Sorolla, del que apenas se tienen noticias. Hacia el año 1983 el arquitecto construyó una nueva barandilla de cantería en su remate, en el marco de una campaña más amplia tanto en este elemento como en otras áreas del Templo.

Las restauraciones de carácter historicista sobre construcciones sacras fueron las más numerosas[53]. Los ábsides de las iglesias de **Santa María La Nueva** (Zamora) (**Fig. 18**) y de la **Colegiata de Toro (Zamora)** retornaron a su imagen primitiva (**Figs. 19-20**) en la década de los cincuenta[54]. A finales de esos mismos años la iglesia de San Miguel de Corullón (León) asistió a la renovación de sus cubiertas, en cuyo proyecto los arquitectos Pons-Sorolla y Menéndez Pidal expresaban la necesidad de devolver a su configuración original la fachada de Mediodía y reconstruir la organización inferior de la torre[55]. Asimismo, cabe señalar su intervención en **Catedral de la Seo de Urgell (Lleida)**, entre 1962 y 1976[56], en un primer momento como colaborador del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez (1897-1976), hasta que a partir de 1972 asumió en solitario la dirección de los trabajos. El conjunto de las operaciones realizadas en este monumento se encaminó hacia su recuperación integral, según criterios estilísticos, incluyendo desde obras urgentes de consolidación en capillas y ábsides (**Figs. 21 y 22**), hasta la pavimentación mixta de piedra y cerámica de Templo y claustro o la restauración de pináculos con hormigón, entre otras. Frederic Vilà i Tornos (1999) estudió el impacto de la campaña sobre la Seu Vella aportando con unas conclusiones poco satisfactorias hacia la figura de Pons-Sorolla; el resultado obtenido a la finalización de la campaña -a su parecer- era confuso y desigual, en buena parte derivado del espíritu impetuoso del referido arquitecto, a quien, aún compartiendo escuela con Ferrant en su influencia violletiana, acusa de poco racional:*"Tanmateix, pel que fa a estils personals, dins d'aquest parentiu comú, caldrà distinguir Ferrant de Pons, ja que el primer es va manifestar més tradicional i caut, i el segon, més versàtil i llençat. Efectivament, en les intervencions de Pons s'aprecia una varietat de materials i tècniques que, juntament amb la introducció de noves tipologies per*

[52] Proyecto de obras de consolidación y restauración en la catedral, marzo de 1957. (AGA, Sección: Cultura, 26/306).

[53] No se descarta que en los otros monumentos religiosos citados como exponentes de obras de consolidación no se llevara cabo reintegraciones prístinas, aunque la falta de mayor documentación sobre los mismos impide conjeturar esta posibilidad.

[54] Dirección General de Bellas Artes (1958): *Veinte años de restauración monumental*, Catálogo de Exposición, Madrid, p. 84-85.

[55] Proyecto de restauración de cubiertas, abril de 1957. (AGA, Sección: Cultura, 26/306). Estas intenciones quedarían frustradas al tratarse de un monumento en completo abandono con celebración de culto una vez al año. La reparación de cubiertas era la medida básica para que su desmoronamiento inminente se ralentizase todo lo posible hasta la concesión de partidas presupuestarias más amplias que permititran atajar su rescate integral.

[56] Vilà i Tornos, F. (1999): "Les intervencions recuperatives a la Seu Vella", *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil-lenni. Restauració, ús i manteniment…nous criteris?*, Actas del Simposio (Lleida, 6-8 marzo 1997), Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 87-110.

la resolució de problemes funcionals –com l'adaptació a les reformes litúrgiques-, podien haver arribat a produir una certa sensació confosa."[57].

Los casos más paradigmáticos de restitución formal fueron los realizados por Pons-Sorolla en los siguientes exponentes románicos: el templo de San Esteban en Sos del Rey Católico (Zaragoza), la catedral de Roda de Isabena (Huesca), la iglesia de Sant Serní de Tavèrnoles en Anserall (Lleida), y la capilla del Sancti Spiritus de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra).

A partir del año 1960 Pons-Sorolla continuó la campaña de revitalización que colegas suyos –Teodoro Ríos, Emilio Larrodera y Manuel Lorente Junquera- habían iniciado unos años antes en la localidad zaragozana de **Sos del Rey Católico**. A la labor de configurar un itinerario artístico se sumó la finalización del Palacio de los Sada –casa natal del rey Fernando-, mediante el adecentamiento de su capilla privada, y la restauración de la iglesia de San Esteban. Esta segunda construcción, románica en origen, había sufrido transformaciones compositivas en el siglo XVI mediante la adición de capillas. El criterio de la actuación radicó en conservar su configuración espacial introduciendo algún cambio funcional y «medievalizando» su ambientación (**Figs. 23-29**). La capilla que servía de acceso Sur fue transformada en baptisterio. El interior del conjunto, completado con una cripta inferior de finales del siglo XI, se depuró mediante la eliminación de los dos órganos del coro *"que, en puente sobre el tramo de naves, rompían la composición del monumento"*[58], del retablo barroco, descubriendo la decoración románica del ábside *"de arquería sobre columnillas gemelas y extraordinarios capiteles del siglo XII con arcos alternativamente ciegos y abiertos en ventanales con celosías pétreas de los que sólo ha sido necesario reponer totalmente una de ellas."*[59]. La cripta fue restaurada *"con respeto arqueológico"*[60] y bajo las mismas pautas, recuperando su comunicación interior con el templo y respetando el túnel románico bajo éste convertido en acceso desde el exterior a la cripta.

La intervención entre 1962 y 1967 en la **Catedral de Roda de Isabena (Huesca)** se enmarcó en la revitalización global de la localidad realizada, igualmente, bajo su dirección[61]. A la consolidación de pilares con hormigón, la conservación de pinturas medievales, la restauración exterior de la cabecera (**Fig. 30**) y la reparación de cubiertas manteniendo las estructuras leñosas originales, se añadieron otras actuaciones encaminadas a recuperar su aspecto inicial. El desencalado y la supresión de

[57] Vilà i Tornos, F. (1999). op. cit., p. 95.

[58] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1970). op. cit., p. 31.

[59] Ibídem.

[60] Ibídem.

[61] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1973): "Renovation of the romanesque catedral of Roda de Isabena in the Pyrenees (province of Huesca" and of its urban setting", *Monumentum*, vol. X, p. 21-26.

representaciones renacentistas sobre los paramentos y bóvedas del interior descubrió una imagen austera en consonancia con el atribuido ascetismo de la arquitectura medieval, exhibiendo, a su vez, el entramado constructivo de sus elementos. La cubierta del porche dieciochesco se transformó para mostrar el pórtico románico al que se dotó de cubrición plana a base de vigas de madera a la vista y fondo caleado. El claustro también se sometió a este criterio depurativo mediante la demolición de añadidos modernos en su costado Norte (**Fig. 31**).

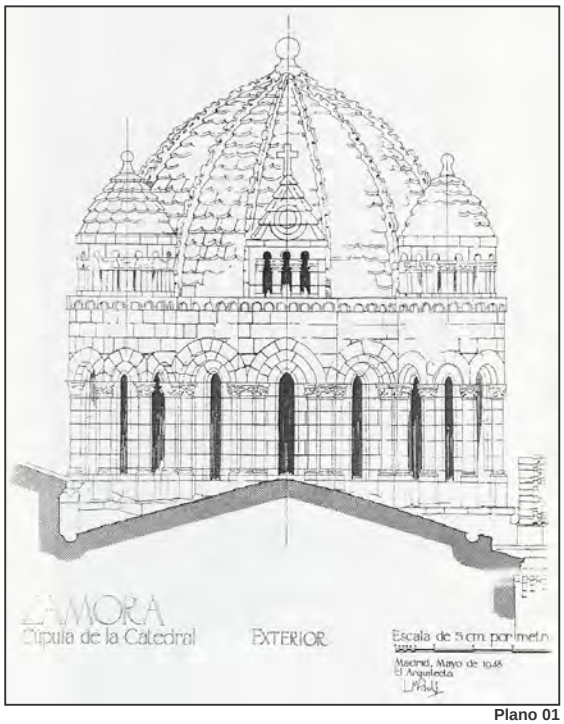
El procedimiento aplicado en el templo románico de **Sant Serní de Tavèrnoles en Anserall (Lleida)**[62], a principios de los años setenta, planteó mayor confusión para estimar el alcance de su reintegración medieval (**Planos 04 y 05**). La imagen del conjunto estaba alterada tanto por conservarse únicamente su cabecera y transepto como por el recrecimiento parcial del solar inmediato produciendo el enterramiento de los costados Oeste y Nordeste. El remedio consistió en el vaciado de tierras –con aprovechamiento de los medios para inspeccionar arqueológicamente el terreno- y la construcción de un muro de contención con canalización de aguas. Por su parte, la cubrición interna del templo se mantenía inalterada en la cabecera, mientras que las bóvedas de arista y cañón del transepto estaban en avanzada descomposición y el interior estaba desfigurado por *"falsas y ridículas bóvedas pseudogóticas, modernas, cubiertas por un faldón de cubierta de madera y pizarra"*[63] que ocultaba el referido transepto hundido. A la restauración de bóvedas y renovación de tejados, manteniendo las trazas originales, se sumó la retirada de todos los postizos extemporáneos y revoques con rejuntados y consolidaciones estructurales. El objetivo principal de la campaña residía en solucionar el deterioro del crucero y subrayar la esencia inherente del monumento contenida en su cabecera.

El punto conflictivo de Sant Serní lo constituía el cuerpo de remate moderno dado a su torre circular consistente en un campanario cuadrado. Considerado como una distorsión de su aspecto medieval, y desconociéndose cualquier vestigio sobre su configuración primitiva, el arquitecto optó por retirar el añadido y dejar el cuerpo inferior al descubierto. Sin duda, se trató de una decisión arriesgada para entonces pues la pauta común de la escuela restauradora consistía en completar el monumento bien a partir de sus propias huellas o de otro ejemplar análogo en cronología y composición, tal y como el propio Pons-Sorolla ideó para la reconstrucción y restauración de construcciones gallegas.

La radicalización de las intervenciones historicistas de Pons-Sorolla fue suavizándose con el tiempo. La negativa a la reconstrucción ideal en Sant Serní se agudizó en el rechazo absoluto de soluciones hipotéticas formulado ante la recuperación de la **Capilla del Sancti Spiritus de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra)**, solicitada en 1977 por la

[62] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1971): "Proyecto restauración de cabecera y crucero de la iglesia de San Sadurni de Tabernoles (Lérida", *Instituto de Estudios Ilerdenses*, Lleida, p. 49-54.

[63] Ibídem.



Plano 01

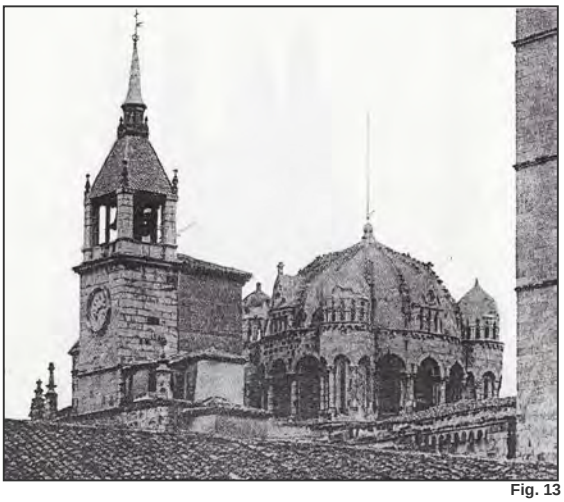


Fig. 13

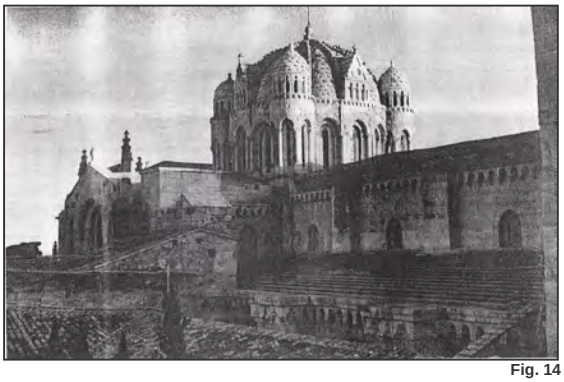
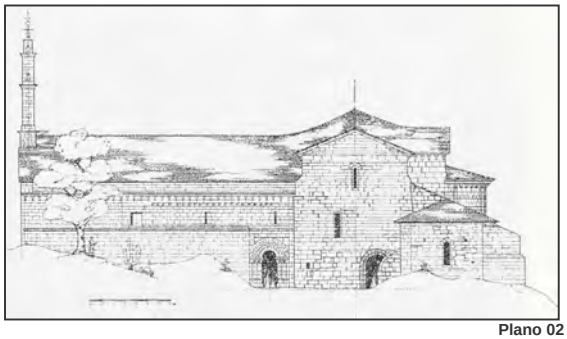
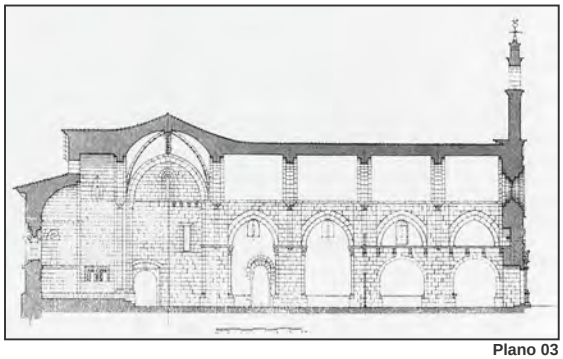


Fig. 14

Plano 01 y Figuras 13-14. Catedral de Zamora (Zamora). Cúpula de la catedral; el cimborrio antes y después de la restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, láminas C-CII).



Plano 02



Plano 03

Fig. 15

Planos 02-03 y Figura 15. Monasterio de San Martín de Castañeda (Zamora). Alzado Sur y sección longitudinal; frente del crucero restaurado (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, láminas CXCIV y CXCV.).

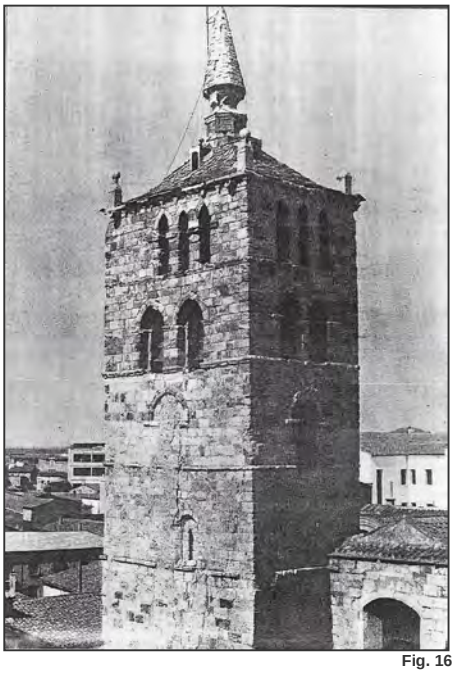


Fig. 16

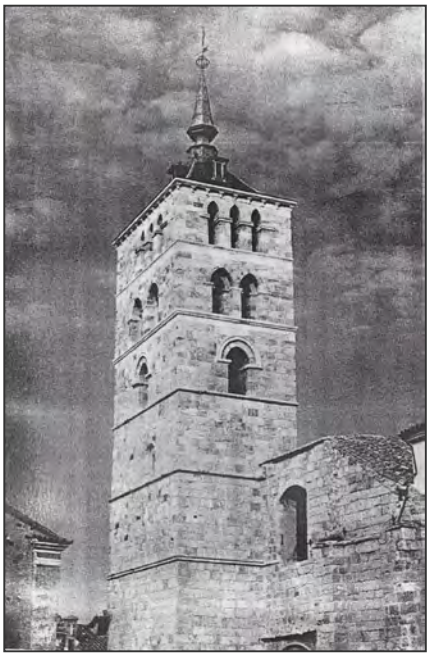


Fig. 17

Figuras 16 y 17. Torre de San Vicente en Zamora (Zamora). Torre antes y después de la restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, láminas CXLVIII y CXLIX).

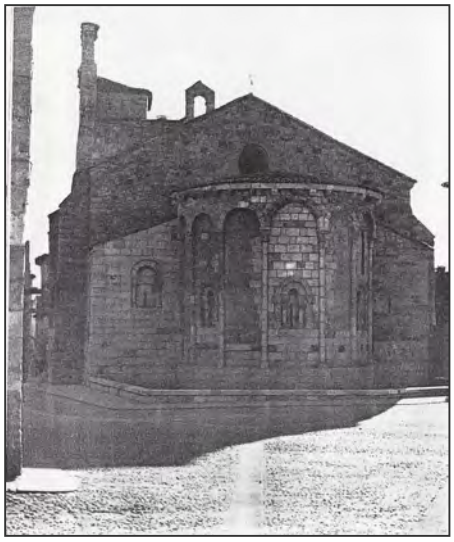


Fig. 18

Figura. 18. Iglesia de Santa María la Nueva (Zamora). Conjunto del ábside restaurado y entorno urbanizado. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, lámina CL.).

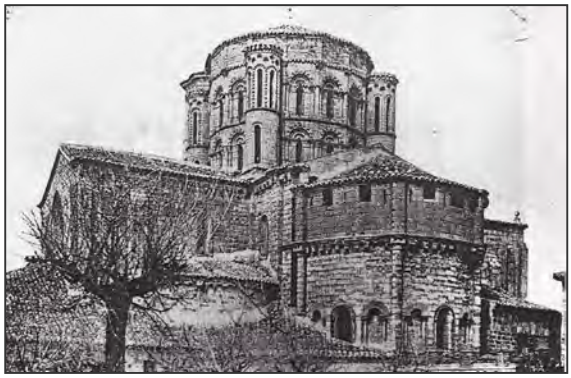


Fig. 19

Fig. 20

Figuras. 19 y 20. Colegiata de Toro (Zamora). Exterior de la cabecera antes y después de la restauración. Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, lámina CLVIII.).

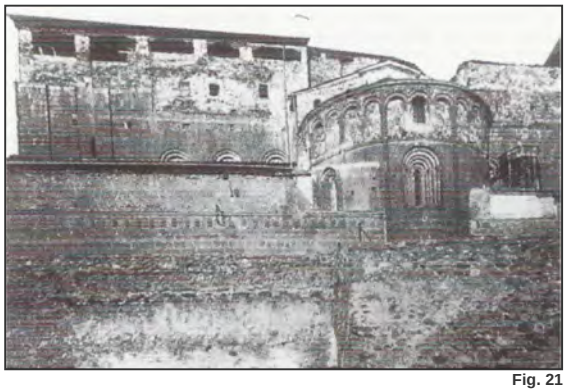


Fig. 21

Fig. 22

Figuras. 21 y 22. Catedral de la Seo de Urgell (Lleida). Exterior de la cabecera antes y después de la restauración. (González-Varas, I.: *Conservación de bienes culturales...*, 1999, p. 314).

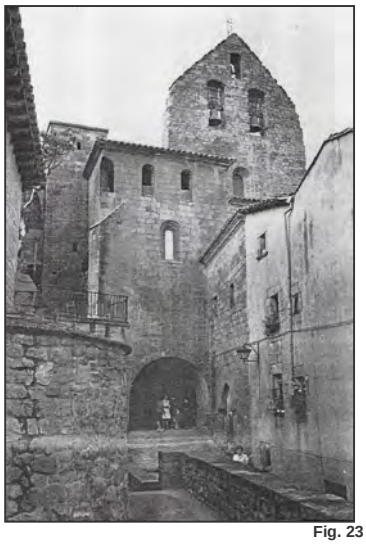


Fig. 23

Fig. 24

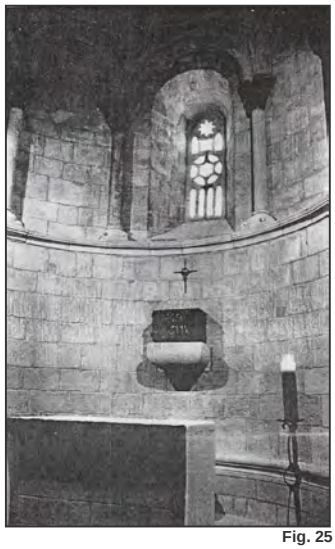


Fig. 25

Figuras 23-29. Iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico (Zaragoza). Embocadura Sur del túnel y accesos (23); accesos del pórtico Norte de la iglesia, desde el túnel bajo el templo (24); ábside lateral Norte, restaurado, para capilla del Santísimo (25); interior restaurado (26); bóvedas restauradas (27); bóveda del coro del s. XVI (28); interior del ábside mayor restaurado (29). (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1970: "Las obras de restauración en Sos del Rey Católico").

Fig. 26

Fig. 27

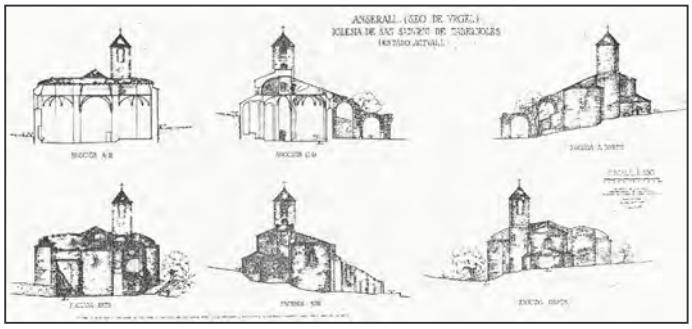
Fig. 28

Fig. 29

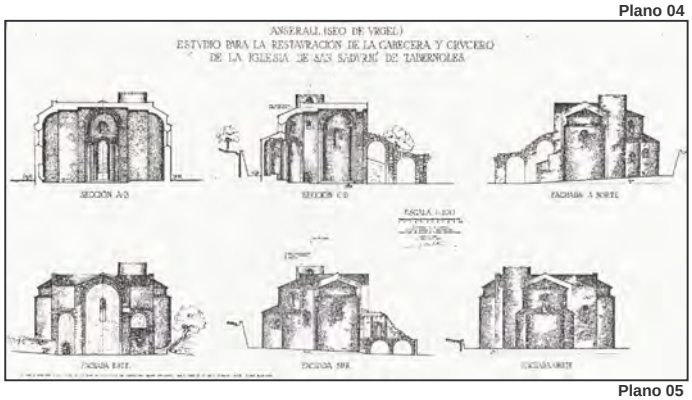
Fig. 30

Fig. 31

Figuras 30 y 31. Catedral de Roda de Isabena (Huesca) Exterior de la cabecera restaurada (30); arcada del claustro (31). (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: “Renovation of the romanesque cathedral of Roda...”.).



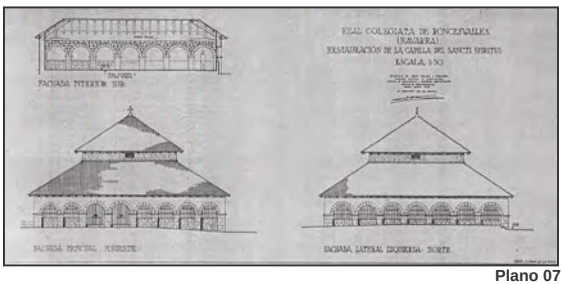
Plano 04



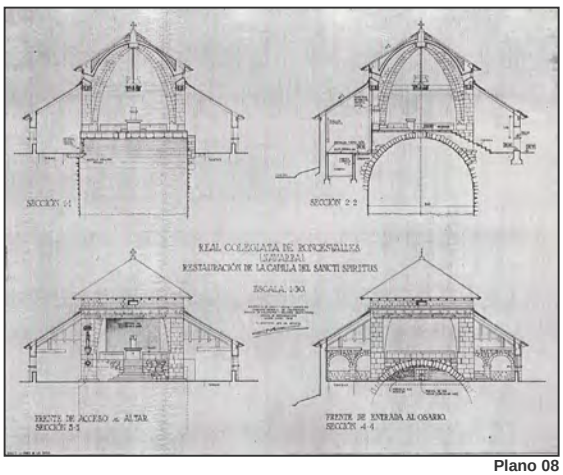
Plano 05

Planos 04 y 05. Iglesia de Sant Serní de Tavèrnoles en Anserall (Lleida). Proyecto de restauración de cabecera y crucero. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1971: “Proyecto de restauración de la cabecera y crucero de la iglesia de San Sadurni...”.).

Plano 06



Plano 07



Plano 08

Planos 06-08. Capilla del Sancti Spiritus de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navara). Proyecto de restauración. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1978: “Proyecto de obras de restauración en la capilla del Sancti Spiritus...”.).

Diputación Foral de Navarra con motivo de la conmemoración del XII centenario de la Batalla de Roncesvalles al año siguiente[64]. La postura del arquitecto al respecto era tajante: *"proponemos una conservación de cuanto consideramos válido en el Monumento-Capilla del Sancti Spiritus y una restauración no historicista, impuesta por las características del propio objeto que sería absurdo pretender repristinar en pura hipótesis formas y elementos que se* desconocen."[65]. Los dos primeros condicionantes para su propuesta de actuación fueron las declaraciones de protección que atañían al monumento directamente: la de *Conjunto Histórico-Artístico* al «Camino de Santiago» (Decreto 2244/1962 de 5 de septiembre, B.O. del 7 del ídem) y la de *Paraje Pintoresco* al lugar de Roncesvalles (Decreto 2362/1968 de 16 de agosto, B.O. del 30 de septiembre). La condición jacobea del monumento, constatada desde la crónica medieval del Códice Calixtino, la convertían en estratégico enclave de prioridad turística y revitalización simbólica. Por su parte, el marco singular que la albergaba demandaba una restauración respetuosa con la cultura local.

Las directrices adoptadas radicaron en mantener la "tradición multisecular" en aquellos componentes que no alterasen la esencia del monumento; algo que no dejaba de resultar subjetivo pues se acometieron significativas variaciones en su morfología (**Planos 06-08**), suprimiéndose alteraciones y estructuras modernas en cubiertas, pavimentos, cerramientos, etc. La campaña osciló entre devolver al conjunto el carácter que merecía -independizando las cubiertas de capilla y claustro- y emplear materiales y soluciones contemporáneas tanto en la ambientación cultual de la capilla –renovación de mobiliario litúrgico, instalación eléctrica con nueva lámpara de tipo "corona" colgada en el cruce de los arcos, colocación de tapiz-retablo con representación alusiva al Espíritu Santo y a los ángeles cantores-, como en el cierre de la arcada claustral con ventanales y marcos metálicos y en la renovación del cementerio.

La recuperación de la capilla fue integral, todos sus elementos se incluyeron entre las obras proyectadas. En el carnarium, como trabajos principales, se retiraron los restos humanos para reunirlos en la gran fosa del conjunto, se restauró la embocadura Norte de la bóveda retirando el añadido moderno de ladrillo, se consolidó su bóveda y se construyó un nuevo cierre de inspiración antigua. En la capilla, fundamentalmente, se limpiaron y rejuntaron sus paramentos -retirando provisionalmente a lienzo las pinturas murales-, se demolió el cielo raso, se renovó por completo la cubierta en forma piramidal, se sustituyó el entarimado moderno por nuevo pavimento, se instalaron zunchos y atirantados para

[64] La Diputación justificó la elección de Pons-Sorolla tanto por su carismática y amplia producción nacional como por la vinculación que, por entonces, tenía con el territorio navarro mediante la recuperación del Palacio de los Reyes en Estella. Este es el único dato que, hasta el momento, ha sido localizado sobre tal intervención, al que se une la atribución –tampoco constatada documentalmente- de la reconstrucción del Puente de la Cárcel en la misma localidad.

[65] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1978): "Proyecto de obras de restauración en la Capilla del Sancti Spiritus en Roncesvalles (Navarra)", *Príncipe de Viana*, año XXXIX, números 150-151, Pamplona, Institución "Príncipe de Viana", p. 59-77.

reforzar la estructura y se reemplazaron los sillares más deteriorados. En el claustro, además de protegerlo con el acristalamiento de la arquería, se restauraron los paramentos, se consolidaron los arcos, se reconstruyó su cubrición y se pavimentó toda la galería con excepción de los enterramientos allí alojados.

Una de las actuaciones más conocidas de Pons-Sorolla en la **Catedral de León**, junto a su maestro Menéndez Pidal en los años cincuenta, fue el traslado de la imagen de la Virgen Blanca- una de las esculturas góticas españolas de cuidada factura-, que presidía el parteluz de la portada principal del Juicio Final, al interior del Templo. La motivación que impulsó el cambio de emplazamiento fue la de paliar la degradación que sufría la Virgen a la intemperie. Su reubicación se produjo en la capilla que lleva su nombre situada en el ábside central, reproduciéndose el mismo doselete que la albergaba en el exterior. Por su parte, se encargó una copia idéntica de la imagen para ocupar el vacío del parteluz.

En este marco de operaciones secundarias –aquellas que no afectan directamente a la materia de la fábrica sino a su ambientación- también se llevaron a cabo, bajo su dirección, tratamientos de pinturas murales que llegaron a generar, como en el caso de las descubiertas en la Colegiata de Toro (Zamora) a finales de los años cincuenta, una muestra titulada "Murales góticos castellanos" -organizada por el centro "Exposición permanente de la construcción"[66] de la Dirección General de Arquitectura en 1967- en la que participó el arquitecto con un artículo referido a su hallazgo y trasplante a lienzo. Las representaciones de temática religiosa habían podido salvarse del blanqueo a la cal y la piqueta –en palabras de Pons-Sorolla- gracias a su resguardo tras la sillería baja del coro, que, una vez retirada, permitió comprobar las pésimas condiciones de conservación de los muros de adobe que las alojaban. También a finales de los cincuenta ideó la restauración de las pinturas de la Iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz) con asistencia técnica del especialista catalán Antonio Llopart Castells, quien, además de supervisar el rescate de las Toro, fue el encargado de los procesos análogos realizados en los monumentos gallegos rescatados bajo su supervisión tales como el de Santa Baia de Bóveda (Lugo) o el de San Esteban de Chouzán (Lugo) entre otros muchos.

Para finalizar el bloque de arquitectura religiosa nos hacemos eco de restauraciones atribuidas a Pons-Sorolla, durante los años sesenta, en la Iglesia parroquial de Santiago el Real y del Refugio en Jerez (Jerez) y en la Iglesia del Espíritu Santo en Ronda (Málaga). En la segunda de ellas hubo de practicarse una restauración relevante pues, a la condición de haber sido erigida por orden de los Reyes Católicos para conmemorar la conquista de la

[66] Entre las actividades desarrolladas por este organismo en su primera etapa destacó la celebración de exposiciones con temas tan dispares como la figura de Gaudí y sus contemporáneos, la arquitectura neomudéjar modularia, la Bauhaus, el Camino de Santiago, el Diseño Finlandés, el Arquitecto Antonio Palacios, Arte Sacro, Concurso, etc. Cfr. Web del Ministerio de Fomento español.

ciudad -monumento que a la ideología franquista le interesaba recuperar-, se añadieron reconocimientos honoríficos al arquitecto por su actuación en la localidad.

MONUMENTALIZACIÓN Y TRIUNFALISMO DE CONJUNTOS MONUMENTALES

Las renovaciones urbanas de conjuntos monumentales, llevadas a cabo durante el franquismo, se instrumentalizaron políticamente para declarar *Conjunto Histórico-Artístico* a núcleos con edificaciones monumentales de valor artístico o con episodios históricos y tradiciones simbólicas de interés nacional. La inclinación por oficializar los recursos turísticos del país condujo a la ordenación de enclaves singulares con el fin de otorgarles el sello de calidad que justificase la labor estatal realizada, avalase su potencial explotación –la declaración funcionaba como reclamo para visitar la localidad recuperada- y garantizase su preservación como reclamo turístico. Desde el momento en que la reacción a una renovación urbana se traducía en una condecoración de ese tipo, muchas localidades, a instancias de sus instituciones provinciales y corporaciones municipales, solicitaron la intervención estatal sobre su patrimonio, ya fuera de carácter artístico, pintoresco, natural, conmemorativo, etc. Esta situación explica que desde finales de los años cincuenta hasta principios de los setenta Pons-Sorolla, como Arquitecto Jefe del Servicio de Restauración Arquitectónica, fuera reclamado por varios de esos organismos para dirigir la mejora de sus poblaciones. Cierto es que otros lugares gozaban de su declaración mucho antes de que la Dirección General de Arquitectura o la Jefatura de Urbanismo, sobre todo, materializaran su ordenación; a estos casos se daba prioridad por su consolidada aceptación social.

Las intervenciones urbanas dirigidas por Pons-Sorolla han ido parejas de la conservación de los exponentes monumentales de cada localidad. La restauración de la Iglesia de Santa María la Nueva (Zamora), junto a Menéndez Pidal durante los años cincuenta, incluyó, con la colaboración de la Dirección General de Arquitectura, el adecentamiento de la plaza situada en la cabecera y de la calle contigua al costado meridional[67] (**Fig. 18**); la del templo de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), hacia 1957, comprendió la reparación de su zócalo en contacto con la plaza del Cabildo[68] que estaba siendo repavimentada; y la ordenación del barrio de San Pedro de Estella-Lizarra (Navarra) fue aprovechada, en 1966, para reconstruir la escalinata de acceso de la iglesia de San Pedro de la Rúa.

Al margen de la interacción entorno-monumento el fenómeno urbano puede ser analizado -como se ha realizado con el patrimonio religioso- como una categoría individual para trazar las pautas más frecuentes y los criterios más significativos empleados en las campañas

[67] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 84.

[68] Carta de Francisco Pons-Sorolla al alcalde de Arcos de la Frontera, José de las Cuevas, en 28-XI-1956. (APS).

dirigidas por Pons-Sorolla. Siete fueron las localidades en las que este arquitecto realizó una notable campaña de reforma urbana: Albarracín (Teruel, 1958-61), Sos del Rey Católico (Zaragoza, ca. 1960-70), Peñaranda de Duero (Burgos, 1961-63), Roda de Isabena (Huesca, 1962-67), Burgo de Osma (Soria, 1965-67), Tarazona (Zaragoza, 1966) y Chinchón (Madrid, 1967-71).

A partir del año 1950 la **Plaza Mayor de Albarracín (Teruel)**[69] asistió a una mejora global –repavimentación, reconstrucción de escaleras, restauración de fachadas, construcción de mirador- manteniendo las características constructivas tradicionales, con disimulo de parecer obras recientes. Fruto de esa inicial campaña, dos años más tarde, le fue concedida la declaración de *Conjunto Histórico-Artístico*, ampliándose la reparación de construcciones al resto de la villa, bajo la coordinación del arquitecto Manzano Morís. En 1958 Pons-Sorolla reemprendió la renovación urbana de Albarracín en las calles del Portal del Agua y Portal de Molina, antiguos accesos a la ciudad a través de la muralla. Durante tres años se llevaron a cabo sus propuestas de adecentamiento en edificaciones –destacando el atirantado de la llamada "Casa de la Julianeta"-, en tramos de muralla –con reconstrucción del torreón adosado al Arco del Agua- y en pavimentaciones de calzadas. Su aportación resultó continuista con las campañas antecedentes, cuyos planteamientos se habían fundamentado en erradicar el feísmo –excesivo cemento en reparaciones modernas, irregularidad en la apertura de vanos, etc.- para enfatizar el encanto intrínseco del conjunto.

Uno de los personajes revitalizados durante el periodo franquista –de alcance sobre el campo de la restauración arquitectónica- fue el monarca Fernando II de Aragón y V de Castilla. Rechazado el rol secundario que la historiografía tradicional le había otorgado -en beneficio de su esposa Isabel- en torno al descubrimiento de América, su localidad natal -**Sos del Rey Católico**- reivindicó la condición conmemorativa que, la misma, ostentaba por derecho, obteniendo como respuesta la ordenación y restauración de sus enclaves y edificaciones más significativos a cargo de la Dirección General de Arquitectura, con colaboración de la de Bellas Artes[70]. Dado que en 1969 se iba a celebrar el V Centenario del referido matrimonio real, a finales de los años cincuenta dio comienzo, a cargo de Pons-Sorolla, la renovación urbana englobando los monumentos principales y su entorno. El entusiasmo de Sos con los trabajos desarrollados mereció el nombramiento del arquitecto *Hijo Adoptivo* en 1965 y la concesión de su nombre a una calle al año siguiente. El corolario oficial de la campaña cumplida fue la declaración de Sos *Conjunto Histórico-Artístico* (1968).

[69] Venegas, L. (1984): "El encanto de envejecer. Rehabilitación de Albarracín (Teruel)", *Revista MOPU*, mayo, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, p. 56-61.

[70] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1970). op. cit., p. 27-31.

La intervención realizada en Sos pretendía mantener el carácter del núcleo retirando las disonancias más llamativas y conservando los elementos originales. La homogenización del conjunto se entendió como una operación global –buscando una imagen integrada-, encaminada al adecentamiento y a la mejora de sus diferentes componentes. La cohesión formal del conjunto permitió su restitución museística. El respeto de su unidad no implicó el sacrificio de estructuras más modernas de valor y significado para Sos; el propio arquitecto aludía al a necesidad de aplicar un criterio personalizado en cada objeto para preservar su expresión particular y no perder la belleza de su diversidad[71]. Ahora bien, las construcciones que no contaban con ningún interés, rompiendo el ritmo de las calles, por ejemplo, se reconstruyeron con piezas antiguas tomadas de construcciones abandonadas. Junto a la restauración de fachadas y la reintegración formal de volúmenes, se determinó la concepción de un itinerario turístico desde la Puerta de Zaragoza a la Puerta de la Reina, con subida a la iglesia de San Esteban y al castillo desde la Plaza Mayor. En todo su trayecto fueron cuidadosamente estudiadas las perspectivas hacia la iglesia románica (**Fig. 32**), así como las arquerías medievales de la Plaza Mayor, cuya peculiaridad fue reforzada con el descubrimiento de una composición análoga detrás de Ayuntamiento (**Fig. 33**). La pavimentación de Plaza y vías respetó el modo tradicional pero con diseño moderno, enfatizando los juegos de perspectiva y convirtiendo los caminos renovados en paseos pintorescos.

La localidad de **Peñaranda de Duero (Burgos)** asistió entre 1961-1963[72] a una renovación urbana conceptualmente similar a la de Sos del Rey Católico pues, a pesar de las diferencias arquitectónicas que conformaban su entramado, el paisaje urbano constituía un conjunto unitario: *"The townscape with its houses, whether of the nobility or of the ordinary townsfolk, forms, notwithstanding the enormous differences in scale, so absolutely harmonious a whole that the variations in architectural proportions appear simple to be the result of tradicional adherence to a hierarchy of categories of building."*[73]. La armonía de Peñaranda estaba alterada por el abandono de sus principales monumentos –castillo, colegiata, palacio- y del caserío con revestimientos modernos imitando materiales nobles, así como por la alteración de niveles y la precariedad de pavimentación en las calles. Al margen de las consolidaciones practicadas sobre las arquitecturas, la ordenación de la plaza principal y sus calles adyacentes centraron las premisas de la intervención.

La zona prioritaria de actuación era la plaza principal de origen medieval–organizada en dos niveles: el inferior enmarcando a la iglesia y al palacio, y el superior como antesala del Ayuntamiento- en la que se aplicaron las pautas básicas de la campaña. El primer paso

[71] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1970). op. cit., p. 29.

[72] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1973): op. cit., p. 27-33.

[73] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1973): op. cit., p. 29.

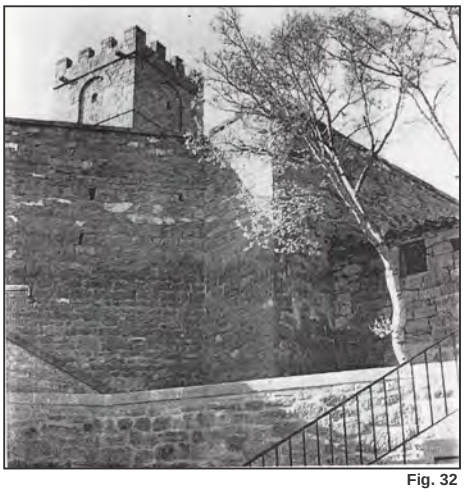
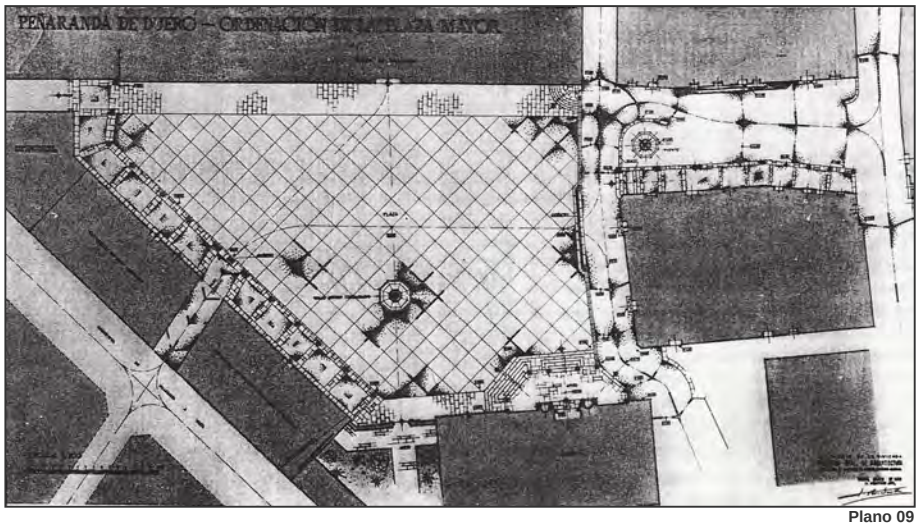


Fig. 32

Fig. 33

Figuras 32 y 33. Sos del Rey Católico (Zaragoza). Torre del castillo desde el nuevo acceso a la iglesia de San Esteban (32); detalle de la plaza mayor tras su ordenación; arcadas del ayuntamiento descubiertas y restauradas (33). (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1970: “Las obras de restauración en Sos del Rey Católico”.).

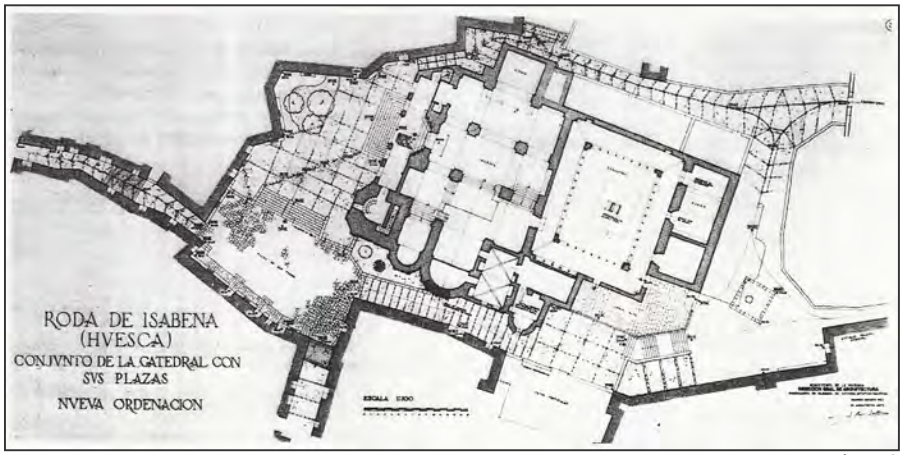


Plano 09

Plano 09 y Figuras 34-35. Peñaranda de Duero (Burgos). Plano del área ordenada; plaza del Ayuntamiento antes y después de los trabajos. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: “Renovation of the monuments in the village of Peñaranda...”.).

Fig. 34

Fig. 35

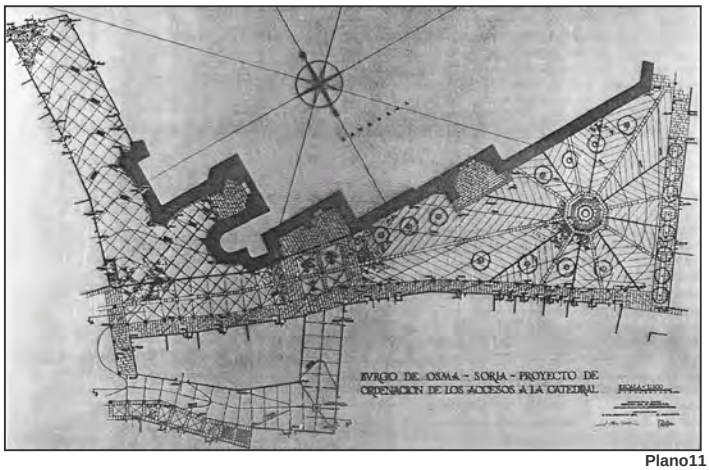


Plano 10

Plano 10 y Figuras 36-37. Roda de Isabena (Huesca). Ordenación del entorno monumental; palacio obispal con el área oeste de la catedral tras la ordenación; plaza de San Pedro y arcadas de acceso al recinto de la catedral. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Renovation of the romanesque cathedral of Roda de Isabena…".).

Fig. 36

Fig. 37



Plano11

Plano 12

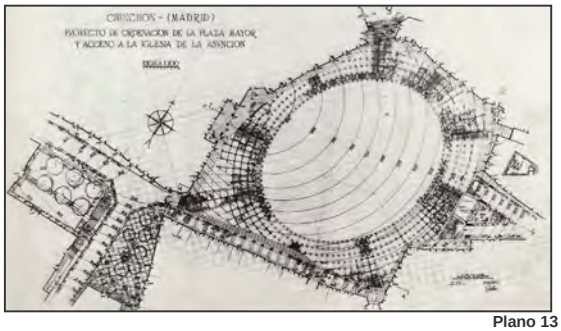
Planos 11 y 12. Burgo de Osma (Soria). Proyecto de ordenación: plaza y accesos a la catedral. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Amenagement de l'ensemble urbain de Burgo de Osma...".).

Fig. 38

Fig. 39

Fig. 40

Figuras 38-40. Tarazona (Zaragoza). Plaza de la Cárcel Vieja e iglesia de la Magdalena; Plazuela de la Mata; Cuesta de los Arcedianos. (Rodríguez Hernández, J., 1969: *Tarazona restaura sus monumentos*.).



Plano 13

Plano 14

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

Fig. 44

Planos 13-14 y Figuras 41-44. Chinchón (Madrid). Ordenación de la plaza mayor y acceso a la iglesia de la Asunción; plaza mayor después de las obras; ayuntamiento y casas adyacentes restauradas; detalle de columnata con nueva pavimentación. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: “Conservation of an urban centre of historical and artistic...”.) .

consistió en diferenciar ambas zonas, con el fin de reducir la cuesta que las unía. Para conservar el carácter vernáculo del ambiente se mantuvo el tipo de pavimento, a base de losas y adoquines, pero, en la parte baja, se dispuso con un diseño reticular, de carácter monumentalista, para enfatizar las líneas de fuga de la composición espacial (**Plano 09**). Nos encontramos con un criterio triunfalista aplicado sobre un territorio rural, emulando las directrices del urbanismo italiano de los siglos XV y XVI –el caso más significativo de transformación urbana en un medio rural fue la reorganización de la plaza de Pienza-, basadas en los efectos ópticos, que serían radicalizados durante los dos siglos siguientes por toda Europa. La retícula daba la impresión de regularidad en un espacio que no la tenía *per se*, y ayudaba a señalizar tanto los monumentos perimetrales como el arranque de los itinerarios que desembocaban en ella. El deseo de crear perspectivas quedó reforzado con el traslado del "rollo" –elemento columnario del siglo XV que marcaba la jurisdicción feudal, declarado Monumento Nacional- a un punto estratégico de la misma para contribuir al resultado global de armonía. El porche del templo se amplió para corresponde en categoría al reordenado espacio público. Por su parte, el nivel superior asistió a la reconstrucción arqueológica –con los restos conservados *in situ*- de la fuente original, la construcción de una rampa que la vinculara directamente con las calles inmediatas –en las que se continuaba el mismo tipo de pavimento- y la restauración de sus fachadas artísticas (**Figs. 28 y 29**).

Si ciertas pautas de renovación urbana, aplicadas por Pons-Sorolla en conjuntos monumentales, pueden someterse a discusión desde los criterios actuales –ambiente *musealizado*, uniformidad en trazados y alzados, limitación de espacios y accesos con escalinatas, entre otras-, la revitalización de algunos núcleos abandonados, como contrapartida, nivela -cuando menos contrarresta- la referida controversia. Tal fue el caso del recinto antiguo de **Roda de Isabena (Huesca)**, intervenido durante los años sesenta[74]. Cuando en 1963 dieron comienzo los trabajos de ordenación y restauración en su ámbito principal–catedral, construcciones adyacentes, calles y plazas inmediatas (**Plano 10**)-, contaba con tan sólo setenta habitantes. Desde antiguo los vecinos se abastecían del agua que emanaba del pozo ubicado en el claustro catedralicio, padeciendo las sequías a las que, de forma natural, éste se veía sometido periódicamente. A la paliación de esta deficiencia, mediante la mejora de los servicios de canalización y alcantarillado, se sumó la construcción de un acceso moderno para el tráfico rodado. Ambas medidas garantizaron a la población la confianza suficiente para re-habitar nuevamente su conjunto. La renovación de los espacios se articuló a través de su planificación individual; esto es, diferenciándose el área catedralicia –pórtico, escalinata y Plaza de San Pedro- del restante entorno mediante la nítida separación de niveles con escalinatas, caminos verdes, accesos al Templo y cementerio y enlaces con los miradores de la zona Oeste (**Figs. 36 y 37**). La

[74] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1973). op. cit., p. 21-26.

jerarquización en planta de todas esas áreas estuvo sometida, sin embargo, a la idea de "unidad de conjunto" por el respeto de su carácter homogéneo en alzado.

En la localidad de **Burgo de Osma (Soria)** se llevó a cabo, de 1965 a 1967, una de las actuaciones prototípicas del afán regularizador de Pons-Sorolla[75]. La zona de actuación comprendió la plaza de la catedral y el recorrido desde la Puerta de San Miguel –única conservada de su antigua muralla- hasta la Calle Mayor, disfrutando del alineamiento de casas con soportales que convertían esta última en pintoresco acceso al conjunto catedralicio (**Planos 11 y 12**). Ya que las fachadas de esas edificaciones gozaban de armonía congénita –reforzada mediante restauración y limpieza durante la campaña-, la pavimentación de todo el área se convirtió en el mecanismo más acertado para integrar los diferentes ambientes y arquitecturas en un solo itinerario turístico de dos recorridos. Esta duplicidad se resolvió –previa rectificación de rasantes para conseguir mejor horizontalidad y establecer el mismo nivel de entrada a las casas- empleando losas uniformes y adoquín en la plaza y calles adyacentes -en eje con los pilares de los edificios- y piedra del país irregular bajo los soportales. Por su parte, los juegos de perspectivas y la monumentalización de la plaza se consiguió liberando el pórtico del Templo de su reja, reemplazando la fuente central por otra más artística y trazando desde ésta el diseño radial de su pavimento. Las pautas aplicadas –en clara analogía conceptual con la renovación realizada en el conjunto de Peñaranda de Duero (Burgos) pocos años antes- dieron como resultado un conjunto depurado en sus líneas y orientado a la proyección turística inminente. De hecho, su declaración *Villa de Interés Turístico* en 1962 impulsó la intervención de Pons-Sorolla bajo este prisma promocional, en la que se enfatizó sus rincones de postal y se estudió las panorámicas de su paisaje particular.

Algunas de las ordenaciones urbanas dirigidas por Pons-Sorolla le fueron recompesnadas con el reconocimiento honorífico a la labor realizada. En el caso de la ciudad de **Tarazona (Zaragoza)** la Institución "Fernando el Católico" le hizo entrega, en noviembre de 1967, del Trofeo "Ricardo Magdalena" por la restauración realizada desde la Dirección General de Arquitectura en esa localidad[76]. Como la recuperación del recinto había comprendido al entramado físico y a los principales monumentos, fue preciso que la colaboración entre la referida Dirección General con la de Bellas Artes la materializaran dos de sus arquitectos en plantilla: Francisco Pons-Sorolla y Fernando Chueca Goitia. De la participación de Pons-Sorolla en esta campaña destacó –al margen de la recuperación de sus espacios urbanos con pautas análogas a las aplicadas en otros conjuntos (**Figs. 38-40**) -la configuración de un programa de actuación que fue continuado por el ayuntamiento durante los años siguientes en la confección de "Rutas Turísticas" a partir de las posibilidades artísticas –

[75] Pons-Sorolla y Arnau, F. y Caballero Ungria, V. (1973): "Amenagement de l'ensemble urbain de Burgo de Osma, de sa cathedrale et de son environnement", *Monumentum*, vol. X, p. 35-38.

[76] Rodríguez Hernández, J. (1969): *Tarazona restaura sus monumentos*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

patrimonio mudéjar-, culturales –la estancia de Bécquer en la ciudad-, etc. de Tarazona. Unas normas que hacían especial hincapié en la importancia d ela iluminación artística del recinto y en la renovación de los rótulos de señalización para ofrecer al turista y visitante un paraje cuidado y ambientado con uniformidad.

Una de las localidades más singulares por su estructura urbana de tipo concéntrico, a partir del espacio referencial de la Plaza Mayor, es la ciudad de **Chinchón (Madrid)**. Su ordenación, coordinada entre Pons-Sorolla y su colega Víctor Caballero Ungría, desde 1967 hasta 1971[77], desencadenó la proyección de sus principales recursos artísticos. El Castillo de los Condes, que había sido rehabilitado con anterioridad como fábrica de aguardiente, mantuvo su reutilización, defendida por los arquitectos, como ejemplo paradigmático de la actualización a la que podía ser sometido el Patrimonio Cultural. Por su parte, el convento de San Agustín, tras haber alojado al Juzgado desde mediados del siglo XIX, se convirtió en 1972, bajo la dirección del arquitecto Juan de Palazuelo, en Parador Nacional de Turismo, finalizando su adaptación una década más tarde. Al rendimiento social de estas arquitecturas se sumó la declaración oficial de Chinchón *Conjunto Histórico Artístico*, por Consejo de Ministros, en 1974.

La intervención desarrollada persiguió cristalizar la imagen típica de la población, contenida en su Plaza Mayor, conservando su carácter y adecentando las vías adyacentes. La forma elíptica de la plaza venía determinada por su hermética contención perimetral a base de casas con balcones de madera, donde los habitantes asistían, desde su configuración medieval, a las celebraciones que en ella tenían lugar: ceremonias reales, corridas de toros, representaciones teatrales, etc. (**Planos 13 y 14**). Cierto es que de su concepción originaria –según la cual la plaza estaba rodeada por soportales- apenas quedaban vestigios, salvo en un lateral (**Fig. 43**). La heterogeneidad de las casas –la mayoría fueron reformadas entre los siglos XVIII y XIX- estaba subsanada por la presencia constante del balcón en todas ellas, actuando como elemento regularizador del alzado de la plaza (**Figs. 42 y 44**).

Los trabajos de pavimentación realizados en ella permitieron delimitar las áreas constituyentes de ese gran escenario urbano –arena central y pasillo circundante-, así como corregir la irregularidad registrada en el alineamiento de las edificaciones que la cercaban. Tras la nivelación de toda la plaza, se decidió no pavimentar su centro –únicamente fue cubierto con grava con fines de drenaje- para que perviviera de modo consciente el recuerdo de su multifuncionalidad, pues de la polivalencia de usos que tradicionalmente había acogido, la actividad que perduraba con mayor fuerza -incluso hasta nuestros días- era la de plaza de toros. Rodeando ese núcleo principal se dispuso un anillo compuesto con trozos de cerámica, a partir del cual se desplegaba el pavimento –a

[77] Pons-Sorolla y Arnau, F. y Caballero Ungria, V. (1973). op. cit., p. 85-92

base de bandas pétreas y fragmentos irregulares- con un diseño radial. Por último, se dispuso una zona de recorrido peatonal, a lo largo de las fachadas adyacentes, intentando remediar la discontinuidad de su contorno.

La unidad ambiental de la plaza estaba asegurada por la presencia de los balcones particulares, a los que se restauró, limpió y consolidó siguiendo su diseño original de madera. El deseo de armonía que impusieron los técnicos derivó en la construcción de nueva fachada para el Ayuntamiento, sustituyendo a la existente por estar fuera de esa sintonía general. Su diseño incluyó, como recuerdo de la plaza medieval, una columnata de piedra a lo largo de la planta baja y entramado de madera en el primer piso. Otra de las construcciones destacadas en el paisaje de la plaza era la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, "monumentalizando" con su presencia en el alto de la ciudad (**Fig. 41**), una plaza peculiar, pero de crecimiento espontáneo y configuración popular. No deja de resultar curioso que únicamente la fachada lateral que mira hacia la plaza del referido templo mereciese la atención de los arquitectos, desatendiendo al resto de la construcción; esto nos indica que la prioridad absoluta de la intervención en Chinchón se centraba en regularizar y adecentar su punto neurálgico: la Plaza Mayor.

Las calles inmediatas a la plaza –en especial la subida a la iglesia parroquial- se ajustaron a las nuevas directrices renovadoras. Al margen de su embellecimiento con la plantación de árboles, la sustitución de la fuente en la calle Zurita por otra más acorde con la revitalización de la ciudad, y la pavimentación de sus trazados, no deja de sorprender el criterio que, como imposición, establecieron Pons-Sorolla y Caballero Ungria: evitar la impresión de obra nueva en el conjunto monumental. Para conseguirlo se respetaron las vías no pavimentadas con el fin de eliminar cambios bruscos y repentinos en su imagen que evidenciaran la intervención reciente.

El recorrido realizado por siete de las principales ordenaciones urbanas dirigidas por Pons-Sorolla permite extraer una serie de conclusiones con el fin de sintetizar algunos de sus principios de actuación y aplicarlos, más adelante, en el análisis de su labor restauradora en Galicia. Ante todo impuso un respeto absoluto por los materiales y formas tradicionales, en lo que puede entenderse como un ejercicio de respeto hacia la construcción vernácula, aquella que diferencia unas regiones de otras por su adaptación al medio natural. Esta idea explica que sus actuaciones en plazas o calles medievales resultasen ciertamente disfrazadas por su ambientación con las arquitecturas locales. Esta tendencia entronca directamente con otra de las constantes registradas en sus trabajos: el deseo manifiesto de emular en reconstrucciones y restauraciones las características tradicionales de cada lugar para evitar al máximo la confrontación de obra nueva o renovada con el resto del conjunto urbano. Este ansia por disimular la intervención, sin duda alguna, confiere a sus campañas una finalidad museística. También es recurrente el propósito de regularizar

niveles y formas de espacios, estableciendo paseos diferenciados y escalinatas que jerarquizan las áreas por su especial significado o su estratégico emplazamiento. El mejor medio para conseguir esa uniformidad en el entramado lo halló en los trabajos de pavimentación, permitiéndole trazar recorridos principales y secundarios, así como destacar volúmenes y perspectivas. Es importante indicar que el tipo de pavimento en cada uno de los recintos mantuvo el tipo original de la zona en cuanto a sus materiales, pero con mejor disposición y mayor regularidad. La colocación de fuentes y elementos destacados en el centro de las plazas actuaba como punto focal para la contemplación del entorno urbanizado. Asimismo, supo aprovechar las arquitecturas singulares –ya fueran las de valor artístico o las de configuración popular y pintoresca- para otorgar a los espacios urbanos una dimensión monumental, actuando como marco y escenario para esas edificaciones. Esto es, extrajo las posibilidades del entorno monumental y del paisaje urbano -emulando los principios de valoración ambiental defendidos por Giovannoni- que, hasta entonces, habían estado en un segundo plano y completamente desatendidas. Con esta postura pretendía extrapolar el triunfalismo representacional de las grandes ciudades a las ciudades de provincias, derivando en la repetición sistemática de las pautas de ordenación en localidades tan dispares como las que tuvo ocasión de renovar. La aplicación de principios análogos -adaptados a los medios constructivos locales -en sus diferentes actuaciones, sólo puede entenderse como el reflejo de la política restauradora puesta al servicio de la explotación turística y de la recuperación simbólica de parajes y arquitecturas que, desde mediados del siglo XX, la Administración Central activó en torno al Patrimonio Cultural de España.

RESTAURACION E IDIOSINCRASIA:
LA RECUPERACION DE SEÑAS DE IDENTIDAD

Algunos objetos patrimoniales se han convertido en seña de identidad de una población, pues el papel ejercido por los mismos ha sido determinante en su historia, carácter y conformación territorial, produciéndose su identificación con la idiosincrasia de ciertas sociedades humanas. Al margen de que esta interacción pueda registrarse en diferentes recursos culturales, resulta bastante significativo analizarla en elementos como castillos y puentes singulares, cuya recuperación suscitó un impacto especial en la conciencia colectiva, tanto por las directrices aplicadas como por el resultado obtenido en ese proceso.

Son varias las campañas de salvaguarda desplegadas a favor de fortificaciones que han contado con la participación de Pons-Sorolla en su coordinación. De ellas cabe destacar las

efectuadas en los **Castillos de Coca (Segovia)**[78] y **Ponferrada (León)**[79], durante los años cincuenta, y **Segura de la Sierra (Jaén)**[80] a mediados de la década siguiente. Todos ellos asistieron a la reconstrucción parcial de sus partes más destacadas –Torre del Homenaje, lienzos de muralla, baluartes, remates almenados y accesos- restituyendo la imagen primitiva de su conjunto (**Figs. 45 y 46**).

Tomando como referencia testigos originales, conservados *in situ*, se orquestaron campañas bastante similares en sus criterios conceptuales. Los rebajes de tierras perimetrales permitieron establecer, previa excavación, recalzos de muros en las partes con fallos de cimentación. Esta operación se acompañó de la recuperación del nivel original, otorgando al conjunto una imagen más esbelta que lo hacía destacar aún más. La consolidación de partes en ruina se realizó, sobre todo, con inyecciones de mortero de cemento que fueron disimuladas con rejuntados exteriores análogos en aspecto a los auténticos. En las reintegraciones de piezas mutiladas se repitieron los tipos de fábrica, para armonizar con el resto del recinto.

Ante todo, se pretendía devolver a la edificación su condición autoritaria sobre el terreno en que había desarrollado su dominación (**Figs. 47 y 48**). Esto explica que las restauraciones historicistas realizadas sobre sus estructuras resultasen grandilocuentes y estereotipadas, convirtiéndolos en punto de referencia obligado para el turismo gracias a su apertura como monumentos visitables. Esta situación derivó en las conocidas "rutas de los castillos" por toda la península. En algunos de ellos, además de la visita guiada por el conjunto recuperado -como objetivo implícito en sus restauraciones-, se adaptaron locales a usos sociales para garantizar la continuidad de su conservación. En esta línea, podemos citar la conversión del Castillo de Coca en Escuela Hogar de Capataces forestales, por encargo del Ministerio de Agricultura[81].

La restauración dirigida por Pons-Sorolla y su colega Rafael Manzano Martos en el de **Segura de la Sierra (Jaén)**, desde 1964 hasta 1968, se convirtió en un intenso ejercicio de experimentación arqueológica con cierta limitación creativa impuesta por los propios arquitectos. Los criterios de la actuación oscilaron entre la búsqueda de la imagen ideal del monumento y el respeto hacia las partes donde no existían pruebas suficientes para su conclusión. La fortaleza se sometió a un minucioso estudio gráfico (**Planos 15 y 16**) tanto para determinar los fragmentos primitivos que podían servir como modelos en la

[78] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 63.

[79] Proyecto de obras de consolidación y restauración en los baluartes del cuerpo prinicipal de ingreso al castillo. (AGA, Sección: Cultura, 26/306).

[80] Pons-Sorolla y Arnau, F. y Manzano Martos, R. (1973): "The restoration of the Castle of Segura de la Sierra (Jaen)", *Monumentum*, vol. X., p. 75-84.

[81] La restauración que Pons-Sorolla dirigió en sus muros y torres moriscas le mereció la designación de Comendador de la Orden Civil del Mérito Agrícola, por Orden Ministerial de 22 de diciembre de 1958.

Fig. 45

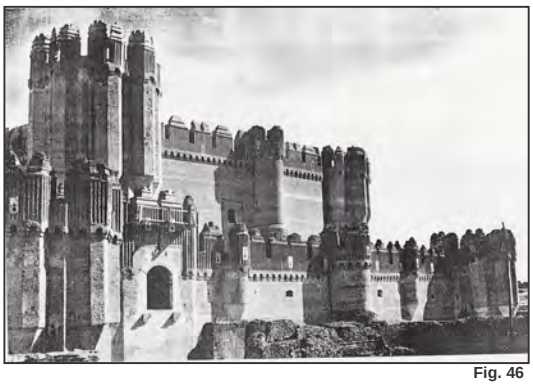
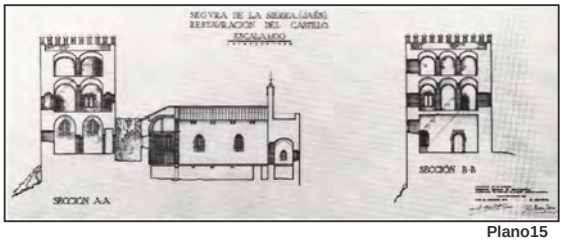


Fig. 46

Figuras 45 y 46. Castillo de Coca (Segovia). Conjunto del castillo antes y después de la restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, lámina LXXXIII.)

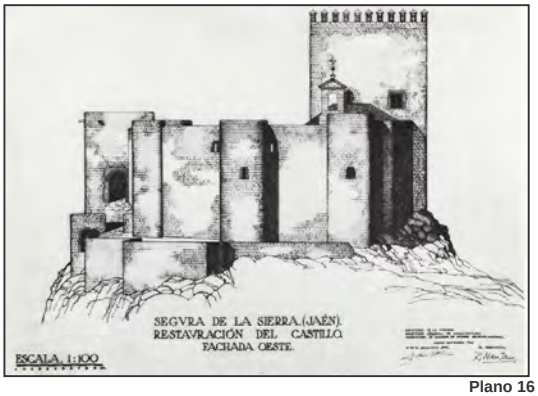
Fig. 47

Fig. 48



Plano15

Figuras 47-48 y Planos 15-16. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén). Conjunto del castillo antes y después de la restauración; secciones y fachada oeste. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "The restoration of the castle of Segura...".).



Plano 16

Fig. 49

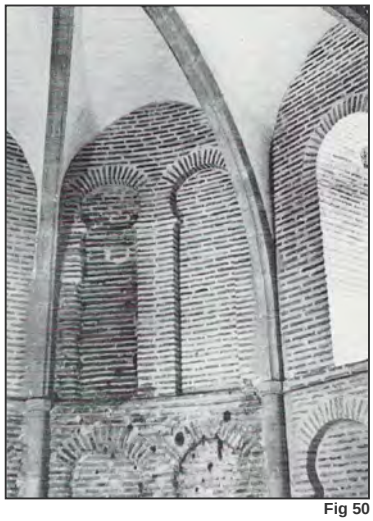
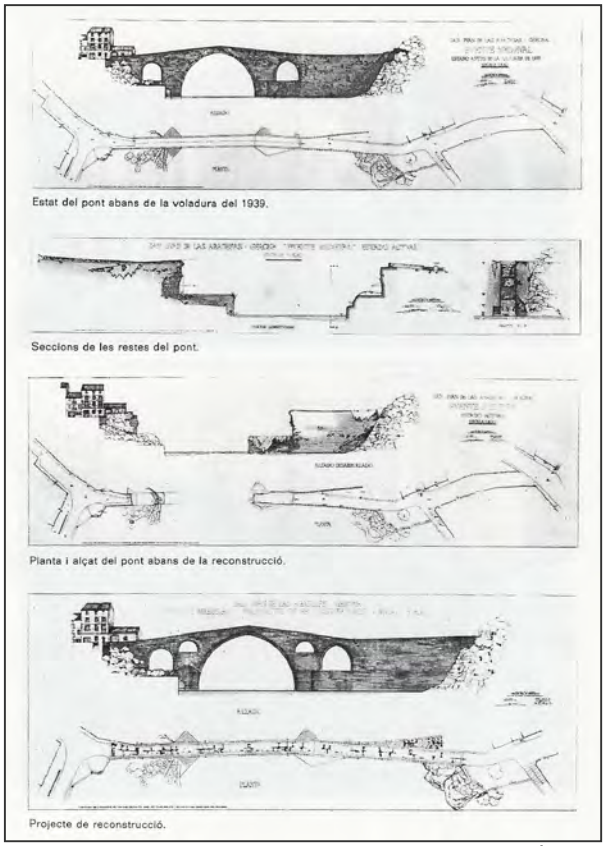


Fig 50

Figuras 49 y 50. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén). Ábside de la capilla en la Torre del Homenaje, antes y después de la restauración. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "The restoration of the castle of Segura...".).

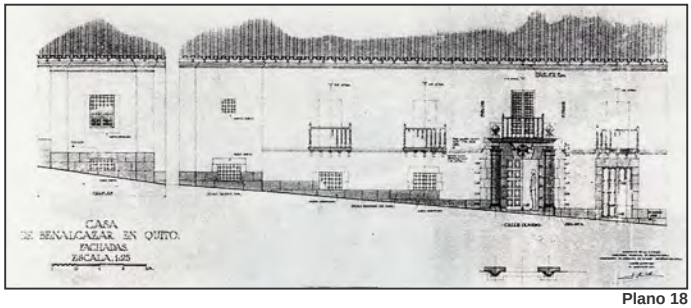


Plano 17

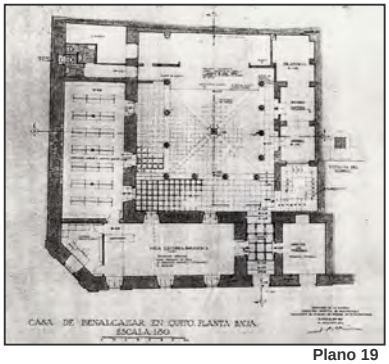
Fig. 51

Plano 17 y Figuras 51-52. Pont Vell de Sant Joan de les Abadesses (Girona). Proyecto de reconstrucción; conjunto del puente antes y después de las obras de reconstrucción. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1976: "La reconstrucción del puente sobre el río Ter...".).

Fig. 52



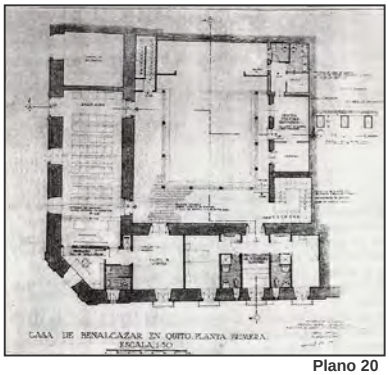
Plano 18



Plano 19

Fig. 53

Fig. 54



Plano 20

Planos 18-20 y Figuras 53-54. Casa de Benalcázar en Quito (Ecuador). Fachada a Olmedo y chaflan; plantas baja y primera; fachada en obras; portada principal. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: *La Casa de Benalcázar en la ciudad de Quito*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.).

reconstrucción de partes demolidas, como para establecer la presunta altura original de las torres y proceder a su levantado. El reemplazo de piezas se llevó a cabo únicamente en aquellas zonas donde era probada su restitución científica, empleando ladrillo moderno pero igualando su tono y características con las originales. Esta matización de tonalidades era buscada para evitar el impacto visual entre zonas renovadas y antiguas. La reconstrucción de las torres se consiguió a partir de las trazas conservadas, salvo la del Homenaje, cuyos trabajos se inspiraron en el "Palacio de Galiana" –edificación fortificada toledana-, interpretado como el referente formal en que debió basarse la construcción del torreón jaenés. La ambientación castrense del recinto se completó con la reposición de almenas, únicamente, en el coronamiento de la Torre del Homenaje. La reposición de estos elementos se justificó –al margen de la existencia de sus restos- como una necesidad estética puntual, ya que en el resto del castillo se prefirió no construirlas porque no había fragmentos que seguir y las proporciones del conjunto eran lo bastante buenas para mostrar el valor artístico del edificio sin su colocación. Sin duda alguna, la reproducción del estilo toledano en la Torre marcó un punto de inflexión en la restauración de todo el recinto, donde ésta se limitó a los aspectos y formas sobre los que no cabía ningún tipo de duda.

Uno de los elementos más destacados del Castillo de Segura lo constituía su pequeña iglesia de nave única -con ábside poligonal al interior y circular en el exterior-, cuya fundación se atribuye a los Caballeros de Santiago. Junto a la Torre del Homenaje había sido uno de las fábricas más afectadas por el expolio de materiales al que se había visto sometido el conjunto desde época moderna. A esta circunstancia se añadía su precaria conservación convirtiéndolo en un local completamente abandonado y ruinoso, cuya recuperación reprodujo las directrices arqueológicas seguidas en todo el castillo: a la restauración del ábside se añadió la de su bóveda, devuelta a su altura original (**Figs. 49 y 50**).

El rol sociológico atribuido a la reconstrucción de monumentos tras un episodio bélico, constituyó otro de los capítulos profesionales de la larga carrera profesional desarrollada por Francisco Pons-Sorolla. Su aportación a esa dimensión moral de la actividad restauradora la encontramos en la intervención que dirigió, junto a Rafael Mélida Poch, sobre el **Pont Vell de San Joan de les Abadesses (Girona)**, entre los años 1973 y 1976[82]. Este puente medieval -el más grande de España por sus 33 m. de luz, y reconstruido en el siglo XV tras sufrir los efectos de un terremoto - había sido volado en 1939 durante el enfrentamiento nacional. Convertido desde siempre en el símbolo de la población de San Juan –único medio de cruzar el río Ter al nivel de la villa hasta la construcción del moderno "Pont Nou"-, los vecinos ansiaban verlo levantado de nuevo.

[82] Pons-Sorolla, F. y Mélida Poch, R. (1976): "La reconstrucción del puente sobre el río Ter, en San Juan de las Abadesas (Gerona), *Inauguració del Pont Vell reconstruït*, San Joan de les Abadesses, s/p.

Transcurridas varias décadas, en 1970 el alcalde de la localidad solicitó a la Dirección General de Arquitectura su reconstrucción, recayendo el encargo en el Servicio de Restauración Arquitectónica -antigua Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional- dirigido por Pons-Sorolla. El reclamo popular exigió la reproducción exacta del modelo primitivo: *"Querían tener de nuevo 'su' puente porque necesitaban curar el trauma que en el alma colectiva había producido la voladura. Porque querían recuperar un elemento básico de su entidad social, deseo justificadísimo y digno siempre de tenerse en cuenta."*[83]. La recuperación prístina del puente que, como consecuencia, se llevó a cabo estuvo justificada, incluso respaldada, por los propios arquitectos al compararla tanto con el valor simbólico del Muro de las Lamentaciones de Jerusalén, como con las vastas reconstrucciones producidas en la ciudad de Varsovia tras la II Guerra Mundial: *"Los polacos, al final del conflicto, al recobrar su independencia y tratar de rehacer su ser nacional, juzgaron imprescindible reconstruir su capital con la mayor fidelidad posible a los datos, fotografías, dibujos, planos, etc., que se conservaban de la antigua ciudad, con independencia del valor artístico o histórico de los distintos edificios arruinados. El puente medieval de San Juan de la Abadesas es otro caso que, en muy distinta escala, como es evidente, podría inscribirse junto a los citados."*[84]. Salvando la distancia entre el fenómeno polaco y el "Pont Vell", la investigación gráfica y documental sobre su imagen original (**Plano 17**).

y la motivación de devolver al hombre su memoria y significación histórica mediante la recuperación de su patrimonio identitario, resultaban comparables en ambos casos.

La depuración del puente se llevó a cabo con auténtica verosimilitud, retirando revestimientos de mampostería, recuperando la rasante original, liberándolo de añadidos modernos en sus extremos y abriendo sus huecos cegados (**Figs. 51 y 52**). Si la recuperación formal intentaba ser auténtica, no lo era tanto el sistema constructivo empleado, pues fueron aplicado refuerzos de hormigón armado en el interior de la estructura del ojo central y en la solera de sus rampas. En cualquier caso, el resultado de los trabajos cumplió las expectativas de los vecinos quienes volvieron a disfrutar de un emblema crucial en la historia de su localidad: *"Al terminar el Puente, ya no tiene nada nuestro; a vosotros se debe su obra y os lo ofrendamos en nombre de la Dirección General de Arquitectura de España y humildemente en el de nuestros obreros y el nuestro: Es la imagen viva del 'Pont Vell', esa obra insigne de vuestros mayores que, como buenos hijos, nunca queríais perder."*[85].

[83] Ibídem.

[84] Ibídem.

[85] Ibídem.

REHABILITACIONES CON FIN SOCIAL:
PROPAGANDA POLÍTICA Y ADAPTACIÓN AMBIENTAL

El último grupo de intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla fuera de Galicia abarcó las rehabilitaciones con fines sociales. Al margen de que muchas de sus restauraciones implicaron la puesta en valor de objetos arquitectónicos, las adaptaciones y obras de nueva planta desencadenadas en algunas de ellas permiten tratarlas como categoría independiente en la sistematización de su trabajo.

En los años sesenta llevó a cabo dos actuaciones coincidentes en algunos criterios técnicos y con un argumento conceptual común: aprovechar emplazamientos y edificaciones emblemáticas para su conversión en locales públicos destinados a fines educativos. En el conjunto histórico de Ávila construyó tres volúmenes, con aprovechamiento parcial de edificaciones antiguas, sobre el solar del Palacio del Rey Niño, destinados a "Casa de la Cultura". En la ciudad de Quito (Ecuador) convirtió la Casa de Benalcázar en sede para el Instituto de Cultura Hispánica.

Uno de los espacios más estratégicos del recinto monumental de Ávila era el solar situado frente a la catedral, entre la muralla y la Calle del Tostado, antiguamente ocupado por el Palacio Episcopal y el Palacio del Rey Niño. El progresivo abandono al que se vio sometido junto a sus edificaciones, tras el traslado del obispado a otra ubicación, motivó que sus restos alojaran a los servicios municipales de bomberos y limpiezas, con alteraciones importantes en sus fábricas. A finales de los años cincuenta el solar conoció mejor destino cuando ayuntamiento, diputación provincial y gobierno asumieron la necesidad de dignificarlo con su transformación en marco para **"Casa de la Cultura"**, cuya construcción fue aprobada por Consejo de Ministros en 15 de julio de 1960. Los trabajos fueron adjudicados a Pons-Sorolla, quien formuló una propuesta criticada desde la prensa local.

El reconocimiento previo del solar, para preparar la cimentación correspondiente, permitió hallar diversas piezas procedentes del antiguo Palacio. Entre ellas destacó la aparición de blasones y una portada con soportal y galería de columnas en la primera planta[86], reutilizados en la fachada principal del nuevo edificio, con acceso desde la plaza de la catedral. Este aprovechamiento era el mejor método para ambientar una edificación que, lejos de ajustarse a una sintaxis compositiva moderna, perseguía sintonizar con el marco en que se erigía. Asimismo, la preparación del lugar implicó la demolición de cobertizos adosados a la muralla, generando importantes daños en sus lienzos que hubieron de ser remediados en el transcurso de la intervención.

[86] Proyecto de edificio para la Casa de la Cultura en Ávila, 1959. (APS).

La proximidad de catedral y muralla respecto al solar condicionaron el diseño en altura del nuevo centro cultural, organizado en tres edificios de dos plantas, con excepción del torreón que, mirando hacia la calle del Tostado, sobrepasaba el nivel de la muralla. Dicha torre, destinada a depósito de libros, encendió los ánimos de los vecinos, abriendo un debate sobre su idoneidad en pleno corazón monumental. La intención del arquitecto no era suscitar esa polémica, sino conseguir una integridad absoluta del edificio incorporando jardines como elemento de transición entre el entorno monumentalizado y su nueva aparición: *"La intención del Proyecto (…) es lograr un conjunto armónico distribuyendo el programa dado como cuadro de necesidades de la Casa de la Cultura en tres edificios de poca altura enlazados entre sí y con jardines de reposada intimidad junto a los lienzos de la fortaleza."*[87].

La conversión de la **Casa de Benalcázar en Quito (Ecuador)** en sede para el Instituto de Cultura Hispánica estuvo rodeada de una campaña política ideada para destacar la presencia española en el continente americano. Con evidente diferencia en su dimensión, podría establecerse una similitud entre el Descubrimiento de América, auspiciado por los Reyes Católicos, y la revitalización ideológica que el franquismo desarrolló sobre la labor de estos monarcas. Junto a la recuperación de sus fundaciones hospitalarias, eclesiásticas y civiles, y la de enclaves vinculados con sus historia personal, se añadió la expansión del Imperio español acontecida a partir de 1492 con la creación y sometimiento de ciudades sudamericanas. La circunstancia de que el Concejo Municipal de Quito adquiriese la referida Casa en 1964 y que dos años más tarde -por Decreto Supremo nº 1053- la cediese al Instituto español por treinta años renovables, resulta significativo en el marco de esa reivindicación política que se estaba viviendo en nuestro país. Además, hay que añadir que todo el proceso –viaje de inspección, elaboración de proyecto y ejecución de obras- transcurrió en poco más de año y medio para conseguir que su inauguración coincidiera con la conmemoración -en 5 de diciembre de 1967- de la fundación de la ciudad de Quito en 1537 por un grupo de españoles dirigidos por Sebastián Benalcázar.

La Casa del conquistador era un construcción de dos plantas y patio central que permitió a Pons-Sorolla desplegar una adaptación de inspiración castiza, con la recreación de una «corrala» –destinada para representaciones artísticas españolas-, actuando como *"eje y centro del programa de utilización del edificio"*[88] (**Planos 19 y 20**). Aunque en un primer momento se dudaba sobre el criterio a seguir, *"dada la importancia histórica del solar y el valor emocional de las estructuras coloniales conservadas en él"*[89], la opción acordada consistió en reorganizar su estructura interior –distribuyendo los despachos, salones públicos y dependencias para invitados ilustres- y monumentalizar su aspecto exterior. Esto

[87] Memoria del proyecto de edificio para la Casa de la Cultura en Ávila, 1959. (APS).

[88] Instituto de Cultura Hispánica (1973): *La casa de Benalcázar en la ciudad de Quito*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, p. 16.

[89] Instituto de Cultura Hispánica (1973). op. cit., p. 14 .

último se consiguió mediante la colocación de dos portadas pétreas –hacia las Calles Olmedo y Benalcázar-, procedentes de la antigua Casa de la Inquisición y donadas por el Ayuntamiento, para conferirle una imagen más oficial y noble (**Plano 18 y Figs. 53-54**). De hecho, el centro histórico de Quito es el más grandes de Sudamérica, obteniendo una de las primeras declaraciones Patrimonio Cultural de la UNESCO en 1978 junto a la de Cracovia (Polonia).

La intervención estuvo directamente influida por el deseo de *españolizar* al máximo la edificación, para que tanto su contenido -«corrala»; archivo y biblioteca orientados a la difusión del libro español; Museo de Arte Colonial; punto de venta de artesanía española; entre otras funciones- como su envoltorio irradiasen su sello nacional: *"Pronto llegamos a la conclusión de que la Casa de Benalcázar, dadas las realidades conservadas, no podría ser el resultado de una restauración simplemente 'científica'; tendrá que ser, eso sí, la devota conservación, con el mayor rigor técnico, de cuanto existía en la casa española edificada en el solar del Conquistador, pero* ***además*** *tenía que ser organismo vivo, permanente prueba de amor y unión cultural del pueblo quiteño con la Madre Patria. No se trata, pues, de una 'restauración', ni memos de una 'reconstrucción' aunque todo tenga su parte; es esencialmente una 'remodelación' en la que todo lo aportado –siempre fiel al espíritu de la arquitectura española del siglo XVI al XVIII- persigue cumplir el fin espiritual que queda expresado."* [90].

[90] Instituto de Cultura Hispánica (1973). op. cit., p. 15-16 .

II. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU

II. 1. CONTEXTO POLÍTICO-ECONÓMICO DE ESPAÑA (1939-1985)

Durante los años comprendidos entre 1939 y 1945 -primera etapa histórica en que dividimos la época de producción arquitectónica de Francisco Pons-Sorolla- tiene lugar una serie de sucesos que justifican las motivaciones de las intervenciones desencadenadas tras la Guerra Civil (1936-39). La situación económica de la posguerra es lamentable y demanda una urgente actuación estatal.

Las principales medidas iniciadas para la recuperación del país consisten en potenciar la industria nacional -mediante la nacionalización de materias primas y la suspensión de importación extranjera- para abastecerse de forma autosuficiente sin dependencia de otros países. Este proceso persigue la estabilización de España desde el interior traduciéndose, a su vez, en un fuerte proteccionismo del Estado en todos los ámbitos de la economía nacional. La fusión de diferentes soluciones puestas en marcha para erradicar la escasez y penuria en que se encuentra la nación se conoce como **AUTARQUÍA**; esto es, intervencionismo económico extremado al servicio de la opción aislacionista del régimen[91].

La destrucción acontecida de la noche para la mañana durante la Guerra Civil sesga la memoria de un pueblo que se encuentra enfrentado y dolido, de tal manera que su recuperación se convierte, sobre todo, en necesidad moral[92]. Además, la guerra desencadena una larga serie de delitos relacionados con el Arte Nacional que comprenden desde su abandono y apropiación indebida hasta su comercio ilegal en el exterior. Aunque este fenómeno provoca las protestas de ambos gobiernos -nacionalista y republicano-, apenas se obtiene apoyo de los países europeos comportándose, en ocasiones, como cómplices de esos abusos[93].

Con la subida al poder de Francisco Franco Bahamonde se sucede una trayectoria política singularizada por la continua sucesión de cambios ministeriales. El que se considera su primer gobierno -constituido en 1 de febrero de 1938- tiene como máximo responsable de Obras Públicas a Alfonso Peña Boeuf, quien, hasta 20 de julio de 1945, encabeza las actuaciones reparadoras de las nefastas consecuencias de la guerra. Para orientar la política de su cartera hacia la reconstrucción material del país crea la *Dirección General de Regiones Devastadas*, dedicada a mejorar la transitabilidad de carreteras y tráfico ferroviario, así como a fomentar la construcción de pantanos -materializando proyectados

[91] García Delgado, J. L. (1986): "Estancamiento industrial e intervencionismo económico durante el primer franquismo", Fontana, J. (ed.) *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica, p. 179.

[92] El conflicto armado nacional y la II Guerra Mundial explican la importancia que la idea de Reconstrucción adquiere en estos años; cfr. Capitel, A. (1988): *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, p. 37.

[93] Alted Vigil, A. (1984): *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos y Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Cultura.

ideados durante la etapa gobernada por el General Primo de Rivera[94]-, algunos de los cuales –Los Peares, Belesar y Pantano de las Conchas- motivan interesantes traslados de monumentos en Galicia bajo dirección de Pons-Sorolla. En 1945 le sucede el ex-alcalde de Oviedo y diputado en la Asamblea de la Dictadura, José Fernández Ladreda, continuando las tareas de reconstrucción para normalizar la infraestructura del país.

En el Ministerio de la Gobernación, al que años más tarde se incorpora Pons-Sorolla, se producen, as u vez, repetidas investiduras. Los nombramientos de Ramón Serrano Suñer en 1939 y de Valentín Galarza Morente, al año siguiente, preceden al de Blas Pérez González quien, desde 1942 hasta 1957[95], es su máximo responsable durante los primeros años de trabajo de aquel arquitecto en la Administración.

A lo largo de la segunda etapa histórica del franquismo –comprendida entre 1945 y 1960- los cambios ministeriales se siguen sucediendo con asiduidad. En el séptimo gobierno -instituido en 18 de julio de 1945- la cartera de Obras Públicas pasa a manos de José María Fernández Ladreda –hasta 1951-, a quien se atribuye los primeros esbozos de la infraestructura sobre la que quince años después se basaría el desarrollo material del país[96].

Las consecuencias del final de la Segunda Guerra Mundial y de la imposición de la Dictadura provocan el bloqueo nacional, la expulsión de embajadores españoles, en 1946, de varios países, y la negativa de Estados Unidos a conceder ayuda económica al Estado español. La consecuencia más directa de esta situación se traduce en un estancamiento del país en todos los ámbitos, al que se intenta superar en los años venideros.

La década de los cincuenta mantiene el principio de fugacidad en los mandatos ministeriales, que singulariza la política interior del páis. En 18 de julio de 1951, sucediendo a José María Fernández Ladreda, se nombra Ministro Obras Públicas a Fernando Suárez de Tanguil y Angulo, Conde de Vallellano. Su labor técnica más notable, durante los casi seis años de mandato, es la ultimación de la red de pantanos, interpretada para muchos como el fin de las restricciones propias del período de posguerra[97].

Una de las novedades del octavo gobierno de 1951 consiste en la creación del Ministerio de Información y Turismo, con Gabriel Arias Salgado al frente. Su impacto sobre la recuperación económica del país consiste en estimular la conversión de castillos abandonados y construcciones de singularidad artística en Paradores Nacionales. Que esta

[94] Equipo Mundo (1970): *Los 90 ministros de Franco*, prólogo de Emilio Romero, entrevistas de Manuel del Arco y epílogo de Amando de Miguel Barcelona, Dopesa, p. 53.

[95] Equipo Mundo (1970). op. cit. p. 151.

[96] Equipo Mundo (1970). op. cit. p.199.

[97] Equipo Mundo (1970). op. cit. p.246.

labor determina buena parte de las restauraciones sobre edificaciones históricas avocadas a rehabilitaciones turísticas no cabe duda si añadimos que el informe de este Ministerio era preceptivo para las intervenciones sobre monumentos en centros y lugares declarados de Interés Turístico Nacional[98].

La creación de nuevas carteras supone otra aportación significativa para la recuperación patrimonial de España. En el gobierno establecido en 25 de febrero de 1957 se crea el Ministerio de la Vivienda con el arquitecto José Luis de Arrese como principal responsable, al que pasa a depender la Dirección General de Arquitectura vinculada, hasta entonces, al de la Gobernación. Ese mismo año se produce la sustitución del ministro de este última cartera por Camilo Alonso Vega y la designación del Ministerio de Obras Públicas a Jorge Vigón Suerodíaz, al que se debe la construcción de nuevas carreteras pensadas para fomentar una economía expansiva[99]. Todo lo que se realiza en esta época se sigue pensando desde una perspectiva económica.

Al mismo tiempo que se producen estos nombramientos políticos, con repercusión en el restablecimiento infraestructural de España, las relaciones de ésta con el exterior mejoran y la situación económica por la que el país atraviesa ya es más alentadora que en las décadas precedentes. Los años cincuenta se convierten en la gran esperanza del pueblo español hacia la recuperación definitiva de las, todavía existentes, consecuencias de la posguerra nacional. Se inicia la apertura al exterior tanto política como económica, se cuenta, esta vez sí, con apoyo norteamericano, se producen significativas transformaciones en la industria y comercio que predicen el *boom* que está por llegar. En definitiva, se produce la llamada fase de **ESTABILIZACIÓN NACIONAL**.

Nuevos cambios de gobierno se suceden durante la década de los sesenta: en 1962 el Ministerio de la Vivienda pasa a manos del abogado José María Martínez y Sánchez Arjona, mientras que Manuel Fraga Iribarne toma las riendas del Ministerio de Información y Turismo, donde permanece hasta 1969 sustituido por Alfredo Sánchez Bella; en 1965 Federico Silva Muñoz es nombrado ministro de Obras Públicas; y cuatro años después Villar Palasí y Vicente Mortes Alfonso lo son en Educación y Vivienda, respectivamente.

El último y décimo quinto gobierno establecido en 14 de abril de 1970 genera dos cambios más: a Tomás Garicano Goñi se le asigna el Ministerio de la Gobernación y a Gonzalo Fernández de la Mora el de Obras Públicas, del que en 1985 se jubila a Francisco Pons-Sorolla.

Aunque en 1959, tímidamente, se lleva a cabo un Plan de Estabilización no es hasta la década de los sesenta cuando la economía de España -fundamentalmente mediante la

[98] Según la Ley 197/1963 de 28 de diciembre.

[99] Equipo Mundo (1970). op.cit., p.256.

industria, el comercio y el turismo- se afianza a través de tres Planes de Desarrollo que, por su carácter técnico, caracterizan a esta tercera etapa conocida como **DESARROLLISMO NACIONAL O FASE TECNÓCRATA**, por el alto número de técnicos incorporados al gobierno: el primero comprende desde 1964 hasta 1967, el segundo de 1967 a 1972 y, finalmente, el tercero desde 1972 hasta 1975. Este último, sin embargo, queda inconcluso en 1973 al producirse la crisis del petróleo que afecta, enérgicamente, a la economía nacional.

Esa crisis, que agudiza el mal trance por el que pasa la economía de España desde finales de los años sesenta -a la que se suman el atentado contra el Almirante Carrero Blanco en 1973, la aparición del terrorismo, el fortalecimiento de los nacionalismos independentistas y el pésimo estado de salud del General Franco-, hacen que la Dictadura militar comience a tambalearse. Javier Tusell (1996) explica el debilitamiento del franquismo del siguiente modo: *"Una dictadura que deja de fundamentarse en una guerra civil y pasa a justificarse por el éxito económico resulta frágil en el preciso momento en que éste quiebra"*[100]. Pese a este funesto final económico, los años sesenta con su expansionismo absoluto representan para España uno de los más prolíficos momentos para la restauración monumental, gracias a las inversiones económicas que el Estado realiza en esos años.

La última fase (1973-1985) coincide con un cambio político de gran envergadura. Aunque suele fijarse el comienzo de la Transición Política con la muerte del General Franco en noviembre de 1975 sus inicios emergen dos años antes. Como Franco altera el orden de sucesión a la Corona Española al nombrar a D. Juan Carlos I Rey de España -saltándose el nombramiento que corresponde a padre de éste, D. Juan de Borbón- el sistema implantado en el país tras su fallecimiento es el de Monarquía, cuando menos, peculiar, porque por primera vez en la Historia de España conviven, como máximos responsables del poder nacional, la Monarquía, a través de la Casa Real, y el sistema político demócrata, regido por un grupo político electo, encabezado por la figura del Presidente del Gobierno.

En 15 de junio de 1977 se celebran las elecciones que designan como representante político de España a Adolfo Suárez, cuya dimisión en febrero de 1981 y la convocatoria de nuevas elecciones, en octubre del año siguiente, dan la victoria a Felipe González.

La Transición afecta a todos los ámbitos de la economía, la política, la cultura y la sociedad, motivando cambios significativos con el afán de eliminar lo que perteneciera o recordara a la España del franquismo. En este espíritu de alejamiento con el pasado tienen lugar varias transformaciones ministeriales y legislativas que implican una nueva línea de recuperación patrimonial.

[100] Tusell, J. (1996): "La Transición Política: un planteamiento metodológico y algunas cuestiones decisivas", Tusell, J y Soto, A. (eds.) *Historia de la Transición (1975-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, p.109-137.

II. 2. LEGISLACIÓN Y ORGANISMOS REGULADORES DE LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA EN ESPAÑA

A comienzos del siglo XX en España se mantiene la reglamentación de prohibiciones e imposiciones para la defensa del Patrimonio Cultural que, desde el XVIII -momento en que el Estado se responsabiliza de su tutela- y a lo largo del siglo XIX, se caracteriza por la creación de nuevas instituciones demostrando una preocupación progresiva y especializada en este asunto[101].

La primera medida adoptada tiene lugar a través del Real Decreto del año 1900 por el que se demanda la elaboración de un Catálogo Monumental y Artístico de la Nación, para saber cuáles son los monumentos que conforman el Patrimonio Nacional y diagnosticar su estado de conservación, con el fin de emprender su recuperación. Esta tarea, encomendada a las pioneras instituciones para la custodia del Patrimonio -Academias de la Historia (1738) y Bellas Artes de San Fernando (1752) y Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos (1844)- no tiene éxito, quizá, por la inadecuada selección de sus delegados provinciales y los métodos empleados. Pasaría mucho tiempo para que en España se tuviera constancia real de los monumentos existentes.

Las siguientes regulaciones -Ley de Excavaciones Arqueológicas de 7 de julio de 1911 y Ley de Monumentos de 5 de marzo de 1915- prosiguen el empeño de proteger los bienes culturales, mediante emisión de normas que regulan los trabajos arqueológicos y la conservación de objetos antiguos. De igual modo, el Real Decreto-Ley sobre protección y conservación de la riqueza artística de España de 9 de agosto de 1926 amplía los derechos y obligaciones que los particulares tienen con el Estado.

Mientras tanto, en el ámbito internacional aparecen diversos organismos, tanto estatales como privados, destinados a la investigación vinculada con la conservación patrimonial, cuya creación, generalmente, se asocia a entidades museísticas. De esta forma, tiene lugar la fundación del Laboratorio del Museo Británico de Londres (1919), el Laboratorio del Museo del Louvre de París (1925), el Laboratorio del Museo de Boston (1927), el del Museo Metropolitano de Nueva York (1930) y el del Institute Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas (1934).

Continuando la iniciativa de crear centros especializados en asuntos de restauración y/o conservación patrimonial se crean instituciones para establecer criterios de intervención que, a través de la formación de profesionales en sus instalaciones, se ponen en práctica

[101] La categoría y protección que implican los *Monumentos Histórico-Artísticos Nacionales* se establece por Real Orden de 18 de agosto de 1844 y, con modificaciones, perdura hasta que la Ley de 1985 los suprime y cambia su significación y denominación como *Bienes Culturales*.

mediante bajo su supervisión. Entre ellos destaca el Instituto Max Doerner (1934), el Instituto Central de la Restauración de Roma (1939) y el Centre de Recherches sur les Monuments Historiques de Francia (1942).

La publicación de las conclusiones de la Conferencia Internacional de Expertos en la Protección de Monumentos de Arte e Historia -promovida por la Oficina Internacional de Museos del Instituto para la Cooperación Intelectual dependiente de la Sociedad de Naciones del 21 al 30 de octubre de 1931-, a la que Leopoldo Torres Balbás acude como representante español, da origen a uno de los documentos internacionales de mayor influencia en el marco legislativo del momento: la CARTA DE ATENAS. La difusión de las teorías defendidas por la conocida corriente italiana, *Restauración Científica*, encabezada por Camilo Boito y continuada por Gustavo Giovannoni, quien, a su vez, es uno de los organizadores de dicho encuentro, influye, en gran medida, en su redacción[102].

El primero de los diez artículos que componen la referida Carta deja manifiesto la conciliación entre los distintos países para abordar la problemática de la conservación del Patrimonio Cultural como asunto común a todos ellos, *"La Conferencia (…) desea que los Estados presten recíprocamente una colaboración cada vez más amplia y concreta para favorecer la conservación de los monumentos artísticos e históricos"*; una preocupación que precisa la colaboración interdisciplinar: *"la colaboración en cada país de los conservadores de los monumentos y de los arquitectos con los representantes de las ciencias físicas, químicas, naturales para alcanzar resultados seguros"* (art. 6). Además, se alude al rechazo, cada vez mas generalizado, de las "restituciones integrales" (art. 2), aceptándose, por el contrario, el respeto por los añadidos posteriores, la concepción monumento-documento formulada por Boito, la mínima intervención, la anastilosis como sistema de reconstrucción cuando sea posible, así como el empleo de materiales y técnicas modernas que, sin modificar el exterior del monumento, sean perfectamente reconocibles: *"Los expertos (…) aprueban el empleo juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, y muy especialmente del hormigón armado (…) estos medios de refuerzo, de ordinario, deben ser disimulados para no alterar el aspecto y el carácter del edificio que hay que restaurar; y recomiendan su empleo especialmente en los casos en los que su uso permite conservar los elementos in situ, evitando los riesgos de demolición y reconstrucción"* (art. 5).

En cuanto al cambio de uso de un edificio para garantizar su continuidad, la Carta recomienda que la nueva funcionalidad sea digna y respete el carácter histórico y artístico del mismo (art. 2). Por su parte, la conservación se amplía al entorno del monumento, tal y como postula Giovannoni, "*La Conferencia recomienda respetar, en la construcción de los*

[102] Las referencias de artículos están tomadas de Martínez Justicia, Mª J. (1996): *Antología de Textos sobre Restauración*. Universidad de Jaén, p.57-61.

edificios el carácter y la fisionomía de la ciudad, en especial en las proximidades de los monumentos antiguos, para los cuales el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial" (art. 7); esta preservación ambiental, limitada al entorno directo de aquellos, aún dista de la que, en años venideros, se postularía como globalizadora de los conjuntos históricos.

El texto incita a los países a la creación de inventarios completos de sus monumentos así como a la publicación y difusión de las técnicas empleadas en cada nación, en reconocimiento del Patrimonio Cultural como único y mundial (art. 8). Finalmente, se insta a la transmisión, mediante la educación de los jóvenes, del respeto hacia el Patrimonio porque *"la mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte viene del afecto y del respeto del pueblo y considerando que estos sentimientos pueden ser bastante favorecidos mediante una actitud apropiada de los poderes públicos, expresa el deseo de que los educadores pongan todo su empeño en habituar a la infancia y a la juventud para que se abstengan de cualquier actuación que pueda degradar los monumentos y los introduzcan a entender su significado y, en general, a interesarse en la protección de los testimonios de toda civilización"*(art. 10).

En España, a pesar de que los intentos por dar con la solución más acertada para la defensa y protección del Patrimonio se suceden con cierta frecuencia durante el primer tercio del siglo XX, no es hasta el año 1933 cuando se promulga el estatuto que mayor continuidad, cuando menos a nivel teórico, ha tenido, hasta el momento, en la historia legal sobre conservación patrimonial. Se trata de la **LEY SOBRE DEFENSA, CONSERVACIÓN Y ACRECENTAMIENTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NACIONAL**[103].

La ley española de 1933, varias veces modificada a través de otras disposiciones, se halla en vigor hasta la Constitución de 1978, cuando se transfiere la tutela del Patrimonio a las Comunidades Autónomas. Claramente influida por las disposiciones de la *Carta de Atenas* –como el principio de conservación ambiental planteado por Giovannoni-, la ley española ordena ampliar la catalogación de monumentos, realizada hasta el momento, para incluir *"los conjuntos urbanos y los paisajes pintorescos que deban ser preservados de destrucciones o reformas perjudiciales"* (art. 3). Asimismo, expone que *"todas las prescripciones referentes a los monumentos histórico-artísticos son aplicables a los conjuntos urbanos y rústicos –calles, plazas, rincones, barrios, murallas, fortalezas, ruinas- fuera de las poblaciones que por su belleza, importancia monumental o recuerdos históricos, puedan declararse incluidos en la categoría de rincón, plaza, calle, barrio o conjunto histórico-artístico"* (art. 33). Además, la presencia de Camilo Boito y de la escuela conservadora, con Leopoldo Torres Balbás a la cabeza, en la renuncia a la reconstrucción

[103] Las referencias de artículos están tomados de Martínez Justicia, Mª J. (1996). op. cit., p.24; Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 19-21; y González-Varas, I. (1999). op. cit., p.513-516.

violletiana y en la diferenciación entre lo existente y lo intervenido es innegable: *"Se proscribe todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones"* (art. 19).

Otra de sus principales disposiciones de ámbito arquitectónico hace responsable al propietario del monumento, sea cual fuese su condición, de las obras de consolidación y conservación necesarias, previa concesión de ayuda oficial. Igualmente, se prohíbe la exportación total o parcial de inmuebles de más de cien años de antigüedad, se establece la creación de un catálogo de edificios en peligro de destrucción -detallándose su estado de conservación y las obras más inmediatas para su reparación- y se dispone que los nuevos usos dados a los monumentos han de ser respetuosos con el valor relevante de los mismos, cuyo incumplimiento supone la imposición de una multa o su expropiación.

Para garantizar el cumplimiento de la ley el Gobierno de la República crea la **JUNTA SUPERIOR DEL TESORO ARTÍSTICO** que, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, está constituida por la Academia de la Historia, la Academia de Bellas Artes, la Dirección General de Aduanas y el Fichero del Arte Antiguo. La Junta se divide en seis secciones: Monumentos Histórico-Artísicos, Excavaciones, Reglamentación de Exportaciones, Museos, Catálogos e inventarios y Difusión de la cultura artística. Su misión inicial se amplía en 1936 mediante sucesivos decretos. El definitivo es de 2 de agosto y no sólo supone un cambio funcional sino que provoca la modificación del nombre por el de *Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico* con una labor concisa: *"La Junta procederá a la incautación o conservación en nombre del Estado de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro"*[104]. Lo cierto es que un año después esta función la asume un nuevo organismo republicano encargado de la difusión cultural y educativa: el *Consejo Central de Archivos, Biblioteca y Tesoro Artístico*.

Mientras tanto, en el bando nacionalista también se fragua el interés por la defensa del Patrimonio Cultural mediante la creación -por Decreto de 22 de abril de 1938- de la ***COMISARÍA DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL*** -vigente hasta 1974-, formada por una Comisaría Central y nueve de zona. Alfonso Muñoz Cosme (1989) recoge cómo el Marqués de Lozoya, subcomisario del nuevo Servicio y más tarde Director General de Bellas Artes, narra, a través de un artículo publicado en la *Revista de Arquitectura* en 1941, el nacimiento de la Comisaría: *"Afán primero y urgente de la España Nacional cuando aún sus organismos gestores se alojaban en las capitales provinciales de Castilla y del Norte, fue el reparar los daños que la guerra y la vesania de los rojos habían inflingido*

[104] Decreto de 2 de agosto de 1936. Artículo 3º.

a los monumentos españoles. A partir de la primavera de 1938, establecido ya el Ministerio de Educación Nacional en Vitoria, la Dirección General de Bellas Artes, -regida entonces por Don Eugenio d´Ors- propuso la creación de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, cuyo desempeño se encomendó a al arquitecto Don Pedro Muguruza Otaño"[105].

Ante las destrucciones producidas por la Guerra Civil (1936-39), en 25 de marzo se instituye, también en el bando nacionalista, un nuevo organismo con actuación hasta 1960: la **DIRECCIÓN GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS**, dependiente del Ministerio de la Gobernación con José Moreno Torres a su frente y destinada a: *"la dirección y vigilancia de cuantos proyectos generales o particulares tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efecto de la guerra"*[106]. Tres fueron las principales tareas que se le encomiendan, poniendo de manifiesto la política de recuperación patrimonial impulsada desde el Estado: *"Reconstrucción de edificios del Estado. Reconstrucción de edificios de organismos o asociaciones que desarrollan funciones complementarias de la beneficencia estatal. Reconstrucción de localidades adoptadas por el Caudillo."*[107].

Una vez terminado el conflicto bélico los nacionalistas crean en 1939 un nuevo órgano para encauzar las intervenciones arquitectónicas del país, tanto de reconstrucción como de nueva planta: la **DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA**: *"Las destrucciones producidas en las edificaciones, en los conjuntos urbanos y en los monumentos artísticos, la necesidad de ordenar la vida material del país con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los bienes públicos…"*[108]. Todos los arquitectos que trabajan para la Administración pasan a depender de esta Dirección, cuya autoridad institucional radica en: *"1º. La ordenación Nacional de Arquitectura. 2º. Dirigir la intervención de los Arquitectos en se5vicios públicos que lo requieran. 3º. Dirigir las actividades profesionales de este orden"*[109].

La encomienda de competencias tan similares a la *Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* y a la *Dirección General de Arquitectura* produce, cuando menos, una situación peculiar. Del siguiente modo ha relatado Alfonso Muñoz Cosme (1989) el presunto caos que, a partir de la creación de estos dos servicios administrativos, se

[105] Marqués de Lozoya: "La conservación de los monumentos nacionales durante la guerra", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, 1941; cfr. Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit., p.42.

[106] Decreto de 25 de marzo de 1938. Artículo 1º.

[107] Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit., p.121.

[108] Ley de 23 de septiembre de 1939.

[109] Ley de 23 de septiembre de 1939. Artículo 2º.

desencadena respecto a actuaciones arquitectónicas y que, mucho tiempo después, cuando la *Dirección General de Regiones Devastadas* ya no tiene sentido de existir, origina la aparición del *Servicio de Restauración Arquitectónica*, del que años más tarde sería jefe Francisco Pons-Sorolla: *"Estas competencias se superponen claramente a las de la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio, y lo seguirán haciendo hasta nuestros días. Si bien en un principio eran escasas las actuaciones de la Dirección General de Arquitectura sobre monumentos, al recoger la tradición y los técnicos de la Dirección General de Regiones Devastadas, impulsa un Servicio de Restauración Arquitectónica que, descoordinado de Bellas Artes, llevará a cabo una actuación en el patrimonio arquitectónico similar a la de esta Dirección General"*[110].

Las revisiones a la ley de 1933 tienen lugar a partir de la posguerra. Por un lado, su estricto carácter conservacionista choca con la necesidad de reconstrucción arquitectónica que el país demanda; y, por otro lado, el régimen que resulta triunfante de la Guerra Civil es totalmente contrario al que la había redactado. Los principales factores que explican su reiterado quebramiento durante el largo tiempo de su vigencia son: *"1º. La no actualización de sus disposiciones que, especialmente a partir de los años sesenta, resultarán anacrónicas e insuficientes. 2º. La no diversificación de competencias con la consiguiente pérdida de eficacia. 3º. El reiterado incumplimiento en muchas de sus disposiciones"*[111].

La primera revisión a la ley, aprobada en 22 de abril de 1949, es el *Decreto sobre Protección de los Castillos*: *"reconociendo la contribución de éstos a la belleza paisajística y ligados a las leyendas, tradiciones y fantasía popular, constata el estado de abandono y degradación en el que se encuentra la mayoría, se insta a su conservación, haciendo responsables a los Ayuntamientos en cuyo municipio se encuentren, así como se encarga a la Dirección General de Bellas Artes la confección elaboración de un inventario documental y gráfico de los castillos de España"*[112]. Este interés por las fortalezas medievales influye de forma notable en el desarrollo de la restauración arquitectónica en España cuando, pocos años después, mediante el nombramiento en 1951 de Gabriel Arias Salgado Ministro de Información y Turismo, se desarrolle la política de su converisón en *Paradores Nacionales de Turismo*.[113]

A su vez, la Ley de 22 de diciembre de 1955 incide en reutilizar los monumentos y en la posibilidad de sancionar al propietario, mediante multa o expropiación, si el uso al que éstos se destinan no resulta respetuoso con su relevancia y significación histórico-artística.

[110] Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit., p.44.

[111] Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit.,. p.20.

[112] Macarrón Miguel, A. Mª y Gonzalo Mozo, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, p.181.

[113] Sobre política turística de Paradores de Turismo cfr. Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit. p.161-163.

Más innovador resulta ser el Decreto de 22 de julio de 1958 por el que se diferencian monumentos provinciales y monumentos locales, estableciéndose, además, el responsable de costear las intervenciones realizadas en ellos: *"hay un reconocimiento tácito de la falta de capacidad de control e intervención por parte de la administración central. La Ley del 33 ya establecía la cooperación de los entes locales pero, al no detallarla, resultaba una norma ineficaz. Se establece, pues, a partir de este momento, que los trabajos se realicen en los monumentos de carácter provincial y local se sufragarán por cuenta de las diputaciones y ayuntamientos respectivamente, aspecto que será modificado en el Decreto 1864/1963, estableciendo la posibilidad de que el Estado ayude en la mitad del importe de las obras"*[114].

El organismo que más tarea recuperadora de Patrimonio arquitectónico desarrolla en España a lo largo de los años cuarenta y cincuenta es la *Dirección General de Regiones Devastadas*, creada en 1938, a través de la que se realiza un gran número de intervenciones historicistas, con alto grado propagandístico de la ideología del régimen.

Mientras tanto, en el extranjero prosigue la creación de instituciones destinadas a la concreción internacional de criterios para la recuperación patrimonial, como el **Comité Internacional de Museos (ICOM)**, creado 1950 por M. Hamlin -director del Museo de Ciencias de Búfalo- sustituyendo, en cierto modo, las funciones ejercidas por la Oficina Internacional de Museos, organizadora de la Conferencia Internacional de Expertos en 1931 -desencadenante de la Carta de Atenas- y que, a través de la celebración de convenciones y de la publicación de sus revistas, *Museum* y *Noticias del ICOM*, intenta coordinar la labor desarrollada por los museos a nivel internacional. Igualmente, en 1950 se crea el **Instituto Internacional para la Conservación y Restauración de Obras Históricas y Artísticas (IIC)**, y en 1958 uno de los de mayor relevancia: el **Centro Internacional para la Conservación y Restauración de Objetos de Museos (ICCROM)** dependiente de la UNESCO y con sede en Roma. Sus principales funciones son la formación de técnicos especialistas y la difusión de investigaciones de expertos mediante encuentros internacionales y publicaciones.

Una de las innovaciones más importantes producidas en España es la Orden de 20 de noviembre de 1964 por la que se dota a los Conjuntos Históricos de normativa particular. Entre las disposiciones más significativas, que amplían el ámbito de la Ley de 1933, se encuentran: el Decreto de 14 de marzo de 1963 sobre Protección de escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de Justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico, prohibiendo variar ubicación y colocación de los que superasen los cien años de antigüedad; el Decreto de 1971, para que en obras sobre monumentos y conjuntos histórico-artísticos se empleen, en lo posible, materiales y técnicas tradicionales,

[114] Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit., p.20.

manteniendo *"las necesidades relacionadas con la pureza y veracidad de cuanto pueda restaurarse, adaptarse o conjuntarse con aquéllas"* así como permitiendo *"el empleo de técnicas constructivas tradicionales, el respeto y proporción de huecos que se conjugen con los existentes, y cuantas modificaciones tiendan a conservar el espíritu de los edificios y conjuntos"* [115]; y el Decreto de 1973 sobre protección de hórreos y cabazos de más de cien años de antigüedad, prohibiendo su destrucción, hacer obras en ellos o alterar su emplazamiento.

En estos años también se promueve la celebración de encuentros internacionales con el fin de revisar los principios de defensa del Patrimonio, como el organizado por la *Unión Internacional de Arquitectos en Moscú* (1958) y el *Convenio de la Federación Internacional de la Casa y del Urbanismo* celebrado en Santiago de Compostela (1961). En esta línea, se enmarca, además, la celebración del *II Congreso de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos* -del 25 al 31 de mayo en Venecia- originando la redacción de la *Carta de Venecia*, actualización de la de Atenas (1931) y la creación de un organismo no gubernamental dependiente de la UNESCO, el *Consejo Internacional para la Defensa de los Monumentos y de los Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS).*

En la redacción de los dieciséis artículos que componen la **CARTA DE VENECIA**[116] -estructurados temáticamente en siete apartados: Definiciones, Finalidad, Conservación, Restauración, Ambientes monumentales, Excavaciones, Documentación y publicación- participa como representante español Juan Bassegoda Nonell. Si la Carta de Atenas parte de los principios postulados por la Restauración Científica –defendidos por Camilo Boito y Gustavo Giovannoni-, la Carta de Venecia, aún sin olvidar aquellos, lo hace desde la Restauración Crítica , siendo uno de sus principales redactores el italiano Roberto Pane. Al igual que la Carta de 1931 se insta a los diferentes países reunidos a la colaboración internacional, *"es esencial que los principios encaminados a la conservación y restauración de los monumentos sean preestablecidos y formulados a nivel internacional"* (prólogo), e interdisciplinar, *"La conservación y la restauración de los monumentos constituyen una disciplina que se sirve de todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y a la salvaguardia del patrimonio monumental"* (art. 2) y además *"La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento" (art.9), distinguiendo las diversas aplicaciones que en cada nación puedan tener los criterios establecidos "teniendo en cuenta su propia cultura y sus propias tradiciones"* (prólogo).

La primera aportación de la Carta de Venecia consiste en modificar y ampliar el concepto de monumento, *"La noción de monumento histórico comprende tanto la creación*

[115] Decreto de 1971.

[116] Las referencias de artículos están tomadas de Martínez Justicia, Mª J. (1996). op. cit., p.63-68.

arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico" (art. 1), al considerar el entorno de los monumentos, al igual que había hecho Giovannoni, parte integrante del valor y relevancia histórico-artística de aquellos. La presencia científica se hace patente en la distinción del valor histórico y del artístico que posee un monumento (art. 12). Asimismo, ideas de Boito como el respeto por los añadidos posteriores -*"En la restauración de un monumento deben respetarse todas las aportaciones que definen la configuración actual de un monumento"* (art. 11)- y la diferenciación de las partes restauradas (art. 12) perviven entre las prioridades de esta Carta.

En cuanto a criterios de intervención, la Carta se manifiesta con total claridad en el rechazo de la teoría violletiana, *"la unidad de estilo no es el fin de la restauración"* (art.11), frente a una conservación preventiva: *"La restauración es un proceso que debe tener un carácter excepcional. Su finalidad es la de conservar (...) La restauración debe detenerse allí donde comienzan las hipótesis"* (art.9). Finalmente, recomienda documentar exhaustivamente los trabajos efectuados así como publicarlos y dfunfundirlos (art.16).

Como consecuencia directa de la Carta de Venecia, en 1965 se procede a la creación del **Consejo Internacional para la Defensa de los Monumentos y de los Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS)** [117] en la ciudad de Varsovia (Polonia), con una misión clara: "Asesorar, *como consejero técnico, a la UNESCO, sobre la declaración de bienes como Patrimonio Mundial y sobre su mantenimiento y conservación, así como sobre su exclusión."*.

Su estructura está constituida por Asamblea General, Comité Ejecutivo y Comité Consultivo. Los principales objetivos se fijan en los siguientes asuntos: reunir a especialistas de la conservación de todo el mundo y servir de foro para el diálogo e intercambio profesional; reunir, evaluar y difundir información sobre los fundamentos, técnicas y políticas de conservación y protección del Patrimonio Histórico-Artístico; cooperar con autoridades nacionales e internacionales en la creación de centros de documentación especializados en la protección y conservación; trabajar para que se adopten y desarrollen los acuerdos internacionales para la protección, conservación y revalorización del Patrimonio Histórico-Artístico; participar en la organización de programas de formación para especialistas en protección y conservación a escala mundial; y ofrecer a la comunidad internacional la experiencia de sus profesionales especializados[118].

[117] Las referencias textuales están tomadas de informes divulgativos del ICOMOS.

[118] Los Comités Científicos Internacionales que constituyen el ICOMOS, y que engloban diversos ámbitos patrimoniales, son los siguientes: Fotogrametría Arquitectónica, Arte Rupestre, Pueblos y Ciudades Históricos, Formación, Vidrieras, Piedra, Estudio y Conservación de la Arquitectura de Tierra, Turismo Cultural, Gestión del patrimonio Arqueológico, Análisis y

A finales de los años sesenta se constituye en España el Comité Nacional del ICOMOS, aunque no se formaliza como asociación hasta 1980. Lo integran *"profesionales de alto nivel y, desde hace unos años, por el Instituto del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura, las Consejerías de Cultura de las Comunidades Autónomas, Ayuntamientos de ciudades declaradas Patrimonio Mundial o con bienes incluidos en dicha categoría."*. Su principal cometido, además del asesoramiento e investigación científica, radica en su participación durante la elaboración de documentos de ámbito internacional: *Carta de Venecia* (1964) para la conservación y la restauración de monumentos y de conjuntos histórico-artísticos, *Carta de Turismo Cultural* (1976), *Carta de Florencia sobre Jardines Históricos* (1982), *Carta Internacional de Ciudades Históricas* (1987) para la conservación de poblaciones y áreas urbanas históricas, *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico* (1990), *Carta para la Protección y la Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático* (1996).

Desde 1965 la UNESCO impulsa la creación de *"un organismo internacional para la documentación sobre la conservación y restauración del patrimonio histórico-artístico construido"* que no sería inaugurado como tal hasta 1972. Se trata del *Centro Internacional de Documentación*[119], cuya misión es facilitar el acceso a personas e instituciones interesadas en la defensa del Patrimonio Cultural a fondos totalmente especializados en la protección de los monumentos, donados por particulares, organismos y UNESCO, la cual, además de otros materiales, entrega copia de todas sus declaraciones.

A partir de los años setenta se produce un cambio sustancial en la regulación legal de la defensa y protección del Patrimonio Cultural español. En 1978 se promulga la **CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA**, incidiendo en la responsabilidad estatal de tutela y salvaguarda del legado artístico e histórico del país: *"Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio"*[120]. Esa tutela se permite compartida en Comunidades Autónomas con monumentos y Patrimonio a proteger; por consiguiente, se produce un tímido pero importante traspaso de competencias

Restauración de Estructuras, Patrimonio Cultural Subacuático, Jardines y Sitios Históricos, Arquitectura Vernácula, Madera, Pintura Mural, Legislación y, por último, Recursos Económicos para la Conservación.

[119] La autora ha realizado una Estancia de Investigación de dos meses (octubre-noviembre de 2004) en el referido Centro de Documentación para realizar la presente Tesis Doctoral.

[120] Constitución española de 1978. Artículo 46º.

concluido con la aprobación en 1985 de la Ley de Patrimonio Histórico Español[121], modificando, radicalmente, el marco legislativo español vigente desde 1933[122].

Los principales criterios de intervención no varían mucho de los establecidos en las precedentes legislaciones y cartas internacionales: se sigue prefiriendo la conservación y la anastilosis a la reconstrucción hipotética e ideal, "*en el caso de los bienes inmuebles, las actuaciones (…) irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando utilicen partes originales de los mismos y pueda aprobarse su autenticidad"* (art. 39.1); permanece el principio de la intervención diferenciada de Camilo Boito, *"Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas"* (art. 39.1); y el monumento sigue respetándose como documento histórico-artístico, *"las restauraciones (…) respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuera necesaria para permitir una mejora interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas"* (art. 39.3).

Las innovaciones, por su parte, son abundantes: modificación del concepto de Monumento por el de *Patrimonio Histórico*, superándose la vieja terminología de lo Histórico-Artístico[123], *"integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico"* (art.2); inclusión del nuevo término *Bien de Interés Cultural* (BIC) que supone la clasificación de distintos niveles de protección[124]; eliminación de la condición de los cien años de antigüedad de un objeto para su protección[125]; y necesidad de elaborar *Planes Especiales* para defensa de la alterabilidad indiscriminada que el

[121] "1. El Estado tiene competencia exclusiva sobre (…) 28ª. Defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas", Constitución española. Artículo 149.

[122] Las referencias de artículos están tomadas de González-Varas, I. (1999). op.cit., p.517-522.

[123] Mosquera Adell, E. (1994): "De la utilidad de la arquitectura para el Patrimonio", VV.AA.: *Arquitectura y Patrimonio. Memoria del futuro. Una reflexión sobre la relación entre Patrimonio y Arquitectura*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Instituto del Patrimonio Histórico. Jérez, p.17.

[124] Bienes de interés sin declaración, Bienes culturales inscritos o declarados y Bienes de Interés Cultural.

[125] Este requisito hubo de ser uno de los más necesariamente incumplidos en reiteradas ocasiones, como cuando fue preciso la salvaguarda de la arquitectura modernista catalana de Gaudí, sin haber alcanzado la centuria, ante el rechazo que el movimiento modernista suscitara en la segunda mitad del siglo XX.

urbanismo podía realizar en los conjuntos, sitios y zonas arqueológicas, profundizandor en la defensa y conservación de estos lugares[126].

Uno de los antecedentes más inmediatos de este cambio legislativo tiene lugar en 1975 con la celebración del *Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico* promovido por el Consejo de Europa, siendo el Comité de Ministros el encargado de la publicación de otra Carta pero, esta vez, de ámbito europeo: la *Carta de Amsterdam* o Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico. Al igual que los anteriores documentos internacionales, esta Carta insta a la colaboración internacional. "*promover una política europea y una acción concertada de protección del patrimonio arquitectónico, apoyándose en los principios de la conservación integrada"*[127]. El concepto de monumento es nuevamente ampliado: *"el patrimonio europeo está formado, no solamente por nuestros monumentos más importantes, sino también por los conjuntos que constituyen nuestras ciudades antiguas y nuestros pueblos de tradición en su ambiente cultural o construido"*.

Sus principales aportaciones consisten en denunciar las intervenciones agresivas urbanísticas -como principales factores de alteración sobre el Patrimonio Cultural, determinándose *"indispensable un diálogo permanente entre los conservadores y los urbanistas"*-, y en proponer la conservación integrada de conjuntos históricos -definida como *"el resultado de la acción conjunta de las técnicas de restauración y de la investigación de las funciones apropiadas"*-. El nuevo tipo de conservación integrada que propugna consisite en adaptar los centros históricos a las demandas de la sociedad actual para evitar su abandono, por falta de instalaciones y reformas higiénicas básicas, o su completa modificación mediante intervenciones poco afortunadas. Para lograr este objetivo se plantea una política global desde la economía, las instituciones, la administración, la educación social, etcétera. Asimismo, como medida salvadora, propone la rehabilitación de viviendas -respetando al máximo sus elementos de interés cultural- y la dotación a edificios antiguos y monumentos de instalaciones necesarias para destinarlos a servicios y usos sociales compatibles con su significación histórico-artística.

Mientras tanto, en España se asiste a una reforma institucional importante. El primer paso es la creación, por Decreto de 25 de octubre de 1974, de la **DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL** -fusionando las Direcciones Generales de Bellas Artes y Archivos y Bibliotecas- destinada a "la dirección, coordinación *e impulso de las tareas de*

[126] El paso de la idea de Monumento, como concepción singularizadora y propia de la arquitectura del pasado, a la de Bien de Interés Cultural, se asocia a una mayor repercusión urbana y a la necesidad de considerar el patrimonio bajo premisas de las modernas técnicas de planificación; cfr. Mosquera Adell, E. (1994). op.cit., p.17.

[127] Las referencias de artículos están tomadas de Martínez Justicia, Mª J. (1996). op.cit., p.93-108.

conservación, restauración y acrecentamiento del patrimonio histórico, artístico, arqueológico y etnológico de la Nación"[128].

La segunda medida tiene lugar en 1977 con la aparición del **MINISTERIO DE CULTURA**, al que se destina el control de la tarea de restauración y conservación arquitectónica que, hasta entonces, se realiza desde el Ministerio de Educación. La Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, tras varios cambios en su estructura, pasa a denominarse en 1982 **DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS** y a depender del nuevo ministerio con funciones de: *"dirección, protección, inventario, restauración e incremento y difusión del patrimonio histórico, artístico, arqueológico, paleontológico y etnológico; la conservación, exploración e incremento de la riqueza documental; el régimen jurídico de protección a la propiedad artística; y el cuidado, dotación, instalación, fomento y asesoramiento de los museos y de las exposiciones"*[129]. Bajo esta Dirección se sitúa la *Subdirección General del Patrimonio Artístico*, antigua Comisaría en los años de la Guerra Civil (1936-39), constituida, a su vez, por tres servicios: *"1º. Servicio de Inventario General, con Secciones de Inventario y Declaraciones. 2º. Servicio de Conservación y Restauración con Secciones de Conservación, Revalorización y Aprobación de Expedientes. 3º. Servicio de Ordenación de Conjuntos y Lugares Históricos Artísticos con las Secciones de Adquisición y Expropiaciones y Coordinación Periférica."*[130].

La mutabilidad institucional vivida en los años setenta y ochenta constituye un evidente síntoma de la Transición por la que España atraviesa a todos los niveles. Para Alfonso Muñoz Cosme (1989) la cotinuidad de cambios producida -tanto de estructura como de denominación- responde a la de "factores desestabilizadores"[131].

Una vez llegado el año 1985 se procede a la reestructuración del Ministerio de Cultura con la transferencia definitiva de competencias patrimoniales a las Comunidades Autónomas las cuales, a su vez, crean distintos organismos para defensa y protección de su Patrimonio, quedando tan sólo dos servicios que, desde el Estado, regulan y controlan este asunto.

El primero de ellos, la *Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico*, se destina a: *"1º. La formación del Registro de Bines de Interés Cultural y del Inventario General de Bienes Muebles. 2º. La propuesta de adquisición de bienes del Patrimonio Histórico Español y de las medidas que debían adoptarse frente a la expoliación y exportación el mismo. 3º La asistencia al Director General en la elaboración de la*

[128] Decreto de 25 de octubre . 2993/1974. Artículo 2º.

[129] Real Decreto 2258/1977 de 27 de agosto sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura. Artículo 4º.

[130] Orden de 31 de enero de 1978.

[131] "La creación de un nuevo Ministerio implicaba crear toda una nueva organización interna, pero junto a ello, está presente la convicción de que una pronta reforma del sistema iba a dejar sin competencias y vaciados de contenido a gran parte de estos organismos tras las transferencias a las Comunidades Autónomas"; cfr. Muñoz Cosme, A. (1989). op.cit., p.45.

normativa que afecta a las competencias del Centro Directivo, en coordinación con la Secretaría General Técnica del Departamento. 4º. La coordinación con las Unidades del Departamento que intervengan en la gestión de bienes del Patrimonio Histórico Español, así como con la administración periférica del Estado y en su caso, con las demás Administraciones Públicas"[132].

El segundo, el *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, cumple otra finalidad: *"la elaboración de planes para la conservación y restauración del Patrimonio Histórico Español, el estudio de métodos y técnicas actualizadas para la restauración y conservación del mismo, el archivo y sistematización de los trabajos realizados en cada caso concreto, la formación de técnicos y especialistas que atiendan a los fines del Instituto, así como la propuesta de celebración, en su caso, de Convenios con otras Administraciones Públicas y entidades públicas o privadas necesarios para el desarrollo de sus funciones específicas"*[133].

Todos estos cambios producen, asimismo, una refundación disciplinar de la restauración y/o conservación arquitectónica con actuaciones y escritos de arquitectos como Antón Capitel, Ignasi de Solá Morales o Antonio González-Moreno i Navarro. A su vez, en la práctica de rescate patrimonial ya no priman unos mismos criterios tradicionalistas, como había ido sucediendo a lo largo del siglo XX, pues ahora conviven distintas directrices. Tres son las vías que Alfonso Muñoz Cosme (1989) señala para esta última etapa de Transición y Democracia.

La primera mantiene los postulados de la restauración en estilo e historicista y cuenta con arquitectos como Fernando Chueca Goitia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Rafael Manzano Martos en Medina Az-Zahara, José Luis Picardo en el Palacio Gamazo o Julio Cano Lasso en el Cuartel del Conde Duque. La segunda rechaza la supremacía del monumento antiguo frente a un protagonismo destacado del nuevo proyecto, cuyos principales representantes serían Manuel e Ignacio de las Casas en el Convento de San Juan de la Cruz en Segovia, Alejandro de la Sota en el Palacio Episcopal de León o Luis Burillo en el Palacio Episcopal de Tarazona y en la Iglesia de San Juan de Daroca. Finalmente, la tercera aboga por una solución moderada y casi intermedia de las dos anteriores, aunque más cerca de la historicista, considerando la arquitectura existente como documento de valor histórico que hay que respetar y que limita, en cierto modo, los proyectos modernos y diferenciados que en ella se realicen; entre sus seguidores se encontrarían Dionisio Hernández Gil en el Convento de San Benito de Alcántara o Antonio Fernández Alba en varias obras madrileñas como el Observatorio Astronómico, el Pabellón Botánico y el Hospital General.

[132] Decreto de reorganización del Ministerio de Cultura. 1985.

[133] Ibídem.

II. 3. LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL

Durante la primera mitad del siglo XX la «Reconstrucción» se impone como práctica general en Europa. Su aplicación se asocia a todo tipo de acontecimientos excepcionales, traumáticos e inesperados como guerras, incendios, catástrofes naturales o actos vandálicos[134]. Salvo estas situaciones apenas se acepta como criterio de intervención dado el componente de falsificación que entraña. Tanto desde la Carta Italiana de 1972 (art. 6.2.) como desde la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 (art. 39.2) su práctica se rechaza abiertamente, a menos que emplee las piezas originales garantizando autenticidad.

Desde una óptica más global, que la estrictamente arquitectónica, la puesta en marcha de la Reconstrucción va pareja a la recuperación política y económica «Nacional». Los efectos de las guerras abarcan infraestructuras, servicios y sistemas administrativos. Cada país damnificado planifica su completo renacer. Muchos son los organismos creados durante la posguerra para coordinar la ingente tarea estabilizadora. Ahora bien, en el ámbito cultural se intensifica esta labor, mediante la ampliación de competencias a las entidades responsables del cuidado monumental y la constitución de nuevos departamentos ministeriales especializados en análogo fin, tanto para cicatrizar la herida social como para extraer rendimiento financiero de su puesta en valor.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial no hay tiempo ni perspectiva suficientes para revisar los criterios boitianos de restauración que, hasta entonces, se vienen aplicando. A medida que se producen los ataques se toman decisiones de manera sobresaltada destinadas, en su mayoría, a contener las estructuras afectadas. Se trata de un momento colectivamente traumático y de notable preocupación para gobiernos y servicios técnicos encargados de afrontar la salvaguarda monumental de su país, por el alcance de los daños registrados.

Pasados unos años de conciliación, la inquietud generalizada confluye en acuerdos internacionales para intentar orientar y regular la conservación del Patrimonio Cultural con criterios afines entre las distintas naciones. La Carta de Atenas de 1931 refleja este contexto, especialmente delicado, donde se debate el papel del arquitecto encargado de la conservación de edificaciones históricas, de su colaboración con arqueólogos, urbanistas e historiadores, de los medios puestos al servicio de esta disciplina y de los principios teóricos necesarios para solventar tan masiva destrucción.

Los daños ocasionados por la Segunda Guerra Mundial catapultan el debate metodológico. Tanto los postulados de la «restauración científica» como la rigurosa conservación se

[134] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 544.

consideran insuficientes para afrontar la urgente reconstrucción de posguerra. Mientras que en España la «Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones» pone en marcha un plan de actuación que trastoca las directrices adoptadas en la Ley de 1933 y resurge viejas corrientes estilísticas[135], en Italia, por ejemplo, se asiste al replanteamiento y a la renovación disciplinar de la restauración arquitectónica[136].

CRITERIOS DE INTERVENCION POSBÉLICA: MONUMENTOS Y CONJUNTOS URBANOS

Tras la Segunda Guerra Mundial surge en Europa el deseo colectivo por acordar criterios conceptuales y discutir procedimientos adecuados de intervención, aplicables tanto sobre arquitecturas como sobre conjuntos urbanos históricos, afectados por los enfrentamientos bélicos. Los principios científicos, hasta entonces aceptados, quedan apartados por no adaptarse, de modo generalizado, a la necesidad de reconstrucción masiva. La metodología evoluciona hacia el "restauro crítico", donde la reconstrucción se considera proceso crítico y acto creativo. Ante la decisión colectiva de no dejar ruinas muertas, el «valor histórico», prioritario para la postura científica, pierde importancia ante el «valor artístico»[137].

A nivel arquitectónico, en 1950 la UNESCO publica el primer número de su revista *Museum*, en cuyo volumen tercero Roberto Pane recoge las conclusiones de la reunión de expertos celebrada en octubre de 1949 en París, sobre protección de monumentos, sitios histórico-artísticos y excavaciones arqueológicas[138]. Entre las consideraciones tratadas destaca la salvaguarda de edificios históricos después de la guerra.

El análisis de casos singulares establecido por Pane se fundamenta no tanto en la escala de trabajos como en su interés a nivel técnico, comprobándose la aceptación colectiva del empleo de materiales y sistemas constructivos modernos que, sin alterar la imagen del monumento, demuestran, asimismo, la revisión de criterios de restauración, consolidación y conservación. En su mayoría, se trata de soluciones que encontraremos, con gran similitud, en las intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla en Galicia. Las principales actuaciones llevadas a cabo, bajo esta óptica, en Europa consisten en

[135] Muñoz Cosme, A. (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, p. 103.

[136] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 306-312.

[137] Martínez Monedero, M. (2001): "La actitud restauradora en el régimen franquista. Un ejemplo metodológico: Luis Menéndez Pidal, arquitecto restaurador de la Primera Zona", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, p. 521-552.

[138] Pane, R. (1950): "Considérations sur la Réunion d'experts (sur les sites et monuments historiques) tenue au Siège de l'UNESCO du 17-21 octobre 1949" y "Some considerations on the Meeting of Experts (on Historical Sites and Ancient Monuments), held at UNESCO House, 17-21 October 1949", *Museum*, III, nº 1, p. 8-89.

reconstrucción de cubiertas, estabilización de estructuras y sustitución de ornamentación pétrea desmantelada.

La restauración de cubiertas es la intervención más reiterada tanto en arquitecturas civiles como religiosas. Su construcción, casi siempre, en madera facilita la combustión durante los ataques bélicos. Cuando el entramado no está visible al interior se tiende a sustituir esa madera por hormigón reforzado o acero. El primer empleo a gran escala de hormigón reforzado oculto se produce en la catedral de Reims poco después de la Primera Guerra Mundial. Desde entonces se investiga asiduamente sobre su uso para hacer la estructura lo más ligera posible y reducir el peso del tejado sobre los muros exteriores que lo soportan.

Uno de los ejemplos más destacados de este trabajo tiene lugar en la Iglesia de Santa Clara en Nápoles (**Fig. 55**), levantada en el siglo XIV y transformada en obra barroca en el XVIII, cuando se construye una cúpula falsa apoyada sobre el viejo entramado. Un incendio provocado por la caída de bombas destruye tejado y cúpula, dejando a la vista partes originales cubiertas, hasta entonces, por ornamentación barroca. El buen estado de los muros longitudinales permite construir un nuevo tejado, cuyo entramado, ante la dificultad de conseguir vigas sólidas de madera similares a las originales, se realiza con hormigón reforzado reproduciendo, con exactitud, el diseño primitivo.

En la catedral italiana de Bolzano también se lleva a cabo la construcción de nueva cubierta con hormigón reforzado en lugar de madera, tanto para proteger mejor el edificio como para unir los muros longitudinales fuertemente sacudidos por una explosión. Otra actuación en tejado que debe ser destacada por su interés técnico es la realizada en la iglesia de Saint Stephen en Viena (**Fig. 57**). Otros ejemplos destacados de sustitución de cubiertas de madera por otras de hormigón reforzado en Francia se producen en la iglesia de San Pedro de Caen (**Fig. 56**) y el mercado de St. Pierre sur Dives. Un caso de gran interés técnico mayor, aunque de dimensiones menores, es la reparación de la sala en el ala Longeville del Castillo en Chateaudun, donde se liberan las viejas vigas como soportes y se inserta en su interior otra de acero, restaurándose a su aspecto original[139].

Al reconstruir tejados quemados en iglesias y otros edificios de Polonia se utilizan estructuras de acero sobre bloques de hormigón, excepto en el caso de la de Szydlow, obra del siglo XIV, cuyo marco gótico se reconstruye en madera con diseños detallados antes de la guerra y descubiertos en un inventario posterior. Ejemplos interesantes de la utilización de acero en la reconstrucción de tejados son las catedrales de Wroclaw (Breslau) y Gdansk (Danzig).

[139] Para consultar los detalles técnicos de estas intervenciones cfr. Pane, R. (1950). op. cit., p. 78-89.

La estabilización de estructuras, dañadas por impacto de bomba o por alteración gradual del centro de gravedad, es otra de las intervenciones más comunes. En la Catedral de Poznan (Polonia), donde las paredes debilitadas por el fuego casi se desploman por la presión de los arcos, se instala un sistema de hormigón reforzado escondido que, recorriendo todo el edificio, actúa como un cinturón rígido para asegurar la estabilidad de la nave. Otros refuerzos de naves en Italia son los de la Sala dei Trecento en Treviso (**Fig. 58**) y la Iglesia de Eremitani en Padua. Como en el primer caso las paredes no estaban decoradas se demuelen y reconstruyen de idéntica manera utilizando los mismos materiales reforzados, gradualmente, con varas de acero.

También puede mencionarse la actuación en la iglesia italiana de San Francisco o Templo Malatestiano de Rímini. En este caso no se construye la cubierta con hormigón reforzado, pues es más pequeña que la iglesia de Santa Clara de Nápoles. El marco hubiera sido demasiado visible y no hubiera sido posible ocultar el hecho de que se había utilizado un nuevo material. El trabajo realizado consiste en remover y sustituir todos los bloques de piedra caliza de fachada y laterales de la iglesia, con daños importantes tras la explosión sufrida. Para no alterar la obra de Alberti se reutilizan los materiales existentes, incluso, recomponiendo algunas partes con los fragmentos y trozos conservados en una laboriosa intervención técnica.

El empleo de técnicas modernas en la consolidación de estructuras también se ejemplifica en la campaña realizada en la iglesia de Santa Ana en Varsovia. En 1949 aparecen profundas grietas en paredes del presbiterio, bóveda y losas del pavimento cuya exploración descubre, además, que la parte Noroeste del templo presenta amenaza de desplome. A la reparación de grietas en muros se acompaña un complicado problema geológico de cimentación. Una vez terminado el rescate del templo se sustituye el tejado provisional por uno permanente de marco metálico cubierto de planchas de cobre. Otro ejemplo significativo es la reconstrucción y la consolidación de cimientos del castillo de Kornik en la provincia de Poznan, por medio de estacas y bloques de hormigón reforzado.

La tercera actuación reseñada por Pane entre las más habituales durante la posguerra es la sustitución de ornamentación pétrea desmantelada. Trabajos de este tipo a gran escala tiene lugar en las catedrales de Rouen (Francia) y Exeter (Inglaterra), con análogos problemas derivados de ataques bélicos. En Rouen, por ejemplo, equipos de canteros reproducen con fidelidad la ornamentación gótica para que las piezas renovadas no se distingan de las originales, salvo por la inscripción de la fecha de restauración en ellas (**Figs. 59 y 60**). La inserción de fecha a pesar de que satisface necesidades históricas no evita las críticas; pues, es justo restaurar varias partes de un edificio histórico seriamente dañado especialmente cuando es una buena restauración la que todavía sirve a su propósito original, pero el trabajo debe ser claramente reconocible.

Fig. 55

Figura 55. Iglesia de Santa Clara de Nápoles.
(*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO).

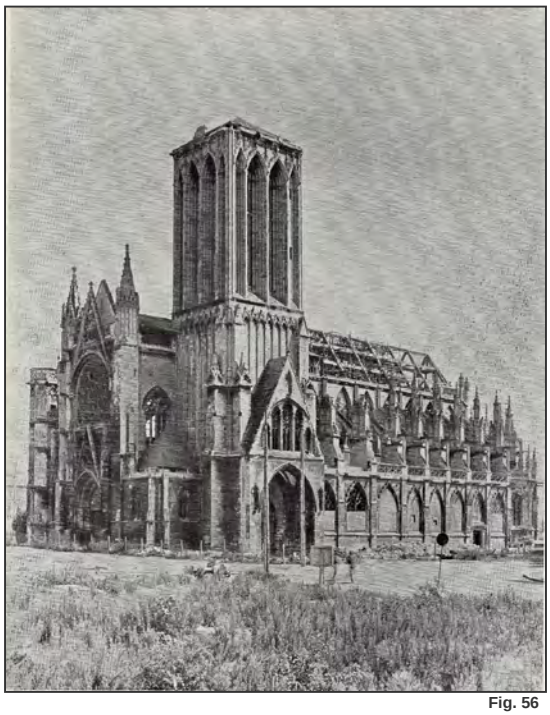


Fig. 56

Figura 56. Iglesia de San Pedro en Caen, 1948.
(*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO).

Fig. 57

Figura 57. Reconstrucción de Stefansdom, Austria.
(*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO).

Fig. 58

Figura 58. Sala dei Trecento en Treviso.
(*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO).

Fig. 59

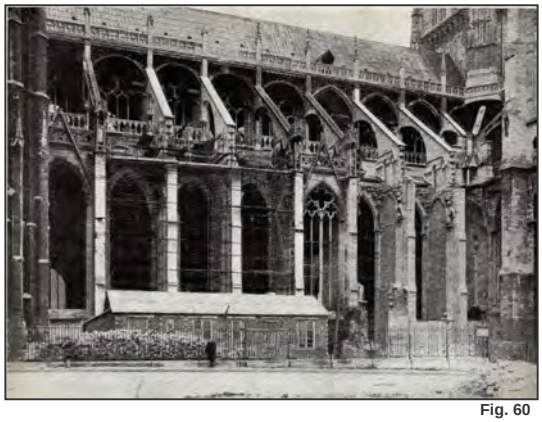


Fig. 60

Figuras 59 y 60. Costado Sur de la Catedral de Rouen destruido y durante los trabajos de restauración.
(*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO).

A nivel urbano, la reconstrucción de ciudades suscita numerosas dudas: *"Cuando se termine la guerra se planteará un gran problema de arquitectura* (...) *En el problema arquitectónico no caben improvisaciones; no se pueden edificar ciudades provisionales, sino que sobre la Europa en ruinas* (...) *habrá que levantar las nuevas, el cobijo del hombre y el paisaje urbano de los futuros europeos"*[140]. El mensaje lanzado desde España advierte al arquitecto para asumir la responsabilidad de enfocar, con acierto, su misión restauradora.

La elaboración de «planes de reconstrucción», a partir de 1945, permite verificar sobre el plano operativo las elaboraciones teóricas sobre concepciones arquitectónicas y urbanísticas del primer tercio del siglo XX. En ellos se produce la confluencia de inquietudes derivadas de las reglamentaciones y los cuerpos normativos existentes, de la tutela de centros históricos y de las competencias administrativas del Estado. Ahora bien, tal y como sostiene Paolo Rosa (1998)[141], en este momento de posguerra se registra, por lo menos en Italia, una completa separación entre la formulación teórica y su aplicación.

Ante la ingente destrucción del desastre bélico sobre ciudades antiguas se inicia un debate con la convinción unánime de llevar a cabo su reconstrucción, tanto por motivaciones de índole práctico como por la postura tradicional de considerar la ciudad, y el tejido histórico que la constituye, como masa compacta. Las dos cuestiones que se tratan son, sobre todo, la modalidad de reconstrucción y su relación entre lo antiguo y lo nuevo, así como la legitimidad de la arquitectura moderna de insertarse en el tejido estratificado a lo largo de los siglos[142].

La primera solución presentada consiste en reconstruir los núcleos antiguos «com'erano e dov'erano» evitando cualquier innovación en su aspecto exterior. Se trata de una postura academicista que conduce a la creación de un falso histórico, justificado por el deseo de calmar el ánimo colectivo frente al trauma ocurrido. La segunda propuesta plantea una actuación contraria, esto es, apoya la necesidad de reconstruir los barrios históricos destruidos o afectados a través de «l'spirito del nostro tempo», siguiendo el gusto y la forma de la arquitectura contemporánea para mostrar con claridad la intervención de reconstrucción. Esta tendencia, por su parte, también recibe críticas en cuanto ignora los valores y significados históricos y la cualidad figurativa que constituían el conjunto dañado[143].

[140] Centeno, F. (1944): "Las ciudades de la futura Europa", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 29, p. 167 y 201.

[141] Rosa, P. (1998): *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, Roma, Editrice Librerie Dedalo, p. 73-140.

[142] En defensa del primer argumento destaca Giuseppe Pagano quien rebate la imposibilidad aducida por Marcello Piacentini para reconstruir monumentos destruidos con tres argumentos de carácter psicológico, económico y estético; cfr. Rosa, P. (1998). op. cit., p. 74.

[143] Rosa, P. (1998). op. cit., p. 76-77.

En el ánimo de reconocer valores colectivos y universales al Patrimonio Cultural, y dentro del marco posbélico, la UNESCO firma en 1954 el «Convenio de La Haya para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado» (1954)[144]. Su texto recoge el compromiso de respeto por parte de los Estados para evitar daños –robo, pillaje, ocultación, apropiación- sobre bienes y territorio durante los episodios bélicos; es más, en caso de ocupación el país invasor acuerda colaborar, en tareas de conservación, con el país ocupado sobre aquellos bienes afectados por dicha operación militar.

LA RECONSTRUCCION MONUMENTAL EN ESPAÑA: CRITERIOS, INTERVENCIONES Y DIFUSIÓN

El impacto bélico sufrido por España se ve agravado no tanto por la dimensión de ataques recibidos como por la sensación continuada de enfrentamiento vivida por la población. En este panorama cobra especial relevancia el desarrollo de la Guerra Civil (1936-1939), pues agudiza tanto el trauma colectivo como las destrucciones monumentales, cuyo alcance supera, en cuanto pérdidas de bienes culturales, al de las dos guerras mundiales juntas sobre nuestro país.

Las numerosas destrucciones sufridas por el Patrimonio Cultural impulsan la creación de servicios estatales encargados de su protección. La Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, desde la Dirección General de Bellas en 1938, coordina esta tarea hasta el último tercio del siglo. Algunas intervenciones destacadas dirigidas por este organismo durante la guerra son la restauración de las Torres de Teruel, la catedral de Huesca, así como diversas obras en Toledo como reparación de vidrieras de la catedral, Hospital de Santa Cruz, Tránsito, Puerta del Cambrón y Muralla[145].

Una vez acabado el conflicto nacional la recuperación monumental de España se instrumentaliza políticamente desde el Nuevo Régimen, lanzándose mensajes de aliento a los arquitectos para que apoyen su reconstrucción[146]. La España "franquista" organiza desde Burgos –como apunta Miguel Martínez Monedero (2001)[147]- la reconstrucción del

[144] Fundamentado en las Convenciones de La Haya de 1899 y 1907 así como en el Pacto de Washington de 1935; cfr. Macarrón Miguel, Ana Mª y González Mozo, A. (1998): *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, p. 173-174.

[145] Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 109.

[146] En 1938 se celebra en el Teatro Principal de Burgos el congreso de arquitectos de F.E.T de las J.O.N.S, presidido por el Secretario General de la Falange y Ministro de Agricultura, Raimundo Fernández Cuesta. La intervención del Jefe Nacional del Servicio de Arquitectura, Pedro Muguruza y Otaño, sobre la primacía arquitectónica de España, perfila las directrices que, desde ese momento, pone en marcha el Estado para argumentar la necesidad de una arquitectura y un urbanismo nacionales y representativos del cambio político producido; cfr. "La España de la Falange y de Franco es constructiva", *Arriba España*, nº 478 (15-II-1938), p. 1 y 5.

[147] Martínez Monedero, M. (2001). op. cit., p. 533.

país con fuerte componente propagandístico para buscar una rentabilidad política, que se desprende de la propia legislación emitida sobre este asunto y de las consignas dictadas. En el artículo 4º del Decreto de 23 de septiembre de 1939 se enuncia este propósito de la siguiente manera: *"Cuando el Estado lo considere oportuno, podrá disponer que se conserven como huellas gloriosas la totalidad o parte de las ruinas de algún pueblo, para enseñanza de las generaciones venideras y recuerdo de la heroica Cruzada"*[148].

La situación producida en nuestro territorio durante la etapa de posguerra resulta singular respecto al resto de Europa. Los cambios institucionales producidos con la llegada del Nuevo Régimen –reestructuración de organismos y renovación de personal técnico- junto a la táctica política desplegada de autarquía y aislamiento, provocan que la atención al Patrimonio Histórico se vea reducida en medios operativos –con adopción de soluciones ancladas en el tradicionalismo constructivo- y dirigida, a su vez, hacia actuaciones de restauración historicista de marcado carácter monumentalista. Las campañas sobre edificaciones históricas comprenden frecuentes alteraciones morfológicas, rehaciendo aquellas según la visión de la Historia vigente en ese momento[149].

De manera general, se afirma que hasta los años treinta triunfan en España los postulados de la «escuela restauradora», mientras que durante el periodo republicano (1931-1936) lo hacen los de la «postura conservadora». Alfonso Muñoz (1989) sostiene que los criterios tradicionalistas, durante esta segunda etapa, sólo se superan de manera superficial explicando, así, su tímida continuidad durante la fase republicana y su imposición, frente al marco legislativo vigente, desde el final la Guerra Civil hasta los años ochenta, cuando se produce la apertura de España al debate internacional.

El respeto documental del monumento se pierde en beneficio de conceptos como «unidad de estilo» y «estado originario». Se sacrifican estructuras añadidas al objeto original en la búsqueda del perfeccionamiento arquitectónico frente a la realidad histórica. Ahora bien, a esta observación Alfonso Muñoz (1998) añade que pueden diferenciarse entre intervenciones que persiguen estos criterios y aquellas otras guiadas por un sentimiento de monumentalismo y representatividad. La diferencia entre ambas estriba en el deseo de hallar el estado orignario o la probable morfología primitiva de las primeras y el interés por conferir al edificio monumentalidad gratuita de nueva factura por parte de las segundas[150].

La disparidad de métodos procedimentales -según este autor- puede, a su vez, relacionarse, a grandes rasgos, con la actividad desempeñada por organismos estatales

[148] "Organismo del Nuevo Estado", *Reconstrucción*, nº 1 (1940) p. 7. La intervención arquitectónica, urbanística e ingenieril llevada a cabo durante el fraquismo se reviste de contenido político; cfr. Portabales, A. (1943): "La labor del caudillo en la reconstrucción de España", *El Alcázar*, nº 2250 (01-X-1943), p. 7.

[149] Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 113-115.

[150] Ibídem.

diferentes. Mientras el Servicio de Defensa del Patrimonio[151] emprende operaciones de consolidación y reparación, con ciertas influencias de intervención grandilocuente, la Dirección General de Regiones Desvastadas –constituida tras la finalización del enfrentamiento nacional- dirige campañas caracterizadas por su escaso rigor con la autenticidad histórica y por su carácter monumentalista, en consecuencia se distancia de simples consolidaciones y se aproxima a transformaciones más violentas con el fin de convertir el paisaje urbano y adaptar el edificio a un propósito, en su mayoría político, determinado[152].

El campo de actuación del Servicio de Defensa puede clasificarse en dos modalidades. En primer lugar, aquellas que pretenden cierto monumentalismo con alteraciones significativas del edificio. Entre ellas se encuentran las dirigidas por Prieto Moreno en la Capilla Real de Granada[153], por Alejandro Ferrant en las catedrales de Lleida y Valencia y por Manuel Lorente Junquera en San Juan de la Peña y la catedral de Barbastro, ambas en Huesca. En este mismo grupos, Alfonso Muñoz (1998) incluye las actuaciones coordinadas por Menéndez Pidal y Pons-Sorolla en Galicia, entre las que destaca las realizadas en la catedral de Tui (Pontevedra)[154]. En segundo lugar, aquellas más respetuosas con el valor documental del edificio consistentes, sobre todo, en consolidaciones sin pretender alteraciones morfológicas del edificio. En este grupo se encuadran, por ejemplo, las intervenciones proyectadas por González Valcárcel y Rodríguez Cano en Guadalajara y Cuenca, por Félix Hernández Jiménez en Córdoba y las de Anselmo Arenillas en Salamanca.

En este panorama profesional, y por su estrecha relación con Pons-Sorolla en la Primera Zona, destaca la labor desarrollada por Luis Menéndez Pidal durante el periodo autárquico en Asturias[155], una de las regiones españolas más afectadas por el enfrentamiento nacional y donde más interés se pone en su reconstrucción por su valor histórico en la Reconquista y su identificación ideológica para la "Nueva Cruzada"[156].

[151] Las actuaciones del Servicio se ven limitadas por la escasez de medios, cfr. "El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, p. 3.

[152] Junto a los dos servicios referidos –Patrimonio Nacional y Regiones Devastadas- cabe citar la actuación simultánea, si bien en menro medida, de la Dirección General de Arquitectura en la recuperación monumental de España. En 1948 la Dirección organiza, en el Círculo de Bellas Artes, una exposición sobre la reconstrucción de Toledo; cfr. Camón Aznar, J. (1948): "Una Exposición de Arquitectura", *Cortijos y Rascacielos*, nº 47, s/p.

[153] Prieto Moreno, F. (1941): "Proyecto de reforma del acceso e interior de la cripta de los Reyes Católicos", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, p. 47-50.

[154] Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 132.

[155] Para consultar los antecedentes históricos de la restauración monumental en Asturias vid. Cid Prego, C. (1993): "Sobre precedentes del conocimiento, conservación y degradación del patrimonio artístico asturaino (siglos VII-XIX)", *Estudios sobre Historia del Arte*, Santiago de Compostela, p. 369-397.

[156] Martínez Monedero, M. (2001). op. cit., p. 31-532.

Los principales procedimientos de destrucción empleados durante la guerra son el empleo de dinamita –cuyo caso paradigmático lo protagoniza la Cámara Santa de Oviedo[157] durante la revolución de 1934-, el incendio –mecanismo generalizado por la fácil combustión de cubiertas lígneas, propiciando, de manera gradual, el restante desmoramiento estructural- y la demolición total del monumento a pico y pala con acarreo de materiales –Ermita de Santa Cruz en Cangas de Onís, por ejemplo-. Junto a la actuación del Servicio de Defensa participan, en el descombro y limpieza de monumento destruidos, Servicios Técnicos de F.E.T. y sus brigadas militarizadas así como ayuntamientos y población, mediante apoyo personal y donación de materiales. Los monumentos inicialmente atendidos por el Servicio de Defensa, mediante su cubrición, son San Salvador de Priesca, San Salvador de Fuentes, San Andrés de Bedriñana, San Pedro de Nora, San Juan de Amandi y Santa Eulalia de la Lloraza; a ello se añade, con posterioridad, la reparación de San Julián de los Prados con auxilio de Regiones Devastadas.

En 1941 Menéndez Pidal propone un método de clasificación del trabajo restaurador. A partir de intervenciones realizadas sobre monumentos asturianos recomienda establecer un análisis concienzudo del moumento -naturaleza y destino, aparejos, muros, contrarrestos, cubiertas, huecos, solados, ornamentación, artes menores, noticias históricas, antecedentes literarios y epigráficos, tradición, influencias, información gráfgica, personalidades relacionadas con el edificio…- sometido a la campaña de conservación[158]. El deseo de racionalizar el proceso metodológico coincide con el interés por establecer pautas de control sobre intervenciones urbanas y arquitectónicas. La intervención estatal se justifica por su rigurosidad científica; con ello se transmite la imagen redentora del Estado como equipo especializado que dirige al país hacia el comportamiento lógico.

Por su parte, entendiendo que la actuación de Regiones Devastadas se dirige a reparar los daños causados por la guerra, algunas de sus intervenciones, como las reconstrucciones del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar[159] y del Alcázar de Toledo[160], expresan el criterio propagandístico que acompaña esta actuación durante la posguerra en

[157] Menéndez Pidal, L. (1945): "La reconstrucción de la Catedral de Oviedo", *Arbor*, Revista General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nº 8, p. 279-291.

[158] Menéndez Pidal, L. (1941): "Asturias. Destrucciones habidas en sus monumentos durante el dominio marxista. Trabajos de protección y restauración efectuados o en proyecto", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, p. 9-17; y "Proyecto de ficha para monumentos", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, p. 18-46.

[159] Moreno Torres, J. (1941): "Aspectos de la reconstrucción. El Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, p. 20-34; Prieto Moreno, F. (1944): "Reconstrucción del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza. Detalles de hierro", *Reconstrucción*, nº43, p. 175-184; Rodríguez de Cueto, J. (1944): "La reconstrucción del santuario de Santa María de la Cabeza", *ABC. Sevilla*, nº 12.707 (04-X-1944), p. 2; Ave Fénix (1948): "La Reconstrucción del Santuario y la Hospedería de Santa María de la Cabeza", *Cortijos y Rascacielos*, nº 47, p. 19-24.

[160] Por Decreto publicado en Boletín Oficial del Estado (23-I-1937) las ruinas del Alcázar se declaran Monumento Nacional. Planos para la reconstrucción del Alcázar publicados en *ABC. Madrid*, nº 13.133 (04-IV-1948), p. 21-22. Esta intervención es una de las que genera mayor controversia entre mantener las "gloriosas ruinas" o restituir su estado anterior; cfr. "Madrid. La Academia de Bellas Artes se preocupa de la restauración del Alcázar de Toledo", *Arriba España*, nº 1117 (19-X-1939), p. 2.

España. No se trata de rehacer arquitecturas fidedignas sino de erigir símbolos nacionales[161].

La arquitectura religiosa es, con diferencia, la más afectada por los ataques bélicos. Durante la Guerra Civil se identifica con opresión y poder, conduciendo a su destrucción masiva por parte del bando republicano. Si a ello se le añade que a la finalización del conflicto la Iglesia equipara la victoria franquista con una Cruzada de liberación, no sorprende que buena parte de las partidas de restauración y reconstrucción de los años cuarenta en adelante se destinen a edificios de carácter sacro. Las intervenciones se rigen por principios tradicionalistas, con sustanciales transformaciones de interiores –traslados de coros capitulares como el de la catedral de Tortosa en 1942 a cargo de Terrales y Calvo y el de la catedral de Lleida en 1946 por Rodríguez Mijares, entre otros-, algunas ampliaciones de fábrica –catedrales de Santander y Vich[162]- y liberaciones de superposiciones modernas, sobre todo barrocas, -Santa Catalina de Valencia-[163].

La representatividad, en cuanto valor destacado, de la arquitectura también rige las intervenciones sobre ciudades históricas, donde se persiguen ideas monumentalistas y retóricas. Estos principios, vigentes durante mucho tiempo, inspiran las reconstrucciones de Madrid[164], los planes de Salamanca, Cuenca y Toledo[165], el proyecto de reconstrucción de Santander[166] y la apertura de la Plaza de las Catedrales en Zaragoza[167]. Son actuaciones que no respetan la morfología urbana ni la tipología constructiva, sino que manipulan ambas realidades para conseguir un entorno monumentalista. Es más, omiten

[161] Algo parecido tiene lugar durante los años cuarenta en Portugal: restauraciones de castillos medievales, a la manera de Viollet-le-Duc, enmarcadas en un periodo político que quiere conmemorar la fundación de la nacionalidad y hacer reaparecer el orgullo patriótico que hunde sus raíces en la Edad Media. En consecuencia, las edificaciones se medievalizan en exageración, seguramente mucho más de lo que debieron ser en época medieval; cfr. Infante, S. (2002): "Bauforschung au Portugal. Un cas concret: étude préalable et interventions effectuées par la suite au château fort de Palmela", en De Jonge, K. y Van Balen, K. (ed.), *Preparatory Architectural Investigation in the Restoration of Historical Buildings*, Actas del Curso Internacional de perfeccionamiento organizado por el Centro Internacional Raymond Lemaire para la Conservación (Lovaina, mayo-junio 1996), Leuven University Press, p. 179-183.

[162] "Reconstrucción de la catedral de Vich", *Reconstrucción*, nº 17, p. 3-7; Monreal y Tejada, L. (1942): "La catedral de Vich", *Reconstrucción*, nº 22, p. 125-128; Alejos, M. (1942): "Reconstrucción de la catedral de Vich", *Reconstrucción*, nº 22, p. 129-138.

[163] Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 122.

[164] Almagro San Martín, M. (1943): "¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 15, p. 105-156.

[165] Arrarás, J. (1941): "La nueva acrópolis", Reconstrucción, nº 9, p. 2-8: "Esta es la acrópolis en la que aprenderá el mundo el brío y el poder de una raza y hasta qué límites se defiende un ideal, sentido en español"; Fernández Vallespín, A. (1941): "Orientaciones sobre la reconstrucción de Toledo", *Reconstrucción*, nº 9, p. 9-15.

[166] "Santander. Proyecto de reconstrucción de la zona siniestrada", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 5, p. 26-41; y "Reconstrucción de Santander", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 10-11, p. 24-30.

[167] Borobio, R. (1941): "Proyecto de Plaza de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, p. 39-46.

cuestiones económicas y circunstancias sociales en favor de una ciudad-museo, embalsamada y monumental[168].

La «Reconstrucción Nacional» se asocia, por su parte, a la consigna que el Estado lanza para explicar sus orientaciones políticas tras la Guerra Civil. No sólo se entiende en términos arquitectónicos sino como medida para sentar las bases de una nueva estructura económica, cuyo motor lo encarna la agricultura. La actividad de Regiones Devastadas deja de ser, paulatinamente, la reconstrucción monumental para dedicarse al trazado de nuevos pueblos que reflejen los principios del los logros del fascismo italiano[169].

La victoria del bando franquista se instrumentaliza –como apunta Ana Isabel Álvarez (1999)[170]- para arrasar un periodo inmediato que se quiere eliminar: la vanguardia. Para ello, se propone una postura reconstructora a dos niveles: ideológico y material; esto es, reajustar el mundo de las ideas-crítica-pensamiento plásticos y reparar los destrozos producidos sobre los objetos culturales. Sus miembros –autoproclamados los "nacionales"- controlan la prensa y crean nuevas revistas, como soporte publicitario de la medidas adoptadas.

Entre esas revistas se encuentra ***RECONSTRUCCIÓN***, creada en 1940 desde la «Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones» para difundir sus actividades a técnicos especializados. De edición mensual -cancelada en 1950- cuenta con numeroso material gráfico procedente de propuestas de actuación en poblaciones arrasadas por la guerra; el caso más emblemático de heroísmo "nacional" lo protagoniza la reconstrucción de las ruinas de Belchite[171]. Entre sus artículos también destacan proyectos de nueva planta -en la búsqueda del «estilo nacional»- formulados en lenguaje próximo al eclecticismo, así como ordenaciones de nuevos pueblos y experimentaciones sobre el tema de la vivienda, en cuanto prioritaria y masiva preocupación arquitectónica de la primera mitad del siglo XX[172].

La ordenación de Madrid es uno de los temás intensamente revisados por Regiones Devastadas desde esta revista[173]. Se estudian las circunstancias de ruina para formular un

[168] Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 122.

[169] Martínez Monedero, M. (2001). op. cit., p. 31-532, extrae esta idea de Sambricio, C. (1977): "… ¡Qué coman república!. Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de Postguerra", Catálogo de la exposición organizada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, p. 21-33.

[170] Álvarez Casado, A. I. (1999): *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones periódicas entre 1936 y 1948*, Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 13-14.

[171] Gómez Aparicio, P. (1940): "El símbolo de los dos Belchites", *Reconstrucción*, nº 1, p. 6-9; Cámara, A. (1940): "Reconstrucción de Belchite", *Reconstrucción*, nº 1, p. 11-16; "Reconstrucción de Belchite", *Reconstrucción*, nº 16, p. 21-32.

[172] Álvarez Casado, A. I. (1999). op. cit., p. 176-179; Prieto Bancés, L. (1941): "El proyecto y buen uso de la vivienda", *Reconstrucción*, nº 17, p. 21-32.

[173] Incluso el Ministro de la Gobernación presenta un discurso sobre este asunto en las Cortes Españolas en el año 1944, transcrito parcialmente en esta revista: "La ordenación urbana de Madrid. Discurso del Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación, D. Blas Pérez González, en las Cortes Españolas", *Reconstrucción*, nº 48, p. 343-346.

nuevo trazado más uniforme y lógico[174] y se crea la Junta de Reconstrucción de Madrid para coordinar la elaboración del plan definitivo de urbanización, ensanche y accessos a la capital[175]. El arquitecto Luis Moya (1949) denuncia el caos arquitectónico que caracteriza a la ciudad – el autor añade que esta anarquía se debe a influencias de Le Corbusier y Otto Wagner- y determina la necesidad de conferirle armonía estilística, a partir del estudio y valoración de sus edificios[176]. Para ello, propone retomar el estilo tradicional sistematizado por Juan de Herrera y continuar con la tradición de la arquitectura imperial de España. Por su parte, el arquitecto Gaspar Blein (1940)[177] postula que Madrid, en cuanto centro administrativo, debe cumplir las exigencias de la nueva ciudad española: desempeño de una misión hacia Dios, integración de su conjunto y constitución de unidad orgánica, sobre todo.

La Dirección General de Regiones Devastadas organiza, a su vez, una serie de exposiciones con el ánimo de difundir las actuaciones emprendidas por todas la nación. En 1940 se celebra en el edificio del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid[178], el día 23 de agosto de 1945 se inaugura en el Gran Casino de San Sebastián -bajo la presidencia del Ministro de Asuntos Exteriores, Martín Artajo[179]- y en 1948 tiene lugar en Sevilla[180]. En 1943 también coordina una exposición sobre la obra mural de Sert en la catedral de Vich en la que se trata la reconstrucción del monumento[181].

Otra publicación destacada es ***REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA***, cuya edición mensual -impulsada en 1941 desde la Dirección General de Arquitectura y continuada desde 1946 por el Consejo Superior del Colegio de Arquitectos y el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid- pedura hasta 1959[182]. De carácter fundamentalmente gráfico, los primeros números tratan, en mayor medida, las consecuencias de los desastres bélicos[183]. Sus artículos se orientan, sobre todo, hacia dos directrices: buscar un estilo arquitectónico

[174] Bigador, P. (1949): "Primeros problemas de reconstrucción de Madrid", *Reconstrucción*, nº 1, p. 17-21.

[175] "Organismos del nuevo Estado. II. Junta de Reconstrucción de Madrid", *Reconstrucción*, nº 2, p. 2-4; ; Bigador, P. (1940): "La ordenación de las zonas adoptadas de Madrid", *Reconstrucción*, nº 7, p. 35-44, resumen de las principales tareas de actuación de esta Junta.

[176] Moya, L. (1949): "Orientaciones de arquitectura en Madrid", *Reconstrucción*, nº 7, p. 10-15.

[177] Blein, G. (1940): "La unidad urbana en Madrid", *Reconstrucción*, nº 6, p. 16-23.

[178] "La Exposición de la Reconstrucción de España", *Reconstrucción*, nº 3, p. 5.

[179] Galindo Herrero, S. (1945): "La Exposición de la reconstrucción de España", *Reconstrucción*, nº 56, p. 237-252.

[180] Reina y de la Muela, D. De la. (1948): "Exposición Nacional de la Reconstrucción de España", *Reconstrucción*, nº 87, p. 323-334.

[181] Barberán, C. (1943): "Obras Nacionales. La magnifícia Exposición de Sert y la reconstrucción de la catedral de Vich", *ABC. Madrid*, nº 11.756 (03-X-1943), p. 14.

[182] Reemplaza a *Arquitectura*, emitida por el Colegio Oficial de Arquitectos entre 1918 y 1936, cuya denominación recupera en su cese producido en 1959; cfr. Álvarez Casado, A. I. (1999). op. cit., p. 179-184.

[183] En el número 1 de la revista el Marqués de Lozoya se hace eco de problemas de conservación en catedrales de Pamplona, Sigüenza y Toledo durante la guerra, así como de la llegada de un técnico del British Museum para comprobar el mecanismo de protección empleado; cfr. Lozoya, Marqués de. (1941): "La conservación de los monumentos nacionales durante la guerra", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, p. 15-16.

nacional[184] y defender un urbanismo natural. Ambas cuestiones se apoyan en mantener las características particulares de cada región y emplazamiento, animándose a los arquitectos municipalesa consevar la arquitectura popular e impulsar nuevas tendencias dentro de la inspiración tradicional española[185]. Se rechaza la uniformidad racionalista de la vivienda en beneficio de la idiosincarasia particular de cada localidad.

En 1941 el Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, reclama desde la revista la necesidad de catalogar y proteger las «Ciudades de Arte», en cuanto lugares de evocación histórica por acumulación de elementos estéticos y pintorescos: *"¡Ciudades y villas de nuestra España! Vuestro encanto, al cual contribuyeron el cielo y el paisaje, el arte, la historia y la leyenda, no se puede superar"*[186]. Con ello, defiende la intervención estatal en esta tarea, para la que debe formarse personal especializado. La reconstrucción de edificios, añade, debe huir de los pastiches tan frecuentes en ciudades extranjeras restauradas en el siglo XIX –Carcasona o Nuremberg-, recomienda que si no se puede sostener y consolidar el humilde caserío -sin perder su carácter, por su estado ruinoso, los nuevos edificios deben ajustarse a líneas sencillas cuyo volumen y entonación cromática no desentone con el conjunto que les rodea, su misión ha de consistir en pasar inadvertidos.

EL DEBATE METODOLÓGICO EN ITALIA:
EL «PLAN DE RECONSTRUCCIÓN DE FLORENCIA»

La situación en Italia es polivalente. Durante los conflictos bélicos, pero sobre todo a partir de los años cuarenta, comienza una revisión disciplinar que, en cierto modo, no deja de dar continuidad a la iniciada siglos atrás en este país. El objeto de atención pasa a ser la ciudad histórica, en cuanto monumento, revisada desde dos ópticas complementarias: la reconstrucción de zonas antiguas, destruidas por ataques bélicos, y la integración de nueva arquitectura en tejidos históricos, esto es, «*l'incontro fra antico e nuovo*». Entendiendo que el segundo tema traspasa el estricto ámbito de la «Reconstrucción

[184] García Viñolas, M. A. (1943): "Sobre la creación de los estilos arquitectónicos", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 18-19, p. 243.

[185] Aunque en un primer momento el Plan de Reconstrucción Nacional emitido por el bando franquista se dirige hacia monumentos, edificios oficiales y vivienda, pasados unos años se difunde hacia conjuntos eneteros; cfr. López Izquierdo, R. (1944): "Misión poética del arquitecto municipal en las poblaciones menores", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 25, p. 1 y 27.

[186] Lozoya, Marqués de. (1941): "La preservación de las 'Ciudades de Arte'", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, p. 1-2.

Nacional»[187], nos centraremos en el debate metodológico sobre reconstrucción arquitectónica y urbanística, inmediata a la Segunda Guerra Mundial.

El período precedente a la II Guerra Mundial coincide con la intensa revalorización de la arquitectura románica en Puglia, fundamentada en el *ripristino* de la estructura originaria mediante demolición de superposiciones modernas, recuperación y reintegración de trazas y elementos medievales y liberación urbana del monumento. Sirva como referencia las restauraciones realizadas en Bari[188] a finales de los años treinta sobre el templo de San Gregorio, dirigida por los arquitectos Schettini y De Angelis d'Ossat, la iglesia de San Nicolás, con singular reconstrucción del pórtico, y la Catedral, aislada, además de los trabajos historicistas practicados, previa demolición del Seminario Arzobispal y del templo del Santo Sacramento bajo orden del arquitecto Petrucci[189].

El impacto dramático producido por los conflictos bélicos del siglo XX sobre las ciudades históricas desencadena, por su parte, un debate científico entre historiadores, críticos y arquitectos en Europa para afrontar la restauración, reparación y reordernación de arquitecturas y tejidos afectados, como problema conceptual y metodológico[190]. La pauta mayoritariamente aceptada, hasta entonces, es la formulada por Camilo Boito, recogida por Gustavo Giovannoni y codificada en la Carta de Atenas (1933), consistente, sobre todo, en limitar el *ripristino* de las partes destruidas, siguiendo únicamente los datos fidedignos, respetar aditamentos de diferentes épocas, intervenir con notoriedad y proteger el ambiente monumental. Sin embargo, las nuevas circunstancias exigen una revisión

[187] Entre 1954 y 1960 se desarrollan en Italia numeroso congresos nacionales e internacionales que tiene por objeto, más o menos exclusivo, la tutela y la revalorización de los centros antiguos: V Congresso Nazionale di Urbanistica (Genova, 14-17 octubre 1954): *I piani comunali nel quadro della pianificazione regionale*, en *Urbanistica*, año XXIV, nº 15-16, 1955; V Convegno Nazionale dell'I.N.U. (Florencia, noviembre 1955): *L'attuazione dei piani regolatori comunali*; VI Congresso Nazionale di Urbanistica (Turín, 18-21 octubre 1956): *La pianificazione intercomunale*; I Convegno Nazionale di "Italia Nostra" (Roma, 10-11 noviembre 1956); II Convegno Nazionale di "Italia Nostra" (Florencia, 25-26 mayo 1956);*Rapporti tra pianificazione e tutela storico artistica e naturale*, en *Italia nostra*, nº 2; Congresso Internazionale promosso nell'ambito dell'XI Triennale (Milán, 28-30 septiembre 1957): *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, en *Urbanistica*, nº 23; VI Convegno Nazionale di Urbanistica (Lucca, 9-11 noviembre 1957): *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*; Convegno di studi sull'edilizia ferrarese (Ferrara, 26-28 septiembre 1958): *Ferrara: Spazi orizzonti 1958*; VII Congresso Nazionale di Urbanistica (Bolonia, 25-28 octubre 1958): *Bilancio dell'urbanistica comunale nel quadro della pianificazione comunale*; I Convegno sulla salvaguardia e il risanamento dei centri storico artistici (Gubbio, 17-19 septiembre 1960): *Salvaguardia e risanamento dei centri storico artistici*; cfr. Miarelli Mariani, G. (1996): *La città storica: dalle prime elaborazioni ottocentesche al dibattito sugli inserimenti moderni nei nuclei antichi (1820-1957)*, Corso di restauro architettonico II, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", p. 7-10.

[188] En 1931 se aprueba el Plan de Petrucci para reforma y saneamiento de la zona antigua de Bari que, junto al Plan de Angelini para Bergamo Alta, refleja directamente la teoría de Giovannoni sobre el *diradamento*; cfr. Miarelli Mariani, G. (1996). op. cit., p. 5.

[189] Para consultar con más detalle el curso de intervenciones realizadas en Bari vid. Amatulli, V.; Casertano, G.; Contus, L.: (1989) "Interventi di restauro nella Città Vecchia (1900-1940)", *Storia della città*, Rivista internazionale di storia urbana e territoriale, nº 51, Milán, Electa, p. 101-108.

[190] Bonelli, R. (1955), "Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico", *Architettura*-Cantiere, nº 6 (1955) recogido en Bonelli, R. (1959): *Architettura e restauro*, Venecia, Nei Pozza Editore, p. 41-58.

conceptual y operativa en torno a la reconstrucción y a la renovación, como criterios de actuación arquitectónica para aplicar de inmediato y superar el trauma colectivo ocasionado.

El **«PLAN DE RECONSTRUCCIÓN DE FLORENCIA»** es el episodio paradigmático de la controversia suscitada en el ámbito restaurador de Italia a partir del año 1944; no tanto por la dimensión, relativamente limitada, de la zona destruida sino por el específico valor, la intensidad funcional y la profunda relación con el entorno que lo caracteriza[191]. Su estudio nos permite, asimismo, analizar la reconstrucción como hecho urbanístico, vinculado a aspectos sociales y administrativos.

Las soluciones de intervención posbélica planteadas oscilan desde la reproducción «com'era e dov'era» del núcelo dañado –no admite la pérdida producida como definitiva- sostenida por Bernard Berenson[192], hasta el restablecimiento «secondo lo spirito del nostro tempo» defendido por Ranuccio Bianchi Bandinelli[193]. Sin caer en la continuidad ideal, formal y material del pasado histórico que postula la primera propuesta ni en la transformación moderna de la segunda, se adopta, como criterio intermedio, la recomposición del tejido urbano recuperando dimensiones, volúmenes y relaciones de llenos y vacíos, materiales y colores preexistentes, sin repetir formas antiguas y evitando, además, dar lugar a la intrusión de partes y elementos crudamente nuevos[194]. La consecuencia directa de esta discusión impulsa la nueva concepción urbanística de la ciudad antigua, en cuanto organismo vivo en continuo desarrollo donde debe superarse tanto la incompatibilidad entre nueva y vieja arquitectura -sin olvidar su directa armonía con la unidad y el ambiente del conjunto- como el embalsamiento del paisaje.

A partir del debate generado entre Berenson y Bianchi Bandinelli sobre la reconstrucción de Florencia, Carlo L. Ragghianti (1948) establece una interesante reflexión sobre lo «*pittoresco*»; condición que, a su parecer, permite aunar ambas posturas en su consideración del centro histórico como «*spettacolo*». Por ello propone que, en la reconstrucción del centro destruido de Florencia, el arquitecto «*modernissimo*» puede realizar, sin renunciar a las esigencias expresivas, una obra lo bastante "medieval", entonada y fusionada con el carácter de la ciudad y con los vestigios del recinto antiguo, y no una pasiva reproducción del presunto viejo «*spettacolo*», siempre que, como condición

[191] Detti, E. (1953): "Le distruzioni della zona intorno a Ponte Vecchio", *Urbanistica*, XXIII, nº 12, p. 49.

[192] Berenson, B.: (1945): "Come ricostruire la Firenze demolita", *Il Ponte*, nº 1, p. 33-38.

[193] Bianchi Bandinelli, R. (1945): "Come non ricostruire la Firenze demolita", *Il Ponte*, nº 2, p. 114-118.

[194] Bonelli, R. (1955, op. cit., p. 44) recoge esta pauta de M. Zocca (1948): "Il restauro dei monumenti e la sistemazione delle zone monumentali e ambientali", *Urbanistica ed edilizia in Italia*, Roma.

esencial, se arriegas a recuperar todos los complejos factores que componían la belleza arquitectónica y urbanística de la zona destruida[195].

El día 4 de agosto de 1944 las tropas alemanas, en retirada hacia el Norte, bombardean cinco de los seis puentes de Florencia y las dos zonas terminales del Ponte Vecchio, milagrosamente salvado, afectando a varias torres medievales, una veintena de palacios antiguos y numerosos edificios con locales comerciales[196].

Uno de los participantes en el foro abierto sobre «Restauración Posbélica» es Roberto Pane (1946)[197], quien, a colación del bombardeado puente de Santa Trinidad (**Figs. 61 y 62**) –trazado por Miguel Angel y Ammannati- defiende la necesidad de analizar el objeto destruido para legitimar o rechazar su reconstrucción. Este discurso le permite establecer la diferenciación moral que existe entre rehacer el referido puente al modo original y reconstruir, en caso de hipotética destrucción, el símbolo identitario del Ponte Vecchio. Mientras que en el primer caso acepta la operación reconstructora de Berenson, al contar memorística y documentalmente con datos suficientes que así lo permiten -*"Il ponte S. Trinita dovrebbe, dunque, fare eccezione come monumento d'arte che noi possiamo avere la serena fiducia di ricomperre quale era, dato il suo particolare caratere formale. Ma non dovrà essere questa la sola eccezione e si dovrà, anzi, per tante altre opere, distinguere caso per caso dal momento che qui se tratta di arte e non di meccanica, e quindi occorre fare costante appello alla sensibilità ed alla cultura e non alle comode formule."*-, en la presunción de que el Ponte Vecchio hubiera sufrido semejante suerte condena su práctica por el valor intrínseco del propio objeto pues, además de su valor histórico, se trata de un "*irreproducile risultato di accidentali e pittoresche satratificazioni; è piuttosto un'opera di natura che un'opera d'arte*". La postura de Pane, respecto a la reconstrucción arquitectónica se fundamenta, en consecuencia, en la naturaleza, el valor y el significado del elemento afectado.

El divergente posicionamiento de Pane respecto a la reconstrucción arquitecónica sirve para aproximarnos al debate surgido sobre la intervención en la zona destruida entorno al Ponte Vecchio (**Planos 21 y 22**). La singularidad de este ambiente y la posibilidad de aprovechar su reconstrucción para solucionar los problemas de la ciudad antigua focalizan la confrontación entre partidarios de Berenson y de Bianchi Bandinelli. Se proponen

[195] Ragghianti, C. L. (1948): *Ponte a Santa Trinita*, Florencia, Vallechi Editore, p. 49-63.

[196] "Ad un primo calcolo, gli edifici distrutti nella zona attorno a Ponte Vecchio ammontano a 123 (386 alloggi per un totale di vani 2713; 71 laboratori e 367 botteghe, il tutto ripartito fra circa 550 propietari); cfr. Fantozzi Micali, O. y Di Benedetto, M. (2000): *I piani di ricostruzione post-bellici nella provincia di Firenze*, Milán, Franco Angeli, p. 50.

[197] Pane, R. (1946): "Il Ponte S. Trinita"*, La nuova città*, nº 3; recogido posteriormente en *Architettura e arti figurative*, Nevecia, Neri Pozza Editore, 1948, p. 21-24.

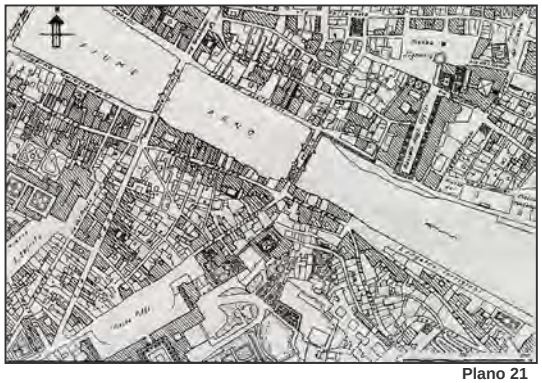
criterios extremos que van desde la *reconstrucción integral*, siguiendo el aspecto preexistente, hasta la edificación moderna[198].

La reconstrucción de una zona tan significativa de la ciudad histórica pone sobre la mesa el verdadero problema de Florencia: la adopción de un completo instrumento urbanístico. Para ello, la Comisión urbanística municipal hace preceder la elaboración del proyecto de

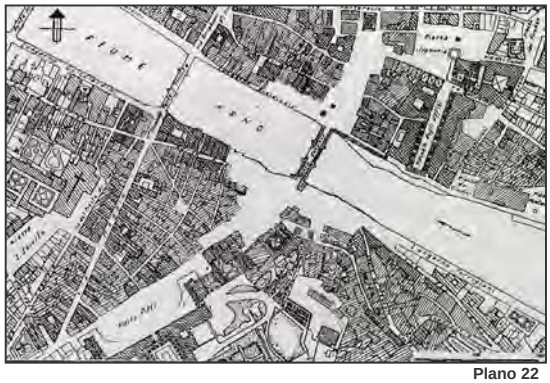
Fig. 61

Fig. 62

Figuras 61 y 62. Reconstrucción del Puente de Santa Trinidad en Florencia. (Catálogo de la Exposición *Il Restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Florencia, 1968, p. 130-131).



Plano 21



Plano 22

Planos 21 y 22. Zona entorno al *Ponte Vecchio* de Florencia antes y después de la destrucción del 4 de agosto de 1944. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica...*, p. 126).

[198] Son muchas las voces alzadas sobre la problemática de reconstruir Florencia, entre ellas se encuentran las siguientes: Papi, R. (1946): "La sorte di Firenze sta per decidersi", *La Nuova Città*, nº 4-5; Papini, R. (1946): "Il referendum sulla ricostruzione di Firenze", *La Nazione del Popolo*, 15 septiembre, Florencia; Ragghianti, C. L. (1946): "Urbanistica medioevale e urbanistica d'oggi", *La Nazione del Popolo*, 22 septiembre, Florencia; Procacci, U. (1946): "Difesa della città medioevale", *La Nazione del Popolo*, 6 octubre, Florencia; Michelucci, G. (1946): "Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo", *La Nazione del Popolo*, 27 octubre, Florencia.Bigongiari, P. (1946): "Più architettura", *La Nazione del Popolo*, 27 octubre, Florencia; Nicolossi, Piccinato y Ragghianti (1947): *Concorso pero la ricostruzione delle zone distrutte intorno al Ponte Vecchio*, abril, Florencia; Melis, A. (1946): "Il parere di un architetto", *La Nazione del Popolo*, 29 septiembre, Florencia.

Fig. 63

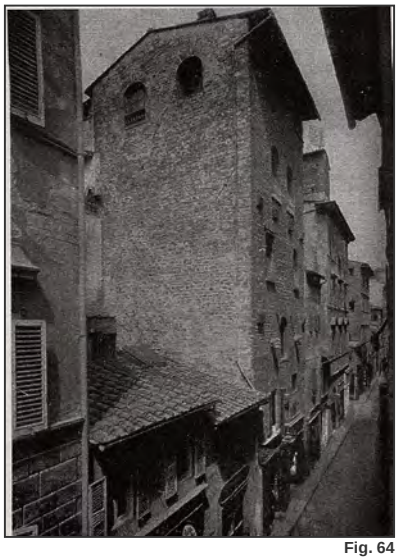


Fig. 64

Fig. 65

Figuras 63-65. Arriba: Via Por Santa María de Florencia antes de la destrucción. Abajo: Via Por Santa Maria hacia el *Ponte Vecchio* después de la destrucción. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica...*, p. 127).

Fig. 66

Figura 66. Via Por Santa María de Florencia tras la Segunda Guerra Mundial. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica...*, p. 128).

Plano 23

Plano 23. Plano definitivo de Reconstrucción de la zona destruida en el *Ponte Vecchio* de Florencia. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica...*, p. 137).

reconstrucción, sacado a concurso, del examen general de la situación urbanística de la ciudad, a través del estudio detallado del plan regulador.

En enero de 1947 se exponen públicamente los veintidós proyectos presentados al concurso en la restaurada iglesia de S. Stefano al Ponte, de los cuales resultan premiados cinco de ellos en el mes de octubre[199]. La libertad y amplitud de las bases del concurso impiden obtener una propuesta precisa y la Comisión, tras elaborar las directrices que habrían de constituir la base del proyecto definitivo a partir de los planes electos, invita a los autores premiados a elaborar conjuntamente un único plan de actuación.

La recomposición de la zona medieval afectada entraña un complejo problema urbanístico –cuestiones de tráfico, usos, factores económicos, componentes higiénicos y expresivos- ante el que se plantean indicaciones proyectuales cargadas de polémica. El Consejo Superior de la Antigüedad y Bellas Artes recomienda, por ejemplo, que la construcción de los nuevos edificios destruidos siga lo más fielmente posible el movimiento planimétrico y el perfil de los antiguos. Esta prescripción demuestra –como apunta Paolo Rosa (1998)[200]- escasa sensibilidad a la hora de afrontar la cuestión urbanística, limitando el ámbito de interés a los aspectos estrictamente estéticos.

Por su parte, el juego de perspectivas, la alteración de usos y los problemas volumétricos son –siguiendo al mismo autor- otros asuntos discutidos, tanto en la Vía Por Santa María (**Figs. 63-66**), que conduce directamente al Ponte Vecchio, como en el entorno del Palazzo di Parte Guelfa de Brunelleschi. En la primera zona se prevé la construcción de galería pública de comercios en el primer piso de los edificios así como el retroceso de éstos en la zona intermedia para destacar dos torres. La oposición a la galería parte del rechazo hacia intensificar la concurrencia comercial. En la segunda se discute entre dejar ante el palacio una plaza abierta o crear una *piazzetta interna* de respeto inmediata al monumento; produciéndose graves alteraciones de volumetría general a pesar de la disposición del Consejo superior de respetar las alturas preexistentes.

Son varias las revisiones y puntualizaciones introducidas al proyecto aprobado en el consejo municipal de Florencia en 4 de mayo de 1948. A ello se añaden retrasos y complicaciones diversas, originando que la última aprobación ministerial del plan

[199] El jurado asigna el primer premio *ex aequo* a tres proyectos -"Città sul fiume" (arquitectos Detti, Gizdulich, Pagnini y Santi), "I Ciompi" (arquitectos Bartoli, Focacci y Gamberini), y "David 46" (arquitectos Rossi y Tonelli)- y el segundo, también *ex aequo*, a otros dos –"Firenze sul fiume" (arquitectos Gori, Ricci, Savioli y el ingeniero Brizzi)" y "Santa Felicita" (arquitectos Doni, Dori, Morozzi, Pastorini y Pellegrini); cfr. Detti, E. (1953). op. cit., p. .54-56.

[200] Rosa, P. (1998). op. cit., p. 98-100.

urbanístico tenga lugar en 1959 y que la fase definitiva de reconstrucción no represente con fidelidad la aplicación del proyecto acordado[201] (**Plano 23**).

Aunque el «Plan de Florencia» ocupa un lugar destacado en los foros científicos celebrados durante la posguerra, la valoración de las restantes actuaciones urbanísticas y arquitectónicas llevadas a cabo en el país en esa etapa se encuadra en la celebración de congresos y exposiciones disciplinares de contenido más general. En ellos, al igual que los organizados en la mayoría de países europeos, se presentan las primeras conclusiones empíricas y espirituales, bajo una óptica fundamentalmente propagandística, de la labor emprendida por la administración pública. Tanto el *V Congreso Nacional de Historia de la Arquitectura* (Perugia, 1948) como la Exposición *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968* (Florencia, 1968) representan la gestión posbélica del Patrimonio Cultural italiano.

En primer lugar, destacamos el **V CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (1948)**, celebrado en Perugia, cuyas actas, recopiladas por el Centro de Estudios para la Historia de la Arquitectura de Roma en 1955, se publican en 1957. La participación del arquitecto Guglielmo de Angelis D'Ossat, cuya conferencia aborda la restauración de monumentos afectados por la guerra, recopila el contexto metodológico y las principales propuestas de intervención realizadas[202].

En cuanto normas y *praxis* de restauración posbélica establece una clasificación de monumentos, en tres categorías, según las destrucciones sufridas y el tipo de intervención practicada en ellos. Las numerosas edificaciones con daños de entidad limitada producidos, en su mayoría, por proyectiles de artillería, se someten a intervenciones puntuales para recuperar su estado anterior. Los monumentos con deterioro de mayor alcance -demoliciones parciales, derrumbamientos de cubiertas y desequilibrios estructurales-, producidos por bombardeos de media potencia y por declaración de incendios, son objeto, sobre todo, de soluciones enfrentadas: recuperar la forma precedente o evitar la reproducción del aspecto primitivo, bien porque de éste queden pocos elementos o por la aparición de estructura precedente de mayor interés y fácil restauración que su aspecto inmediato; se registran algunos casos, sin embargo, donde se

[201] Para una lectura detenida sobre proyectos e intervenciones realizadas en la reconstrucción de Florencia recomendamos, además de las refrencias apuntadas en notas anteriores a Cresti, C. (1995): *Firenze, capital mancata. Architetura e città dal piano Poggi a* oggi, Milán, Electa.

[202] De Angelis D'Ossat, G. (1948): "Danni di guerra e restauro dei monumenti", p. 14-28. En la sección dedicada a la restauración de monumentos durante la posguerra cabe destacar las comunicaciones presentadas por Alfredo Barbacci –"Le moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumenti danneggiati dalla guerra", p. 567-570-, Augusto Baccin – "Sistemazione dei monumenti e di zone monumentali nei piani di ricostruzione", p. 571-578-, Guido Ucelli –"Distruzione del Museo delle navi romane del lago di Nemi e il programma di ricostruzione", p. 587-596 y "Danni di guerra e restauro dell'antico Monasterio di S. Vittore in Milano, Museo nazionale della scienza e della tecnica", p. 613-622-; cfr. *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Centro di studi per la Storia dell'Architettura (Roma 1955), Florencia, Casa Editrice R. Noccioli, 1957.

busca un equilibrio entre ambas medidas. Los ejemplos más notables de este segundo grupo son las iglesias de Santa Clara de Nápoles y San Francisco en Viterbo.

Por último, las edificaciones en ruinas por impactos de gran magnitud generan la mayor dificultad para determinar el tipo de actuación necesaria. Su reconstrucción, desde un punto de vista estrictamente científico, no deja de ser una copia falsa por la diversidad de materiales, la irrepetibilidad de decoraciones….; por ello, De Angelis D'Ossat apunta como excepciones el proceso de *anastilosis*, siempre y cuando las integraciones correspondientes se realicen con cuidado y sinceridad, y de reconstrucción «come era, dov'era», aplicada en aquellos moumentos –como las torres del Palazzo della Ragione en Fano y la de Faenza- de los que se tiene sobrado conocimiento de su exacta disposición.

Además de recopilar el estado de la cuestión sobre la restauración monumental y apuntar las principales directrices de actuación, el propósito de De Angelis D'Ossat radica en superar las ideas de que cada monumento constituye una individualidad definida y diferenciada y de que su restauración, en consecuencia, ha de consistir en un ejercicio específico. Sin prescindir de la observación detenida del objeto, para conocer sus características y dispensar, cual enfermo clínico, una receta ajustada a su diagnóstico, considera necesario fijar algún principio general que evite las fatales consecuencias y contradicciones del *empirismo più sfacciato*.

La actividad restauradora realizada en Italia en torno a 1940 se rige –como apunta en su texto- bajo las *Istruzione per il restauro dei monumenti*, emitidas por la Dirección General de la Antigüedad y Bellas Artes en 1938. Estas normas surgen con el deseo de unificar, de precisar con mayor rigor normativo y de superar los criterios derivados de la teoría sostenida por Giovannoni: respeto, documentación y diferenciación. Tras la destrucciones producidas sobre edificios de carácter monumental durante las dos guerras mundiales, se ponen en marcha soluciones que, derivadas de concepciones diferentes, producen resultados contradictorios entre sí. Tal contrariedad demanda el debate científico nacional para adecuar los conceptos y las normas de restauración a la nueva situación.

Las tres posturas divergentes recogidas por De Angelis D'Ossat en su conferencia comprenden: la no intervención de inspiración *ruskiniana*, en beneficio de conservar las ruinas resultantes de la tragedia –postura que, además de contar con partidarios en la polémica previa a la reconstrucción de Florencia, se lleva a cabo de modo parcial en la población de Cassino-; la reconstrucción integral y *ripístino* -entre cuyos partidarios se encuentra Berenson- a partir de la documentación existente –actuación secundada, por ejemplo, en parte de la ciudad vieja de Varsovia donde, a juicio de De Angelis D'Ossat, sirve para dar la sensación y la ilusión de una pérdida menor a la real; y, por último, la reconstrucción basada en forma y espíritu contemporáneos con riesgo –para este arquitecto- de derivar en libres interpretaciones que no garantizen el resultado de la obra.

Lo cierto es que, tal y como expone en su texto, parece que las pautas aplicadas durante la posguerra no se alejan mucho de los criterios científicos y modernos defendidos por Boito y Giovannoni, procurando la legibilidad del monumento, evitando el *ripristino* no documentado e indicando las zonas y elementos reconstituidos sin demasiada notoriedad, a fin de no alterar la imagen unitaria del monumento[203]. Con estas intenciones conceptuales de fondo lo cierto es que se llevan a cabo numerosas transformaciones de monumentos, justificadas como aprovechamiento de las demoliciones de añadidos modernos y de los descubrimientos de elementos antiguos producidos por los bombardeos.

El propio De Angelis D'Ossat , que dirige algunas de esas campañas, recomienda una intervención comedida, procurando el equilibrio entre la estructura antigua y la intervención reciente: *"Compito preciso dei moderni restauratori è di lasciare in evidenza gli elimenti riapparsi e, in ogni caso, di moderare –secondo le specifiche circostanze ed il differente peso artistico delle parti- le istintive esigenza di un ripristino con il meritato rispetto per la conservazione dell'aspetto assunto dal monumento attraverso i secoli. Non sempre perciò le antiche indicazione e certi suggerimenti emersi dalle distruzioni debbono essere senz'altro seguiti: talvolta bisognerebbe meglio frenare un entusiasmo ingenuo, che dai nuovi dati è spinto a trarre illogiche e inopportune conseguenze, entusiasmo favorito da quel residuo desiderio di «ripristino integrale» che ancora oggi sonnecchia nell'animo di alcuni restauratori."*[204].

En segundo lugar, destacamos la Exposición **IL RESTAURO DEI MONUMENTI DAL 1944 AL 1968 (1968)** organizada en Florencia por la *Soprintendenze ai monumenti di Firenze,Pistoia y Arezzo*, dependiente del Ministerio della Pubblica Istruzione. En cuanto medio de difusión colectivo, la muestra reproduce el mismo ánimo propagandístico que caracteriza este tipo de actos organizados por los distintos gobiernos europeos. En este sentido, la presentación a cargo del Director General de la Antigüedad y Bellas Artes, Bruno Molajoli, califica la aportación de la Soprintendenza de Florencia de manera elocuente: *"Nella molteplicità e diversità degli interventi, nel rigore metodologico e nelle indagini storico-critiche che essi hanno implicato, nell'importanza dei risultati che ne sonno conseguiti, è la dimostrazione del grado di preparazione tecnica, dell'alto senso di responsabilità culturale,*

[203] De Angelis D'Ossat, G. (1948). op. cit., p. 18-19: "Questo è un punto che ritengo particolarmente importante e su cui credo necessario richiamare la vostra attenzione. Non è difficile, diffati, notare una certa forse involontaria resistenza ad applicare, con la necessaria frequenza e concretezza, date e simboli indicativi delle parti ricostruite. Tale documentazione è invece quanto mai indispensabile; basterebbe riflettere che i nostri restauri saranno esaminati anche a più secoli di distanza e che non sarebbe lecito far cadere in errore il futuro studioso, il quale si avvicinerà al monumento quando ogni apparente differenza iniziale sarà stata abrasa e livellata dall'opera del tempo. Le sigle e le date, del resto, non disturbano la visione dell'opera d'arte, giacchè non dovrebbero apparire sfacciatamente incise, ma risultare soltanto facilmente visibili ad un osservatore accurato; potrebbero essere considerate come la piccole e necessarie tracce di quelle operazioni di chirurgia platisca che cercano di ringiovanire l'aspetto delle signore, e come tali non dovrebbero esser certo troppo appariscenti.".

[204] Angelis D'Ossat, G. de (1948). op. cit., p. 26.

dell'esemplare fedeltà ad una tradizione di caldo impegno morale verso i valori più alti della civiltà artistica, che le soprintendenze di Firenze, nelle loro diverse sfere di competenza, possono legittimamente vantare a propio merito."[205].

El marco cronológico de la exposición abarca desde la recuperación iniciada tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial hasta la reparación de la devastación producida por la inundación de 1966. El contenido comprende tanto la conservación y la revitalización de buena parte del patrimonio monumental de Florencia como de los más importantes centros históricos de la Toscana oriental.

Entre las intervenciones de reconstrucción realizadas tras la Segunda Guerra Mundial en Florencia destacan las del *Ponte de Santa Trinidad*, torres medievales parcialmente destruidas en la zona circundante al *Ponte Vecchio*, campanario de *Badia a Settimo*, iglesia de *Santo Stefano al Ponte*, *basílica dell'Impruneta* y colegiata de *Sant'Andrea di Empoli*; claustro de *SS. Flora e Lucilla* y casa de Petrarca en Arezzo; e iglesia de *San Domenico* en Pistoia. La campaña se amplía a fortalezas como *Civitella della Chiana* y *Castello di Nipozzano*. También se ejecuta la liberación de monumentos como los conjuntos monásticos de *Certosa del Galuuzzo*, *Vallombrosa*, *Verna* y *Camaldoli;* la restitución de iglesias románicas de Pistoia y del *Palazzo della Dogana di Arezzo*, convertido en museo; la recuperación del *Forte di Belvedere*, de los salones abandonados de Orsanmichele, de la estructura brunelleschiana del *Spedale degli Innocenti* y de los restos de la *Cattedrale di Santa Reparata*.

En relación a los daños ocasionados por la inundación de 1966 destacan las intervenciones ejecutadas sobre iglesia y claustro de *Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, así como en los conjuntos de *Santa Croce*, *SS. Annunziata*, *Ognisanti* y *Carmine*. En esta etapa también se acomete la finalización de obras en el *Ponte Vecchio*, *Corridoio Vasariano*, *Loggia del Bigallo* e iglesia de *San Remigio*.

La diversidad de métodos y criterios empleados en las referidas actuaciones se orquestan para acentuar los valores intrínsecos del monumento. Con tal fin en el prólogo de la exposición firmado por el sopraintendente Guido Morozzi se justifica la eliminación de añadidos que carezcan de interés artístico, evitando las reconstrucciones poco rigurosas propias de siglos pasados: *"liberandole dalle superfetazioni di nessuna espressione artistica ed evitando, con altrettanta convinzione e metodo, gli arbitrari rifacimenti così tanto diffussi nel restauro architettonico del non lontano passato"*[206]. Es más, el interés y la aceptación por retornar, sobre todo las iglesias de origen románico, a su estado original se hace todavía más evidente cuando añade la necesidad de depurar arquitecturas sometidas

[205] Ministerio della Pubblica Istruzione (1968): *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Catálogo de Exposición organizada por la *Soprintendeze ai monumenti di Firenze, Pistoia e di Arezzo*, Florencia, C. E. Giunti-G. Barbèra.

[206] Ministerio della Pubblica Istruzione (1968). op. cit., p. IX.

a banales superposiciones y poco acertadas transformaciones de carácter decorativo: *"La eliminazione da tanti monumenti del velo fittissimo che vi era stato deposto specialmente negli ultimi due trascorsi secoli, attraverso la sovrapposizione di banali strutture agli originari impianti architettonici o per mezzo di altrettanto male intese trasformazioni di carattere decorativo, riteniamo inoltre che possa sempre più contribuire, com nel caso della rimessa in luce della strutture del trecentesco Palazzo degli Studi della Certosa del Galluzzo e dell'impianto brunelleschiano dello Spedale degli Innocenti, alla rimessa in valore di tante opere d'arte."* [207].

En comparación con el Congreso de Perugia (1948) –analizado, anteriormente, a través del texto de De Angelis D'Ossat- la Exposición de Florencia (1966) expresa, de manera más nítida, el interés masivo hacia la repristinación de monumentos surgido en Italia durante la posguerra. El catálogo da fe, con significativos reportajes gráficos, del estado previo a la actuación de monumentos sujetos a reparación y del impacto ocasionado por liberaciones y reintegraciones realizadas. A ello hay que añadir la diferencia temporal que separa ambos foros. En los años cuarenta se vive un momento de incertidumbre ontológica, el lastre de la tradición disciplinar pesa en gran medida para revisar con serenidad los principios aceptados por entonces y, además, el país teme tomar decisiones arriesgadas sobre hitos nacionales. Dos décadas más tarde el debate metodológico parece haber culminado con la vuelta a postulados historicistas; las destrucciones bélicas y la catástrofe natural de 1966 justifican actuaciones drásticas que, sin embargo, lejos de incluirse en la corriente *estilística*, son tamizadas por reminiscencias *boitianas* y *giovannonianas*.

DESTRUCCIONES BÉLICAS EN FRANCIA:
EL «SERVICIO DE MONUMENTOS HISTÓRICOS»

La actividad del «Servicio de Monumentos Históricos» se remonta a su constitución en 1830. Foro de discusiones metodológicas y marco para la proyección de la restauración monumental en Francia de la mano de Viollet-le-Duc, adquiere un papel fundamental durante los conflictos bélicos del siglo XX. En cuanto organismo oficial que canaliza la inspección y el visado de proyectos de intervención sobre bienes declarados, asiste a la ampliación de competencias a medida que los bombardeos afectan a núcleos enteros y exponentes arquitectónicos de épocas diversas (**Figs. 67-74**).

Desde 1918 hasta 1939 sus actuaciones comprenden la reparación de daños causados por las hostilidades. Mientras el paradigma de edificaciones religiosas siniestradas durante la I Guerra Mundial lo constituye la Catedral de Reims –reparada con ayuda del arquitecto

[207] Ibídem.

jefe Deneux-, los daños ocasionados por la segunda contienda tienen su máxima expresión en la destrucción de la Catedral de Rouen –cuya reconstrucción está encauzada por Chauvel, como arquitecto jefe, y Franchette y Gregoire de Monumentos Históricos-[208].

En 1943 comienza una nueva etapa de protección cultural en Francia mediante la promulgación de ley que encarga al Servicio la revisión de los proyectos más interesantes para el país. Por decreto de 16 de noviembre de 1944 el gobierno provisional crea el Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU), dirigido por Raoul Dautry. Una ordenanza de 21 de abril de 1945 detalla sus funciones: *"urbanisme y compris les projets d'aménagement et de reconstruction, habitation et construction, lutte contre le taudis, réparation des dommages causés aux biens"*[209].

Las destrucciones de la guerra desencadenan mayor compromiso de los arquitectos para elaborar planes urbanísticos. La arquitectura antigua deja de considerarse pieza de museo, sino elemento que participa de la organización vital de una ciudad o de un barrio. La guerra y la necesidad de reconstruir ciudades da a los urbanistas un terreno de experiencia excepcional. Inmediatamente tras la guerra, la planificación urbana es objeto de ley que marca el inicio de una intervención sistemática de los poderes públicos en este ámbito. Mientras que la reconstrucción de algunas grandes ciudades se concibe según principios de urbanismo moderno -Havre, Toulon, Marsella-, otros proyectos de adaptación y reconstrucción encarnan una factura más bien tradicional[210].

No osbtante, la labor de reconstrucción ejecutada en Francia resulta, en ocasiones, revisada desde una óptica crítica. En el año 1945 Jean Galloti publica, en este sentido, un elocuente artículo, en la revista española *Reconstrucción*, sobre el choque entre el sentido práctico y los proyectos fantasiosos producido en la Francia destruida por la guerra[211].

---

[208] *Congrès international des architectes et techniciens des Monuments Historiques. Exposition*, París, mayo 1957.

[209] Couedelo, R.-A. (1991): "Aménagement et urbanismo. L'insertion des pouvoirs publics. 1919-1950", Catálogo de la exposición *Reconstructions et modernisation. la France après les ruines 1918-1945*, Paris, Archives Nationales, p. 216. Para consultar los cambios administrativos de este periodo vid. Luquet, J. (1991): "Qui a reconstruit la France? ou la naissance d'une administration", Catálogo de la exposición *Reconstructions et modernisation. la France après les ruines 1918-1945*, París, Archives Nacionales, p. 83-87.

[210] Couedelo, R.-A.. (1991). op. cit., p. 219. Para un análisis detallado de la Reconstrucción Arquitectónica y Planes de Reconstrucción Urbanística en Francia véase el catálogo de la exposición *Reconstructions et modernisation. la France après les ruines 1918-1945*, París, Archives Nacionales, 1991 donde se recogen artículos como los siguientes: Barjot, D.: "Les entreprises du batiment et des travaux publics eta la Reconstrution (1918-1945)", p.231-236; Baudoni, R.: "La Reconstruction des eglises", p. 277-279; Croizet, J.-C.: "Construire, reconstruire: elements et problematique (1940-1960)", p. 253-357; Randet, P.: "1941-1951: Panorama de la Reconstruction française", p. 95-101; Voldamn, D.: "Reconstruire sous les bombes (1940-1944)", p. 225-313. Fuera de la referida exposición citamos a Voldman, D. (1997): *La reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique*, Paris, Éditions L'Harmattan; ídem. (1998): "L'intervention du personnel politique dans la reconstruction des villes françaises détruites au cours de la seconde guerre mondiale", en Andrieux, J.-A. y Seitz, F. (dir.), Pratiques architecturales et enjeux politiques, France 1945-1995, Paris, Picard, 1998, p. 39-45.

[211] Galloti, J. (1945): "Un specto del problema estético de la reconstrucción en Francia", *Reconstrucción*, nº 58, p. 345-348.

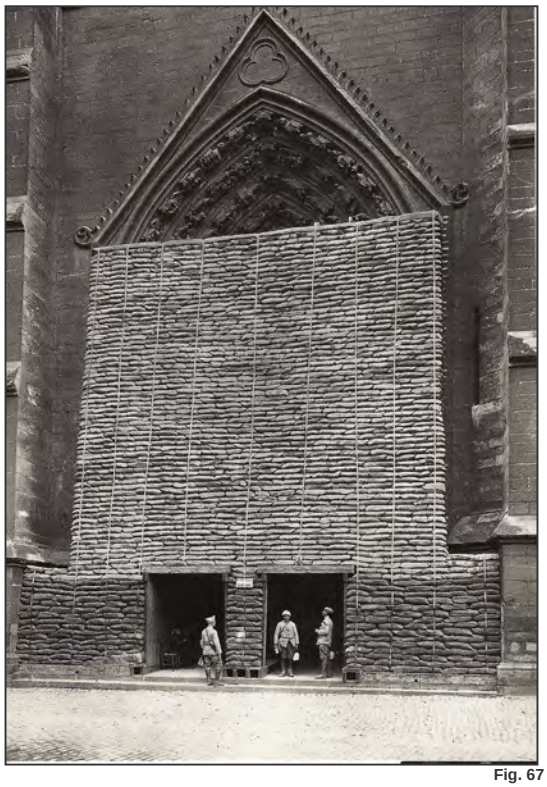


Fig. 67

Fig. 68

Figuras 67 y 68. Protección de la Catedral de Amiens durante la I Guerra Mundial. (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001).

Fig. 69

Fig. 70

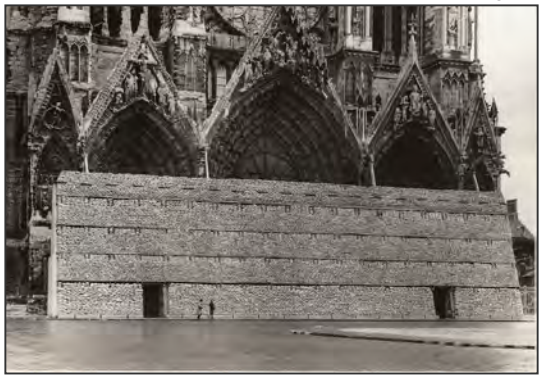


Fig. 71

Figuras 69-71. Nave de la catedral de Reims y conjunto en ruinas después de los bombardeos de la I Guerra Mundial, (Collection "Reims Cathédrale"). Fachada principal protegida durante la II Guerra Mundial (9-III-1940), (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001).

Fig. 72

Fig. 73

Figuras 72 y 73. Protección de la Chapelle des Cordeliers en Nancy durante la II Guerra Mundial. (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001).

Fig. 74

Figura 74. Protección de los Jardines de las Tullerías en París durante la I Guerra Mundial. (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001).

Las actuaciones más representativas de reconstrucción posbélica en Francia tienen lugar en edificaciones de Caen (Calvados), Caudebec-en-Caux (Seine-Maritime), Falaise (Calvados), Saint-Lô (Manche) (**Fig. 75 y 76**), Bordeaux (Gironde), Nevers (Nièvre), Saint-Leu d'Esserent (Oise), l'Alsace, inspiradas en la documentación gráfica anterior a los bombardeos.

La gravedad de los dañados registrados incita a organizar en 1957, desde el Ministerio de Educación Nacional, el «Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos», en el parisino *Palais de Chaillot*, acompañado de Exposición dedicada a los principales problemas de conservación monumental, las experiencias practicadas con los métodos de restauración tradicionales y las posibilidades depositadas en el empleo de nuevas técnicas. Además del país organizador participan Italia, Austria, Yugoslavia, Rumanía, Checoslovquia, Polonia, Holanda y Bélgica.

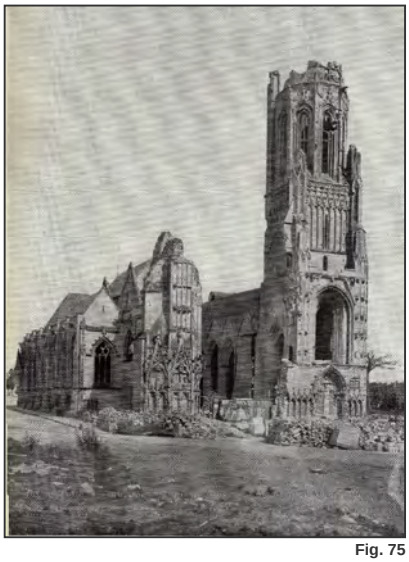


Fig. 75

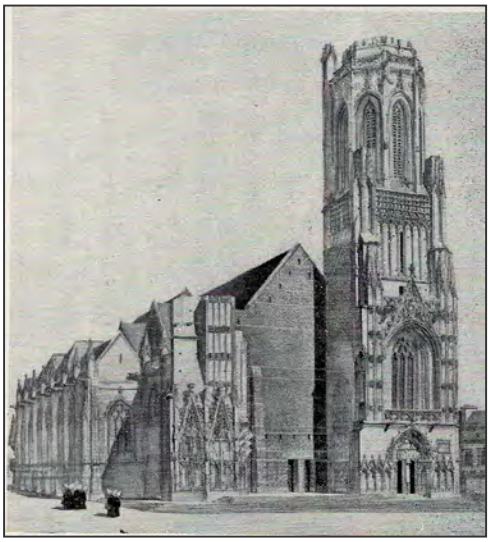


Fig. 76

Figuras 75 y 76. Catedral de Saint-Lô en 1948 (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO) y proyecto de restauración. (*Congrès international des architectes et techniciens des Monuments Historiques. Exposition*, París, mayo 1957).

DIVERSAS INTERPRETACIONES DE LA RECONSTRUCCIÓN ARQUITECTÓNICA Y URBANÍSTICA EN EL RESTO DE EUROPA

Si bien la recuperacion monumental posbélica en países como Francia e Italia nos resulta más próxima -gracias a la difusión de publicaciones y a la vecindad geográfica- siendo, por ello, objeto de mayor atención, no menos interesante resulta la reconstrucción realizada en Centro y Sur de Europa. La escasa información sobre la misma nos obliga a volver sobre la exposición celebrada durante el *Congrès International des Architectes et Techniciens des*

Monuments Historiques de 1957 (Palais de Chaillot, París), para conocer las intervenciones más destacadas realizadas en este ámbito.

El recorrido de la Muestra por hitos arquitectónicos y centros históricos restaurados y/o reconstruidos en Austria, Bélgica, Países Bajos, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Rumanía, es bastante sintético. A pesar de ello se esbozan los criterios aplicados aunque no el impacto cultural ocasionado. De este enfoque recopilatorio podemos extraeralgunas directrices fundamentales del panorama disciplinar posbélico en Europa.

En **AUSTRIA**[212], por ejemplo, el incendio de la catedral de Saint-Étienne de Viena en 1945 obliga a la reconstrucción de la cubierta con análogo diseño de la antigua –incluso las tejas nuevas se realizan, según la tradición, en Temenau (Cecoslovaquia)-, pero mejorando la armadura con sustitución de madera por acero. La capilla gótica Saint-Georges del Castillo de Wiener-Eustadt es completamente demolida durante la guerra, pero, como el Emperador Miximiliano I estaba enterrado bajo el altar y el templo reviste gran interés histórico, se decide reconstruir respetando exactamente todos los detalles y las antiguas dimensiones, conservando, incluso, las irregularidades en la sección de pilares y tracerías de bóvedas. En su mayoría, las actuaciones registradas se fundamentan en principios historicistas y tradicionales. La iglesia parroquial de Saint-Jacques D'Innsbruck, bastante dañada por las bombas en 1944, asiste, en este sentido, a la restitución de sus frescos destruidos durante la guerra, realizada a partir de fotografías, para restablecer el carácter original del interior; aunque, eso sí, se advierte que a pesar del impresión unitaria el especialista puede dintiguir las partes originales de las restituidas.

Análoga disposición metodológica encontramos en las actuaciones desarrolladas en **BÉLGICA**. La Maison Plantin-Moretus en Anvers sufre destrozos considerables por la explosión de una bomba, acometiéndose la reconstitución meticulosa de su estado primitivo.La iglesia gótica de Sainte-Catherine de Hoostraten asiste a una campaña similar, en cuanto a reconstrucción historicista, empleando y respetando materiales, formas y técnicas antiguas. Otra campaña singular está protagonizada por la colegial de Saint-Pierre, construida durante el siglo XV en Louvain. Su restauración, tras los bombardeos de

[212] El Ring de Viena, construido entre 1859-1918, permanece intacto hasta 1931, cuando hay que reconstruir edificios bombardeados durante la Segunda Guerra Mundial. La restauración del edificio de la Opera, por ejemplo, se prolonga hasta 1955: el exterior se reconstruye con los menos cambios posibles y en el interior se suprime más de lo necesario, conservándose la logia, el foyer y las escaleras, menos la escalera lateral, reservada para el emperador y la aristocracia. La reconstrucción se aprobecha para adapatar la Opera a las nuevas exigencias del Estado de la República. cfr. Actas del *Symposium sur la protection des monuments d'architecture et d'art du 19e et du 20e siècle. Prague 1860-1960*, organizado por el Centro de la protección de monumentos históricos y de la conservación de la naturaleza de Praga en colaboración con la UNESCO (Praga, del 5 al 8 de octubre de 1971), donde se publican las ponencias de Wagner Rieger, R.: "Les problèmes portant sur les recherches et la conservation des monuments historiques de Vienne, datant du siècle dernier", p. 105-115; y Libalova, J.: "Le travail du Centre de la Protection des Monuments historiques et de la Préservation de la Nature de Prague concernant la protection de l'architecture et des ouvres d'art et ses résultats"; p. 208-217.

1944, se basa en los principios de *anastilosis*, evitando, además, la confusión entre piezas antiguas y piezas renovadas mediante la datación de estas últimas.

Casos de evidente depuración estética, ejecutada durante estos años, tienen lugar en la iglesia de Saint-Antoine de Lieja, donde el impacto de bomba en 1944 deja a la vista elementos del siglo XIII bajo capas decorativas del siglo XVIII, y en la colegiata de Sainte-Gertrude de Nivelles, cuya estructura románica estaba oculta, hasta entonces, por decoración del XVIII. En el primer caso la restauración prima el valor de la arquitectura original, aplicándose –en términos extraídos del propio catálogo- una *restauration méthodique et scrupuleuse*, y en el segundo se aprovecha el aplastamiento de las bóvedas del XVII para reconstruir, con exactitud, la cubierta primitiva. No deja de sorprender que la reseña sobre la colegiata haga hincapié en que la restauración del interior –como la del exterior- se ha llevado a cabo con la preocupación de conservar, al máximo, el valor documental del edificio. Resulta paradójico que la justificación de recuperar la unidad de estilo primitiva se fundamente en la demolición de estructuras históricas añadidas.

La *praxis* restauradora presentada a la Exposición por los **PAÍSES BAJOS** no presenta ninguna diferencia sustancial en cuanto a métodos de actuación con las actuaciones hasta auí mencionadas. A diferencia de los restantes participantes, las fichas del catálogo referidas a esta zona son más escasas en contenido. La difusión de trabajos realizados se limita a la enumeración de monumentos junto a los títulos de fotografías y planos presentados. Por ello, resulta más complicado extraer las directrices aplicadas, correspondiéndose, las que aparecen reflejadas, a principios historicistas y a restitución formal y estética original. Algunos objetos intervenidos tras las destrucciones de la guerra son las iglesias medievales de Bierum en Groningue y de Saint-Bavo de Aardenburg en Zélande, así como la torre de Saint-Eusèbe en Arnhem.

El problema de protección y restauración arquitectónica del periodo 1860-1960 en **POLONIA** es un problema relativamente nuevo[213]. En el periodo de entreguerras se considera monumentos solamente los edificios anteriores a 1865. Las pérdidas sufridas amplía este plazo a 1918, sin embargo, en la práctica, las necesidades de posguerra y la transformación de la estructura social y económica del país obligan a limitarse, durante los primeros años, a la reconstrucción y a la restauración de los monumentos más antiguos, así como a satisfacer las reparaciones de valor utilitario. La elección, dictada por las posibilidades limitadas, prioriza los objetos más antiguos, de un valor histórico reconocido. Junto a la ausencia de medidas jurídicas se añade, la ausencia de tratamientos de conservación corriente, reconstrucciones y restauraciones defectuosas, adaptaciones

[213] Bieniecki, Z. (1971): "La protection des monuments d'architecture de l'époque 186-1960 en Pologne", *Symposium sur la protection des monuments d'architecture et d'art du 19e et du 20e siècle. Prague 1860-1960*, organizado por el Centro de la protección de monumentos históricos y de la conservación de la naturaleza de Praga en colaboración con la UNESCO (Praga, del 5 al 8 de octubre de 1971), p. 229-236.

intempestivas, las ampliaciones y modernizaciones. Los primeros síntomas de cambio de actitud hacia el patrimonio de esta época aparecen en la primera mitad de los años cincuenta y principios de los sesenta con la emisión de una nueva Ley en 1962 referida a la protección de bienes culturales y museos.

La participación de Polonia en la Exposición de París es similar a la de Países Bajos en cuanto esquematización de argumentos. La edición de láminas del catálogo corresponde, únicamente, a las intervenciones realizadas por el país organizador. Esta ausencia documental junto a la brevedad de textos de los países invitados amplia la dificultad de comprobar el alcance de reconstrucciones posbélicas emprendidas en todos ellos. No obstante, la presentación de casos poleneses resulta bastante elocuente como para descifrar la situación metodológica que atraviesa el país en los años cincuenta.

La presentación de casos dirigidos desde el Servicio de Monumentos Históricos de Polonia se caracteriza por la sistematización de los trabajos desarrollados, representados, a su vez, por las campañas paradigmáticas de cada uno de ellos. Esta organización de contenidos desde un punto de vista técnico refleja la preocupación por destacar las actuaciones tecnológicas realizadas en el precario periodo de recuperación nacional, en detrimento de una visión monumentalista y formalista. Asimismo, nos permite comprobar la aplicación de métodos constuctivos modernos –armaduras de acero, refuerzos de cemento y hormigón armado- en la salvaguarda patrimonial. La irreversibilidad de estos sistemas –respaldada, como vimos anteriormente, por la UNESCO en 1950- pone de manifiesto la necesidad colectiva de garantizar la seguridad de monumentos y símbolos identitarios mediante su aplicación que, en su mayoría, se disimula para no alterar la imagen tradicional del monumento.

Los trabajos vinculados a destrucciones bélicas presentados en esta sección son consolidación de cimientos –iglesia de Sainte-Anne en Varsovia (s. XV) y castillo de Kornik (ss. XIV-XIX)-, protección y refuerzo de muros –iglesia de Tum (s. XII), iglesia de Saint-Jean de Siewierz (s. XII), catedral de Varsovia (s. XIV), catedral de Poznan (s. XIV), y Palacio Real de Wilanow (s. XVII)-, construcción de cubiertas en monumentos históricos –palacio Kazimierzowski en Varsovia (s. XVIII), Palacio de Lubartow (s. XVII) e iglesia de la Virgen en Gdansk (s. XIV-XV)[214].

Además de las campañas arquitectónicas la delegación de Polonia presenta algunas ordenaciones urbanísticas de sitios históricos. Las pautas proyectuales se fundamentan, por lo general, en el respeto por la antigua disposición viaria y las formas históricas de edificios. El plan de reconstrucción de la zona antigua de Varsovia se idea para mejorar la

[214] Junto a ellos se relacionan descubrimientos arqueológico-arquitectónicos, construcción de piso sobre descubrimientos arqueológicos, reconstrucción de fachada, reconstrucción y complemento de decoración exterior y restauración de pinturas murales; cfr. *Congrès international des architectes et techniciens des Monuments Historiques. Exposition*, París, mayo 1957.

adaptación del espacio, manteniendo, únicamente, la anchura de calles principales y las formas históricas, pero reduciendo la profundidad de los edificios de viviendas. En el casco antiguo de Gdansk se proyecta mejorar la disposición de calles e introducir nuevas edificaciones, de las que no se especifica su morfología y, por no contar con el documento gráfico, resulta imposible conocer si se recurre a la reproducción histórica o la arquitectura contemporánea. Esta panorámica urbana se acompaña de planos, proyectos y fotografías del centro histórico de Szczecin correspondientes a otra actuación de mejora.

La sala dedicada a los trabajos de conservación dirigidos por el Estado de la antigua **Checoslovaquia**, estructura los contenidos, como la de Polonia, a partir de campañas realizadas[215]. Las vinculadas, estrictamente, a los destrozos ocasionados por las guerras son la rehabilitación del Castillo de Mikulov–incendiado por tropas nazis en 1945 y reconstruido entre 1950 y 1956- al sevicio de la administración popular del distrito; la reconstrucción y adaptación del Castillo Real de Praga –incendiado en 1945- para servicios de representación del presidente de la República; y, por último, la reparación de la iglesia gótica de Usti Nad Labem –atacada en ese mismo año por los alemanes-, mediante refuerzo y reconstrucción parcial de bóveda y torre, inclinada, esta última, en casi dos metros tras el impacto de bomba.

Al margen de las restantes actuaciones de restauración, adaptación y rehabilitación de arquitecturas reseñadas en la Exposición, debemos mencionar la preocupación de este país por la regeneración de centros históricos. Tres son los casos presentados: Cesky Krumlov -villa medieval, fundada en el siglo XIII, sobre una ruta comercial-, Kremnica –villa minera surgida en el siglo XIV- y Slavonice.

Los dos últimos países participantes son **Yugoslavia** y **Rumanía**, de los que, en catálogo, tan sólo se enumeran, sin más datos metodológicos u operativos, los monumentos sometidos a reconstrucción y restauración. En el primer caso la relación se sistematiza por tipologías arquitectónicas y épocas de construcción -indicando como monumentos de la resistencia los de Drvar, el hospital de Bolnica y "Franja" en Eslovenia-, mientras que en el segundo su mención no se acompaña de ningún dato, más que su denominación.

ALEMANIA es uno de los territorios con mayor impacto de la Segunda Guerra Mundial sobre sus monumentos[216]. Al igual que Polonia, por ejemplo, sufre una importante destrucción

[215] En 1971 se celebra en Praga un simposio sobre protección de monumentos de los siglos XIX y XX titulado "Prague 1860-1960" -organizado por el Centro de protección de monumentos históricos y de la preservación de la naturaleza de Praga en cooperación con la Comisión checoslovaca por la UNESCO- donde se revisa la reconstrucción llevada a la práctica de los primeros años de la posguerra en comunicaciones como las de Kubinszki, M.: "Le chemin vers l'architecture moderne en Gongrie", Actas del Simposio, p. 87-91; y Wagner Rieger, R. : "Les problèmes portant sur les recherches et la conservation des monuments historiques de Vienne, datant du siècle dernier", Actas del Simposio, p. 105-115.

[216] Sobre las reconstrucciones monumentales en Alemania vid. Duhen, G. (1995): "La reconstruction en Allemagne", *Architecture Monumentale et Reconstruction*, Chaiers, Paisajes et Espaces Urbaines, nº 4, p. 40-52; Deiters, L. (1971):

incluyendo centros históricos como los de Dresde o Berlín parcialmente destruidos. A esta situación le sigue, además, la división del país.

Maria João Batptista (2004) esgrime las motivaciones que condicionan la reconstrucción de este país[217]. Su práctica se encamina a atenuar tanto los efectos violentos del conflicto armado como calmar la escisión nacional. En la Alemania Occidental se aplican las políticas urbanas del Movimiento Moderno, procurando eliminar los escombros de la guerra, no sólo reconstruyendo, sino también, demoliendo. En el Este, la edificación de la ciudad socialista condena, por razones ideológicas, gran parte de la herencia monumental histórica. La reunificación encaja las reconstrucciones como medio de reescribir la historia contemporánea para olvidar los últimos coletazos de la guerra y para reaccionar ante los excesos de ambos regímenes. Maria Joao Baptista añade que reconstruir no deja de ser un vector de identidad nacional en un país con muchas particularidades regionales.

Los monumentos reseñados por esta autora demuestran la diferente concepción operativa que se desarrolla en Alemania. El *Zwinger* de Dresde -joya del Barroco alemán-, bombardeado por los aliados en la noche del Apocalipsis del 13 al 14 de febrero de 1945, es "criteriosamente" reconstruido por el régimen de la RDA, convirtiéndose en icono del régimen socialista. El *Berlin Scholss* afectado, igualmente, por bombardeos de los aliados en la toma de la ciudad, sufre un destino diferente. A pesar de su factible reconstrucción tras el ataque sufrido, se dinamita en 1950 bajo orden expresa de Walter Utrich, primer presidente de la RDA, para hacer desaparecer un símbolo de la antigua Alemania. En su lugar se construye un edificio modernista "descaracterizado". Por último, el *Reichstag*, antiguo edificio del parlamento alemán, bastante afectado por la guerra, que permanece en el lado Occidental, se restaura después de 1945, sólo cuando la reunificación retoma el símbolo de la nación alemana. En 1995 es restaurado por el búlgaro Christo pero, por insistencia de los propios diputados, en 1999 se rehace la cúpula según proyecto de Norman Foster; hoy es uno de los monumentos nacionales más visitados por el pueblo alemán.

"Quelques exemples de l'evaluation et de la protection des édificies du 20 èm siècle en Allemagne démocratique"", *Symposium sur la protection des monuments d'architecture et d'art du 19e et du 20e siècle. Prague 1860-1960*, organizado por el Centro de la protección de monumentos históricos y de la conservación de la naturaleza de Praga en colaboración con la UNESCO (Praga, del 5 al 8 de octubre de 1971), p. 247-256; y *Monumentos históricos de Alemania y su restauración*, Exposición celebrada en las Salas de la Biblioteca Nacional (noviembre-diciembre 1970) y organizada por la Comisaría General de Exposiciones y la Dirección General de Bellas Artes, Karlsruhe, Müller, 1970.

[217] Baptista Neto, Mª J. (2004): "Perspectivas actuais do património arquitectónico. Conceitos, critérios e intervencoes", *X Cursos de Verão de Cascais*: *Património, território e sociedade*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, vol. 2, p. 29-40.

II. 4. ARQUITECTURA, CIUDAD E IDEOLOGÍA. LA RECUPERACIÓN MONUMENTAL COMO MANIPULACION POLÍTICA

La llegada al poder del régimen franquista en 1939 se traduce, al igual que los totalitarismos europeos, en el deseo de imprimir a sus actos un sello particular que fundamente sus ansias de renovación administrativa y sus principios ideológico-espirituales. La realidad social se somete a la búsqueda de rentabilidad política y al afán propagandístico del Nuevo Orden. Desde esta óptica ideográfica, la arquitectura y, en mayor escala, la ciudad adquieren un papel destacado como expresión del sistema dominante, poniéndose en marcha una política edilicia y urbanística fuertemente estatalizada.

La arquitectura –tanto la intervención sobre monumentos antiguos como las nuevas proyectaciones- se vuelve intencional. Su significado, contenido y mensaje se manipulan para obtener influencia. Los monumentos se valoran ideológicamente, apreciándose mucho más su carácter representativo y su interés artístico que su capacidad funcional y su papel histórico. El programa político rodea, además, el levantamiento de nuevos equipamientos, sobre todo de carácter oficial, como ministerios, ciudades universitarias, sedes bancarias, etc.

El ceremonial cobra gran importancia aunque no llega al extremo de otros regímenes totalitarios. Los «nacionales» necesitan un escenario para la representación de su autoridad[218]. Tomando como referencia las directrices del fascismo italiano (1922-1944) y del nazismo alemán (1933-1945), fomentan la creación de un marco monumental, no sólo para reflejar su ambición de superioridad, sino también para proyectar la idea de dominio sobre las masas. Idea que, ya desde 1937 en los primeros números de la Revista Nacional de la Falange, *Vértice*, viene defendiéndose con verdadero entusiasmo.

CREACIÓN DE UN MARCO URBANO MONUMENTAL: LA CIUDAD DE LOS DICTADORES

La concepción de ciudad para fascismo y nazismo -como apunta Peter Hall (1988)- es similar: la familia rural se reconoce, únicamente, la saludable mientras la metrópolis es origen de todo lo malo, incluyendo revueltas laborales y socialismo[219]. Paradójicamente,

[218]Entendiendo la ciudad como taller de experimentación y grandioso escenario donde plasmar las "nuevas" concepciones de la España triunfante, Isabel Yeste recorre algunas de las intervenciones urbanas más grandilocuentes en Aragón; cfr. Yeste Navarro, I. (2001): "Escenografías urbanas en Aragón", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, p. 737-752.

[219] Hall, P. (1988): *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 206-213, (ed. española 1996).

con Mussolini las ciudades crecen en gran medida; a ello se añade una planificación monumental sobre la capital para devolverla a la época del Imperio de Augusto, sacrificando construcciones posteriores. Sin embargo –añade Hall- el Plan de 1931 para intervenir en Roma –finalmente frustrado- hubiera resultado contradictorio en sí mismo, pues la previsión de ensanchar vías y destacar a la *Piazza Venecia*, convirtiéndola en espacio ceremonial, hubiera destruido la Roma Imperial en vez de ponerla al descubierto.

La doctrina nazi sobre la ciudad presenta, a su vez, análoga incoherencia interna a la fascista. Mientras los ideólogos del partido manifiestan, en un inicio, su aversión hacia la ciudad –foco de degradaciones morales- en beneficio de la vida rural y en defensa de los pequeños núcleos medievales, al final acaban proyectando ciudades ceremoniales, completamente mecanizadas y deshumanizadas. Esta ideología –añade Hall- encuentra su paradigma en la reconstrucción que Hitler, junto al Inspector General de Edificación Albert Speer[220], pretende llevar a cabo en Berlín. Bajo una planificación monumental y regular –basada, además, en principios similares a los del CIAM como zonificación, separación de tráficos y atención a factores higiénicos- se proyecta una larga vía de Norte a Sur interrumpida por edificación cubierta por cúpula –imagen dominante de la nueva capital-, la apertura de casi una veintena de autopistas radiales y la creación de varias ciudades satélites. El elevado coste del proyecto y el rearme alemán ralentizan esta pretensión hitleriana hasta inicios de los años cuarenta, quedando, finalmente, inconclusa en sus puntos más importantes.

Las dictaduras fascistas adoptan el clasicismo estatal como fundamento arquitectónico. Tanto el «estilo de la nación» (Heitmatstil) pretendido por Albert Speer en el Berlín nazi como los proyectos ideados por Marcello Piacentini en la Roma fascista, resultan afines a las propuestas españolas surgidas tras la Guerra Civil[221]. Esta vinculación enlaza con la exposición celebrada en 1942 sobre la nueva arquitectura alemana y el número monográfico que, ese mismo año (nº 8), la *Revista Nacional de Arquitectura* dedica a la «la Roma del futuro».

La atención de España hacia las experimentaciones artísticas de la **ALEMANIA NAZI** es una constante durante su etapa autárquica. Ahora bien, no tanto en cuanto esquemas formales –pues el franquismo va a fijar su propio código- como expresión arquitectónica del poder. Ya en 1941 se analiza la necesidad del Nacionalsocialismo de transformar las ciudades para *"darles características de unidad, de fuerza y de espíritu propias de su personalidad"*,

[220] Arquitecto nacido en Mannheim en 1905. Tras cinco años como Ayudante en la Escuela Técnica Superior de Berlín, en 1931 ingresa en el Partido Nacionalsocialista, emprendiendo varias obras como la reforma de la casa de Hitler, la proyección del escenario para festejar en Berlín el Día del Trabajo Nacional, la reforma de la embajada alemena en Londres, la construcción del pabellón alemán para la Exposición Internacional de París en 1937, año en que es nombrado por el Führer Inspector General de Construcciones de Berlín.

[221] Jiménez, E. (2004): "La segunda modernidad (arquitectura española de los cincuenta)", Exposición organizada por Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, p. 131-164.

a través de las connotaciones políticas que revisten las reformas urbanas de Berlín, Hamburgo, Munich, Nuremberg y Brandemburgo[222].

En 1942 Albert Speer organiza en el Palacio de Exposiciones del Retiro una exposición sobre ARQUITECTURA MODERNA ALEMANA. Simultáneamente, la Dirección General de Arquitectura, con Pedro Muguruza al frente, coordina otra, en el Palacio de Cristal, sobre las directrices artísticas de recuperación nacional puestas en marcha por el nuevo gobierno. A partir del contenido de ambas muestras podemos establecer cuatro similitudes entre los principios de actuación arquitectónica y urbanística de la España franquista posbélica y la Alemania nazi[223].

La *Asociación de proyectos a consignas políticas.* Proyectos como el del Valle de los Caídos[224] y el de ordenación de la Plaza del Pilar en Zaragoza se asocian a liberación de la patria y triunfo de la Cruzada. De igual modo, las grandes construcciones de Nuremberg, ciudad de las Asambleas Nacionales del Partido, - "foro" del recinto, sobre explanada de más de seis kilómetros de longitud por cuatro y medio de anchura, hoteles, oficinas para Correos y Ferrocarriles… y la restauración de viejos sectores de la ciudad según su primitivo carácter- permiten proyectar la imagen autoritaria del poder nazi.

La *Demostración resolutiva del Nuevo Régimen para reconstruir el país durante la posguerra*. Este es uno de los hilos conductores de la política posbélica del franquismo; la autarquía no permite contar con medios suficientes para emprender grandes campañas pero quiere lanzarse el mensaje de retorno al Orden mediante planes de reconstrucción como el de Santander, el de poblados de pescadores y colonias de Asturias, Vizcaya y Valencia[225]. El problema social de la vivienda[226] -construcción de nuevas colonias de viviendas, como las de Cerro Bermejo y Barrio del Terol[227]- y la dotación de equipamientos

[222] "Reformas urbanas de carácter político en Berlín", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 5, 1941, p. 2-25.

[223] "La Exposición de Arquitectura Moderna Alemana en el Palacio del Retiro", *ABC. Madrid*, nº 11.289, 02-V-1942, p. 12; "La construcción en Alemania", *ABC. Madrid*, nº 11.290, 03-V-1942, p. 18; "El gran acto de hoy", *ABC. Madrid*, nº 11.292, 06-V-1942, portada; García Cortés, M. (1942): "La Exposición de arquitectura moderna de España", *ABC. Madrid*, nº 11.301, 16-V-1942, p. 11.

[224] "Monumento nacional a los Caídos", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 10-11, Extraordinario, 1941, p. 55-63. Descripción del proyecto a cargo de los arquitectos Pedro Muguruza Otaño, Francisco Javier Oyarzábal y Antonio Muñoz Salvador.

[225] La *Revista Nacional de Arquitectura* (1941, nº 10-11, Extraordinario) recoge varios proyectos: Muguruza Otaño, P. "Poblado residencia de pescadores", p. 4-7; Miguel, C. de.: "Poblado de pescadores, Maliaño", p. 8-11; "Anteproyecto de poblado de pescadores", p. 12-15; "Mejoramieto de la vivienda en poblado de pescadores", p. 16-17.

[226] Esta es una de las preocupaciones más constantes de la primera mitad del siglo XX, planteada por el Movimiento Moderno como fundamento teórico de su arquitectura se retoma con fuerza durante la Segunda Posguerra. España busca un modelo para emprender conjuntos equipados y, para ello, compara sus proyectos con los planes realizados por el III Reich y las iniciativas privadas norteamericanas; cfr. "Mejoramiento de la vivienda", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 14, 1943, p. 51.

[227] "Plan de viviendas en los suburbios de Madrid. Barrio del Terol y cerro de Palomeras", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 10-11, Extraordinario, 1941, p. 18-23. Son varios los artículos publicados en años siguentes sobre estos proyectos de viviendas, véase, por ejemplo, el nº 14 (1943) -"Urbanización y construcción de 640 viviendas entre los barrios de El Terol y El

sanitarios -reparación de sanatorios antituberculosos- son otras dos vías de sosiego y reconducción del país a través de la Arquitectura: *"El arquitecto ha de ser en la postguerra como otro médico que restañe las heridas del espíritu, ofreciendo tranquilidad y sosiego al cuerpo. Su misión a la terminación de la guerra ha de ser de suma responsabilidad (no olvidemos tampoco que la nueva España ha de ser una España constructiva)…"*[228]. Alemania, por su parte, también emprende actuaciones similares de propaganda social como las reformas urbanas de Hamburgo, Francfort del Oder y Linz.

La *Recuperación de identidades regionales y codificación de estilo nacional*. Una de las principales preocupaciones del franquismo –como veremos más adelante- es la plasmación del sentimiento patriótico en un estilo artístico nacional que conviva en armonía con las diversidades locales. Uno de los proyectos que, basados en la búsqueda de esta ideología, se exponen en el Palacio de Cristal, es la reconstrucción del Teatro Real o de la Ópera, convertido –bajo las órdenes de Luis Moya y Diego Méndez- de "pesado inmueble isabelino" en "edificio barroco italiano, parejo al Alcázar regio"[229]. Los proyectos alemanes referidos a este principio se emplazan en la campiña como nuevos Hogares de la Juventud hitleriana, Jardines de la Infancia, dispensarios y sanatorios dependientes de la N.S.V. (Beneficencia Pública Nacionalsocialista) e instalaciones de Ordensburf, Groessinsee y Sonthofen-. La construcción de estos locales se fundamenta en su entonación y adaptación al paisaje con el propósito, simultáneo, de resucitar arquitecturas típicas de las distintas regiones.

La *Transformación de ciudades en sedes ceremoniales*. La orientación del franquismo en este asunto es mucho más reducida y limitada que la alemana. El paradigma de este supuesto es la ordenación urbana de Madrid, la cual, en cuanto capital, debe representar la idea de nación. Resulta sintomático que su transformación se justifique con el modelo de intervención más consolidado y aceptado de finales del siglo XIX: el París de Haussmann. La reseña firmada por García Cortés en el *ABC* sobre la exposición española argumenta esta cuestión del siguiente modo: *"Pero, contra lo que muchos creen, no son de interés exclusivamente local, los problemas de una capital de Estado son siempre, siempre, nacionales. Ya lo proclamaba Haussmann cuando lo censuraban por el engrandecimiento de París. Decía el admirable prefecto: París no es de los parisienses, es de Francia. Lo mismo cabe aseverar respecto Madrid, ciudad poblada por provincianos e hijos de provincianos y dirigida y gobernada, desde fechas muy remotas, por hombres*

Tercio, Carabanchel Bajo, Madrid" (p. 58-64), "Proyecto de viviendas protegidas en Bilbao. Grupo de caseríos en el monte de San Pablo" (p. 73-76), "Punto de vista alemán sobre el problema de la construcción de viviendas en la postguerra" (p. 91-100),…- y el nº 21-22 (1943) –"Viviendas protegidas en Bueu. Pontevedra" (p. 330-332); "Viviendas protegidas en Tarifa, Cádiz" (p. 338-339), "El problema de la vivienda en Inglaterra" (p. 349-360), …-.

[228] Hidalgo de Caviedes, R. (1939): "Notas para una arquitectura de postguerra", *ABC. Madrid*, nº 10.434, 26-VII-1939, p. 6.

[229] García Cortés, M. (1942). op. cit., p 11.

procedentes del resto de España"[230]. Los proyectos alemanes resultan más triunfalistas y representativos del nuevo poder. Las grandes reformas urbanas, al margen de Berlín, son las de Augsburgo –ideada como núcleo urbano, con gran recinto para asamblea y un "foro" del Partido- y Munich -con previsión de nuevo Teatro de la Ópera, barriada de edificios exclusivamente oficiales y otra integrada únicamente por locales del Partido-.

A nivel arquitectónico, la nueva *Cancillería del Reich*, proyectada por Speer hacia 1938, es uno de los símbolos más puros del nazismo. Se trata de arquitectura retórica que pone de manifiesto las pautas básicas de composición oficial. Poco desperdicio tiene la valoración de la obra, realizada en 1943, desde *Vértice*, Revista Nacional de la Falange[231]. El acierto del encargo se asocia, directamente, a las preferencias artísticas del Hitler: *"El edificio de la Cancillería del Reich es la expresión de la firme idea arquitectónica del Führer, todo el mundo sabe en Alemania que Hitler posee excepcionales dotes de constructor; durante los nueve meses que han durado las obras de la Cancillería, el Führer ha velado como hombre informado sobre todos los problemas con constructores y técnicos,, como hombre que sabe apreciarlos en su justo valor"*. Es más, su "creación" no se limita, únicamente, a la expresión de una inquietud estética, pues la instrumentalización de la Arquitectura al servicio de un sistema ideológico es lo que, verdaderamente, configura el «Estilo de la Nación»: *"no basta que la arquitectura sea un arte al servicio de un determinado fin externo, sino que debe ser expresión de una idea superior, de una actitud espiritual y política; por eso ha sido posible que surja en nuestro tiempo un nuevo arte arquitectónico alemán, así ha nacido el edificio de la Cancillería."*. El maestro que sabe interpretar y codificar ese nuevo lenguaje –basado en la interacción entre Arte y Política- es Albert Speer: *"Sus proyectos son creaciones únicas, que sólo pueden ser realizadas por un hombre que concibe las misiones artística y política como unidad"*.

La creación de nuevos escenarios en la **ITALIA FASCISTA** se fundamenta en el préstamo de modelos formales históricos –la Roma Imperial- y en la valoración de monumentos como puntos focales de la nueva estructura urbana –uno de los casos más elocuentes es la nueva Plaza de Augusto Emperador en Roma (1934) proyectada por Vittorio Ballio[232]-. Sin embargo, las pautas arquitectónicas y urbanísticas se esquematizan para poder usarlas como modelos de planificación contemporánea, destruyendo gran parte de la trama antigua, ampliando calles, aislando monumentos, sustituyendo edificios antiguos y levantando otros de factura racionalista.

Desde el punto de vista arquitecónico, uno de los baluartes en la defensa del fascismo es el arquitecto Marcello Piacentini *"… desde el momento en que la mente de Mussolini se*

[230] Ibídem.

[231] "La nueva Cancillería del Reich", *Vértice*, nº 56 (junio 1942), p. 49-52.

[232] Ballio, V. (1941): "Las realizaciones del Fascismo en el campo de la Arquitecura. La nueva Plaza de Augusto Emperador en Roma", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 8, p. 7-13.

ocupó de los destinos de Roma, las cosas han cambiado: se ha liberado el Campidoglio de sus torpes incrustaciones, se han rescatado los Foros imperiales, exponiéndolos a la comprensión y a la admiración de todos, sehla circundado el Colosseo y el Teatro de Marcello con amplios espacios, se han creado avenidas anchas, grandiosas, que atraviesan entre los vestigios de la grandeza romana, se ha creado un acceso digno de la Basílica de San Pedro, se ha liberado el Mausoleo del Hombre más Grande que ha conocido el mundo, se ha reconstruído el Ara de la Paz, se han abierto calles nuevas en los viejos barrios y nuevas páginas arquitectónicas en la periferia, como el Foro Mussolini y la Ciudad Universitaria"[233]. El mensaje es claro: Mussolini actúa de redentor, ha sido capaz de "salvar" a Roma de su apariencia angosta y caótica y convertirla en la ciudad ceremonial del Partido. La consecuencia de esta política de actuación será la transformación de la «Roma Futura» en *"la ciudad más hermosa del mundo"*, con proyectos pendientes como la construcción de nuevos Ministerios y edificios públicos entorno a amplias plazas y a lo largo de *"anchísimas avenidas arboladas"*.

Es en las intervenciones sobre el tejido histórico donde el fascismo elude criterios de conservación monumental en beneficio de nuevos valores perceptivos. En este sentido, no deja de sorprender que Piacentini justifique demoliciones masivas de barrios antiguos de Roma como necesidades de descongestión e higienización: *"Deberán siempre vivir estos barrios el pasado en directo enlace con la nueva zona monumental; pero, necesaria y saludablemente, estarán menos congestionados de tráfico; deberán sobre todo, tener fáciles y cómodos enlaces con el nuevo centro monumental. De esta manera, se realizarán más fácilmente en ellos un trabajo de depuración higiénica y estética, en algunas zonas, verdaderamente apremiante."*. La mala comprensión de ese desponjamiento y las ansias de imprimir carácter a la Roma antigua conducen a actuaciones drásticas, conocidas como «*sventramenti*»; sirva de referencia la apertura de la Vía de la Consolación en eje con la fachada principal de la Basílica de San Pedro. Atemorizado por el uso indiscriminado de la piqueta en las calles de Roma, Gustavo Giovannoni formula, de inmediato, su defensa del "respeto ambiental". Teoría ésta -«*Diradamento Edilizio*»- que, aún proponiendo "clareamientos", establece la valoración conjunta del monumento y su circundante "arquitectura menor", tan influyente, por ejemplo, en la *Estimación del Entorno Monumental* proyectada por Pons-Sorolla en los conjuntos históricos de Galicia.

La intervención durante el fascismo sobre centros históricos se articula como expresión ideológica. Piero Roselli (1984) apunta que gran parte de las modificaciones de estructuras urbanas realizadas en la Toscana son proyectadas o previstas como «*Piani di risanamento*» antes, incluso, de la Primera Guerra Mundial; es el caso de Florencia, Livorno, Pisa, Lucca y Siena. Es más, llega a la conclusión de que el fascismo no es tanto reponsable de las decisiones sobre los principios urbanísticos aplicados, como sí del envoltorio ideológico y la

[233] Piacentini, M. (1941): "Visión de la Roma Futura", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 8, p. 1-6.

instrumentalización política que hace de ellos :*"Non alla cultura fascista dunque devono essere attribuiti gli 'sventramenti' ma piuttosto agli ideali borghesi che maturati nel corso dell'ottocento trovano nel regime fascista il tramite più idoneo per la loro attuazione.* (...) *al fascismo debbano essere attribuite piuttoso le responsabilità relative agli aspetti decisionali delle vicende urbanistiche che quelle relative alla loro concezione ideologica e culturale"*[234]. El fascismo, según esta interpretación, encuentra en los referidos «*Piani di risanamento*» un instrumento de propaganda y, posiblemente, de control político, desterrando a la periferia los grupos sociales conflictivos.

Añade Roselli que en la restauración arquitectónica el fascismo también sigue aplicando criterios de actuación decimonónicos y, así, alejado de la postura de Boito y de Giovannoni, fomenta, fundamentalmente, el *ripristini* y la integración estilística –el caso paradigmático es la restauración de edificios medievales, entre 1932 y 1938, de la Plaza Vasari en Arezzo-. La intervención sobre edificios antiguos cobra especial importancia en la Italia fascista. Aunque hablar de fascismo en el ámbito edilicio nos haga pensar, de inmediato, en obras públicas estatales, Osanna Fantozzi (1984)[235] reclama la importancia de la restauración de arquitecturas antiguas –no sólo monumentales- como factor que, realmente, incide en la transformación de la imagen urbana durante este régimen. Las manipulaciones, falsificaciones e idealizaciones –añade esta autora- son numerosas en beneficio de recuperar grandes temas heroicos; algo que, por otra parte, es constante en este tipo de totalitarismo[236].

La preparación de Roma para acoger la *Exposición Universal* de 1942 –nunca celebrada- es una de las más impactantes y simbólicas obras de expansión urbana llevadas a la práctica por el Duce. Las pautas del proyecto comprenden, sobre todo, la extensión de Roma hacia el mar –*"era ésta la única zona virgen en contacto con las otras zonas monumentales de Roma, con las que puede enlazarse grandiosamente"*[237]- y la construcción de nuevo núcleo urbano permanente (EUR), destinado a Exposición y equipamientos residenciales.

La idea que subyace es la representativa, no sólo porque se trata de campaña constructiva a gran escala sino porque se hace coincidir con el vigésimo aniversario del fascismo -de hecho los trámites de su organización se inician en 1936 mediante ley promulgada por el gobierno italiano-. Es más, la exaltación de la figura del Duce se potencia al equiparar la

[234] Roselli, P. (1984): "Fascismo e centri storici in Toscana", Roselli, P.; Fantozzi Micali, O.; Di Benedetto, M. et alii. *Fascimo e centri storici in Toscana*, Florencia, Alinea, p. 9-13.

[235] Fantozzi, O. (1984): "La trasformazione dll'immagine della città. Gli interventi sugli edifici antichi", Roselli, P.; Fantozzi Micali, O.; Di Benedetto, M. et alii. op. cit., p. 151-161.

[236] Una de las frases lapidarias del Duce sobre el valor de lo histórico es la siguiente: "Il passato, interpretato, vivificato, aggiornato, è fonte di ammaestramento e pungolo per meglio avanzare verso le grandi mète della Patria" (La Nazione, 26-X-1938); cfr. Fantozzi, O. (1984). op. cit., p. 152.

[237] Roselli, P. (1984). pp. cit., p. 9-13.

exposición con la concordia cultural, científica y artística entre naciones enfrentadas -Alemania, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Japón…- que, participan de su celebración mediante edificación de pabellón nacional[238]. Se trata, en definitiva, del intento por fundar la Roma del Futuro.

El EUR se concibe a partir de los principios del urbanismo romano: orden y armonía. Las grandes estructuras de las ciudades romanas, basadas en el principio de ortogonalidad, se convierten en el modelo para el escaparate mundial del poder fascista. El orden cósmico de esa regularidad clásica vuelve a activarse bajo el prisma de Mussolini. El trazado compositivo se articula en función de dos vías imperiales –Cardo y Decumanus- y de "plaza imperial"–centralizada por obelisco- que distribuye y unifica sus arterias y componentes. Asimismo, acoge un repetorio de arquitecturas construidas bajo sintaxis racionalista, combinado con el deseo de revivir la gloria del pasado a través de monumentalismo codificado en columnatas y arquerías. A pesar de la interrupción de las obras, profesionales como Giorgio Piccinato, Giuseppe Pagano, Adalberto Libera, Marcello Piacentini, y Saverio Muratori, entre otros, proyectan trabajos tan singulares como el Palacio de la Civilización Italiana, donde reflejan la ideología arquitectónica y urbanística del Duce. En la actualidad el EUR es sede de organismos públicos y privados italianos.

TRADICIÓN FRENTE A MODERNIDAD:
LA BÚSQUEDA DEL «ESTILO NACIONAL»

La escasa formación artística de Franco, mucho más anclada en convencionalismos que en inquietudes personales, explica, para Bonet Correa (1981), su poca incidencia en el encargo de creaciones notables. Por el contrario, Mussolini y Hitler con una estancia en el poder mucho más breve que la de Franco, dejan mayor número de construcciones y ordenaciones de sello imperial. Mussolini consigue la aprobación de Europa para su transformación de la Roma clásica y, además, sus intervenciones influyen en el debate sobre racionalismo/historicismo. Por su parte, Hitler, considerándose a sí mismo un artista, concibe la aplicación de la autoridad, sobre pueblos y razas, a través de arquitecturas perdurables -proyectos ideados por Speer para durar mil años- y de discursos sobre las Artes.

Añade Bonet que el perfil castrense de Franco queda reflejado en la obra que él mismo supervisa, bajo prisma megalómano, en el Valle de Los Caídos, donde se combinan elementos compositivos clásicos con grandes espacios abiertos y explanadas propicias

[238] "Exposición de Roma de 1942", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 4, 1941, p. 51-57.

para aclamaciones multitudinarias. Es en obras aisaladas como ésta donde la exaltación de lo heroico encuentra bajo el franquismo una expresión arquitectónico-espacial[239].

Sofía Diéguez (1981) refrenda la visión de Bonet sobre la impotencia del franquismo para proyectarse en términos arquitectónicos. Y, así, aunque en 1939 se crea la Dirección General de Arquitectura, con Pedro Muguruza al frente, para controlar la arquitectura oficial del país, no se consigue fijar pautas precisas sobre cuál debe ser su orientación. Se producen, en consecuencia, numerosos ejemplos de adaptación a lo que se creía que era el estilo propio de cada región o ciudad, convertidos en simples copias de estilos históricos[240].

La configuración del marco escenográfico para el Nuevo Régimen implica el resurgimiento de "lo típico" y "lo monumental" y la creación de un nuevo estilo arquitectónico español, *"de formas puras pero enraizadas también en nuestra tradición, estilo severo, grandioso, falangista, con amplias perspectivas (¡qué falta estaba España del sentido de la perspectiva!) que serán el marco imprescindible de las apoteosis del Imperio"*[241]. La confluencia de esta triple perspectiva provoca, por un lado, alteración consciente de edificios y lugares históricos que, por sus características, no se adecúan a esa faceta "imperial"[242] y, por otro lado, formalización de nueva cultura artística inspirada, para el campo arquitectónico, en el método de composición imperial de Juan de Herrera y en el neoclasicismo de Juan de Villanueva.

La preferencia por "LO TÍPICO" se apoya en una vuelta hacia lo tradicional en detrimento de la MODERNIDAD. Se rechazan las vanguardias artísticas[243] y la arquitectura vienesa de Otto Wagner, cubista y racionalista de Le Corbusier y la Bauhaus, a favor de esquemas tipológicos rurales y líneas tradicionales españolas[244].

---

[239] Bonet Correa, A. (1981): "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", en Bonet Correa, A. (coord.) *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, p. 11-46. Bonet destaca la valoración de algunos recintos que sirven de escenario para aclamaciones franquistas como el patio del Alcázar de Toledo y de la Academia General de Zaragoza, el «Llano amarillo» africano de Melilla, la Plaza Mayor de Salamanca, la Plaza de Oriente y el Estadio Santiago Bernabeu en Madrid.

[240] Diéguez Patao, S. (1981): "Arquitectura y urbanismo durante la autarquía", en Bonet Correa, A. (coord.) *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, p. 47-76.

[241] Seminario de Rojas, S. M. (1937): "Arquitectura imperial", *Arriba España*, nº 365, p. 6

[242] Causa que, para Muñoz Cosme, en cuanto arquitectura religiosa, justifica la ampliación de templos, la supresión de coros capitulares y la transformación de fachadas para obtener una imagen deseada sin que importe eliminar datos históricos de interés; cfr. Muñoz Cosme, A. (1989): *La Conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 115.

[243] Los términos "Modernidad" y "Vanguardia" aluden a la reacción frente valores establecidos pero en cuanto ruptura o continuidad con el pasado reflejan ideas diferentes. Para profundizar en esta puntualidad conceptual vid. Agrasar, F. (2003): *Vanguardia y tradición. La arquitectura de la primera modernidad en* Galicia, A Coruña, COAG, p. 39-42; y Calinescu, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, (1ª ed. Duke University Press, 1987), p. 23-25, 50-51 y 99-101.

[244] Durante la V Asamblea Nacional de Arquitectos (1949), convocada en tres sedes diferentes (Barcelona, Plama de Mallorca y Valencia), a Gio Ponti y Alberto Sartoris –"supervivientes de la modernidad italiana"- les llama la atención la fuerte tradición

La normalización constructiva consolidada con el Movimiento Moderno, la aplicación universal de principios compositivos –pretendida por Le Corbusier- y la homogeneidad formal resultante de esquemas modernos, hacen tambalear la identidad nacional[245]. Para evitar esta amenaza descaracterizadora, la cultura oficial franquista fomenta la recuperación y el fortalecimiento de tradiciones nacionales basándose en tópicos locales. Ascensión Hernández (2001) apunta que en el caso de Aragón, por ejemplo, esta orientación se fundamenta en temas manidos como la Virgen del Pilar, la jota -tanto en sus manifestaciones musicales como de indumentaria-, o los Sitios de Zaragoza, cuestiones todas ellas ampliamente glosadas y difundidas por las publicaciones del momento[246].

A ello se añade la recuperación de un estilo "pretendidamente regionalista" cuya exaltación, para evitar cualquier brote de separatismo, se combina con el sentimiento de un solo espíritu nacional[247]. La estimación de valores locales conduce, asimismo, a la creación de museos etnográficos. Este fenómeno –destacamos el que Manuel Chamoso Lamas coordina con apoyo de Pons-Sorolla en O Cebreriro- facilita la sensibilización social hacia la cuestión identitaria.

El rechazo de la modernidad se radicaliza todavía más, si cabe, en la restauración monumental, donde las intervenciones sobre edificios históricos abandonan los postulados científicos para decantarse por una perspectiva purista basada, fundamentalmente, en *pristinación* y «unidad de estilo». Los lugares sometidos a planes de ordenación y revitalización turística también se manipulan para adecuarse mejor a la imagen singular que de ellos quiere proyectarse.

Los efectos inmediatos de primar diversidades y localismos son la reducción y la simplificación de esquemas estilísticos. Sin quererlo la ambientación forzada de muchos «parajes pintorescos», a partir de elementos identitarios, produce un paisaje artificialmente uniforme que, paradójicamente, reproduce el tan criticado principio homogeneizador de la voluntad moderna. Volviendo sobre el caso aragonés, en cuanto referencia, nos encontramos con la unánime adopción del ladrillo, como material asociado a la arquitectura tradicional de esa región, y con la seriación de componentes implantados en fachadas que inducen a la producción de falsos históricos; este fenómeno –llevado a la práctica en algunas calles de la capital aragonesa como la de San Vicente de Paúl- es lo

---

vernacular y el "rancio muestrario" de la arquitectura española, a pesar de haberse entusiasmado con la Casa Garriga Nogués y "Las Forcas" de Coderch y Valls, imbuidas de ese espíritu tradicional-; cfr. Jiménez, E. (2004). op. cit., p. 131-164.

[245] Decía Lafuente Ferrari: "La variedad modulada y armónica siempre será preferible al uniforme del presidio"; cfr. Lafuente Ferrari, E. (1943): "1ª Lección de Arquitectura"*Vértice*, nº 63, 1943, p. 7-8 y contraportada.

[246] Hernández, A. (2001): "Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el periodo franquista", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, p. 459-484.

[247] "Los arquitectos parecen responder a una consigna que, sin haber sido enunciada, queda reflejada en una revalorización de los temas y motivos tradicionales, tratando de dar a los edificios un gran contenido ambiental de la zona geográfica en que se han emplazado"; cfr. Diéguez Patao, S. (1981). op. cit., p. 57.

que Ascensión Hernández (2001) califica como desfasada concepción arquitectónica fundamentada en un mero estilo[248]. Situación aláloga la encontramos en algunas intervenciones urbanas dirigidas por Pons-Sorolla en Galicia basadas en la secuencia rítmica del soportal.

El afán del franquismo por desviarse de la arquitectura moderna a favor del lenguaje tradicional se vincula, además, con un factor de tipo económico. Tras la Guerra Civil España se sume en un buscado aislamiento que deriva en un limitado autoabastecimiento para hacer frente a la tarea de «Reconstrucción Nacional». La escasez de medios obliga a adoptar, en detrimento de innovaciones tecnológicas, soluciones constructivas tradicionales. Este modelo artesanal español, aplicado tanto en la restauración monumental se opone, por ejemplo, a la situación que vive Italia durante el régimen fascista.

Miguel Martínez (2001) establece una visión comparativa entre la tecnología italiana y el modelo artesanal español[249]. El gobierno de Italia, además de pretender su identificación con símbolos de la Roma Imperial asume formas arquitectónicas del racionalismo, en representación de la asunción del régimen con las ideas renovadoras de la arquitectura contemporánea. Los procesos de producción mecanizada y la aplicación de nuevas tecnologías iniciados a principios de los años veinte se consolidan durante el periodo fascista. Este avance, además, provoca un cambio metodológico en el ámbito de la restauración monumental.

Por el contrario, el régimen dictatorial de España no busca apoyarse en el argumento de la modernidad arquitectónica, sino que opta por un lenguaje clasicista, sin dar cabida a las nuevas tendencias renovadoras, a las que considera próximas a sectores políticamente contrarios. El modelo económico de los primeros momentos del régimen se basa en el sector agrario apoyado en técnicas tradicionales. Esta precariedad técnica, junto al hermetismo del país, provoca el escaso ingreso de corrientes tecnológicas en la metodología de restauración, justificando, así, la escasa influencia real de los postulados contenidos en la Carta de Atenas. Añade Monedero que aunque la actitud ante la restauración monumental adopte los principios "modernos" recién enunciados, se carece de medios necesarios para su aplicación, continuándose, por consiguiente, con el modelo de intervenciones basadas en técnicas constructivas tradicionales.

La ideología posbélica del franquismo se fundamenta en la búsqueda de un **«ESTILO NACIONAL»** en Arquitectura. Ahora bien, mientras que en Alemania Hitler potencia el

[248] Hernández, A. (2001). op. cit., p. 481-482.

[249] Martínez Monedero, M. (2001): "La actitud restauradora en el régimen franquista. Un ejemplo metodológico: Luis Menéndez Pidal, arquitecto restaurador de la Primera Zona", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, p. 540-541.

neoclásico griego como símbolo de su poder y en Italia Mussolini persigue el mismo interés con el arte imperial, en España se abre un debate sobre hacia dónde dirigir el Arte de la Nueva España. El franquismo fomenta la búsqueda de un «estilo nacional», sobre todo, para edificios oficiales a la vez que defiende el tipismo folclórico. A ello se añade arquitectos contrarios que no aceptan estos esquemas y comienzan a plantearse qué tipo de arquitectura deben hacer. El debate entre ambos frentes, a través de publicaciones especializadas, gira en torno a las tendencias estilísticas autóctonas de la arquitectura española y a las primeras alternativas a los planteamientos propuestos por el régimen[250].

Ya durante la Guerra Civil la Falange plantea que el objetivo prioritario para hallar una estabilidad política estriba en determinar el auténtico espíritu social, colectivo y nacional que permita aplicar sus principios artísticos en la re-Construcción del país: *"La peculiaridad de cada pueblo, como el temperamento y la individualidad de cada hombre, es algo que, en sus líneas generales, siempre ha de resultar inmodificable. Por eso la misión del gobernante consiste en amoldar su sistema político a la espontaneidad del país, en vez de pretender que éste se adapte a aquél. Hombres y pueblos han de buscar la verdad en sí mismos, sin más limitación que la que impida su caída en el relativismo sinónimo de Anticristianismo y anarquía"* [251]. La idiosincrasia es la que ha de configurar no sólo el orden estético sino también la teoría política, genuinamente española, sobre la que el Caudillo –apoyándose en su doctrina unitaria- eriga la Nueva España.

La "Raza" es "ley fundamental" para reconducir el Estado de un pueblo enfrentado y para levantar una arquitectura de posguerra acorde a su momento económico y realidad social: *"El régimen de un Estado puede variar totalmente; su ley fundamental puede ser el reverso de la que hasta un momento antes le regía; pero el espíritu de una raza, y más cuando ésta es fuerte, tiene forzosamente que manifestarse, y el régimen, y la ley fundamental, y todo lo que alrededor de ambos gira, será tanto más duradero cuanto menos oculte o se separe de las raíces de su origen. La pureza de la arquitectura de postguerra, para que sea duradera, es preciso que venga sin mancha, inmaculada."*[252].

Una vez terminado el conflicto civil el "racionalismo" se identifica con arte republicano y la dirección del país apuesta por la vuelta hacia el herrerianismo imperial y castizo. Se trata de una exaltación nacional en la que colaboran ideólogos de distintos ámbitos, como el arquitecto Luis Moya y el político Raimundo Fernández Cuesta. La proliferación de estudios sobre Juan de Herrera alcanza gran difusión, con aportaciones de Francisco Iñiguez Almech, Fernando Chueca Goitia, Eugenio y Víctor D´Ors, Ruiz de Arcaute, etc.

[250] Esteban Malvenda, A. M. (2002): "Tradición 'versus' Tecnología: un debate tibio en las revistas españolas", *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Actas del Congreso Internacional-ETSA Navarra, T6 Ediciones, Pamplona, p. 97-105.

[251] López Aranguren, J.L. (1937): "El Arte de la España nueva", *Vértice*, nº 5, 1937, s/p.

[252] Hidalgo de Caviedes, R. (1939). op. cit., p. 6.

Entre ellos, se encuentra José Camón Aznar, cuya defensa de la arquitectura herreriana, construida en época de Felipe II, se convierte en argumento formal, ideológico y simbólico de la ansiada arquitectura nacional. En 1947 publica en la edición madrileña del periódico *ABC* un artículo titulado "Hacia una arquitectura nacional"[253], donde argumenta la necesidad de crear una arquitectura que concilie las posibilidades constructivas de los nuevos materiales con la expresión estética –*"¿Cuál es la modalidad estilística con que nuestros mejores arquitectos afrontan el problema de dar unas características nacionales, compatibles al mismo tiempo con la modernidad en técnica y adorno, a la arquitectura de hoy?"*-.

Considerando que la arquitectura gótica representa de manera ejemplar un lenguaje expresivo peculiar derivado, directamente, de su engranaje estructural, Camón aconseja hallar esa concordancia -entre técnica y decoración- en la arquitectura moderna. Dado que el racionalismo de los años veinte había generado volúmenes desnudos y geometrías puras *"con un craso valor utilitario, con impúdico alarde de su escueta finalidad. Y los ojos se fatigaron pronto de tanto plano alisado de cemento brutal, de tanta insulsa ladrillería "*, justifica la necesidad de conjugar un estilo histórico con las nuevas modalidades arquitectónicas. Ese referente lo fija en la época de Felipe II puesto que *"Representa ese momento la nacionalización del Escorial. La aceptación por la sensibilidad popular de las abstractas y severas premisas herrerianas. (...) He aquí, pues, un estilo con la simplicidad y noble desnudez que imponen los nuevos materiales, pero al mismo tiempo con esas gracias mínimas que lisonjean la sensibilidad menos exigente. Estilo que al colocar en las proporciones su principal acento estético, se adapta a todos los tamaños y destinaciones y se contenta en el adorno de una leves alusiones clásicas..."*. Este planteamiento teórico encuentra una de sus aplicaciones más fieles en el proyecto de Luis Gutiérrez Soto para Ministerio del Aire (1943).

La interacción entre técnica y estética, fijada por Camón Aznar como fundamento del nuevo estilo, es una de las cuestiones más recurrentes para justificar una arquitectura nacional que supere a la aportación vanguardista. De hecho, con motivo de la exposición sobre arquitectura moderna alemana de 1942 -celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro y organizada por Albert Speer- se valora positivamente la arquitectura nazi –la muestra comprende fotografías y maquetas de principales construcciones del Partido: edificaciones de la Plaza Real de Munich, recinto de Nuremberg, albergues de juventudes hitlerianas, escuelas de mandos... - porque, en la búsqueda de un sello nacional, no descuida las exigencias estéticas. En este sentido, la Cancillería del Reich se presenta como *"una de las pruebas que Alemania ha sabido encontrar para sus nuevas*

[253] Camón Aznar, J. (1947): "Hacia una arquitectura nacional", *ABC. Madrid*, nº 12.966, 20-IX-1947, p. 3.

necesidades una forma arquitectónica que, satisfaciendo lo puramente funcional, colma al mismo tiempo las mayores exigencias estéticas."[254].

CODIFICACIÓN DEL IDEAL NACIONAL:
LA RECUPERACIÓN DE LA ESPAÑA DE LOS REYES CATÓLICOS

Durante el franquismo la restauración monumental –al igual que había sucedido, por ejemplo, a finales del siglo XIX en Francia de la mano de Viollet-le-Duc en Francia- se pone al servicio del poder para recuperar una Edad Nacional dorada[255]. La época ensalzada se corresponde con el siglo XVI, momento de máxima grandeza del Imperio español como colonizador de nuevas tierras.

Junto a la reconstrucción posbélica se inicia la recuperación de arquitecturas y lugares vinculados con los Reyes Católicos[256], en cuanto creadores de la unidad territorial[257] y religiosa[258] del país, ideal que encaja con el orden que el nuevo régimen pretende implantar. La identificación histórica entre ambos regímenes permite a Josep Fontana (1986) calificar de retrógada la remodelación, proyectada por el franquismo, sobre la sociedad española –instituciones políticas y planteamientos culturales- por basarse en el espíritu de varios siglos atrás[259].

La «unidad política» de España se traduce en la insistencia sobre el sentimiento patriótico. El nacionalismo actúa de aglutinante ideológico a través del que se reinterpreta el pasado historico del país, con el propósito de destacar episodios y personajes que más interesen a su orientación política. Manuel Ramírez apunta entre ellos la llamada vocación imperial, la unidad nacional y las gestas de héroes como Viriato, el Cid y los Reyes Católicos[260].

---

[254] "La Exposición de Arquitectura Moderna Alemana en el Palacio del Retiro", *ABC. Madrid*, nº 11.289, 02-V-1942, p. 12.

[255] En el siglo XIX surge en Francia el deseo de identificar entre sí Corona y Nación, desencadenado la recuperación masiva de monumentos medievales –presentados como símbolos imperiales-, por situar el momento de grandeza de la Historia nacional en una "idealizada" Edad Media; cfr. Capitel, A. (1988): *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, p. 18.

[256] La mayoría de autores consultados, referente a la ideología transmitida por el franquismo, coinciden en estimar la España de los Reyes Católicos como el modelo a repetir; cfr. Botti,, A.: (1992): *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, Alianza Editorial, p. 103-104.

[257] Se les ensalza como impulsores de campañas políticas destacadas como la conquista de Granada, la anexión de Navarra y la unión de las coronas de Castilla y Aragón, entre otras.

[258] La unidad religiosa se fundamenta en la expulsión de los judíos y la implantación de la Inquisición, destinada a velar por la pureza de los dogmas; cfr. Fontana, J. (ed.) (1986). op.cit., p.238.

[259] Fontana, J. (ed.) (1986): *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica, p.25.

[260] Ramírez, M. (1978): *España 1939-1975. Régimen Político e Ideología*, Barcelona, Labor, p. 85. Para consultar la importancia que determinadas etapas de la Historia tienen en el adoctrinamiento de los jóvenes españoles de la época vid. el capítulo de Rafael Valls en Fontana, Josep (ed). (1986). op.cit., p. 230-245.

La «unidad religiosa» se vincula con el apoyo que la Iglesia brinda al bando franquista equiparando su victoria militar con las Cruzadas medievales[261]; gesto que el Caudillo le devuelve con fuertes concesiones en la educación nacional y con notable restauración de su patrimonio arquitectónico. Entre los primeros religiosos en defender este símil se encuentra el obispo de Santiago de Compostela, Tomás Muñiz, para quien los actos de violencia sufridos por la Iglesia, durante la Guerra Civil, demuestran que la "Cruzada" nacional no sólo se concibe como acto patriótico sino también como defensa de la fe católica y la "libertad de los pueblos"[262].

La preferencia hacia la época de los Reyes Católicos encuentra, incluso, justificación en carta enviada, en 12 de mayo de 1942, por el General Franco al Conde de Barcelona, donde expone su criterio monárquico. El Generalísimo –resume Carlos Seco Serrano (1996)- subraya el contraste entre la Monarquía forjadora de la grandeza de España, la de los Reyes Católicos y los primeros Austrias, y la institución decadente y entregada a los enemigos de la Patria que le sucede a partir del siglo XVIII; es más, considera la primera monarquía revolucionaria y totalitaria[263].

No es de extrañar que, en este contexto, la principal tarea encomendada a la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional*, creada en 1950, sea la revitalización de sitios vinculados tanto con los Reyes Católicos como con el Descubrimiento de América –Úbeda (Jaén), Baeza (Jaén), Santa Fé (Granada), Madrigal de las Altas Torres (Ávila) y Arévalo (Ávila)-, donde se desarrolla, sobre todo, una ordenación urbanística de carácter turístico.

Asimismo, tampoco soprende que en el prólogo a la Exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, organizada en 1958 bajo coordinación de la Dirección General de Bellas Artes[264], se haga coincidir la celebración de la misma con los actos de conmemoración del IV Centenario de la muerte del emperador Carlos V en los términos siguientes: *"¿Por qué se ha incluido esta Exposición entre los actos dedicados a honrar la memoria del Emperador Carlos V en el IV Centenario de su muerte? Hemos creído, conscientes de lo que esta conmemoración significa como recuerdo entrañable de la más brillante etapa de la historia de España, que ningún momento era más propicio para ofrecer uno de los trabajos más oscuros y hermosos de la España de hoy. Ningún*

[261] La equivalencia de Guerrra Civil con Cruzada o Guerra Santa y la interpretación cuaresmal que la Iglesia hizo de la misma puede consultarse en autores como Botti, A. (1992). op. cit., p.89-93); Preston, P. (1977): *España en crisis. Evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica. Madrid, p.96-97; y Fusi, J.P. (1986): "La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta" ,en Fontana, J. (ed.). op.cit., p.166.

[262] Muñiz, T. (1937): "Algunas advertencias y disposiciones con motivo de las presentes circunstancias", *Boletín del Obispado de Santiago de Compostela*, 31 de agosto de 1937, p.233-238; cfr. Botti, A. (1992). op. cit., p. 91.

[263] Carlos Seco Serrano: "La Corona en la Transición Española" en Tusell, J. y Soto, Á. (eds.) (1996): *Historia de la Transición (1975-1986)*, Madrid, Alianza Editorial, p. 141.

[264] Francisco Pons-Sorolla forma parte del comité organizador junto a Antonio Gallego Burín -Director General de Bellas Artes-, Francisco Iñiguez Almech -Comisario General del Patrimonio Artístico-, Joaquín María de Navascués y de Juan -Subcomisario General del Patrimonio Artístico-, José Menéndez Pidal, Fernando Chueca Goitia y José Antonio Iñiguez Herrero.

instante más adecuado que éste, en el que se enaltece la figura del más alto de nuestros monarcas, del hombre que supo infundir a su regia acción un sentido universal, para mostrar la labor de conservación de los monumentos que elevó el genio de nuestra raza."[265].

El adoctrinamiento del franquismo sobre la sociedad española, inicialmente controlado por la Falange y la Iglesia, se vehiculiza a través de la educación escolar y los medios de comunicación. Junto a ellos el cine actúa como aparato de difusión ideológica. La creación de los *Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO* en 1942 se convierte –al igual que el documental UFA en la Alemania nazi y el *Cinegiornale Luce* en la Italia fascista- en portavoz oficial de la propaganda del Régimen. Al margen de esa producción política, las películas transmiten, de igual medida, mensajes de manera más disimulada. La misma exaltación folclorista, por ejemplo, que se produce en el ámbito arquitectónico se traslada al cine en un género que especialiado en promover las diversidades culturales de España. La recuperación sesgada de personajes y episodios históricos que fundamentan la retórica imperial del franquismo, también genera la constitución de un género promocional sobre episodios puntuales.

Sin entrar en el estudio de temas y corrientes que caracterizan la evolución del cine durante la dictadura[266], nos hacemos eco de la relación que Antón Capitel (1988) establece entre arquitectura del siglo XX y cine, por la dimensión escénica de ambas manifestaciones. La referida arquitectura, explica Capitel, bebe de las fuentes del cine, no sólo como expresión de nueva estética, sino también *"como entendimiento de las posibilidades de la arquitectura y del espacio urbano, como escena histórica fácilmente producida. Los Monumentos y Ciudades Monumentales, y el aprecio que tantos hacen de ellos, toman frecuentemente como modelo la facilidad y persuasión de los decorados o las visiones cinematográficas, imponiéndose un entendimiento escénico de los mismos."*. Añade que esta simplificación y reducción de contenido de la arquitectura a sus imágenes, constituye una de las intyerpretaciones más equívocas, puesta en marcha, por ejemplo, por el eclecticismo historicista "en sus versiones más tardías"[267].

La vinculación de la dictadura española con un modelo determinado de ideología nacional del pasado es rasgo común de los regímenes totalitarios europeos. Si bien los casos de Alemania e Italia son los más evidentes en este sentido, no podemos olvidarnos de la situación -mucho más próxima y afín a la española en cuanto criterios aplicados y medios

[265] Dirección General de Bellas Artes (1958). *Veinte años de restauración monumental*, Catálogo de Exposición, Madrid, p. VIII.

[266] Pérez Bowie, J. A. (2004): *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes; Caparrós Lera, J.Mª (2000): *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy; Font, D. (1981): "El cine español durante al autarquía", en Bonet Correa, A. (coord.) *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, p. 291-313.

[267] Capitel, A. (1988). Op. cit., p. 29.

disponibles- que atraviesa **PORTUGAL**, bajo el gobierno de António Oliveira Salazar (1932-1968).

El *Estado Novo* portugués –a través de la *Direcçao Geral dos Edificios e Monumentos Nacionais* (DGEMN) y del Secretariado de Propaganda Nacional- establece, un *revival* histórico parcial, donde, además de hazañas y personajes -la Revolución de 1926 se compara con las Batallas de San Mamede y de Aljubarrota, con la Conjura de 1 de diciembre de 1640 y con la subida al trono de D. Juan IV-, recupera monumentos estratégicamente seleccionados para recordar momentos de triunfo pasados y justificar el presente salazarista: Castillo de Guimarães y Capilla de San Miguel (Formación del reino de Portugal), Catedral de Lisboa (Conquista de la ciudad a los moros por Alfonso Henriques), Monasterio de Santa María de la Victoria (Victoria sobre los castellanos e inicio de la dinastía de Avis), Monasterio de Santa María de Bélem (Descubrimiento del Camino Marítimo para la India), Palacio de Vila Vinosa (Restauración de la Independencia), entre otros[268].

Bajo óptica triunfalista, las bases ideológicas del Régimen establecen una interesante comparación entre los principios de restauración arquitectónica y el rescate de episodios históricos. En este sentido, Baptista Neto (2000)[269] recoge la analogía conceptual-ideológica a partir del término Restauración formulada por el propio Oliveira Salazar en sus primeras justificaciones políticas -su gobierno recuperaría a la nación igual que se hacía con la arquitectura-. Paralelismo establecido entre la recuperación de valores histórico-ideológicos y los criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico: en cuanto los monumentos son espejo de valores, éstos condicionan el tipo de intervención a ejecutar:

El valor simbólico del monumento se antepone a su veracidad histórica. Su lectura, políticamente dirigida por la dictadura salazarista, implica la adopción generalizada del criterio de intervención basado en la reintegración estilística, obligando al monumento a presentar la estética acorde con el periodo histórico al que se asocia. Esta práctica –mayoritariamente aplicada sobre monumentos medievales[270]- hace triunfar la «unidad de estilo» con sacrificio de elementos de otras épocas.

En mayo de 1943 Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura, visita Porugal con el propósito de organizar un congreso luso-español de arquitectura en otoño de ese año.

[268] Maria João Baptista Neto (2000) fija la época dorada de la DGEMN en el periodo comprendido entre 1929 –momento de su creación- y 1960 –año de las conmemoraciones del V Centenario de la muerte del Infante D. Henrique-; cfr. Baptista Neto, Mª J. (2000): "Monumentos Nacionais. Memoria, Propaganda e Poder (1929-1960)", Propaganda e Poder, Lisboa, Edições Colibri, p. 429-450.

[269] Baptista Neto, Mª J. (2000). op. cit., p. 432.

[270] "A persistência da prática da unidade de estilo teve ainda em seu favor a valorizaçao dad aos estilos medievais peal produjo historiográfica da Arte Portuguesa. Foi de forma gradual que despontou um interesse crescente pela arte pós-renascimento."; cfr. Baptista Neto, Mª J. (2000). op. cit., p. p. 445.

Aprovechando este viaje, Marino Rico, desde el ABC, publica una semblanza de la realidad arquitectónica del país vecino, no sólo referida a la conservación de monumentos por parte de la DGEMN y Cámaras municipales, sino también al acierto con que se emprenden en ese país proyectos modernos.

En la primera parte del texto se valora positivamente la intervención estatal por su atención a todo tipo de edificaciones, su coordinación burocrática y las elevadas partidas presupuestarias que destina a la restauración arquitectónica de iglesias, castillos, catedrales y, en especial, del monasterio de San Jerónimo, para el que se aprueban 800.000 escudos: *"Uno de los aspectos que más llama la atención al viajero cuando entra en Portugal es la acabada pulcritud con que mantienen su atuendo todos los edificios. Tanto si se trata de una casita aldeana como de un palacio episcopal, tanto de un viejo castillo, como de un edificio público ultramoderno, todo está impecablemente conservado sin mengua alguna de su carácter, sin profanación ni mixtificación siquiera del gusto originario.* (…) *El Estado, no sólo cuida esmeradamente todos los edificios de su patrimonio, sino que por medio de las Cámaras municipales obliga a los propietarios a una extremada pulcritud en sus inmuebles. El esfuerzo realizado por la Dirección de Edificios y Monumentos Nacionales habla bastante claro del presupuesto para la conservación de unos y otros…"*. El resultado de estas iniciativas es la presentación de un país que, bajo el gobierno de Salazar y su neutralidad durante la Segunda Guerra Mundial, se preocupa por atender, cuidar y respetar sus monumentos históricos, proyectando, internacionalmente, una imagen nacional revestida de atractivo turístico, fundamentada en valores artísticos y etnográficos.

La segunda parte del artículo destaca que, tanto intervenciones urbanísticas y arquitectónicas llevadas a la práctica bajo presupuestos modernos, como "discretas" restauraciones monumentales, persiguen la armonía del estilo caracterizador del pueblo portugués. *"El esfuerzo realizado por desterrar el mal gusto urbanístico es constante. Por una parte se trata de actualizar unos valores plásticos que, a través de los grandes estilos universales, pusieron el cuño netamente portugués en los mejores monumento de este país; se procura destacar por medio de obras discretísimas de restauración la lección de estética que en sí mismas llevan las obras primas de la arquitectura nacional, imponiéndose a veces la regresión de un estilo portugués –siempre dentro de un control que garantice el acierto- en las edificaciones de nuevos barrios, pero huyendo, como digo, de toda exhibición empalagosa. Por otra parte, las construcciones netamente modernas tienen aquí exponentes tan avanzados y certeros como el de la Casa de la Moneda y la iglesa de Nuestra Señora de Fátima, que representan verdaderos modelos de solución simplista de los problemas arquitectónicos tan poco afines como la fabricación de billetes y la elevación de un alma que apetece acercase a la suprema verdad."*[271]. Se trata, pues,

[271] Rico, M. (1943): "Congreso lusoespañol de arquitectura", *ABC. Madrid*, nº 11.606, 09-V-1943, p. 20.

del mismo mensaje identitario que en la España franquista se lanza durante toda la posguerra.

De hecho, en 1956, el Director General de Arquitectura, Francisco Prieto Moreno, incide en la conexión «Espíritu-Patrimonio-Ideología» para justificar, como necesaria, la restauración monumental del país: *"Es preciso ver, de modo primordial, junto a lo que nuestro acervo monumental vale como expresión del genio artístico-creador, lo que cada obra es y significa como parte de la vida de un pueblo que tanto se ha resistido a dar por caducados los ideales esenciales en que se asienta la gloriosa pesadumbre de su grandeza. Imagen fiel de ella, templos y monumentos de alta y significativa espiritualidad, no se explican solo por pertenecer a un orden pasado, sino que están ciertamente vivos dentro de la vida urbana de la España de hoy mismo. No son ejemplos de erudición o muestras más o menos explícitas del modo de servir una idea arcaica. No son, incluso, un tesoro inerte para valorar el caudal relicto o mantener el orgullo de nuestras villas y ciudades. Son, digámoslo de una vez, nuestras villas y ciudades mismas, son elementos constitutivos y el factor más vigente y dinámico de su perennidad. Así entendido por el Ministerio de la Gobernación el tesoro histórico y monumental de España, es claro que la tarea de la Dirección General de Arquitectura, en el tratamiento y depuración de las delicadísimas zonas de contacto entre el Monumento y el ambiente urbano que le rodea, sólo ha requerido mantenerse fiel al sentido espiritual que preside la obra del Gobierno en su entera acepción"* [272].

Explica Prieto Moreno que los Monumentos no son, únicamente, testigos eruditos del pasado que han resistido –algunos ya caducos- el paso del tiempo; sino, son reflejo del auténtico espíritu de un pueblo. Ese cúmulo artístico del pasado cobra sentido al formar parte activa de la vida actual. Prieto Moreno exhorta a la perennidad que caracteriza a las obras representativas, en este caso, de una nación. Por eso, su persistencia ha de ser valorada como parte integrante y activa del paisaje urbano, aislándolos y destacándolos en la trama; esto es, aplicando el sentido ideológico del Gobierno liberador, cuya "redención" se amplía a la identidad más caracterizadora de una nación: la artística.

Identifica, por un lado, la Estética y el Arte, como componentes fundamentales de la idiosincrasia del pueblo español y añade, por otro lado, la perspectiva de vincular la expresión artística a los cambios que operan en la vida actual. Ambas ideas, sobre la concepción del Arte, ponen de manifiesto la influencia de la obra de Hegel titulada *Introducción a la estética* (1828). Hegel reconoce que cada civilización se singulariza por su «Zeitgeist»; esto es, el espíritu de un pueblo viene marcado por la conjugación de variables espacio-temporales donde éste se circunscribe, las cuales, a su vez, originan una

[272] Fascículo editado por la Dirección General de Arquitectura en 1956, prologado por el Ministro de la Gobernación y redactado por su Director General, Francisco Prieto Morenol (Hojas sueltas, APS).

determinada expresión artística. Por consiguiente, la manifestación artística no reside en una individualidad creativa sino que es el resultado de la suma de las cualidades que definen a una civilización determinada. Igualmente, tampoco existe la individualidad en la expresión artística de ese pueblo porque los elementos que la componen adquieren sentido dentro de la globalidad.

En definitiva, Prieto Moreno apela a la restauración del Patrimonio Cultural, en cuanto símbolo y reflejo idiosincrático de España. Ahora bien, su práctica, bajo el prisma franquista, resulta selectiva y depurativa de un determinado "acervo" monumental; se orquesta, en consecuencia, la recuperación monumental como manipulación política.

II. 5. LA INSTRUMENTALIZACIÓN POLÍTICA DEL CAMINO DE SANTIAGO

La peregrinación a la catedral de Santiago de Compostela –en cuanto relicario de los restos del Apóstol Santiago el Mayor descubiertos hacia el año 830- se remonta a la época medieval, cuyas crónicas y documentos -*Historia Compostelana*, *Cronicón Iriense*, *Códice Calixtino*, *Escritura de la Concordia de Antealtare*s…- ratifican su existencia como hecho histórico[273]. Aunque nunca pierde el valor espiritual, pronto se reviste de connotaciones políticas que, además de diluir aquel significado, aprovechan su efecto de atracción social para lanzar campañas propagandísticas más tangibles que la salvación del alma. La tradición jacobea y el Camino de Santiago, como parte esencial de la misma, se asocian, progresivamente, no sólo a planteamientos de carácter ideológico sino también de rentabilización económica[274].

Desde que en el siglo IX el rey Alfonso II el Casto -imbuido en el proceso de la Reconquista asturiana- promocionara la figura del santo, como Patrón de la España cristiana, y concediera al obispo Teodomiro varias millas alrededor del sepulcro primitivo, para construir una iglesia mayor, «lo jacobeo» comienza a constituirse en «producto cultural» que, con el tiempo, se somete a propuestas turísticas de gran alcance. Esta transformación se traduce, durante la segunda mitad del siglo XX, en la intervención directa del régimen franquista en todo lo relacionado con la cuestión jacobea, provocando el alejamiento de sectores galleguistas -componentes de la Xeración Nós recurren al fenómeno jacobeo en el primer tercio de siglo[275]- y la manipulación de sus contenidos.

La carga ideológia que rodea la celebración de los Años Santos[276] bajo el régimen -1943, 1948, 1954, 1965 y 1971- se intensifica durante la época de posguerra, por la necesidad

[273] Para remontarse al origen medieval del concepto "Camino de Santiago" vid. López Alsina, F. (1993): "El Camino de Santiago como eje del desarrollo urbano en la España medieval", *ICOMOS*, nº 2, p. 50-60.

[274] Belén Bermejo apunta que, si bien en un principio, las peregrinaciones a Santiago responden a motivaciones religiosas, pronto también adquieren un significado "político-estratégico" al permitir a los monarcas asturianos afianzar el Norte peninsular recién conquistado mediante la fundación de ciudades a lo largo del Camino; cfr. Bermejo López, Mª B. (2002): "La protección de los itinerarios culturales: en especial la protección del camino de Santiago a través de las técnicas protectoras del patrimonio histórico", *La diversificación y la desestacionalización del sector turístico. IV Congreso de Turismo, Universidad y Empresa*, Valencia, Tirant Lo Blanch, p. 337-351.

[275] En algunos de sus componentes, como Otero Pedrayo, se registra la aceptación de que las campañas de Carlomagno son el detonante de la peregrinación jacobea. El patronazgo de Santiago es tratado de manera distinta por autores como Risco y Otero -quienes suelen aludir a su faceta espiritual-, Cabanillas –ataca la visión militar de Clavijo- y Castelao -destaca al apóstol peregrino frente al guerreo-. Recordemos que a partir de 1925 la revista Nós respeta su edición en 25 de julio, día de Galicia y del Apóstol Santiago, mientras que el resto del año la publicación es el día 15 de cada mes. Para profundizar en la relación establecida entre "lo jacobeo" y el nacionalismo gallego de preguerra vid. Gaspar, S. (1996): *A Xeración Nós e o Camiño de Santiago*, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Santiago de Compostela.

[276] En 1119 Calixto II, como reconocimiento e impulso a la peregrinación jacobea, concede a Compostela las gracias del Jubileo. Sesenta años más tarde el Papa Alejandro III hace perpetuo este privilegio según el cual todos los años en que la fiesta del Apóstol Santiago -25 de julio- coincide en domingo, son, en Compostela, Años Santos -también llamados Años Jubilares-, durante los que el peregrino puede conseguir gracias como indulgencia plenaria, remisión de pecados reservados, conmutación de votos, etc. .

de refrendar la victoria militar[277]. A partir de los años cincuenta la intervención turística-promocional del gobierno sobre «lo jacobeo» -inicialmente en torno a las peregrinaciones y después, casi en exclusividad, en torno al Camino de Santiago- se focaliza hacia fines socio-económicos. La Iglesia, por su parte, en un primer momento apoya la reivindicación de la figura apostólica como uno de los emblemas patrios pero, durante el cardenalicio de Quiroga Palacios -comprendido entre los Años Jubilares 1954 y 1971- incide mucho más en el mensaje ecuménico de la celebración religiosa y su sentido de universalidad.

Una vez superada la fase autárquica España necesita redefinir su posición en Europa. La celebración del Concilio Vaticano II, por su parte, incide en la necesidad de una mayor integración social de la Iglesia. El establecimiento de esta doble línea aperturista desencadena el resurgimiento y la internacionalización[278] del fenómeno peregrinatorio.La manipulación del Camino de Santiago para lanzar mensajes de índole patriótica y, al mismo tiempo, para demostrar la unidad de pueblos dispersos a través de la fe, nos sitúa ante un fenómeno social históricamente instrumentalizado por el poder civil y religioso.

DEL RESURGIMIENTO ESPIRITUAL Y NACIONAL
A LA CONVERSIÓN DE «LO JACOBEO» EN VALOR TURISTICO

La revolucion industrial y el liberalismo provocan, a distinta escala, la ruptura de valores tradicionales. La sociedad del siglo XIX, en su proceso de laicización, no busca en lo espiritual consuelo a sus problemas; los monumentos ya no son iglesias o conjuntos religiosos sino fábricas, estaciones de ferrocarril... . Y, aunque en este contexto, se produce el llamado «redescubrimiento» de las reliquias de Santiago (1879)[279] y el Papa León XII declara su autenticidad y anima a combatir la escasa afluencia de peregrinos a Compostela -*"Y Nos intimamos y mandamos a todos nuestros venerables hermanos Patriarcas, Arzobispos y Obispos, como a los demás Prelados de la Iglesia, que publiquen de un modo solemne y en la forma que juzguen prefrible las presentes Letras en sus provincias, diócesis y ciudades, a fin de que este fausto acontecimiento sea por dondequiera conocido y por todos los fieles celebrado con redoblada piedad, y para que de*

[277] De especial interés resulta la consulta de la obra gestada desde la Asociación de Periodistas y Estudiosos del Camino de Santiago (APECSA) a cargo de Manuel F. Rodríguez -*Los Años Santos compostelanos del siglo XX. Crónica de un renacimiento*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004-, para conocer el fomento de la cultura jacobea a través de los medios de comunicación. Aunque de modo mucho más sintético, Jesús Precedo Lafuente (1999) -"Anos Santos composteláns entre 1931 y 1975", *Compostela na historia: redescubrimento-rexurdimento*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 59-70- realiza un recorrido por siete años jubilares del siglo XX.,

[278] Recuérdese, por ejemplo, que en 1950 se funda en Francia la *Societé des Amis de Saint-Jacques de Compostella*.

[279] El arqueólogo Suárez Otero explica que el interés del Cardenal Payá para buscar los restos apostólicos a finales del XIX responde a tres factores: el interés surgido tras la aparición de las reliquias de San Francisco, la intriga por un conocimiento histórico más riguroso de la evolución de la Iglesia al abrirse en 1883 los Archivos Vaticanos a investigadores y la influencia de las doctrinas positivistas; cfr. Otero Suárez, J. (1999): "A tumba de Santiago, entre a fe e a arqueoloxía", *Compostela* na historia*: redescubrimento-rexurdimento*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 15-22.

nuevo, y según la costumbre de nuestros antecesores, se emprendan peregrinaciones a aquel sepulcro sagrado" (Bula «Deus omnipotens», 1-XI-1884)-, los desplazamientos se reducen y el fenómeno jubilar decae considerablemente. Desde entonces, el deseo por recuperar el valor espiritual de esta Ruta es una constante en los mensajes de la Iglesia; sirva como referencia el propósito que el cardenal Quiroga Palacios fija para el Año Santo 1954: *"...que, superado el materialismo egoísta, vuelvan los hombres a los caminos de la espiritualidad y de la caridad cristiana, única base de una paz segura."* [280].

La instalación definitiva del bando franquista en el gobierno de España (1939) favorece la recuperación de las gracias jubilares[281]. El Camino de Santiago se convierte en instrumento de nacionalización y de construcción simbólica del Nuevo Régimen, con significados y referentes históricos para moradores y peregrinos. Iglesia y Estado se apoyan entre sí. La primera no sólo equipara la victoria nacional con Cruzada religiosa, va más allá. Las connotaciones ideológicas del franquismo -y su carácter militar- invaden los asuntos religiosos: España sale, gracias a este gobierno -*"Una nueva deuda de gratitud ha contraído España con Santiago en los años de nuestra Cruzada y en los que les sucedieron hasta el presente."* [282]-, de una etapa amoral -iniciada en las Cortes de Cádiz- donde la pérdida del fervor a Santiago es pareja a la desmaterialización de su Imperio -pérdida de colonias-, adentrándose en otra etapa donde renacer espiritual y reconstrucción nacional van de la mano.

El artífice de esa conjugación político-religiosa es el Apóstol Santiago -*"A lo largo de la Historia la grandeza de España marcha siempre tan íntimamente vinculada a la devoción al Apóstol Santiago, que por el aumento o disminución de ésta, puede en todo momento medirse el esplendor o decaimiento de aquella."* [283]-, por eso, su culto, bajo el impulso de Franco, interesa ser, nuevamente, intensificado para levantar al país física y espiritualmente: *"En las nefastas Cortes de Cádiz rompióse violentamente con la vieja tradición, que nos ligaba a Santiago. «Una nueva época de la Historia de España -dice comentando este hecho, el ilustre Marqués de Lozoya- se iniciaba aquel día. Ya el grito de «¡Santiago!» no se oyó en las batallas que aún tuvieron que reñir los españoles. Comienza la gran almoneda de valores espirituales y de territorios. Se pierden para España los virreynatos de América y, en los último años del Siglo, los últimos girones de un Imperio que se había omenzado a congregar bajo los auspicios del Apóstol». Por la misericordia de*

[280] "Carta del Emmo. y Revmo. Sr. Cardenal-Arzobispo, Dr. D. Fernando Quiroga-Palacios, anunciando el Año Santo de 1954", *Compostela*, nº 27, diciembre 1953, p. 2-5.

[281] Franco restaura la festividad de Santiago del 25 de julio como día del Patrón de España (Decreto de 21 de julio de 1937, reconoce a Santiago Apóstol como Patrón de España, B.O.E. 22 de julio) y restaura la Ofrenda Nacional, con rango de obligación institucional, en el Año Santo 1937, tras la abolición de ambas -patronazgo y ofrenda- en julio de 1931 por decisión del gobierno republicano; cfr. Rodríguez, M.F. (2004). op. cit., p. 164.

[282] "Alocuciones por la Emisora de Radio Nacional de Madrid, de los Emmos. y Revmos. Cardenales de Santiago y Tarragona, Dres. Quiroga Palacios y Arriba y Castro, en vísperas de la Apertura del Año Santo Compostelano", *Compostela*, nº 28, enero 1954, p. 2-3.

[283] Ibídem.

Año Santo Compostelano 1954

APERTURA DE LA PUERTA SANTA

Como preunucio del esplendor que alborea sobre este Año Santo, la vieja y expresiva ceremonia de la Apertura de la Puerta Santa encendió en el aire de Compostela un fulgor como no recuerdan los más viejos recordadores. La Apertura era en otros años, aunque universal por significación, un acto más bien local o regional por los asistentes. Este año congregó numerosos peregrinos de la región y de toda España y hasta una Representación de América, constituida por estudiantes hispanoamericanos de la Universidad de Madrid, quienes al día siguiente en ejemplar manifestación presentaron su Ofrenda en la Catedral ante Su Eminencia el Cardenal Arzobispo. A esta amplitud de representación popular correspondió la amplitud de representación jerárquica. El Eminentísimo Cardenal de Santiago tuvo a su lado a los Obispos de la Provincia: el de Oviedo, el de Mondoñedo, el de Orense y el de Tuy; y el Abad mitrado de Samos. El Jefe del Estado estuvo representado por el Excmo. Sr. Ministro de Justicia. También se desplazó de Madrid y participó ejemplarmente en la ceremonia S. E. D.ª Carmen Polo de Franco. Se asociaron, juntamente con las Autoridades regionales y locales, no pocas nacionales.

A las cuatro treinta de la tarde del día 31 de diciembre, antes de Vísperas, el Cabildo de la Santa Iglesia Catedral acompañó a Su Eminencia y a los demás Prelados desde el Palacio hasta la Basílica. El Cardenal, postrado ante el Altar Mayor, entonó el himno al Espíritu Santo «Veni Creator», que siguió cantándose durante la Procesión alternando con las Chirimías. La Comitiva Religiosa salió este año por la Puerta del Obradoiro, y no por la de Platerías, para hacer posible el despliegue más vasto que exigía la afluencia extraordinaria de fieles y representaciones. Formaban en ella todas las Asociaciones religiosas de la ciudad, con banderas; el Clero regular y el parroquial con sus Cruces; tras el Guión de la Catedral, el Clero de la misma; en

S. E. la esposa del Generalísimo con el Ministro de Justicia y Autoridades dirigiéndose a la Plaza de España para asistir a la Apertura.

6

Fig. 77

Figura 77. Llegada de autoridades a la Plaza del Obradoiro para asistir a la Inauguración del Año Santo 1954. Reportaje publicado en *Compostela*. (nº 28, enero 1954, p. 6-9).

Dios, vivimos hoy mejores tiempos. Otra vez vuelve España a recurrir a Santiago; otra vez vuelve a presentar ante su altar sus votos y sus ofrendas; otra vez la invocación al celestial Patrono ha resonado en los campos de la Patria, dando a sus hijos la fortaleza y el ímpetu que de nuevo les convirtió en soldados victoriosos." [284]. La significación política del apóstol durante el franquismo -apunta Eva Mouriño (2001)- hace recuperar la literatura medieval que le presenta como caballero y guerrero, intercediendo a favor de las milicias cristianas, y su representación como «Santiago Matamoros»[285]. La ceremonias jubilares «Apertura de Puerta Santa», «Ofrenda Nacional» y «Clausura de Año Santo» intensifican la parafernalia ceremonial y se envuelven de discursos de carácter político en beneficio, por lo general, de la imagen franquista (**Fig. 77**).

Por su parte, el Caudillo, además de facilitar a la Iglesia importantes concesiones en la educación nacional y gratificarle con la restauración masiva del patrimonio eclesiástico, justifica su victoria militar por intercesión del Apóstol Santiago, así como de la Virgen del Pilar y de Guadalupe, cultos que, junto a aquel, más se potencian durante su jefatura. Si el triunfo de batallas -como la de Brunete- responde -a su juicio- a favores divinos, su figura, implícitamente, se eleva de rango al ser merecedora de esos privilegios. Tal argumento -expuesto durante la Ofrenda Nacional del Año Santo 1954- le identifica mesiánicamente con el arquetipo de salvador, permitiéndole, gracias a la confianza puesta en la fe cristiana y en el apóstol, asegurar la estabilidad del país delegando, de manera particular, en este último su protección y destino como recuperado Patrón[286].

> *"Nuestra Cruzada ha sido pródiga en hechos que pudiéramos calificar de portentosos: aquel dominio del mar mantenido durante tres años sin barcos ni medios materiales, sólo por la fe, la decisión y la ayuda de Dios. Aquella*

[284] Ibídem.

[285] Mouriño López, E. (2001): *Activación patrimonial e ritualización no proceso de revitalización do Camiño de Santiago*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía y Antropología Social, p. 54-61. Consúltese, además, Márquez Villanueva, F. (2004): *Santiago, trayectoria de un mito*, Barcelona, Bellaterra.

[286] "Ofrenda Nacional. Invocación de S. E. el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos de España, Don Francisco Franco Bahamonde. Respuesta del Emmo. y Revmo. Sr. Cardenal-Arzobispo de Santiago de Compostela, Don Fernando Quiroga Palacios", *Compostela*, nº 31, 31-VII-1954, p. 2-6.

importantísima captura en una amanecida de los primeros meses de la guerra, cuando en los frentes escaseaban las armas y la diferencia de medios se hacía sentir más, de un barco de ocho mil toneladas cargado de material de guerra destinado a nuestros adversarios, y que contenía todo cuanto nuestros Ejércitos necesitaban para completar su armamento, que en forma lindante con lo milagroso llegaba a nuestras manos y se privaba de él a nuestros adversarios. Y el detenerse las invasiones rojas y las explosiones de sus bombas en los grandes templos marianos del Pilar y Guadalupe, que como proas inexpugnables de nuestro frente resistieron durante más de dos años el ataque de nuestros adversarios.

Coincidencia singular ha sido también el que la mayoría de las grandes batallas se resolviesen, sin cálculo ni previsión posible, después de varios días de combate , en las fiestas de las grandes solemnidades de la Iglesia, y entre las que ocupa especial lugar el de la enconada batalla de Brunete que, después de prolongados días de durísima lucha, se resolvió en una luminosa mañana cuando las campanas de nuestros templos pregonaban la festividad del Apóstol Santiago, uniendo una vez más su intervención a nuestra victoria.

No debe extrañarnos, por otra parte, que así sucediese, pues nuestra guerra tuvo los caracteres de Cruzada, Así lo calificó nuestro Pontífice y así lo proclaman la pléyade de millares de mártires muertos por la fe, sin un sola apostasía. Nos habéis ayudado en la guerra, nos seguís protegiendo en la paz y sin duda habéis de ampararnos hasta el fin de los siglos, mientras España persevere en la fe y en la Ley de Jesucristo. (...)

En tus manos, Santísimo Patrón, confío la protección y el destino de nuestra Patria."

Es más, la Iglesia -a través del discurso que, en respuesta al del Caudillo, pronuncia el arzobispo Quiroga Palacios durante la referida Ofrenda Nacional de 1954[287]- no sólo equipara al mismo Franco con dinastías históricas de monarcas que -en su opinión- contribuyeron a la grandeza de España -Ramiros, Alfonsos, Fernandos...-, sino que, en su deseo por destacarlo de manera sobrenatural, le señala como "elegido por Dios" para, por un lado, custodiar, con apoyo del Apóstol Santigo, la unidad católica del país y, por otro lado, establecer un diálogo equitativo entre su autoridad y el poder eclesiástico.

El primer argumento, le permite parangonar su victoria tanto con el fundamento de la Reconquista como con el de las Cruzadas; España no sólo ha de ser un territorio unificado políticamente sino también desde la religión, bajo dominio de un solo credo: el católico. La

[287] Ibídem.

segunda idea resulta bastante interesante porque justifica, abiertamente, la reciprocidad en el trato de favor dispensado entre ambas instituciones -Estado e Iglesia-, frente a la lectura distorsionada de aquellos que la consideran tanto "servidumbre" como "enfeudamiento" de la una respecto a la otra. La suma de estas observaciones deriva en la glosa de las hazañas franquistas forjadas en la lucha por la salvación de la patria. Entre ellas, la Batalla de Brunete -victoria de Franco- se convierte en icono de la Cruzada librada durante la Guerra Civil -de hecho, al término de ésta, sus ruinas se dejan intactas reconstruyéndose el pueblo junto a ellas para visualizar los daños ocasionados por las *hordas marxistas*-, igualándose a históricos episodios bélicos como Navas, Clavijo, Simancas y Salado.

> *"Fueron en otros tiempos los Alfonsos, los Ramiros, los Fernandos, los Felipes quienes expresaron estos sentimientos en nombre de la Patria, que se recobraba con esfuerzo y con dolor, o que brillaba con resplandores de prosperidad y grandeza. Hoy sois vosotros, Excelencia, quien, como Jefe del Estado, viene a profesar ante Dios y ante los hombres que España conserva gozosamente la fe que la predicó el Apóstol y que quiere obrar en conformidad con sus principios, que se muestra morosamente reconocida a la continua protección que por mediación del Hijo del Trueno le dispensó la Providencia, y que espera confiada en que esta ayuda no habrá de faltarle en lo futuro.*(…)
>
> *Como Prelado de esta Santa Iglesia, yo os felicito, Excelencia, por haber sido elegido por Dios para reafirmar nuestra unidad católica y para asentar en España este sistema de relaciones entre la Iglesia y el Estado, en las cuales -y pese a las erróneas interpretaciones de los deficientemente informados y de los hombres de mala voluntad y de intención torcida-, se está tan lejos de una supeditación del Estado con relación a la Iglesia -que ella no quiere ni podría aceptar en asuntos que no le competen, y que el Estado no consentiría jamás-, como de una servidumbre o enfeudamiento de la Iglesia con relación al Estado, que éste no pretende en manera alguna y que aquella rechazaría en todo caso hasta el martirio y hasta la muerte, como lo está haciendo en tantas desventuradas naciones en que los hombres que detentan el poder no han querido darse cuenta de que, sin necesidad de coacciones y sin salirse del debido campo de su actuación, la Iglesia hace siempre de sus fieles los mejores ciudadanos, los más honestos y los más sacrificados…* (…).
>
> *De esta suerte, el Apóstol Santiago nos reconocerá más y más por hijos suyos y continuará prestándonos su poderosísimo valimiento y ayuda, esa ayuda de la que quedó constancia en todas las páginas de la historia patria y de la que vos mismo acabáis de dar fehaciente testimonio, cuando os referíais a los días de nuestra Cruzada. Y cuando pasen los siglos y otros fieles vengan*

> *aquí a venerar al Santo Apóstol y a recordar agradecidos los favores que le debe la Patria, al lado de Clavijo y de Simancas, de las Navas y del Salado, sonará el nombre de Brunete, como un hito más de nuestro tiempo en este glorioso camino de la protección de Santiago a España.* (...) *Y para Vos, Excelencia, yo hago una súplica especial para que el Apóstol Santiago, en cuyas manos habéis confiado la protección y el destino de la Patria, os asista en todo momento y os ayude a forjar la España grande y justa, a cuyo servicio habéis ofrendado vuestra vida."*.

Queda claro -como estamos viendo- que las primeras campañas de revitalización del culto jubilar -sobre todo las relacionadas con el Año Santo 1954- se asocian con la vuelta al sentimiento espiritual -en cuanto salvación para la sociedad- y al nacional que, auspiciado por el binomio Franco (Caudillo)-Apóstol Santiago (Hijo del Trueno), encamina a España hacia la constitución de nación «grande y justa». En relación al primer fundamento, se afirma, además, que la ciudad de Compostela, gracias al fenómeno peregrinatorio, irradia, universalmente, el espíritu y la capacidad universalista de atraer y congregar en sí a pueblos de diferente lengua y nación unidos por el amor a Cristo. Santiago de Compostela no es, únicamente, punto de encuentro, sino que proyecta la peregrinación de Europa a América -*"Compostela ha sido con sus peregrinaciones medievales un anticipo de la «peregrinación» jacobea a América. El bordón del romero adquiere en Santiago conciencia de remo."*[288]-. Con ello, se hace entroncar el fenómeno jacobeo con la época conquistadora de los Reyes Católicos, etapa histórica que el franquismo convierte en su referente de actuación política-religiosa-territorial.

Por su parte, para reforzar la vinculación del Nuevo Orden con la Reconquista se insiste, a partir de la expresión bélica de esta gesta «¡Santiago y Cierra España!», en demostrar que los ideales de ambas son parejos. Sin dudar de la carga religiosa que había caracterizado la guerra contra los infieles -de ahí la invocación a «¡Santiago!»-, se justifica, con investigaciones históricas, que su otro fundamento había sido el sentimiento patriótico de nacionalidad -relacionado con el «¡Cierra España!»[289]-. De hecho, Ramón Menéndez Pidal en su obra *La España del Cid* (1929, p. 73-I) concluye que *"es aribitrario negar a la Alta Edad Media española un concepto nacional y una idea precisa de la misión reconquistadora".* La tesis de los legitimadores del franquismo es, en este sentido, contundente: la idea nacional y el sentimiento religioso que habían guiado a los reconquistadores medievales son los dos polos sobre los que gira la reconstrucción de España bajo el Nuevo Régimen.

Es a partir de los años sesenta cuando observamos un cambio en la orientación publicitaria de los Años Jubilares y, por extensión, del fenómeno jacobeo. Si hasta ese

[288] Isorna, J. (1957): "Irradiación de Santiago en el Universo", *Compostela*, nº 42, julio-diciembre, p. 7-8.

[289] Máiz Eleizegui, L. (1957): "¡Santiago y Cierra España!", *Compostela*, nº 42, julio-diciembre, p. 13.

momento se insiste en valores de fe y de nación, ahora se da paso a intereses turísticos. Sirva de referencia el ofrecimiento formulado por la agrupación «Amigos del Camino de Santiago» al Estado, nada más constituirse como tal en 1962: *"Nuestro propósito es colaborar con todo entusiasmo en las medidas que adopte el Gobierno* (...) *por las que se fomente o propulse la actualización del «Camino de Santiago» para convertirlo en una ruta turística que tanto interesa a España."*[290]. Es más, en el primer número de la publicación periódica editada por esta Asociación, *Ruta Jacobea*, se incide en la necesidad de diferenciar entre peregrino y turista, adecuando para este último un tipo de recorrido cómodo y atractivo sin tener que respetar, estrictamente, la traza original: *"Es inútul pretender que las grandes masas turísticas, la de los quince días de vacaciones cuelguen sobre sus hombros la esclavina peregrina y, ciñéndose las sandalias, se lancen ruta adelante hasta el sepulcro del Apóstol misteriosa y pobremente como entonces. No. Hoy es distinto, el gran público 'peregrino' pide rapidez y comodidad* (...). *Por ello una de las tareas urgentes es trazar una vía cómoda para el gran público peregrino* (...) *que sin seguir mojón a mojón, el viejo trazado del Camino francés en el rigor estricto del peregrino ideal, procure discurir sin perder de vista aquel camino. Y esto no es difícil. En Navarra, en La Rioja y en otras regiones se puede observar como el Camino de Santiago es risueña carretera."*[291].

Coincidiendo con la apertura de España al extranjero -tras la fase autárquica de la posguerra- da inicio la comercialización del Camino de Santiago. Los resultados de la intensa labor promocional llevada a cabo en vísperas del Año 1954 superan la previsión estimada de peregrinos y visitantes. En aquella ocasión se había constituido una Junta Organizadora que, dos años antes, iniciara preparativos para atender, sobre todo, tres cuestiones básicas: propaganda -anuncio de Año Santo en prensa, radio, correos, carteles, películas, folletos[292]-, transporte -el Ministerio del Aire habilitó el compostelano aeropuerto de Lavacolla para mayor flujo de desplazamientos- y hospedaje -la Empresa Nacional de Industrial del Turismo patrocinó la conversión del Hospital fundado por los Reyes Católicos en hospedería de peregrinos-. Comprobada la elevada llegada de visitantes a Santiago -se cifra en torno a los setecientos mil- en vísperas de 1965 se dispara otra orquestación de estrategias que, fuera del ámbito religioso, satisfagan las necesidades de éstos y, a su vez, reviertan en beneficio económico y político al país.

Da inicio, por lo tanto, la patrimonialización de la Ruta Jacobea, la renovación del centro histórico compostelano y la mejora de servicios para la atención de peregrinos durante su estancia en Santiago; esta última tarea coordinada desde el «Patronato Nacional de

[290] "Los Amigos del Camino de Santiago", *Compostela*, nº 50, mayo-julio-diciembre 1962, p. 23.

[291] "Editorial", *Ruta Jacobea*, nº 1, 1963, p. 1 y 6.

[292] El servicio de propaganda se intensifica hacia América con colaboración de la Oficina de Información Diplomática, el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Información y Turismo, el Centro Gallego de Madrid y varios boletines religiosos nacionales y extranjeros. En cuanto a las películas ideadas para pregonar el Año Santo destacan dos producciones distribuídas por Cesáreo González: "El Camino de Santiago" y "El Pórtico de la Gloria".

Santiago de Compostela», creado en 1964[293], y la Junta Central del Año Santo 1965: *"El peregrino es un hombre que llegará a Compostela más o menos fatigado. Hay que procurar que su estancia en nuestra Ciudad le sirva para llenar su alma de nueva vida; pero también para que su cuerpo descanse y su espíritu encuentre en la paz de la capital espiritual de Galicia los mayores motivos de sana atracción.* (...) *Y, como la estancia no consiste sólo en comer y dormir, contamos con una Comisión de Fiestas, que organizará periódicamente conciertos, exposiciones, representaciones teatrales -principalmente de tema jacobeo-, etc., que armonicen de un modo perfecto con la serena majestad de nuestras piedras y tradiciones.* (...) *Lo lógico es que las altas autoridades que se ocupan del turismo traten de financiar la labor de la Junta del Año Santo."*[294].

Aunque el mismo Franco destaca que la universalidad de España adquiere realidad en la ruta jacobea -muestra del espíritu abierto que ha tenido y tiene España bajo su dirección[295]-, el interés general del Estado hacia el Camino de Santiago cambia de manera sustancial. El empeño por ratificar planteamientos ideológicos deja paso a la promoción turística. El Director General de Empresas y Actividades Turísticas, León Herrera y Esteban, lo califica de "empresa" necesitada de la intervención pública y del apoyo de particulares para reorientarse: *"El Camino Jacobeo es una empresa sentimental, de aliento universal y significado europeo a la que se está tratando de dar nueva vida, gracias al esfuerzo y la dedicación de particulares, entidades, asociaciones y administración pública."*[296]. Eso sí, empresa que, al margen de producir rendimiento económico, potencia la proyección nacional. Aunque las campañas publicitarias del Año 1954 se enfocan, en buena parte, hacia el extranjero, las del Año 1964 se intensifican, en esta línea, todavía más[297].

El Camino se convierte en importante carta de presentación mundial para el gobierno. Además de la producción de carteles publicitarios -Pórtico de la Gloria; Cáliz del Tesoro de San Isidoro de León; Peregrinación Jacobea; y otro explicativo de las peregrinaciones-, de la

[293] "Esto constituye un privilegio para la ciudad del Apóstol. No tenemos noticia de la existencia de otro Patronato similar. Señal evidente de que el Estado, aquilatando la enorme trascendencia de Compostela, sopesando al propio tiempo sus problemas actuales y pensando en el futuro de la urbe, que es meta universal de peregrinos, no es ajeno a las aspiraciones santiaguesas."; cfr. "El Patronato Nacional", *Compostela*, nº 55, mayo-junio, 1964, p. 15-16. Ministerio de la Gobernación: Decreto 3406/1964, 22 de octubre, modifica el Decreto de 11 de junio que crea el "Patronato Nacional de Santiago de Compostela". El Decreto 1771/71 de 9 de julio amplía la composición del Patronato Nacional de Santiago de Compostela, el Decreto 387/76 de 6 de febrero actualiza su composición y el Real Decreto 2834/79 de 23 de noviembre cambia su denominación -"Real Patronato de la Ciudad de Santiago de Compostela"- y lo reorganiza de nuevo. Para consultar la protección jurídica referida al Camino y ciudad de Santiago citada a lo largo del presente capítulo vid. Corriente Córdoba, J.A. (1993): *El camino y la ciudad de Santiago de Compostela. Su protección juridica. Recopilación de normas*, Consellería de Cultura, Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago.

[294] "Labor de la Junta Central", *Compostela*, nº 53, febrero 1964, p. 2.

[295] Franco, F. (1964): "Un nuevo Año Santo", *Compostela*, nº 64, junio, p. 13.

[296] "Nueva vida al Camino de Santiago", *Compostela*, nº 60, enero-febrero 1965, p. 21-22.

[297] Asimismo, se ponen en marcha estrategias de promoción de diversa índole: desde la reedición del libro del Marqués de Lozoya *Santiago Apóstol, Patrón de las Españas*, y la aprobación de descuentos a los peregrinos en la compañía RENFE, hasta emisiones de sellos conmemorativos y felicitaciones navideñas del Ministerio de Informacion y Turismo, con sección del Pórtico de la Gloria e inscripción «Año Santo Compostelano» en portada.

emisión de folletos -uno titulado "Camino de Santiago" con trece itinerarios, otro sobre Santiago de Compostela y un plano monumental de esta ciudad, así como otros relativos a las provincias de Navarra, Burgos, A Coruña, Logroño y León-, y de la convocatoria de premio especial para cortometraje sobre el Camino, se edita un folleto sobre las publicaciones del Ministerio de Información y Turismo referidas a la ruta jacobea -entre ellas, *Noticiario Turístico. Camino de Santiago* (1965), cincuenta páginas que recogen datos de todas las poblaciones atravesadas por la Ruta- en español, francés, inglés, alemán, italiano, portugués y holandés[298].

La previsión de llegada masiva de «turistas-peregrinos» impulsa concursos de crédito para la construcción de alojamientos hoteleros y la concesión de préstamos, en favor de propietarios de viviendas particulares, para acondicionar habitaciones destinadas a peregrinos[299]. Las «*dotaciones camineras*»[300] del Camino se completan, además, con inversiones en las comunicaciones. A tenor del Año Santo 1965 el Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, comenta la necesidad de patrocinar todas estas mejoras no sólo para facilitar la llegada a Compostela sino para ofrecer la imagen de una España renovada "en trance de superación": *"Por los caminos de Santiago llegarán este año múltiples grupos peregrinantes. Aparte de su misión religiosa, su itinerario tendrá un carácter doble, muy cerca de lo turístico y lo informativo. Porque los terminales de mar y aire, las carreteras y ferrocarriles, concluyen en ciudades, pasan por paisajes y pueblos y muestran esa faz vieja, pero renovada, de nuestra España y a nuestras gentes tan en trance de superación. Todos estos contactos son importantes. Para muchos de fuera acaso sean reveladores, superando así en parte las intoxicaciones de nocivas propagandas."*[301].

La conversión de «lo jacobeo» en producto turístico[302] bajo el franquismo llega a su punto culminante ante la preparación del Año Santo 1971[303], produciéndose por Orden de 9 de

[298] Ibídem.

[299] Ministerio de Hacienda: Orden de 10 de julio de 1964, créditos para alojamientos en la Ruta de Santiago (B.O.E. 23 de julio). Ministerio de Información y Turismo: Orden de 18 de agosto de 964, normas sobre créditos para alojamientos en la "Ruta de Santiago" (B.O.E. 11 de septiembre).

[300] El empleo de este término responde a las delimitaciones conceptuales indicadas por Rubén C. Lois a tenor de palabras de uso habitual en la Geografía Humana: «infraestructuras básicas», «equipamientos» y «dotaciones»; cfr. Lois González, R.C. (2000): "Dotaciones e infraestructuras del Camino de Santiago. Una aproximación geográfica", en López Trigal, L. (dir.) *Ciudades y Villas Camineras Jacobeas. II Jornadas de estudio y debate urbanos* (3ª, 1999, León), Universidad de León, p. 225-245.

[301] Fraga Iribarne, M. (1965): "Más allá del peregrinar a Santiago", *Compostela*, nº 64, junio, p. 14-15.

[302] La consideración turística del Camino de Santiago apenas reviste polémica en la actualidad y muchos son los autores que han estudiado sus singularidades. Entre ellos, López Palomeque, F. (2000) -"El Patrimonio y las nuevas formas de turismo: ciudades y villas camineras jacobeas", en López Trigal, L. (dir.) op. cit., p. 51-69-, quien señala su condición itinerante -constituido por etapas y destino final-, su linealidad -en cuanto *ruta*- y su configuración a partir de territorios contrastados que, al margen del significado colectivo en el Camino, presentan una función individual y generan por sí mismos recursos y atractivos turísticos. Este autor trata, además, el significado del patrimonio de las ciudades camineras en los procesos modernos de consumo turístico, con especial atención al papel desarrollado en este ámbito por las autoridades públicas.

[303] La preocupación eclesiástica por la paganización progresiva de la peregrinación jacobea centra, por ejemplo, la reunión

Marzo la creación oficial de la Ruta «Camino del Santiago»[304]. Se aumenta la previsión de actuaciones para la mejora técnica y viaria del Camino -ensanchamiento de calzadas, rectificación de puentes, instalación de oficinas de información, restauración de monumentos "de traza jacobea", etc.- con objeto de *"dar alguna fórmula perenne a esta vértebra del turismo y de la piedad de todo el mundo que ha peregrinado a Santiago"*. Es más, se insiste en fomentar su atractivo de manera permanente evitando que su lanzamiento se produzca, únicamente, en cada Año Jubilar: *"El interés (...) general del Gobierno, es mantener el Camino de Santiago como ruta turística permanente y no sólo como un hecho que se resucita con el Año Santo. Este propósito del Ministerio de Información y Turismo fue bien entendido por el Cardenal de Santiago, Dr. Quiroga Palacios, y con este motivo las organizaciones que vienen funcionando, no se suspenderán. Seguirá el ritmo de su acción, pensando naturalmente en 1971."*.

Todas esas afirmaciones sostenidas por el Comisario del Ministerio de Información y Turismo para el Año Santo, Salvador Pons Muñoz, tras inspeccionar el Camino al finalizar el Año 1965, junto al ingeniero de Obras Públicas y conservador del mismo, Rodolfo Pérez de Guzmán, parecen, hasta cierto punto, el lógico desenlace del desvirtuamiento -o "actualización"- que se produce, simultáneamente, a la reactivación espiritual jacobea. Decimos que se trata de su desvirtuamiento porque el mismo Pons Muñoz se sorprende de que en la celebración de 1965 se hubiese registrado un importante peregrinaje a pie -él habla de "turismo"-, cuando éste es, precisamente, el factor configurador de la Ruta medieval: *"En este Año Santo (...) hubo, en el Camino, un turismo que no se esperaba. Me refiero a los que peregrinaron a pie; y por consiguiente, hay que estudiar la implantación de alojamientos, crear los de juventudes y establecer contacto con los párrocos, para disponer de centros parroquiales."*[305].

Francisco Singul (1999) apunta que la desaparición de la peregrinación tradicional a pie a partir de mediados del siglo XX -tal como denunciaran Vázquez de Parga, Lacarra y Uría en 1948 y Justo Pérez de Urbel en 1977- se acentúa por la suma de circunstancias negativas ocurridas en Europa: Guerras Mundiales, fragmentación y nueva reestructuración de estados centroeuropeos tras el Tratado de Versalles, ascensión de fascismos en Italia y Alemania, Guerra Civil española... . La revitalización de la Ruta durante la etapara tardofranquista (1960-1975) -añade- se fomenta desde una óptica de *Desarrollo*

---

celebrada, durante el 80 aniversario de las aparaciones de Fátima, entre responsables de los principales centros europeos de peregrinación -Fátima (Portugal), Lourdes (Francia), Loreto (Italia), Czestochowa (Polonia) y Altting (Alemania)-, para intentar desvincular o suavizar los intereses económicos que rodean esos cultos; cfr. Esteve Secall, R. (2005): "Turismo y religión. El impacto económico del turismo religioso; especial referecia al turismo jacobeo", en Pardellas, X. (dir.) *Turismo religioso: o Camiño de Santiago*, Universidade de Vigo, p. 137-156.

[304] El Ministerio de Información y Turismo establece, por Orden de 9 de marzo de 1971, ocho rutas en el territorio nacional para una mejor ordenación de la promoción turística: Camino de Santiago, Ruta del Quijote, Ruta del Arte Hispano-Musulmán, Ruta de los Conquistadores en Extremadura, Ruta del Arte Románico, Ruta del Gótico, Ruta de la Fe y Ruta Colombina.

[305] "Proyectos con vistas al próximo Año Santo", *Compostela*, nº 70, diciembre 1965, p. 29.

empleando medios modernos -ferrocarril, automóvil y avión- para el desplazamiento, en su mayoría, restringido a la festividad de Santiago Apóstol, en detrimento de la peregrinación a pie como expresión devocional[306]. Es a partir de los años ochenta cuando esta modalidad resurge de manera espectacular al revestir, en gran cuantía, motivaciones turísticas.

No obstante, a pesar de todas la campañas de promoción lanzadas, el gobierno ya no prioriza la celebración de 1971 con igual intensidad que en 1954 y 1965. El final del régimen -cuando menos del dictador Franco-, como apunta Manuel F. Rodríguez (2004), se intuye próximo y el tema jacobeo pasa a segundo plano, hasta que, a partir de los años ochenta, se somete a un proceso de activación turístico-patrimonial de cara a las celebraciones jubilares 1993 y 1999[307].

EL SOPORTE CULTURAL DE LOS AÑOS SANTOS 1954 Y 1965: ENTRE LA TEORÍA Y LA CONFIRMACIÓN DE LA TRADICIÓN JACOBEA

La revitalización del Camino de Santiago durante la segunda mitad del siglo XX se vincula, directamente, con la celebración de los Años Santos Jubilares. De ellos, nos detenemos en los de 1954 y 1965 porque, además de coincidir con el lanzamiento mundial de la Ruta, se acompañan, por primera vez, de programación cultural complementaria. Asimismo, ambas efemérides impulsan la ordenación de las poblaciones más tradicionales que aquella atraviesa y la masiva restauración de los recursos monumentales que la jalonan, coincidiendo con el periodo de mayor actividad profesional del arquitecto Francisco Pons-Sorolla en Galicia.

Puede decirse que el artífice del renacer jacobeo es el cardenal Quiroga Palacios[308]. Su llegada a la archidiócesis de Santiago se produce en 1949 y cuatro años después -víspera de Año Santo- recibe el capelo cardenalicio. El empeño por difundir el culto al Apóstol Santiago se materializa en la promoción de diversas campañas -difusión internacional de Años Jubilares; recepción de peregrinaciones numerosas, variadas y de diversas procedencias[309]; renovación urbana de Santiago de Compostela… - cuyo éxito le

[306] Singul, F. (1999): *Historia cultural do Camiño de Santiago*, Vigo, Galaxia, p. 284-289.

[307] Santos Solla, J. M. (1993): "El Camino de Santiago como alternativa turística de Galicia", en Torres Luna, Mª P., Pérez Alberti, A. y Lois González, R.C. (ed.) *Los Caminos de Santiago y el territorio. Congreso Internacional de Geografía*, Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Santiago de Compostela, p. 783-800. Analiza las ventajas e incovenientes que, ante el desplazamiento masivo y la intensa campaña promocional del Año Santo 1993, rodean al Camino para convertirse en ruta turística destacada. Resulta interesante en cuanto refleja el escepticismo que rodea la consolidación turística de este fenómeno en los años noventa -requiere esfuerzo físico y considerable tiempo libre para su recorrido y produce escaso impacto económico, salvo en las puntuales fechas jubilares, a lo largo de la ruta y en la meta compostelana-, a pesar de extra-promocionarse oficialmente.

[308] Cebrián Franco, J.J. (1997): *Obispos de Iria Flavia y Arzobispos de Santiago*, Instituto Teológico Compostelano, p. 342-360.

[309] A Qurioga Palacios se le reconoce el haber sido capaz de atraer hacia Compostela grupos de peregrinos llegados de élgica, Holanda, Italia, Francia, Polonia, Inglaterra… así como a prelados relevantes, entre ellos, el cardenal de Venecia en 1954, Angelo G. Roncalli, futuro Papa Juan XXIII. Entre las visitas ilustres del Año Santo 1954 se encuentran cardenales, arzobispos,

parangona, en el ámbito compostelano, con el mecenazgo del arzobispo Alonso III de Fonseca y el obispo Diego Gelmírez[310]. Si su iniciativa es fundamental en la instrumentalización espiritual de «lo jacobeo» no es menos la del ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, cuyo aliento para incentivar la Ruta y mejorar sus servicios -bajo expectativas políticas- es constante durante este periodo.

El impulso jacobeo lleva consigo la necesidad de fomentar su estudio y engrandecimiento -en buena parte conseguido con la revista *Compostela*, editada desde 1948 por la Archicofradía del Glorioso Apóstol y la creación en 1955 del «Centro de Estudios Jacobeos» (Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago, nº 2998, 21-III-1955)[311]- así como confirmar su veracidad histórica. Con tales propósitos se ponen en marcha, respectivamente, actividades culturales -congresos, conferencias, exposiciones, publicaciones, festivales artísticos...[312]- e intervenciones de carácter arqueológico en la catedral compostelana dirigidas por Francisco Pons-Sorolla y el Comisario del Patrimonio Artístico, Manuel Chamoso Lamas[313].

Desde el punto de vista cultural, la celebración de **EXPOSICIONES** de temática jacobea cobra especial interés porque, además de reforzar su proyección, promociona la *musealización* de dos hitos arquitectónicos de Compostela: la Catedral -locales del Museo Diocesano y la llamada "Catedral Vieja" bajo el Pórtico de la Gloria- y el Palacio Arzobispal, también llamado de Xelmírez. Ambas arquitecturas se someten a intensivas campañas de restauración, acondicionamiento y embellecimiento -bajo proyecto de Pons-Sorolla- tanto para acoger la exhibición de obras de arte -de manera temporal o permanente- como para convertir su marco en pieza expositiva.

Tres son las muestras de mayor impacto social de la cultura jacobea entre todas las que

obispos, ministros, el rey Humberto de Italia, la emperatriz de Vietnam, el alcalde de París, el vicepresidente del Parlamento de Bonn...; cfr. *Compostela*, nº 32, 12 octubre 1954, p. 42-43.

310 En 1965 el Jefe del Estado le concede la medalla de oro al Mérito Turístico que le es impuesta por el ministro Fraga Iribarne.

311 "Decreto del Emmo. y Revmo. Sr. D. Fernando Quiroga Palacios, Cardenal-Arzobispo de Santiago de Compostela, creando el «Centro de Estudios Jacobeos»", *Compostela*, nº 34, 23 mayo 1955, p. 7-8. A mediados de 1956 sale a la luz el primer número de su revista *Compostellanum.*

312 Sirva de referencia algunas actividades celebradas durante el Año Santo 1954: "Ciclo conferencias de cultura jacobea" organizado por el Consejo de Jóvenes de Acción Católica y celebrado en el Círculo Mercantil durante el mes de febrero; Curso "Conozcamos nuestra ciudad" organizado por el Ayuntamiento de Santiago de Compostela durante el mes de mayo con participación del Deán Salustiano Portela Pazos, el Comisario del Patrimonio Artístico Chamoso Lamas, el escritor y profesor Benito Varela Jácome y los profesores Río Barja, Ángel Rodríguez González y Otero Túñez; Curso "Santiago en la Historia, la Literatura y el Arte" celebrado en la Residencia "La Estila" con participación de Francisco Íñiguez Almech, el catedrático de Derecho Canónico de la USC Paulino Pedret Casado, el embajador de Italia, Marqués de Taliani de Marchio, el embajador de Alemania, Príncipe Adalberto de Baviera, el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid y subdirector del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón, el director del Museo de Pontevedra, José Filgueira Valverde; Premio Nacional de Periodismo del mes de enero de 1954 dedicado a un tema relacionado con el Año Santo; Semanas de Estudios Eclesiásticos del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas; etc. ; cfr. *Compostela*, nº Extraordinario del Año Santo "Crónica del Año Santo 1954", p. 113-115.

313 Vid. CORPUS, p. 100-104.

tienen lugar durante estos años[314]. La primera de ellas, titulada "Exposición Regional de Arte Sacro" y organizada por Chamoso Lamas, tiene lugar entre junio y septiembre de 1954 en los salones principales del Palacio Arzobispal. La instalación se complica porque la restauración, iniciada años atrás, no había alcanzado, en el momento de su inauguración, esas salas y porque, además, *"las heridas , que en viejas reformas y adaptaciones vinieran a sacrificar su integridad, hacían más dolorosa que grata su* contemplación (...) *procediéndose a ocultar y disimular con provisionales obras y elementos ornamentales, lo suficientemente sobrios para concertar con el valor monumental y artístico de los salones, las grandes y abundantes heridas."*[315].

El segundo certamen es la "Exposición de Arte Románico" que, durante 1961, se celebra, simultáneamente, en Santiago de Compostela -donde predomina la dimensión nacional- y Barcelona (Museo Nacional de Catalunya) -de contenido más internacional-, con un comisario general, Joan Ainaud de Lasarte -director del MAC-, y un comisario adjunto, Manuel Chamoso Lamas - Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional-. Bajo auspicios del Consejo de Europa y organizada por el gobierno español a través de los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional -Direcciones Generales de Relaciones Culturales y de Bellas Artes- se inaugura en 25 de julio, festividad del Apóstol Santiago. La agrupación de obras en Compostela -nuevamente coordinada por Chamoso Lamas- tiene lugar en dos sedes[316]. El Museo Diocesano y la "Catedral Vieja" acogen, sobre todo, la exhibición de objetos arquitectónicos, esculturas, capiteles, retablos, etc., mientras el resto del programa se instala en el Palacio de Xelmírez en tres secciones: el Salón de la planta baja reúne material gráfico y descriptivo de edificaciones románicas, las salas de la planta intermedia esculturas y el Salón de Fiestas piezas de orfebrería. Para promocionar, de manera específica, el arte medieval gallego el Instituto Padre Sarmiento también organiza una exposición, titulada "El Arte Románico y su pervivencia en Galicia"[317], en la que a través de fotografías, fustes, frisos e imágenes en piedra y madera demuestra la incorporación de Galicia al arte medieval en todas sus producciones.

La tercera y última muestra, celebrada en Madrid, es "El peregrino en el Camino de Santiago", inaugurada en 28 de enero de 1963 en los locales de la EXCO del Ministerio de la Vivienda[318] y clausurada en 31 de marzo de ese año. La organización corre a cargo de la

[314] Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado en 1954, organiza otra Exposición de Arte Sacro en Madrid. Durante la segunda quincena de mayo de 1964 la Archicofradía del Glorioso Apóstol y el Colegio Español de Oporto celebran una muestra sobre los Caminos de Santiago en Portugal en esa ciudad lusa. En vísperas del Año Santo 1965 tiene lugar en París la Expotur con una sala dedicada al Camino de Santiago.

[315] A pesar de las dificultades surgidas para recopilar las piezas, por coincidir la temporada de exposición con solemnidades religiosas donde era imprescindible su presencia, se alcanza la cuantía de doscientos cincuenta objetos expuestos; cfr. "La Exposición Regional de Arte Sacro", *Compostela*, nº 32, 12 octubre 1954, p. 12.

[316] Chamoso Lamas, M. (1961): "La Exposición Europea de Arte Románico en Santiago de Compostela", *Goya*, nº 43-45, p. 234-241; ídem (1961): "La Exposición de Arte Románico", *Compostellanum*, t. VII, nº 2, p. 5-53.

[317] Catálogo editado por J.M. Pita Andrade.

[318] Tras la creación del Ministerio de la Vivienda en 1957, el CEDEX y el Laboratorio Central de Estucturas y Materiales, se

Dirección General de Arquitectura, con Miguel Ángel García Lomas al frente, colaborando, como consultores, Francisco Pons-Sorolla y José Miguel Ruiz Morales, Director General de Financiación Exterior[319]. Constituida por maqueta del Camino, documentación gráfica y piezas de Arte, debemos señalar entre los particulares[320] que ceden estas últimas al propio Pons-Sorolla facilitando almirez de bronce con decoarción de veneras, cruz dorada del Sepulcro, dos calabazas de peregrinos -en el catálogo se referencian "auténticas"- y colección de orfebrería compostelana: *"... un hermoso aderezo de plata con medalla del Apóstol, en oro, incluída en una gran águila bicéfala, con corona de marqués toda esta guarnición en plata. Otra medalla de Santiago con orla, en la que van engastados rubíes y esmeraldas..."*[321].

La asistencia de autoridades a su inauguración[322], así como el éxito alcanzado tanto por el número de visitantes computados (9.892) como por su traslado a distintos puntos de España, centran las palabras de agradecimiento dirigidas por García Lomas en la edición del catálogo en 1965. En ellas aprovecha, además, para ensalzar la actuación del gobierno en la reinstauración del patronazgo nacional de Santiago y en la recuperación de la Ruta Jacobea no sólo desde una óptica "material" sino también espiritual: *"La gratitud a todos los que de una u otra forma contribuyeron al mejor logro de la Exposición (...) y, en primer lugar, a los miembros del Gobierno, primeros visitantes del Camino, que nos honraron con su presencia en el acto inaugural. Que el Santo Apóstol, valedor de España, les premie lo que en su honor hicieron, ya que en definitiva el restaurar su ruta importa a lo largo de*

integran en éste por Decreto de 23 de septiembre de 1959 (B.O.E. de 26 de septiembre), bajo el nombre EXCO (Exposición Permanente de Información de la Construcción), adscrito como Organismo Autónomo de la Dirección General de Economía y Técnica de la Construcción, que en 1962 se une a la de Arquitectura, Economía y Técnica de la Construcción.

[319] Entre las personas que intervienen en la exposición cabe citar al Director de EXCO, Mariano Serrano Mendicute, y al Director de Exposiciones, Carlos de Miguel.

[320] El resto de entidades y particulares que ceden piezas son: Obispado de Jaca -talla de madera de imagen del Apóstol, capitel románico con volutas en parte inferior y metopa románica con figura de lobo-; Ayuntamiento de Estella -ocho folios de pergamino original del Fuero de Estella de 1164, pergamino de la sentencia original de los doce alcaldes elegidos por el rey Teobaldo II de 1254, imagen románica de Nuestra Señora de Belén y otra románico-bizantina de un Cristo, ambas procedentes de la iglesia del Santo Sepulcro-; Arzobispado de Burgos -dos cruces de cobre con evangelistas del siglo XIII, capitel románico de la antigua catedral datado en el XI y estatua relicario de Santiago del XV-; Ayuntamiento de Sahagun -custodia de Juan de Arfe del siglo XV-; Obispado de León -cruz de Juan de Arfe del siglo XV, Arqueta de los Esmaltes del siglo XI y un tomo de la Biblia Románica del siglo XII-; Catedral de Santiago de Compostela -Santiago Peregrino en plata dorada (nº 22 del *Catálogo de las Reliquias*), Santiago Peregrino en plata dorada (nº 7 del *Catálogo*) y Santiago Peregrino en plata dorada con esmalte (nº 23 del *Catálogo*)-; Patrimonio Nacional -estatua de Santiago del Espaldarazo del siglo XII custodiado, habitualmente, en el Monasterio de las Huelgas de Burgos-; Marqués de Valdeterrazo -Cristo románico tallado en madera del siglo XII-; y Antiguedades Linares -colección de azabaches compostelanos y escultura de alabastro del Apóstol-; cfr. Ministerio de la Vivienda (1965): *El Camino de Santiago*, Catálogo de Exposición.

[321] Ramón y Fernández Oxea, J. (1963): "La Exposición 'El peregrino en el Camino de Santiago'", *Compostellanum*, nº 2, p. 6-12.

[322] Presiden la inauguración los Ministros de la Vivienda, José María Sánchez-Arjona, el de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, y el Secretario General del Movimiento, José Solís Ruiz. Así como los Subsecretarios de la Viviendas, Blas Tello, de Información y Turismo, Pío Cabanillas, y los Directores Generales de Arquitectura, Miguel Ángel García Lomas, de la Vivienda, Enrique Salgado Torres, de Relaciones Culturales, Alfonso de la Serna, de Bellas Artes, Gratiniano Nieto, y de Financiación Exterior, José Miguel Ruiz Morales. También asiste al acto la esposa de Franco, Carmen Polo.

todos los camino de Europa y del mundo, más no tanto en lo material como en lo espiritual. Ya que en aquellas ruinas suelen poder alzarse y de éstas poco puede salvarse ordinariamente, y son éstas las que ocasionan aquéllas, más que el transcurso del tiempo y las intemperies."[323].

Esa misma condena hacia la interpretación "materialista" de la Historia y, de manera específica, del Camino de Santiago, conduce el siguiente texto introductorio del catálogo, a cargo de José Ruiz Morales. El empeño por defender la espiritualidad del Camino -caracterizada, a su juicio, por conceptos como caridad, expiación y penitencia- responde al deseo de refutar las interpretaciones de afinidad marxista, surgidas tras la Primera Guerra Mundia,l sobre los "movimientos históricos de masas". Para argumentar su postura revisa las reflexiones sostenidas por el teórico Jorge Sorel -uno de los más influyentes en el "materialismo histórico" del siglo XX- sobre la concepción de los mitos. A partir de lo que este pensador entiende por mito -"ilusiones" que impulsan, irracionalmente, a masas colectivas actuando de motores de la Historia-, Ruiz Morales desvincula el fenómeno jacobeo del sentido soreliano en cuanto se trata de "expresión genuina de la metafísica vital de Occidente":

> *"Desde que en la Antigüedad clásica quedó formulado el determinismo filosófico, el materialismo ha intentado, en diversas oleadas, prevalecer en la historia del pensamiento. La interpretación materialsta del devenir humano llegó a su culminación al erigirla Carlos Marx hace más de un siglo en principio rector de todo un vasto movimiento ideológico que hoy sigue pugnando, con variable fortuna, por la hegemonía del mundo. Al finalizar la primera guerra mundial, y en la resaca de pesimismo que produjo un pensador sindicalista, Jorge Sorel, en sus Reflexiones sobre la violencia, que lograron gran boga en los medios intelectuales, intentó con su teoría de los mitos dar una versión, en cierto modo psicodinámica, de los movimientos históricos de masas. Mito sería, según Sorel, toda aquella ilusión que impulsa a las muchedumbres como un motor primario de naturaleza irracional. Concepto en cierto modo diferente del derivado de la Mitología clásica.* (...)
>
> *Para Sorel eran mito, motores de la historia* (...) *el sufragio universal e incluso, en la interpretación genuinamente materialista de la historia, la huelga general revolucionaria. Ideas éstas que* (...) *debían mover y movían la historia, empujándola hacia derroteros marcados por el fatalismo de la lucha de clases. Cuando en mi juventud conocí estas doctrinas en las aulas de la Universidad de Madrid, me chocó que estos teóricos desconocieran la existencia de uno de los movimientos más extraordinarios de todos los tiempos, la peregrinación a*

[323] Ministerio de la Vivienda (1965). op. cit., p. 6.

> *Santiago en la Edad Media, hecho ingente y multisecular que nos llena todavía de estupor. Al compás de este peregrinaje se fué formando nada menos que la estructura de la Europa cristiana, una de las manifestaciones culturales de más acusada personalidad misional en toda la evolución histórica de la Humanidad, expresión genuina de la metafísica vital de Occidente. Pero evidentemente este hecho* (...) *no encajaba en los esquemas materialistas de aquel escritor. Pues nos hallamos en pleno dominio de conceptos como expiación, penitencia, caridad, no lucha de clases, sino convivir armónico entre los hombres, fe en un mundo más allá y confianza en la misericordia infinita de Dios.* (...)
>
> *Victoria del Espíritu. No de la Materia. Esto es lo que resalta al examinar con objetividad interpretativa estos once siglos de peregrinación* (...). *Y si hace algo más de un siglo que pareció amortiguarse, evanecer, el gran fenómeno colectivo de la peregrinación internacional a Compostela, lo que ahora está acaeciendo es un argumento más de esa posición antimaterialista que decididamente adoptamos ante la Historia."*

El hecho de que la reflexión ontológica de Ruiz Morales prologue la referida Exposición no sorprende si tenemos en cuenta que el contexto de su celebración se inscribe en el momento de mayor promoción turística del Camino Jacobeo. Se trata, por lo tanto, del intento por no desvirtuar del todo su significado religioso, sino de conjugarlo con sus atractivos intangibles y exportar su conjunto más como producto cultural -englobando componentes artísticos, históricos, ambientales...- que, únicamente, como fenómeno de carácter religioso.

De forma complementaria a la exposición se celebran cinco conferencias, sobre temas relacionados con la peregrinación a Santiago, impartidas por José Miguel Ruiz Morales -"Camino de Santiago, Camino de Europa"-, Jesús Suevos -"La Exposición Jacobea"-, Marqués de Lozoya -"El Arte en el Camino de Santiago"-, Conde René de La Coste Messeliere -"Los Caminos Jacobeos y el Renacimiento Medieval"- y Francisco Pons-Sorolla -"Investigaciones en la Catedral de Santiago de Compostela"-. De todas ellas, la de este arquitecto nos permite enlazar el sostenimiento cultural de la cultura jacobea con la inquietud, casi obsesiva, por fundamentarla, científicamente, con argumentos históricos.

La ratificación de las reliquias apostólicas es preocupación constante del entorno eclesiástico durante la primera mitad del siglo XX. El mejor método para relanzar el fenómeno jubilar es, precisamente, constatar con pruebas físicas la presencia del Apóstol en Compostela . Para ello, a partir de los años cuarenta, una vez retirado el Coro Capitular de la nave central, se retoman las expediciones arqueológicas que López Ferreiro dirigiera en la basílica compostelana a finales del XIX.

La necesidad de confirmar los sustratos del Templo obliga a Pons-Sorolla y Chamoso

Lamas, como directores de las exploraciones, a escalonar los trabajos de inspección -con interrupciones por las sucesivas celebraciones jubilares- demorándose la finalización del proceso hasta los años sesenta. De todos los resultados obtenidos -necrópolis, trazas arquitectónicas medievales, restos de murallas urbanas… - el que más trascendencia alcanza es el descubrimiento -ocurrido en 17 de septiembre de 1955- de la lauda sepulcral de Teodomiro, primer Obispo de Compostela (Figs. 78 y 79). Su aparición es, de inmediato, instrumentalizada por la Iglesia como prueba histórica -su inscripción, traducida al español, reza: «En este túmulo descansa el siervo de Dios Teodomiro, obispo de la sede de Iria, que falleció el decimotercer día de la kalendas de noviembre de la era 885»[324]- para la confirmación de la presencia y predicación del Apóstol Santiago en España y de la existencia de su sepulcro en Compostela. Teodomiro y Alfonso II el Casto se recuperan como protagonistas absolutos del origen de la cuestión jacobea.

Trascendental descubrimiento en las excavaciones de la Catedral compostelana

Fué hallada la lauda del sepulcro del primer Obispo de Santiago, Teodomiro

Cuando se iniciaron las obras de excavaciones en la Catedral para su nueva pavimentación, se tenía de antes mano la esperanza de descubrir importantes elementos en relación con el Sepulcro del Apostol Santiago y, por lo tanto, de la historia de Compostela.

Durante las obras, fueron apareciendo diversos sepulcros y los restos de Basílicas de Alfonso II y Alfonso III.

Seguimos con creciente interés estos trabajos, que son efectuados bajo la experta dirección del arquitecto del Patrimonio Artístico, don Francisco Pons Sorolla, y del comisario, don Manuel Chamoso. Y ayer, ese interés se vió elevado con un extraordinario hallazgo, el de una lauda del sepulcro del obispo Teodomiro, que tanta y fundamental relación guarda con el hallazgo del primitivo Sepulcro del Apostol Santiago.

La noticia, que circuló por la ciudad, nos la corroboró el arquitecto señor Chamoso, habiéndonos mostrado una foto hecha de la lauda, impresionada en el mismo lugar en que fué descubierta, la nave de las Platerías.

En primer lugar el señor Pons Sorolla nos dijo:

—La noticia del hallazgo de tan importante lauda, es cierta.

Y agregó:

—Reanudamos hace unos días los

(PASA A CUARTA PAGINA)

Fig. 78

HALLAZGO IMPORTANTE *en la* CATEDRAL

?

Miniatura del Tumbo A (Archivo Catedralicio): descubrimiento de los Sepulcros de Santiago y dos discípulos en el siglo IX

Importante para la historia jacobea y para la de España. El 17 de Septiembre pasado al practicar unas excavaciones en la Catedral compostelana, aprovechando la ocasión de echar la nueva pavimentación, encontróse una lápida sepulcral (lauda) perteneciente a la sepultura del Obispo D. Teodomiro, Obispo de Iria y primer Obispo de Compostela. Las obras de pavimentación de la Catedral ya dieran ocasión a los que dirigen los trabajos, D. Francisco Pons Sorolla, arquitecto y D. Manuel Chamoso Lamas, Comisario de Arte, a interesantes descubrimientos. En la nave central (llamada de la Soledad) unos sepulcros de los primeros siglos de la era cristiana que vinieron a demostrar la cristianización de nuestro país en aquella época. Luego, en la de la Azabachería, la planta de la Catedral de Alfonso III y restos de la anterior. Más tarde, en una de las naves laterales y la girola, muros de aquella Catedral. Y ahora, el hallazgo que supera a todos en interés histórico, la lápida de la tumba de Teodomiro, Obispo de Iria y primer Obispo de Compostela, con una inscripción perfectamente clara, bien definida, que traducida al español dice así: «En este túmulo descansan los restos del siervo de Dios Teodomiro, Obispo de la Sede iriense. Hoy día 15 de las Calendas de Noviembre de la Era 885».

Ninguna letra borrosa, ninguna ambigüedad en

Fig. 79

Figura 78 y 79. Recortes de prensa sobre el descubrimiento de la lauda de Teodomiro durante las excavaciones de la Catedral de Santiago de Compostela. (APS, 1955).

LA DEFINICIÓN MONUMENTAL DEL CAMINO DE SANTIAGO: SU CONVERSIÓN EN «BIEN PATRIMONIAL»

En vísperas del Año Santo 1965 el Camino de Santiago y, sobre todo, la Vía Francígena -como apunta Manuel F. Rodríguez (2004)- pasa a primer plano de las atenciones

[324] *"In hoc tumulo requiescit famulus Dei Theodomirus hiriense sedies ep(iscopus) qui obbitt XIII KLDS NBRS era DCCCLXXXV"*. En la actualidad puede verse en el vestíbulo de la capilla de las Reliquias de la catedral, adosada al muro.

prestadas por el gobierno y entidades locales al fenómeno jacobeo. Las campañas promocionales ya no se centran tanto en el culto al apóstol o en la ciudad compostelana como meta espiritual de peregrinos sino en la Ruta. Ésta comienza a adquirir entidad propia y se publicita como parte fundamental del fenómeno jacobeo. El Camino se valora en cuanto itinerario espiritual que, a su vez, posee significación turístico-cultural de España[325]. De hecho, en 1962 el gobierno declara el Camino Francés *Conjunto Histórico-Artístico*, ampliando el plan de actuaciones que, hasta ese momento, se realiza en su traza.

La buena acogida de las actividades gestionadas por las Juntas Jubilares de 1954 y 1965 deriva en la creación del "Patronato Nacional del Camino de Santiago"[326]. Con motivo de su constitución, en 1964, se reúnen representantes de los Ministerios de la Gobernación, Obras Públicas, Vivienda, Información y Turismo, el Director de Relaciones Culturales, el Comisario del Patrimonio Artístico y el Delegado de la diócesis de Santiago para, sobre un plano del Camino, estudiar las obras ejecutadas hasta 1963 y programar las necesarias para la siguiente fase. El marco de intervenciones referido, únicamente, al Camino Francés, comprende localidades y monumentos emplazados en su entorno desde Roncesvalles hasta Santiago.

El motivo de que estos trabajos comiencen por la ruta francígena responde, a nuestro juicio, a su consideración tradicional como recorrido germinal de la peregrinación jacobea. A ello se añade la diversidad de recursos artísticos y la singularidad de identidades regionales que lo sustentan convirtiéndolo, bajo directrices franquistas, en escaparate de los valores socioculturales del Norte de España. Se produce, pues, la atribución de significados identitarios al Camino. A partir de esta dotación significante se produce, mediante campañas arquitectónicas y promocionales, su patrimonialización progresiva. Como apunta Eva Mouriño (2001), el proceso de activación patrimonial del Camino no se limita al reconocimiento de significados identitarios, implica, también, la codificación y exhibición de ese objeto mediante su delimitación física y su sometimiento a exhaustivos programas de restauración, divulgación y activación turística[327].

Los trabajos de acondicionamiento del Camino Francés pueden sistematizarse en dos grupos a partir de su finalidad: por un lado, mejora de transitabilidad y dotación de equipamientos de alojamiento para pegrinos y, por otro lado, restauración de recursos monumentales y ordenación urbana de parajes que conservan huellas evocadoras de su condición viaria: hospitales, Camino, iconografía jacobea, etc. La confluencia de ambas inquietudes origina el llamado "Plan de Restauración de los Lugares Jacobeos" coordinado, fundamentalmente, por las Direcciones Generales de Bellas Artes y Arquitectura, e ideado

[325] Rodríguez, M.F. (2004). op. cit., p. 256.

[326] Decreto 1941/1964, de 11 de junio. B.O.E. 13 de julio. Creación del Patronato Nacional de Santiago de Compostela.

[327] Mouriño López, E. (2001). op. cit., p. 110-168. La autora estudia la activación turístico-patrimonial del Camino mediante las estrategias de intervención dispuestas por las Administraciones Públicas a partir de los años ochenta.

para la valoración supracultural de su conjunto.

En el primer grupo de actuaciones se sitúa, de manera general, reparación de carreteras y construcción de ramales, adecentamiento de travesías, instalación de nuevos indicadores de señalización, apertura de oficinas de información turística y edificación de hoteles en las zonas de Pirineos, Burgos, León, Lugo y Santiago de Compostela. En el segundo grupo de intervenciones se lleva a cabo, fundamentalmente, el "ennoblecimiento" de conjuntos monumentales situados en el Camino y la salvaguarda de numerosas iglesias, sobre todo medievales, que lo jalonan. Para estimular la orquestación de estas campañas se hacen converger en 1965 varios premios y ayudas que estimulan el adecentamiento y el embellecimiento de viviendas emplazadas en el Camino.

Entre las mejoras proyectadas debemos destacar, por su condición de *núcleo receptor*, el Plan de renovación urbana de Santiago de Compostela, coordinado por las referidas Direcciones Generales en colaboración con el Ayuntamiento de esta ciudad. La conservación del casco antiguo -declarado Conjunto Histórico-Artístico por Decreto del Ministerio de Educación Nacional de 9 de marzo de 1940- es decisiva para la renovación del proyecto religioso-cultural-socioeconómico jubilar. Además de avances en los servicios generales de la ciudad – el Ministerio del Aire reforma el aeopuerto de Lavacolla, Quiroga Palacios impulsa la construcción del Seminario Menor en Belvís y se construye nuevo hospital universitario en la zona de Galeras, entre otros-, de actualización del Patrimonio Histórico -sirva de referencia rehabilitaciones de edificaciones singulares como la Casa Gótica adaptada a Museo de las Peregrinaciones- y de actuaciones vinculadas con los accesos de peregrinos a la catedral -mejora de pavimentaciones, configuración de nuevos itinerarios turísticos, rotulación de calles, restauración de caserío, ordenación de plazas, urbanización de la Porta do Camiño, intervenciones en el Monte del Gozo... -, se lleva a cabo la dotación de nuevos equipamientos de acogida: por un lado, la conversión en hotel de la antigua hospedería patrocinada por los Reyes Católicos en la Plaza del Obradoiro y, por otro lado, la construcción del *Hotel Peregrino* y del complejo *Burgo de las Naciones*, cuyas denominaciones expresan, por sí mismas, evidentes connotaciones simbólicas.

Al mismo tiempo que se están produciendo estas puntuales iniciativas arquitectónicas, el territorio del Camino en Galicia sufre considerables transformaciones. Rubén C. Lois González (1993) apunta, desde la óptica geográfica, el fuerte decrecimiento poblacional registrado en áreas rurales con motivo del intenso movimiento migratorio iniciado a finales de los años cincuenta. Superadas las dificultades de la posguerra y ante la densificación de los núcleos agrarios, se resgistra una salida masiva de población joven. La consecuencia inmediata de este proceso es el envejecimiento del mundo rural. A ello se añaden cambios, por un lado, en el paisaje edificado -aumento de viviendas aisladas, adaptación de arquitecturas tradicionales a sistemas de producción modernos y valoración diferencial del suelo en función de su proximidad a carreteras principales- y, por otro lado,

en el paisaje agrario -intensificación ganadera y abandono del campo-. El retorno de emigrantes retornados, en las últimas décadas del siglo XX, le permiten, a su vez, señalar el afianzamieno socioeconómico producido de las cabeceras comarcales emplazadas en el Camino Francés: Sarria, Melide y Arzúa[328].

A partir de mediados del siglo XX, aceptada colectivamente la necesidad de proteger los monumentos y su ambiente -este último no sólo como complemento artístico sino también como definición de su carácter-, se promueve la ponderación estética de los núcleos situados a cincuenta kilómetros del Camino para encauzar su recuperación e incorporarlos como Conjuntos Histórico-Artísticos a la declaración de aquel y, a su vez, al Patrimonio Cultural de Europa. Por ello, el "Plan de Restauración de Lugares Jacobeos" se ocupa, principalmente, de la intervención en pueblos y localidades con el fin de conseguir dicha declaración.

En este sentido, los lugares que Chamoso Lamas apunta para esta aplicar esta estrategia son Berdún y Sos del Rey Católico, en Huesca; Sangüesa, Puente la Reina, Estella, Ujué y Viana, en Navarra; La Guardia, en Álava; Nájera, Briones, San Vicente de la Sonsierra, Haro y santo Domingo de la Calzada, en Logorño; Lera, en Burgos; Villarcazar de Sirga y Carrión de los Condes, en Palencia; Sahagún, Castrillo de los Polvazares, El Valle del Silencio con Peñalba y San Pedro de Montes y Villafranca del Bierzo, en León; O Cebreiro, en Lugo; y el Monte del Gozo, en A Coruña[329]. A esta relación se irían añadiendo -ocupándonos únicamente de la región gallega- numerosos enclaves que, gracias a la intervención urbana dirigida por Pons-Sorolla y a los informes remitidos a Bellas Artes por Chamoso, son declarados y turísticamente promocionados como núcleos jacobeos; sirva de referencia el caso paradigmático del casco antiguo de Tui, en Pontevedra.

A partir de los años sesenta se pone en marcha, por lo tanto, la restauración y definición monumental del Camino. De hecho, en la declaración del Camino *Conjunto Histórico-Artístico* se insiste en la necesidad de valorar las partes más significativas de sus tramos con el fin de asegurar su protección: *"... es bien cierto que la mayoría de la ruta es conocida y muy diversos tramos, en los que existen edificios y conjuntos de indudable valor histórico y artístico y que una labor de conservación y delimitación permitiría restablecer el Camino* (...) *sino en su totalidad al menos en sus partes más interesantes. Por todo ello y para evitar que con el paso de los años pueda desparecer totalmente algo que ha adquirido resonancia universal y tan profundamente está unido al sentimiento patrio, es aconsejable adoptar las medidas necesarias que permitan la reconstitución, conservación*

[328] Lois González, R. (1993): "Transformaciones recientes entre O Cebreriro y Compostela", en Torres Luna, Mª P., Pérez Alberti, A. y Lois González, R.C. (ed.) op. cit., p. 361-381.

[329] Chamoso Lamas, M. (s/d): "Sobre los conjuntos urbanos de interés histórico-artístico existentes en el Camino de Santiago", informe recogido en *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Catálogo de Exposición, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 209-210.

y protección del Camino de Santiago."[330].

El conjunto de actuaciones realizadas bajo el franquismo en el Camino lo delimitan, monumentalizan y promueven su consideración como «Bien Patrimonial», derivando en calificaciones más precisas como «Bien Cultural de Conjunto» y «Bien de Interés Cultural Ambiental»[331]. Al primer paso de esta conceptualización producido en 1962 con su declaración *Conjunto Histórico-Artístico*, le continúa la ampliación de su protección jurídica mediante reconocimiento de primer *Itinerario Cultural Europeo* -en 28 de octubre de 1987 por el Consejo de Europa- y la inclusión en la *Lista del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de la UNESCO, en 1993 de su tramo español y en 1996 del tramo francés. Como bien apunta Eva Mouriño (2001), si la patrimonialización del Camino en los años sesenta -momento de mayor instrumentalización ideológica y turística- vincula la ruta a la identidad nacional española, a partir de los años ochenta es la identidad europea la que se trata de asociar a este espacio[332]. A partir de ese momento se sucede una serie de iniciativas de revitalización y protección del Camino de Santiago en los ámbitos internacional, estatal y autonómico con objeto de rentabilizar políticamente su impacto social[333].

[330] Decreto 2224/1962 de 5 septiembre, por el que se declara Conjunto Histórico-Artístico el llamado Camino de Santiago y se crea su Patronato.

[331] Estas precisiones son estudiadas, a partir de la naturaleza jurídica del Camino y su entorno, por Bermejo López, Mª B. (2001): *El Camino de Santiago como Bien de Interés Cultural. Análisis en torno al estatuto jurídico de un itinerario cultural*, Xunta de Galicia, p. 97-108.

[332] Mouriño López, E. (2001). op. cit., p. 117-133.

[333] Bermejo López, Mª B. (2002). op. cit., p. 342-351.

II. 6. LA «PUESTA EN VALOR» DE CONJUNTOS MONUMENTALES. EL VALOR TURÍSTICO DEL PATRIMONIO CULTURAL

El interés por conservar la cultura heredada genera, desde tiempos remotos, acciones muy variadas con propósitos bien distintos Entre ellos destacan el coleccionismo –de exposición y usufructo particular o público-, la compra-venta –con operación de traslado implícita- y la comercialización *in situ* de bienes –mediante su conversión en recursos *visitables*-. Omitiendo muchas otras motivaciones que entroncan con la tutela patrimonial, las tres referidas son las más próximas, en cuanto inversión, a la practicada en Europa a partir de la Segunda Guerra Mundial: la «turistización» de hitos edificados y espacios naturales.

A partir de ese momento se produce la estabilidad socioeconómica necesaria–aparición de aviones *jet*, abaratamiento de petróleo, establecimiento de vacaciones… - para fomentar el viajar por placer o, dicho de otro modo, el «Turismo de masas»[334]. Al mismo tiempo se acepta, colectivamente, tras la CARTA DE VENECIA (1964) y las aportaciones teóricas de Roberto Pane (*Attualità dell'ambiente* antico, 1967) y Renato Bonelli (*Architetttura e Restauro*, 1959), el cambio conceptual de «Patrimonio Cultural», por entonces todavía bajo la denominación de »Monumento Histórico»[335] –ya planteado en el primer tercio del siglo con posturas tan claras como la de Gustavo Giovanonni-, cuyo significado pasa de comprender objetos individuales –Monumentos- a ambientes constituidos por la suma de éstos, las edificaciones menores y el medio en que se emplazan –Conjuntos-[336]. Es más, tal y como apunta Ignacio González-Varas (1999) a partir de los años sesenta se produce -a cargo de la Comisión Franceschini (1964-1967) la conquista conceptual y metodológica de definir «Centro Histórico» como «Bien Cultural» y, poco más tarde, como «Bien Económico»[337].

[334] Definición de «Turismo» recogida por la RAE: 1. Actividad o hecho de viajar por placer. 2. Conjunto de los medios conducentes a facilitar estos viajes. 3. Conjunto de personas que realiza este tipo de viajes.

[335] Carta de Venecia, art. 1: "La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un significado cultural".

[336] Es más, desde los años sesenta en adelante dicha noción llega a incluir edificios industriales, facilitando –como apunta Francisca Hernández- la función económica del Patrimonio y la situación en primera línea de oferta del llamado Turismo Cultural; cfr. Hernández Hernández, F. (2002): *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Trea, p. 365.

[337] González-Varas, I. (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, p. 376-380. A partir de entonces, las últimas décadas del siglo asisten a la paulatina redefinición del patrimonio, ya no sólo cultural sino natural; iniciándose la museología del medio ambiente; cfr. Hernández Hernández, F. (1998): *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea. Desde ese momento territorio y paisaje –en su más amplia acepción- fundamentan las campañas de protección cultural y las políticas de gestión turística, derivando en la actual «puesta en valor» del Patrimonio Integral.

Si a todo ello, se añade que al régimen resultante de la Guerra Civil española le interesa, ideológicamente, potenciar las identidades regionales, nos encontramos con la valorización de conjuntos monumentales y «pintorescos», orientada a la obtención de beneficio económico a partir de sus cualidades singulares: históricas, estéticas, constructivas, geográficas, etnográficas, legendarias, etc.

Iniciados los desplazamientos masivos de evasión durante los años sesenta, denominados de "sol y playa", se produce cierto *eclipsamiento* de las Ciudades Históricas como destino turístico por excelencia. Una vez comprobada la repercusión económica de aquellos y materializadas intensas campañas de recuperación monumental, el Turismo se convierte en una esperanzada fuente de riqueza para devolver a estas ciudades su esplendor de antaño. La aplicación de medidas encaminadas al consumo turístico de este tipo de urbes supone –como apunta Manuel de la Calle (2002)- no sólo un renacimiento del turismo cultural del siglo XIX –fundamentalmente en las décadas finales del XX- sino también una apuesta arriesgada al implicar el aprovechamiento intensivo de su Patrimonio Histórico, dada la vulnerabilidad del mismo[338]. Cabe citar que durante la II Asamblea General de ICOMOS (Oxford, 1969) -a la que asiste como participante Francisco Pons-Sorolla- tiene lugar un coloquio sobre conservación, preservación y puesta en valor de monumentos y sitios en el que, bajo la óptica del Turismo Cultural, se decide frenar la degradación que afecta a la ciudad de Venecia[339].

La interacción TURISMO/PATRIMONIO se estudia desde distintas disciplinas por la variedad de efectos que producen entre sí. No puede olvidarse que el Turismo es, ante todo, un sector económico de peso y, como tal, su alcance sobre los elementos patrimoniales, escogidos para su "explotación", origina la conversión de éstos en "productos culturales" preparados para el consumo público.

A priori, el entusiasmo por conseguir provecho del valor intrínseco del Patrimonio influye positivamente sobre el mismo si, para ello, desencadena su restauración y garantiza la supervivencia de tradiciones. En nuestro campo de conocimiento esta influencia positiva se traduce en la *Musealización* de arquitecturas históricas -en cuanto medida de activación patrimonial- la *Rehabilitación* monumental -como mecanismo para actualizar un edificio histórico- y la *Revitalización* urbana -para configurar itinerarios y potenciar nuevas perspectivas de recorrido-. Las tres intervenciones –ensayadas por el arquitecto Pons-Sorolla en Galicia- reflejan la amplitud de acción que, referida únicamente al componente material, puede llevarse a cabo sobre la Ciudad Histórica. La parte intangible de ésta-

[338] En apoyo a la tesis de este autor sirva de ejemplo la práctica arquitectónica del «Fachadismo», ampliamente difundida, sobre todo, a partir de los años ochenta. Calle Vaquero, M. de la (2002): *La ciudad histórica como destino turístico*, Barcelona, Ariel, p. 17 y 84.

[339] Junto a Pons-Sorolla –acompañado de su esposa- la única representación española registrada en el Acta de la Asamblea está constituida por Gabriel Alomar –junto a su señora- y J. Bassegoda-Nonell.

gastronomía, artesanía, fiestas populares, celebraciones religiosas… – se somete, igualmente, a su promoción turística aunque tardíamente –sobre todo a la partir de la gestión integral implantada en los años noventa- por eso, en los proyectos dirigidos por Pons-Sorolla en nuestra región apenas se constata la atención directa a factores sociales.

Sin embargo, la práctica ha demostrado que el auge del Turismo Cultural –derivado de la referida confluencia y caracterizado por consumidores que buscan conocer la identidad de un pueblo o una nación a través de su Patrimonio Cultural[340]- no siempre es tan beneficioso. El éxito de campañas turísticas lleva consigo la afluencia de visitantes que, paulatinamente, si no existe un plan de aprovechamiento sostenible terminan por degradar la cultura, hasta el punto de hacerle perder todo su atractivo y modificar su significado[341].

Es más, la conversión de recursos culturales en recursos turísticos repercute en dos niveles. El resultado no es satisfactorio ni para las comunidades anfitrionas, pues, aunque perciben las divisas de turistas y excursionistas, asisten pasivos a la alteración de su ritmo de vida –la *terciarización* y la implantación de tiendas de *souvenirs* en cascos antiguos, por ejemplo, fomenta la desertización de los mismos-, ni para los turistas que, en vez de percepciones y experiencias auténticas, contemplan, en muchos casos, una tradición escenificada y ambientaciones forzadas, en definitiva, una "*etnicidad* reconstruida" que llega a su punto culminante con las "teatralizaciones históricas" –sirva de paradigma las ferias *medievalizadas*[342]-, convirtiendo la escena urbana en «producto primario»[343] en la misma categoría que el patrimonio edificado.

[340] Manuel de la Calle arranca su estudio con una premisa básica: identifica Patrimonio Cultural con el principal referente de la identidad urbana de una Ciudad Histórica; cfr. Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit. .

[341] En las últimas décadas se insiste en la necesidad de elaborar técnicas de trabajo para la correcta implantación e integración del turismo en las estructuras regionales y locales, y para evitar que la dinamización socioeconómica derivada del turismo no genere conflictos en uso del territorio y en calidad ambiental. En esta línea, se plantea, asimismo, la necesidad de aprovechar el Turismo Cultural como recurso de desarrollo endógeno. cfr. Precedo Ledo, A. (2000): "El turismo cultural: nuevas oportunidades de desarrollo para los territorios", p. 259-277, y Vera Rebollo, J.F. (2000): "Territorio, medio ambiente y paisaje como argumentos del desarrollo turístico", p. 319- 348, ambos en Hernández Borge, J., Díaz Hernández, J.A. y Patiño Romarís, C.A. (coord.) *O turismo en Galicia. Potencialidades endóxenas de desenvolvemento urbano e económico*, Vigo, Diputación Provincial de Pontevedra. Por su parte, Rosa Méndez Forte señala cuatro fundamentos de la gestión patrimonial: 1. Revalorización identitaria, 2. Revitalización económica, 3. Conservación del patrimonio y 4. Calidad de vida y desarrollo sostenido; cfr. Méndez Forte (2000): "Patrimonio, turismo y gestión. Un falso conflicto de intereses", en Leira López, J. y Méndez Fonte, R. (coord.) *O patrimonio e a cultura proxectual. Un diálogo necesario*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, Universidad de A Coruña y Concello de Ribadeo, p. 111-124.

[342] Este fenómeno es al que autores, como Pedro Lavado, se refieren como «disneylandización cultural» que alcanza su máximo appogeo con organización de cenas medievales y espectáculos como torneos o carnavales, actividades teatrales y musicales de tipo musulmán -Granada y Sevilla-. Algunos actos–añade- se desenvuelven con cierta solera, caso de Hita en Guadalajara y otros resultan abusivos en la zona del Levante español y en el entorno de Guadalest.; cfr. Lavado Paradinas, P.J. (1999): "Recuperación, conservación y musealización del patrimonio artístico medieval", en Hevia Blanco, J. (comp.) *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*. Universidad de Oviedo, p. 139-159.

La ambivalencia de efectos producidos por el Turismo sobre el Patrimonio Cultural se plantea en la **CARTA DE TURISMO CULTURAL** (1976), resultante del "Seminario Internacional de Turismo Contemporáneo y Humanismo" organizado por ICOMOS en Bruselas (Bélgica). Reconociendo al Turismo como *"hecho social, económico y cultural irreversible"* que puede ejercer una influencia *"altamente significativa en el entorno del hombre en general y de los monumentos y sitios en particular"* -pues contribuye a su mantenimiento y salvaguarda-, se recomienda la confección interdisciplinar de planes de desarrollo y equipamientos turísticos fundamentados en *"el respeto y la protección de la autenticidad y diversidad de los valores culturales"* para evitar la degradación de los bienes culturales que sustentan ese tipo de turismo[344].

Desde entonces, el argumento más repetido entre los especialistas que estudian la gestión o «**PUESTA EN VALOR**» del Patrimonio Histórico y Cultural –entre ellos, Felipe Criado y César A. González (1996) para el ámbito arqueológico- es considerar la misma como práctica interpretativa en detrimento de ejercicio técnico e instrumental. De esta afirmación se desprenden dos cuestiones complementarias: por un lado, la necesidad de desarrollar un proceso valorativo del Patrimonio que permita reconstruir su valor de uso con el fin de gestionarlo y, por otro lado, la multiplicidad de resultados derivados del proceso anterior por el análisis poliédrico del recurso patrimonial.

Comenzamos atendiendo a la primera cuestión a partir de las cuatro fases señaladas por Criado y González (1996) para establecer la referida «cadena interpretativa»[345]. En primer lugar, se sitúa la VALORACIÓN, en cuanto labor teórica, con el propósito de conocer o calcular el *valor original* del objeto. Este nivel permite no sólo recuperar su valor conceptual primitivo sino también reconocerle que tiene valor actual, tanto material como conceptual. En segundo lugar, se procede a la EVALUACIÓN para fijar, desde el punto de vista patrimonial,

---

[343] Desde el punto de vista turístico se establece la diferenciación entre «Productos Primarios» –Patrimonio Histórico en cuanto atractivo de primer orden- y «Productos Complementarios» –hoteles, restaurantes, comercios, palacios de congresos… servicios que cubren la demanda de los visitantes-; cfr. Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 22-25.

[344] La preocupación por establecer limitaciones de uso y densidad en la práctica del Turismo Cultural se sucede, desde entonces, con cierta asiduidad. Algunos de los textos más significativos son: la *Conferencia de Canterbury «Patrimonio y Turismo»* (1990), la *Declaración de Querétaro «Patrimonio y Turismo»* (1993) y la *Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en los Sitios con Patrimonio Significativo* (México, 1999), emitidas por las delegaciones nacionales de ICOMOS; la *Declaración de Helsinki sobre la dimensión política de la conservación del Patrimonio Cultural en Europa* (1996) resultante de la IV Conferencia Europea de Ministros responsables del Patrimonio Cultural; la *Declaración de Manila* (1980), la *Carta del Turismo* y el *Código del Turista* (ambos de 1985), la *Declaración de Osaka* (1994), la *Declaración de Bali* (1996) y la *Conferencia Mundial de Turismo Sostenible* (1995) desde la organización Mundial de Turismo (OMT); así como la *Apelación de Evora* (1997) -derivada del *IV Simposium Internacional de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad* y de la *III Asamblea de la Organización de Ciudades Patrimonio de la Humanidad (OCPM)-*, el *V Simposium de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad* y la *IV Asamblea de la OCPM* (Santiago de Compostela, 1999) desde la UNESCO y la Organización de Ciudades Patrimonio de la Humanidad (OCPM); cfr. Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 18-21.

[345] Criado Boado, F. y González Pérez, C.A. (1996): "Fichas e redes, sitios e paisaxes: das bases de datos ós sistemas de información, dos inventarios estáticos ós catálogos interactivos", *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, p. 103-121.

su valor actual. Con este paso el recurso se convierte en *Patrimonio* impulsando, de inmediato, un plan con pautas para garantizar su protección y claves para su posterior revalorización y rentabilización sociocultural; en definitiva, se esbozan las condiciones de su gestión integral.

En tercer lugar, se produce la REVALORIZACIÓN en sí misma convirtiendo al Patrimonio en *Bienes* –objetos o productos- fáciles de integrar en el mercado y funcionar de acuerdo a los mecanismos de éste. Esta dimensión comercial desencadena una actuación que puede ser o bien inmaterial –rentabilización, consistente en argumento o lectura que revalorice al objeto- o bien física –rehabilitación-; lo ideal es que esta última siempre se acompañe de la primera medida. Y, en cuarto lugar, la MERCANTILIZACIÓN o plena introducción de los *Bienes* en el mercado, previa concesión de valor económico.

En resumen, el proceso valorativo consiste en escoger elementos patrimoniales, como materia prima, y reintroducirlos en un contexto de uso actual donde adquiere valores nuevos. Esta conclusión permite enlazar con la opinión de Méndez Fonte (2000), para quien el patrimonio –arquitectónico, histórico, artístico, tradiciones, musical, literario…- no posee en sí mismo valor alguno, sino que éste le viene dado a partir de consideraciones sociales, que ya habían sido adelantadas por Riegl (*El culto moderno a los monumentos*, 1903): valores de antigüedad, históricos, espirituales…, con la salvedad de que en la lista formulada por Riegl se omite el valor económico y el valor de identidad que son, precisamente, los fundamentales –a juicio de Méndez Fonte- en el proceso *patrimonializador* actual[346].

La segunda cuestión, derivada de la interpretación selectiva realizada en el proceso anterior, nos conduce a la reflexión de Santos Solla (2000) sobre «Ciudad Turística», «Ciudad Real» y «Ciudad Ideal»[347]. La complejidad de cada fenómeno urbano y la gestión del mismo permite hablar de la existencia de varios modelos de ciudad en la constitución de una sola urbe. La promoción turística afecta a ítems urbanos y culturales que para el visitante revisten suficiente interés para provocar su desplazamiento y para el residente reflejan la singularidad de su ciudad. La visita del turista es, por lo tanto, parcial al sector que contiene esos recursos. Este «espacio turístico», aunque real, se somete a la idealización previa del turista que busca en él valores que, aún pudiendo existir en su lugar de origen, sólo los observa en esa visita. La "ciudad" de los residentes, por su parte, no es únicamente de consumo –consumo ordinario frente al extraordinario del turista- sino también de producción; se trata de una realidad urbana diferente que pasa desapercibida para el turista.

[346] Méndez Fonte, R. (2000). op. cit., p. 111-124.

[347] Santos Solla, X.M. (2000): "Cidade turísticas, cidade real, cidade ideal. Os exemplos de Pontevedra e Santiago", en Hernández Borge, J., Díaz Hernández, J.A. y Patiño Romarís, C.A. (coord.) *O turismo en Galicia. Potencialidades endóxenas de desenvolvemento urbano e económico*, Vigo, Diputación Provincial de Pontevedra, p. 301-318.

El estudio de Santos Solla (2000) nos conduce a la tesis de Manuel de la Calle (2002) sobre Ciudad Histórica, según la cual demanda y uso turístico diferencial de referentes culturales -seleccionados a partir de intereses socioeconómicos- determina su conversión en producto turístico patrimonial[348]. Esto es, entramos de nuevo en la cuestión de la selección e interpretación de vestigios históricos analizada por Criado y González (1996). El Patrimonio Cultural *turistizado* sólo constituye parte del legado cultural urbano.

El interés por convertir identidades locales en identidades turísticas llega a producir dos fenómenos. Por un lado, como apunta Santos Solla (2000), la transformación de espacios vivenciales en rutas turísticas; por ejemplo, la compostelana *Rúa do Franco* resulta sintomática de esta especialización, pues de espacio lúdico para la población local ha pasado, para ésta, a calle de paso esporádico con el fin de evitar la densificación de visitantes. Antonio Zárate (1997), por ejemplo, también estudia este fenómeno de polarización espacial del turismo dentro de la ciudad, referido al Casco Histórico de Toledo[349]. Por otro lado, la homogeneización de ofertas que desvirtúan las identidades locales transformándolas en atracciones turístico-culturales. Una de las explicaciones más interesantes a este fenómeno la presenta Manuel de la Calle (2002): la activación de recursos patrimoniales de muchas ciudades históricas –en cuanto «ciudades de la memoria»- no está destinada a reconstruir una versión de la identidad para consumo local sino para consumo turístico; esto es, el visitante busca la propia identidad a través del repertorio simbólico que obtiene en los lugares de visita y del que carece en su lugar de origen[350].

RENTABILIZACIÓN ECONÓMICA DEL PATRIMONIO CULTURAL DURANTE EL FRANQUISMO: DE LOS «PARADORES NACIONALES» A LAS «CIUDADES HISTÓRICO-TURÍSTICAS»

La atención prestada por el franquismo (1939-1975) a los Conjuntos Históricos no se enfoca tanto hacia la divulgación del conocimiento y de los valores del Patrimonio Cultural entre el público como a la promoción exterior del país, sobre todo a partir de los años sesenta. Su política turística sigue una tendencia, básicamente, promocional[351] que, por lo general, anticipa intereses oficiales a necesidades sociales. Ahora bien, es preciso indicar que no domina la dimensión plenamente económica que, en la actualidad, rodea la gestión

[348] Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 155-202.

[349] Zárate Martín, A. (1997): "Imagen y potencial turístico de un centro histórico singular. Toledo", en Valenzuela Rubio, M. (coord.) *Los turismos de Interior. El retorno a la tradición viajera*, Universidad Autónoma de Madrid, p. 298-300.

[350] Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 160-166.

[351] Esta orientación promocional entronca con la reflexión recogida por Arrillaga Sánchez sobre este asunto: "Promover la realización de viajes es estimular a las personas a que los realice, pero promoción turística es también provocar la creación y mejoramiento de los bienes y servicios turísticos"; Arrillaga Sánchez, J.I. de (1999): "Primeras Experiencias. 1950-1962", en Bayón Mariné, F. (ed. lit.). op.cit., p. 58.

del Patrimonio Cultural. Es a partir de los años ochenta cuando éste pasa a concebirse –sin perder su carácter *identitario*- fuente de riqueza y de desarrollo económico para la comunidad que es depositaria del mismo[352].

Aunque los beneficios del turismo de costa –sobre todo mediterránea- superan los del interior -apoyado en referentes patrimoniales-, la inversión estatal sobre este último es constante durante todo el régimen, eso sí, no tanto para conseguir rendimiento inversionista como para fundamentar su ideología en hitos simbólicos y proyectar su preocupación sobre el bienestar nacional. Ahora bien, se da continuidad a la reutilización de edificios iniciada a principios de siglo -conversión de edificaciones con memoria histórica en «PARADORES» y Hoteles de lujo- pero sin importar –como apunta Alfonso Muñoz (1989)- la calidad arquitectónica de las intervenciones, sino manipulando el patrimonio con fines propagandísticos[353].

Desde el primer tercio del siglo XX la restauración monumental en España actúa como agente turístico de una zona patrimonial. La aplicación de esta disciplina *per se* permite habitar de nuevo construcciones históricas que por su evolución, sus dimensiones, su concepción espacial, o su emplazamiento, no cumplen un servicio para la comunidad de la que forman parte. El objetivo de esta práctica estriba en modificar la funcionalidad original de arquitecturas singulares hacia nuevos servicios que permitan actualizarlas, integrarlas en su medio y darles un sentido práctico que asegure su mantenimiento.

Ya en 1905 el ministro de Fomento, Álvaro de Figueroa, promueve la creación de un organismo que incentive el turismo extranjero en el país y que intente imitar el modelo de Suiza e Italia en la obtención de numerosas divisas en ese sector. Es así como nace la *Comisaría Nacional* (Decreto de 6 de octubre de 1905) cuyo reto consiste, fundamentalmente, en publicitar la riqueza artística e histórica del país y mejorar los servicios relacionados con los viajeros. A ello le sigue la creación de la *Comisaría Regia* (Real Decreto de 19 de junio de 1911) que continúa la divulgación de la propuesta artística nacional. El relevo de esta labor lo toma el *Patronato Nacional de Turismo* (Real Decreto de 25 de abril de 1928), cuyo campo de acción se amplía, no sólo con la mejora e incremento de la red estatal de alojamientos -mediante la *Junta de Paradores y Hosterías del Reino*[354]-

[352] Desde ese momento se consolida como política cultural la gestión del patrimonio con aparición de nueva figura instrumental –*manager* o gestor- y con la sistematización de diferentes estrategias: planificación, organización comunicación, control y evaluación; cfr. Hernández Hernández, F. (2002). Op. cit., p. 215-237.

[353] Muñoz Cosme, A. (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración, p. 147.

[354] "Los Paradores, buscando, también, la economía, aprovecharían antiguos monumentos, como palacios señoriales, conventos, casonas solariegas e incluso castillos, cuya adscripción al PNT pudiera obtenerse por cesión gratuita y cuya restauración y adaptación no fuera demasiado costosa. Ello contribuiría a la conservación de tan nobles edificios", Bayón Mariné, F. (ed. lit.) (1999): "Los Orígenes", en *50 años del turismo español. Un análisis histórico y estructural*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, p.37-39.

sino con la apertura de un elevado número de oficinas de información, tanto en el interior como en el extranjero. Sin duda alguna, se le debe al referido Patronato los pilares sobre los que se articularía la posterior orientación turística de España.

En el ocaso de la Guerra Civil (1936-39) se crea el *Servicio Nacional de Turismo*[355], poniendo en marcha un programa de excursiones enfocado al turista no nacional bajo el nombre de «Rutas de Guerra»[356]. Esta iniciativa demanda la mejora de carreteras y transportes, a la vez que llama la atención sobre el estado de conservación y el número de las instalaciones existentes de hospedaje. Por Decreto de 13 de octubre de 1949 se encomienda al *Instituto Nacional de Industria* (INI) la creación de una empresa que gestione el turismo por carretera, naciendo *Autotransporte Turístico Español, S.A. (ATESA)*, desde la que se impulsa tanto circuitos turísticos como alquiler de autocares y coches sin conductor[357].

Hasta ese momento el viajar se reserva, prácticamente, a una élite social que frecuenta los lujosos hoteles inaugurados a principios de siglo en las grandes ciudades. Para cubrir la nueva demanda emergente -protagonizada por una clase social media- resulta necesario construir nuevos lugares de descanso. Esta situación desemboca, con el tiempo, en el fenómeno conocido como la «democratización del lujo», donde inalcanzables hoteles abren sus puertas reduciendo precios para hacer frente a los períodos de recesión económica vividos a escala internacional en los años setenta. Esta situación interesa mantener activa en España por intereses políticos durante los ochenta.

Simultáneamente a la creación de todos los referidos organismos existe el deseo constante de mejorar e incrementar la oferta hotelera. Para ello, no sólo se acondicionan y modernizan los establecimientos existentes sino que se crean nuevos servicios en zonas de montaña, se construyen albergues de carretera para el descanso de los incipientes viajeros automovilistas, y se abren establecimientos en ciudades a las que se quiere destacar por sus encantos artísticos o sus recuerdos históricos[358].

[355] Ley de 30 de enero de 1938; órgano dependiente del Ministerio del Interior. Finalizada la Guerra la Administración Central se reorganiza y el Servicio pasa a denominarse Dirección General de Turismo del Ministerio de la Gobernación hasta 1951 que se crea el Ministerio de Información y Turismo pasa a ser dependiente de éste.

[356] A raíz del Decreto de 25 de mayo de 1938 se crea la Ruta de Guerra del Norte con dos itinerarios: Irún-Oviedo-Irún, y Tui-Santander-Tui, haciendo parada, entre otras ciudades, en Santiago de Compostela.

[357] Pellejero Martínez, C. (2000). *El Instituto Nacional de Industria en el Sector Turístico: ATESA (1949-1981) y ENTURSA (1963-1986)*, Universidad de Málaga, p. 34.

[358] Ciudades que De La Flor define como «lugares del pasado», «osarios de tradiciones», «parques arqueológicos de la nostalgia conservadora», o «fuentes de relatos legendarios» y que a finales del siglo XIX comienzan a profanarse mediante restauración neohistoricista; cfr. De La Flor, F.R. (1998): "Los lugares de la memoria: el intelectual y el aura de la ciudad histórica entre dos fines de siglo", en Castillo Oreja, M.A.: *Centros Históricos y conservación del patrimonio*, Madrid, Fundación Argentaria, p. 127-147.

Para satisfacer esta última iniciativa la Administración Central, a través de la *Red de Paradores y Albergues de Turismo* y del INI, decide renovar antiguos edificios monumentales que gozan de entorno atractivo y de interés turístico ya constatado o potencialmente halagüeño. Esta medida recuperadora posibilita la inauguración progresiva de Paradores[359] y *Hoteles con encanto*, que se convierten en verdaderos agentes dinamizadores de zonas decaídas, cubriendo, a su vez, las necesidades de alojamiento del visitante[360]. El propio Director General de Turismo, Luís A. Bolín, en 1941 publica un artículo en la *Revista Nacional de Arquitectura*, sobre la necesidad de construir paradores y edificios artísticos que puedan atraer al turismo[361].

El significado que implica el concepto de *Hotel con encanto* puede vincularse con el de hotel de lujo y con las diferentes medidas de carácter regulador de la industria hotelera, que establecen diferentes categorías de alojamientos, en función de la calidad de sus servicios (Orden de 8 de abril de 1939), y que repercuten tanto en sus diferentes denominaciones como en la limitación de las mismas respecto a las instalaciones privadas (Orden de 5 noviembre de 1940, Decreto de 4 de abril de 1952)[362]. Una de las premisas que todavía en la actualidad se pretende con este tipo de establecimiento es ofrecer un turismo de calidad que, en su propósito, es coincidente con la cuestión de "Calidad Total" entendida en el modo defginida por Gamero Mir (1999)[363].

La inversión realizada por parte del INI en edificios monumentales para convertirlos en hoteles se continúa en otras localidades que presentan la ventaja de contar con una competencia privada prácticamente nula que les equiparase en nivel y categoría[364], pero con el handicap de ser ciudades no vacacionales[365]. En esa línea se encuentran el Hotel La Muralla en Ceuta, que abre sus puertas en el año 1967 en una antigua Maestranza de

[359] El Comisario Regio, Benigno de la Vega Inclán, impulsó la construcción del primer Parador Nacional de Gredos iniciado en agosto de 1926 e inaugurado en octubre de 1928 por el rey Alfonso XIII.

[360] En la actualidad la Red de Paradores española publicita su oferta con rutas de interés cultural. Tal es el caso de la realizada por Almanzor desde Córdoba a Santiago en el año 997 recogida por Vila Jato, Mª D. (1997): *Sonidos de un viaje milenario*, Paradores de Turismo de España y Secretaría de Estado de Comercio, Turismo y de la PYME, p. 205. Asimismo, vid. Ontañón, F. y Eslava Galán, J. (1999): *Paradores históricos*, Barcelona, Lunwerg Editores.

[361] Bolín, L.A. (1941): "Arquitectura y Turismo", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 1, p. 19-23.

[362] Pellejero Martínez, C. (2000). op.cit., p. 110-115.

[363] "… la satisfacción y superación de las expectativas del cliente" y que resulta de la combinación entre la calidad del entorno, incluyendo tanto recursos turísticos como transportes, y la calidad de la empresa turística, no sólo su gestión sino los servicios de los que está dotada"; cfr. Gamero Mir, E. (1999): "Turismo y Calidad", en Bayón Mariné, F. (ed. lit.) op.cit., p. 521-539.

[364] A.R.G. Fondo: D.I.T. de Santiago: contiene expedientes de hostales y pensiones (1941-79, signatura 4426) y de hoteles (1945-79, signatura 4428) de más baja categoría que el Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela; así como un Proyecto de reforma para hotel de primera categoría B en el año 1965 (signatura 4447). En los años cincuenta los hospedajes son pequeños establecimientos de tipo familiar, poco a poco se van inaugurando otros con mayores pretensiones. En la actualidad la ciudad cuenta con tres hoteles de cinco estrellas.

[365] Herrera y Esteban, L. (1999): "La Expansión. 1962-1972", en Bayón Mariné, F. (ed. lit.) op.cit., p. 100-101; Pellejero Martínez, C. (2000). op.cit., p. 138-142 y 157-160.

Artillería, y la Hostería de Santa María del Paular, constituida cuatro años más tarde en un monasterio de las cercanías de Madrid.

Para el ámbito gallego, la conversión en Hotel de lujo -poco después Parador Nacional de Turismo- de la antigua Hospedería fundada por los Reyes Católicos en Santiago de Compostela –inaugurado en julio de 1955 por Franco-, significa el paradigma de la restauración arquitectónica individual con fines turísticos llevada a cabo en nuestra región durante el franquismo[366]. Aunque bajo este régimen también se inauguran otros Hoteles y Paradores –sirva de ejemplo el Parador de Tui construido, a semejanza del estilo castrense de su catedral, como colofón al plan de dinamización turística del casco antiguo dirigido por Pons-Sorolla en los años sesenta-, la adaptación del inmueble compostelano reviste mayor relevancia por su emplazamiento emblemático –Plaza del Obradoiro-, por su carga simbólica, de especial interés, para el régimen –encargo directo de los referidos monarcas[367]- y por su impacto en el equipamiento hotelero de la ciudad.

La actuación que, conceptualmente, presenta mayores similitudes con la de Compostela es la remodelación del Hostal de San Marcos en León, inaugurado en 1965[368]. Se trata de construcción hospitalaria, fechada en el siglo XII, situada en el Camino de Santiago, reconstruida a principios del XVI y que alojando diferentes usos en el tiempo, entre ellos el de recinto conventual del que toma su nombre[369].

La conservación monumental ligada al ámbito turístico se resuelve con distinta fortuna. Muñoz Cosme (1989) denuncia la falta de acierto en la elección de algunas edificaciones para su conversión en Parador de Turismo. Si bien algunas de ellas –conventos de San Francisco de Almagre, Agustino de Chinchón, de Jesús en Mérida o los palacios de Úbeda y Zamora- implican escasas reestructuraciones, la reutilización de castillos o fortalezas reviste mayor complejidad en su adaptación espacial –casos como los de Jaén, Alarcón, Olite, Oropesa y Sigüenza-[370]. La "violencia" con que resuelven estas últimas adaptaciones y la recreación de una *escenografía folklorista* –sin atender al valor documental del edificio- conduce –bajo su criterio- a establecer un diseño historicista caracterizador de estos establecimientos, con el único propósito de atraer a turistas y ofertar la posibilidad de "*Alojarse en el pasado"*[371].

[366] Lois González, R.C. y Castro Fernández, B.Mª (2006): "«Se loger dans le passé». La récupération emblématique de l'*Hostal* des Rois Catholiques de Saint-Jacques-de-Compostelle en hôtel de luxe", *Espaces et Sociétés*, 126, nº3/2006, p. 159-177.

[367] Obras de adaptación, impulsadas por el INI, son cubiertas por laComisión Gestora de la futura Empresa Nacional de Turismo (ENTURSA). Los responsables de los trabajos son Rafael de la Joya, arquitecto-jefe, y Fernando Moreno Barberá, coordinador de sus colegas Juan Gómez González y Julio Cano Lasso, así del aparejador Fernando Ortiz de Echagüe. Vid. CORPUS, p. 281-284.

[368] Para un análisis del centro histórico de León vid. Troitiño Vinuesa, M.A. (1992). op.cit., p. 99-133.

[369] Vila Jato, Mª D. (1997). op.cit., p. 150; Ontañón, F. y Eslava Galán, J. (1999). op.cit., p. 22-31.

[370] Muñoz Cosme, A. (1989). op. cit., p. 161-163.

[371] Lois González, R.C. y Castro Fernández, B.Mª (2006). op. cit.

De puntuales intervenciones de restauración arquitectónica –Paradores- pronto se pasa a la orquestación de ordenaciones urbanas más amplias. El objeto de actuación ya no es únicamente el patrimonio edificado y su entorno más inmediato, sino la trama que le da significado. Se configuran itinerarios turísticos a partir de plazas y calles que conducen a monumentos, mediante renovación de pavimento, limpieza de fachadas, rotulación y publicación de mapas monumentales que recomiendan su visita y tránsito. Medidas todas ellas aplicadas, por ejemplo, por Pons-Sorolla en la revitalización de Compostela. La dimensión turística se amplía al ambiente, enfatizando su tipismo mediante escenificaciones "pintorescas" que fomentan perspectivas y tradiciones constructivas populares.

La rentabilización del Patrimonio Cultural se extrapola al valor del conjunto edificado, incluyendo en el mismo paisaje urbano –tejido- y patrimonio urbanístico –calles, jardines, plazas…-, fruto del cual se llega a la consecución de la «**CIUDAD HISTÓRICO-TURÍSTICA**»[372]. La triple perspectiva presentada por Manuel de la Calle (2002) sobre *turistización* del espacio urbano, resulta análoga a las escalas de intervención urbana aplicadas por Pons-Sorolla en la ordenación de conjuntos históricos[373]. En primer lugar, LA ESCENA URBANA ACTÚA COMO RECURSO TURÍSTICO EN SÍ MISMO. Bajo esta directriz se promocionan los paseos por aquellos sectores que cuentan *per se* con ambiente histórico atractivo. En segundo lugar, LA ESCENA URBANA REFUERZA EL VALOR TURÍSTICO DE HITOS CULTURALES. Este nivel es el que más repetido en las campañas de aquel arquitecto, pues consiste en recuperar ambiente y trama viaria que conduce a monumentos visitables. De la Calle apunta que los hitos paisajísticamente descontextualizados registran menor afluencia que los integrados en su entorno. En tercer lugar, LOS SECTORES URBANOS CON AMBIENTE HISTÓRICO DEFINIDO FOMENTAN LA UBICACIÓN DE ESTABLECIMIENTOS TURÍSTICOS. Estamos ante la polarización espacial del turismo comentada con anterioridad y que, apenas, se registra en las actuaciones desarrolladas durante el franquismo, por su reduccionismo monumental y su escasa globalidad.

La conversión de sectores urbanos en referentes turísticos se acompaña, además, de pautas que, si bien en un principio derivan en el embalsamiento de recintos históricos, se continúan aplicando –mejoradas- en las políticas de preservación monumental. Nos referimos, en especial, a la peatonalización de entornos históricos que, junto a una estimación contemplativa de arquitecturas, conduce, a priori, a la conversión del casco antiguo en un espacio-escaparate turístico con horario de apertura y cierre. En Galicia esta congelación ambiental deriva, a partir de los años sesenta, en el progresivo abandono de cascos antiguos y en el crecimiento urbano del tipo "mancha de aceite".

[372] "En conjunto, hitos y rutas forman la «*ciudad histórico-artística*», ciudad *definida por* el uso turístico y en buena medida potenciada por la actividad promocional y la información proporcionada desde las Oficinas de Turismo."; cfr. Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 160..

[373] Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 185-187.

Al mismo tiempo que se crean Paradores y se acometen campañas de revitalización urbana, el régimen fomenta la promoción turística de España en el extranjero. Sirva de referencia la participación en ferias internacionales, como la celebrada en abril de 1964 en la ciudad de Nueva York[374]. Las diferentes estrategias estatales aplicadas en este sector se articulan en niveles que engloban infraestructuras, información publicitaria, balances y Planes de Desarrollo Nacional…, incluso, profesionalización de componentes humanos y técnicos. Para ello, se oficializan los estudios vinculados con Turismo. Por Orden de 19 de noviembre de 1963 se aprueba la especialidad turística en la modalidad administrativa del Bachillerato Laboral Superior[375]. A partir de ahí se crean, progresivamente, el Instituto de Estudios Turísticos, la Escuela Oficial de Turismo y el resto de centros privados y públicos volcados en esta formación.

EL PAISAJE GALLEGO:
RECURSO NATURAL, RECURSO TURÍSTICO, BIEN PATRIMONIAL

Desde el punto de vista patrimonial, hablar de Paisaje y Territorio referidos a Conjuntos Históricos no se produce de forma absoluta hasta la década de los años noventa. Durante la primera mitad del siglo apenas se registra la consideración conceptual «Conjunto», en cuanto suma de patrimonio edificado y entorno. La excepción a esta limitación viene determinada por la estimación ambiental formulada por Gustavo Giovannoni (1873-1947), impulsor de la *Carta de Atenas* (1931).

Desde la *Carta de Venecia* (1964) en adelante el área de protección y la consideración patrimonial del entorno histórico van parejas. El límite que hemos decidido establecer en esa ampliación conceptual, transcurrida en casi cinco décadas, corresponde a la *Lei do Patrimonio Cultural de Galicia* (1995), en cuanto conquista cultural del *feito diferencial galego*. Su artículo 11 -referido al contenido del expediente de declaración de un Bien de Interés Cultural- señala que en el caso de inmuebles debe considerarse su relación con el entorno geográfico. Estamos, pues, ante la consideración de paisaje como *Bien Patrimonial*: *"No caso de inmobles, ademais, deberán figurar perfectamente definidas as súas relacións coa área territorial á que pertence, así como a protección dos accidentes xeográficos e elementos naturais que conformen o se contorno, que aparecerá delimitado tamén gráficamente, en atención á súa adecuada protección, contemplación e estudo"*. Este propósito reproduce la consideración que la *Ley de Patrimonio Histórico Español*, regulada trece años años antes para el ámbito nacional, contiene en su artículo 17.

[374] Archivo del Reino de Galicia (A.R.G., en lo sucesivo) Fondo: Delegación Local de Información y Turismo, D.I.T. en lo sucesivo, de Santiago, signatura 4399: Carta de 22 de enero de 1964 remitida por el Delegado Provincial al Hostal de los Reyes Católicos).

[375] A.R.G. Fichero 341

Ambas leyes recogen, a su vez, los avances que las sucesivas Cartas internacionales, las Recomendaciones de la UNESCO[376] y las Resoluciones adoptadas por ICOMOS, acuerdan sobre entornos de monumentos, considerados parte indisolubles de éstos, y valoración del paisaje cultural como medio humanizado susceptible de ser calificado monumento-. Se supera, por lo tanto, la consideración individual y aislada del monumento.

Anticipándose a las primeras recomendaciones de la UNESCO (1962) sobre salvaguarda de paisajes y sitios naturales, así como a las *Instrucciones* destinadas a la defensa de Parajes Histórico Artísticos y Pintorescos presentadas por Chamoso Lamas en 1965[377], a petición de la Dirección General de Bellas Artes, se encuentra Ramón Otero Pedrayo (1888-1976), en cuya *Guía de Galicia* (1ª ed. 1926, 2ª ed. 1945, 3ª ed. 1954) reconoce la importancia del paisaje como Patrimonio Cultural, en cuanto composiciones vegetales significantes a partir de su interacción con la Historia local: *"Pues el paisaje sólo como ciclo y proceso, como tendencia e historia, debe comprenderse y estudiarse y no como fondo indiferente, lejano o, todo lo más, anecdótico, en relación con los hombres."*[378].

Sin entrar en el profundo análisis que suscita la aportación teórica de Pedrayo –cuyos límites exceden el propósito de este capítulo contextualizador-, reconocemos que su valoración paisajística se basa en la consideración identitaria sobre la que se fundamentan muchas de las actuales líneas de intervención sobre el territorio. El capítulo IV de la parte general de la referida *Guía*, titulado "Estética del paisaje", preludia la consideración del "paisaje gallego" como medio humanizado, identificado, prácticamente, con la ciudad: *"Dadas las condiciones de las ciudades gallegas no surgen estas lejanas, como islotes, al país. En las rúas y plazas se prolongan y exaltan los elementos y combinaciones del paisaje y éste llega, con plena naturalidad, al umbral de las catedrales y al centro ciudadano cin las transiciones bruscas de otros países."*[379]. Esta identificación entre paisaje y ciudad se traduce en la valoración pasiva del primero, únicamente, como parte integradora de la segunda y su soporte físico.

---

[376] Sirvan como referencia: la XII Sesión de la Conferencia General de la UNESCO (París, 1962) y sus recomendaciones para la salvaguarda de belleza y carácter de paisajes y sitios naturales –producidos o no por la mano del hombre- de interés cultural o estético; la XV Sesión (1968) insiste en las conservación de las cualidades culturales, incluso de los Sitios Históricos y sus ambientes; la XVII Conferencia (1972) amplía la definición hasta incluir las configuraciones naturales consistentes en formaciones físicas o biológicas de excepcional valor universal, desde el punto de vista estético o científico. Por su parte, en 1964 ICOMOS define paisaje histórico como monumento. Cfr. Garrido Villa, F. (1998): "Contorno dos monumentos en Galicia, delimitación e protección", Curso *Documento, Espacio e Contorno* (1996, Santiago de Compostela), Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, p. 229-233; ídem (1999): "Paisaxe e contorno, criterios, métodos e experiencias en Galicia", Simposio *Conserva-lo futuro, talleres de materiais. SIPAC 97: I Salón Internacional do Patrimonio Cultural* (1999, Santiago de Compostela), Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, p. 173-182.

[377] Chamoso Lamas, M. (1978): "Avances para una ordenación de la salvaguarda de la belleza y del carácter de los paisajes y parajes de Galicia", *Abrente*, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 10, p. 77-92.

[378] Otero Pedrayo, R. (1926): *Guía de Galicia*, Vigo, Galaxia, 3ª ed. 1954, p. 136.

[379] Otero Pedrayo, R. (1926). op. cit., 3ª ed. 1954, p. 135-136.

Desde los años cuarenta hasta mediados de los sesenta el "paisaje gallego" no suscita una atención y declaración individualizada para su conservación. Y eso que Pedrayo reclama la necesidad de valorarlo al margen de intereses *turísticos* –en cuanto sólo lo ofertan de modo parcial y distorsionado- para captar su carácter identificador: *"No se le busque como parque de recreo, o con sentimientos y afanes de turismo. Hace falta un espíritu peregrino para sentirlo y sorprender una belleza recóndita que pocas veces se acompasa con el concepto de lo bonito, de lo tranquilizador, que se busca en los bellos paisajes. Muchos de Galicia no lo son en la estimativa general. Los rudos, abruptos, en que la vida histórica parece anclada en el románico, son, quizá, los más dignos de reflexión y amor. Y los consagrados por el turismo –las rías glaucas, los valles geórgicos de molinos y viñedos, el pinar sonoro de la costa y el pazo dieciochesco de largas resonancias- exigen ser visitados cuando el invierno ahonda los ponientes y la lluvia disuelve las perpsectivas y no sólo en el brillante verano o en el cálido y epilogal otoño."*[380].

Esta situación viene determinada, en buena parte, por el lento despertar del crecimiento urbano en Galicia. Con anterioridad a esas décadas –apunta Lois González (1996)- apenas se producen cambios significativos en la organización del territorio, predominantemente rural. A partir de los sesenta y hasta los ochenta se produce un fenómeno expansivo de fuerte impacto en el paisaje, motivado por cuestiones socioeconómicas, que, paraójiicamente, coincide con la revisión europea de los fenómenos de urbanización difusa, periurbanización o metropolitanización y la crisis de los centros urbanos tradicionales[381].

Por su parte, siguiendo el testigo de Pedrayo y recogiendo los acuerdos internacionales sobre salvaguarda del paisaje como recurso natural –en vías de activación patrimonial-, hemos de detenernos en las *Instrucciones* presentadas por Chamoso Lamas en 1965 y publicadas en 1975. El propósito de depositar la vista en el paisaje no estriba tanto en sus cualidades intrínsecas o añadidas por el hombre como en la posibilidad de rentabilización económica que puede desprenderse de su promoción: *"… los ingresos que hoy proporciona el turismo constituyen un importante aprovechamiento sumamente apreciado en todos los países; por ello los distintos Estados realizan considerables esfuerzos para desarrollar y ampliar, cuanto es posible, los recursos nacidos del turismo. El Arte, la Historia, el tipismo y el carácter, pero, sobre todo, los bellos paisajes y los lugares singularmente atractivos, están constituyendo actualmente la primera fuente de divisas extranjeras en varios Estados."*[382].

[380] Otero Pedrayo, R. (1926). op. cit., 3ª ed. 1954, p. 136.

[381] Lois González, R.C. (1996): "As novas formas de urbanización", A guerra en *Galicia/O rural e o urbano na historia de Galicia*, III e IV Semanas Galegas de Historia: A guerra en Galicia, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores, p. 451-485.

[382] Chamoso Lamas, M. (1978). op. cit., p. 79.

Cabe recordar que la acción humana en el "paisaje gallego" resulta fundamental. Tradicionalmente, su organización ha respondido a un modelo difuso que facilita su humanización. Por eso, cuando en la actualidad se comercializa con el paisaje como recurso turístico –el turismo rural vive esencialmente del patrimonio paisajistico- asistimos a la creación de paisajes "artificialmente naturalizados"[383]. Ahora bien, las *Instrucciones* no contemplan, abiertamente, la transformación paisajística que se practica en nuestros días, pero de modo subliminal lanzan el mensaje de adecuarlo, mediante la aplicación del avance técnico y de reglamentación específica, a intereses industriales y comerciales. Como principal amenaza a su integridad reseñan las construcciones modernas, en el deseo de preservar los rasgos caracterizadores e identitarios. El avance especulativo se convierte en *"desastroso procedimiento, harto corto de vista, que puede conceptuarse como el hecho de «matar la gallina de los huevos de oro»"*[384]; a ello se añade la necesidad de supervisar construción de carreteras y pantanos, instalación de líneas eléctricas, estaciones de servicio, señalizaciones, depósitos de residuos y campings, tala de árboles, control de polución.

Por todo ello, la precaria situación socioeconómica de Galicia durante el franquismo –sirva de referencia el envejecimiento poblacional por la masiva emigración de sectores jóvenes-, la sitúa en punto de mira para aprovechar sus recursos endógenos como atractivo turístico. Esto explica que el "tipismo" impregne, mayoritariamente, las intervenciones de restauración arquitectónica y de ordenación urbana desarrolladas en sus Conjuntos Históricos.

[383] Armas Diéguez, P. (2000): "El patrimonio paisajístico gallego como recurso turístico", en Leira López, J. y Méndez Fonte, R. (coord.) op. cit., p. 11-23.

[384] Chamoso Lamas, M. (1978). op. cit., p. 83-84.

III. LA OBRA DE FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU EN GALICIA. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y RESULTADOS

III. 1. CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

III. 1. 1. CRITERIOS CONCEPTUALES

III. 1. 1. 1. UNIDAD DE ESTILO

La «unidad de estilo» es mucho más que un criterio de intervención sobre el patrimonio arquitectónico, constituye una corriente idealista y pragmática de enfrentarse al edificio histórico, que entiende restauración como reintegración. Quienes la han aplicado han pretendido recuperar el carácter original y la unidad formal en que fue concebido el objeto arquitectónico a intervenir, eliminando los añadidos posteriores que, a su juicio, distorsionan la pureza de su imagen, y reintegrando todas aquellas piezas o elementos correspondientes a su concepto, función y diseño iniciales. Esta postura, fundamentada en el siglo XIX[385] y atribuida fundacionalmente al arquitecto francés **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814-79) –por ser quien la formula en su obra *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIième siécle* (1854-68) y la ejecuta en exponentes arquitecónicos de Francia como la Madeleine de Vézelay, Notre-Dame de París, el castillo de Pierrefonds o la ciudad de Carcassone, entre otros-, ha derivado en la constitución de una de las escuelas más significativas de restauración monumental desarrollada en España durante el siglo XX –«Escuela restauradora» o «Restauración estilística»-, con Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) como máximo defensor, de influencia destacada en la formación académica y en la obra de Francisco Pons-Sorolla.

Viollet-Le-Duc defiende una intervención que rescate rigurosamente el estilo original de la obra a intervenir. En su propia definición de restauración -*"Restaurar un edificio no es conservarlo, rehacerlo o repararlo; es restituirlo a un estado completo que puede que no haya existido nunca"*[386]- deja patente una clara intención utópica mediante el deseo de hallar la perfección formal, aún cuando ésta no se hubiera llegado a alcanzar ni en su concepción original. Ignacio González-Varas (1999) resume el objetivo la resturación estilística como la intención de *"conseguir el monumento ideal, de estilo unitario y carácter cerrado, en donde las huellas del deterioro se eliminaran y el edificio ofreciera la apariencia externa de la obra recién creada"*[387]. Para conseguir la forma prístina del objeto arquitectónico –tal y como se supone que debió de haber sido -Javier Rivera (2001) presupone el conocimiento exhaustivo tanto de los principios que rigen el estilo correspondiente al inmueble como de los criterios análogos resgistrados entre sus

[385] En los años cuarenta del siglo XIX se abre el debate sobre los límites que han de regir la restauración monumental. Cfr. Jokilehto, J. (1999): *A history of architectural conservation*, Oxford, Butterworth Heinemann, p. 137-173.

[386] Voz "Restauration" del Dictionnaire raisonné de l´architecture française du XI au XVI siècle de Viollet-le-Duc, recogida en Capitel, A. (1988). op. cit,. 19.

[387] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 160.

referentes más puros[388]. En consecuencia, todo conocimiento que precede a una intervención estilística implica un método deductivo para conocer las partes que faltan basándose en la semejanza formal de otros monumentos afines. Este sistema de inducción cognoscitivo es lo que Rivera expone como la utilización metodológica de arqueología e historia del arte[389].

La cuestión del «estilo» ha sido uno de los conceptos que mayores controversias y debates ha suscitado durante los siglos XVIII y XIX[390]. Desde su original acepción literaria hasta su aplicación a la historia de la arquitectura -como clave para la periodización y clasificación de sintaxis y repertorios morfológicos en correspodencia con las sucesivas etapas históricas-, el estilo ha derivado en la configuración de una postura restauradora que toma como justificación su integridad constructiva y su apariencia estética. La noción "style" que Viollet-le-Duc recoge en su Diccionario entronca con la correspondencia clásica de la "cocinnitas"[391]; en sus propias palabras lo define del siguiente modo: *"Desde la montaña hasta el más pequeño cristal, desde el liquen hasta el roble de nuestros bosques, desde el pólipo hasta el hombre, todo, en la creación terrestre, es poseedor de estilo, es decir, de la armonía perfecta en el resultado y los medios empleados para obtenerlo"*[392]. Con respecto al concepto de «unidad», cabe señalar la reflexión que recoge González-Varas (1999) sobre la doble cualidad que conforma toda obra de arte y que toda actuación de restauración ha de respetar[393]: su condición de documento –asociada a su valor histórico- y su condición de imagen –vinculada con los valores artísticos: sensoriales, expresivos y formales-. Estableciendo una analogía biológica, este autor enuncia que cada manifestación artística está constituida por un modo único de organización y agrupación de los diferentes elementos que lo componen, que es lo que le confiere su «unidad».

El arquitecto francés añoraba una arquitectura racional basada en la total coherencia entre estructura, construcción y composición, y el modelo lo encontró en el gótico, convirtiéndose en apologista del neogótico o *ghotic revival*. Consideró este lenguaje constructivo como un sistema arquitectónico universal, incidiendo en la misma postura que había adoptado la Academia, y que él tanto había criticado, con respecto a la arquitectura clásica[394]. La defensa que realizó del Gótico se fundamentaba en una teoría creacionista bastante

[388] Rivera Blanco, J. (2001): *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Valladolid, R&R, p. 119.

[389] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 116.

[390] Collins, P. (1970): *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950*) Barcelona, Gustavo Gili., 4ª ed. 1981, p. 57-61.

[391] Según el planteamiento de Alberti significa adecuación entre las partes, belleza intrínseca de una construcción.

[392] Voz "Style" del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIième siécle* de Viollet-le-Duc, recogida en Monterroso Montero, J. M. (2001): *Protección y conservación del patrimonio. Principios teóricos*, Santiago de Compostela, Tórculo Edicións, p. 139, nota 378.

[393] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 49-53.

[394] Ordieres Díez, I. (1995). op. cit., p.121.

opuesta a la institucionalizada por la Academia, y, así, en vez de apoyarse en la tradición greco-romana buscó las fuentes de su origen en las arquitecturas bizantina y oriental, generando una de las polémicas más entusiastas sobre las influencias orientales en la arquitectura medieval[395]. Por su parte, durante el siglo XIX en Francia, el uso del hierro en arquitectura estaba siendo tema clave en la polémica producida entre arquitectos tradicionalistas y progresistas-positivistas. Las especulaciones teóricas y proyectos de Viollte-le-Duc fueron los principales detonantes para que el hierro adquiriera un papel fundamental en la reforma de las artes decorativas y para que un movimiento estético e idealista como el Art Nouveau[396]-se integrara en la corriente positivista y estructural. Por todo ello, el arquitecto francés se convirtió en principal referente para aquellos que se oponían a las Beaux Arts.

Viollet-le-Duc concebía la arquitectura a partir de principios técnicos, constructivos, formales y, fundamentalmente, sociales. A su juicio, partiendo del positivismo de Auguste Comte (1798-1857) y de la teoría del entorno de Hippolyte Taine (1828-93), la arquitectura era la manifestación inmediata de una concreta organización social. Según este punto de vista, se basaba en el determinismo –por el cual todas las obras arquitectónicas están condicionadas por motivos materiales, climáticos, espirituales, políticos, culturales, religiosos, etc.- y en la *tectonicidad* –esto es, la relación orgánica, la correspondencia, entre los diferentes aspectos técnicos que forman un edificio-. A partir de estas premisas, Viollet-le-Duc veía la arquitectura gótica como algo lógico, racional, como expresión perfecta de una sociedad que él calificaba de democrática. En consecuencia, convirtió los principios de esta arquitectura en modelo a seguir para su presente. No proponía una imitación simple del gótico, sino tomar sus principios racionales tal como él los concebía, conduciéndole a la recreación cerrada del estilo original gótico en la restauración de monumentos artísticos.

Uno de las motivaciones que le condujeron a revitalizar el estilo gótico era su ansia por volver al aspecto primitivo y al estado ideal de los edificios históricos. En su opinión, el gótico era uno de los lenguajes en los que esta recuperación era más fácil conseguir pues toda construcción, formulada bajo su sintaxis, estaba sometida a un sistema invariable[397].

[395] Gallego Fernández, P. L. (1992). Gallego Fernández, P. L. (1992):"Viollet Le Duc: La Restauración Arquitectónica y el Racionalismo Arqueológico. Fin de siglo" en Fernández Muñoz, A. L. (dir.). *Restauración Arquitectónica*. Universidad de Valladolid, p.33-34.

[396] Su influencia en el movimiento Art Nouveau derivó tanto de su teoría como de sus proyectos; a diferencia de William Morris, Viollet proporcionaba una tesis práctica más que una argumentación moral. De hecho, en sus *Entretiens* presentó un método que presumiblemente salvaría a la arquitectura de las posturas historicistas, que alcanzó gran aceptación en la vanguardia de finales del siglo XIX. Algunos de los principios suyos que recoge el Art Nouveau fueron: dejar a la vista el esqueleto del edificio como un sistema visualmente lógico, la concordancia espacio-función, rechazando las normas de la simetría y la proporción; la importancia de los materiales como generadores de formas; y el interés por la arquitectura doméstica popular. La influencia de Viollet-le-Duc se registra en personajes como George Gilbert Scott, Alfred Waterhouse, Norman Shaw., Antonio Gaudí, Víctor Horta y Hendrik Petrus Berlage.

[397] Esta idea de Viollet-le-Duc es recogida por González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 159.

Su predilección por el estilo gótico, del que apreciaba su perfección estilística y estructural[398], coincidió, además, con la revitalización de la gloria nacional de Francia a cargo del Segundo Imperio, que pretendía recuperar el aspecto de los monumentos anterior a la Revolución Francesa. La idea de lograr un estilo nacional y no uno internacional, entroncaba con la concepción arquitectónica positivista de Viollet-le-Duc. Para conseguir tal estilo propagandístico, hacía falta determinar un modelo oficial a seguir que recogiese la historia y el pasado del país. Dicho referente a imitar lo fijaron en el estilo bajomedieval, en el que Viollet-le-Duc, además de ser un entusiasta, estaba especializado por sus proyectos eclécticos y neogóticos. Este motivo propició que se le encargase la responsabilidad y dirección de los importantes proyectos de restauración que en ese momento se estaban llevando a cabo[399].

El hecho de que el Estado francés- durante el Segundo Imperio costease, con grandes presupuestos, los proyectos de restauración de Viollet-le-Duc sobre monumentos simbólicos de la nación, y de que contase con el apoyo del Inspector General de Monumentos, Próspero Merimée, le sirvieron al arquitecto de garantía y afianzamiento en el desarrollo de su teoría intervencionista a partir de los años cincuenta. Situación que, no mucho tiempo después, se transformaría radicalmente ante el auge que la corriente antirrestauradora[400] iba a lograr a finales del siglo XIX y, fundamentalmente, en los albores de la nueva centuria[401]

---

[398] El papel del hierro en la arquitectura fue crucial para la apertura de los debates suscitados en Francia a lo largo del siglo XIX entre los arquitectos tradicionalistas y los progresistas-positivistas. Este debate estuvo alentado por los seguidores de las ideas de Saint-Simon, responsables de la implantación de la infraestructura técnica francesa en 1840 y 1850, así como por las poémicas publicadas en la revista progresista *Revue de l'Architecture*.

[399] Varios autores han vinculado este auge del gótico, además, con la finalización de la Catedral gótica de Colonia, la publicación de la obra *Notre Dame* de Víctor Hugo y el hecho de que la reciente Historia del Arte hubiese emprendido sus tareas investigadoras con el estudio de este estilo bajomedieval. De igual modo, el rechazo hacia la Academia y, por extensión, al mundo clásico tan admirado en el siglo XVIII, provocó el giro hacia la exaltación del mundo medieval, y en especial del gótico; prueba de ello ha sido el grupo de artistas conocido como los prerrafaelistas, cuyo punto de inspiración se encontraba precisamente en la cultura medieval, y al que tan próximo se situó John Ruskin. Macarrón, A. Mª (1995): *Historia de la Conservación y la Restauración*, Madrid, Tecnos, p.145-158; Calama Rodríguez, J. Mª y Graciani García, A. (1998): *La restauración decimonónica en España*. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla, p.18-23; y Gallego Fernández, P. L. (1992). op. cit., p.29-46.

[400] El inglés John Ruskin (1819-1900) mantenía una postura historicista, en la que abogaba por la no intervención en aras de una respetuosa conservación; es lo que se ha conocido como la «Teoría Antirrestauradora »o la «Restauración Romántica», y que él explicaba del siguiente modo: *"(Restauración) significa la más absoluta destrucción que un edificio pueda sufrir, una destrucción tras la cual no quedan restos que reunir, una destrucción que se acompaña de falsas descripciones de lo destruido. No nos engañemos en este asunto tan importante; es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar algo que haya sido grande o bello en arquitectura (…) Una época distinta podrá dar un espíritu distinto, y entonces se tratará de un nuevo edificio (…) El primer paso en restauración (…) es hacer pedazos la obra antigua; el segundo suele consistir en levantar la imitación más barata y despreciable posible, pero en todo caso, por cuidadosa y minuciosa que sea, no será más que una imitación, un frío modelo de aquellas partes que pueden modelarse, con añadidos conjeturables; y sólo conozco un caso, el Palacio de Justicia de Ruán, en que se haya alcanzado, o intentado alcanzar, el mayor grado de fidelidad posible. No hablemos pues de restauración. No es más que una mentira de principio a final"*, en Ruskin, J.: *La siete lámparas de la arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, ed. española 1989, p.232-233.

[401] Ordieres Díez, I. (1995). op. cit., p.121.

Otro de los motivos que contextualizan el intenso brote neomedieval en el siglo XIX lo constituye, tal y como ha expuesto González-Varas (1999), la especial atención que cobra este periodo histórico por tres motivos[402]: la interpretación ideológica del monumento medieval, tanto como encarnación del sentimiento nacionalista generalizado en Europa como su tratamiento simbólico de la mano de autores como Víctor Hugo, Françoise A. Chateaubriand, Pugin, Goethe, Tieck o Wackenroder; el protagonismo que adquiere el monumento medieval en los relatos y libros de viajes, entre los que destaca la colección del grabador José María Parcerisa con textos de Pablo Piferrer, Pedro de Madrazo, José Mª Cuadrado y Francisco Pi i Margall; y, por último, el valor histórico que asume el monumento en general como seña de identidad de un pueblo.

La finalidad de la «unidad de estilo» estriba en recuperar el supuesto estado original del inmueble, esto es, su repristinación. La repristinación de todo objeto arquitectónico, a su vez, consiste en la depuración y conclusión de éste[403]. Para ello no sólo se permite el derribo de construcciones estilísticas que rompen la unidad morfológica original, sino también la reproducción de piezas perdidas, mutiladas o ideales[404]. Víctima del excesivo entusiasmo con que Viollet-le-Duc se enfrentaba ante cada reto profesional se ha comprobado -gracias a la diversidad de diseños y dibujos preparatorios de sus proyectos de intervención- que la mayoría de las formas recreadas por él tan sólo eran imaginaciones personales y subjetivas[405], Esta amalgama de restaurar y proyectar es lo que Antón Capitel (1988) explica como la confusión creada por el eclecticismo del momento, llevando a los arquitectos del momento a que sus reconstrucciones en estilo derivasen en diseños de nueva planta[406]. Dada la alterabilidad y modificabilidad autorizadas en la unidad estilística, ésta ha sido considerada como el acta fundacional de la ciencia y/o disciplina de la restauración, entendida como la actuación transformadora del patrimonio artístico. En este sentido, Isabel Ordieres (1995) recoge cómo Viollet-le-Duc acababa prefiriendo a un documento objetivo y verdadero un supuesto hipotético que le permitiera obtener la pretendida unidad de estilo"[407].

La búsqueda de unidad estilística implica racionalidad, lógica y estética depurada. Junto a la corrección de imperfecciones –nos referimos a los aditamentos modernos-, la reconstrucción del edificio primitivo se realiza sin distinción entre lo antiguo y lo moderno.

[402] González-Varas, I. (1999). Op. cit., 34-38.

[403] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 120.

[404] Algunos arquitectos, como C. V. Guérin (1815-1881) en su restauración de la catedral de Tours, prefirieron reemplazar los fragmentos originales por copias idénticas y custodiarlos en un museo local a fin de quedar como trozos justificativos de que su sustitución se había realizado con total fidelidad. Crf. Jokilehto, J. (1999). op. cit., p. 150.

[405] Gallego Fernández, P. L. (1992). op. cit., p.32. Este artículo ha resultado tremendamente innovador a todo lo que hasta el momento se ha consultado respecto al debate decimonónico entre Viollet y Ruskin, pues aporta puntos de reflexión, expresamente justificados y elaborados, merecedores, cuando menos, de su consulta.

[406] Capitel, A. (1988). o.cit., p.19.

[407] Ordieres Díez, I. (1995). op.cit., p.122.

Este rechazo de notoriedad implica que entre los críticas más comunes a la «unidad de estilo» se encuentre la de "falso histórico" o "pastiche". Cierto es que Viollet-le-Duc era partidario absoluto de aplicar los avances técnicos de su momento a la restauración arqutectónica[408], entendidos como prolongación y consecuencia derivada del desarrollo del gótico *-Si debiendo hacer de nuevo la cubierta de un edificio el arquitecto rechaza la construcción en hierro porque los maestros medievales no habían usado nunca tal sistema, cometería a nuestro entender un error, pues se evitarían así los terribles peligros de incendio que han sido tantas veces fatales para nuestras construcciones antiguas"*[409]- pero en ningún momento pretendía diferenciarlos de los originales. El arquitecto francés justificaba la reproducción de pátinas y la copia exacta de motivos moldurados a fin de conseguir un duplicado exacto del supuesto original. Para él tenía igual de importancia -adquiría el mismo valor conceptual- una copia realizada fielmente que un original[410]. Esta actitud implica para Javier Rivera (2001) una evidente despersonalización del arquitecto-restaurador ante el edificio histórico[411], y para Ignacio González-Varas (1999) una sobrevaloración de la idea contenida en la obra de arte más que de su materia[412].

Dilucidar sobre el concepto de "falsificación" nos conduce de modo inmediato a la distinción realizada por Cesare Brandi sobre copia-imitación-falsificación. Brandi deja bien claro que ésta última se diferencia de los otros términos por la voluntad consciente de engañar[413]. En este sentido, la ausencia premeditada de notoriedad en la recreación violletiana se considera como un claro ejercico de falsificación.

La restauración estilística resulta permisiva y mimética. Por un lado, acepta formular cambios en el edificio a intervenir, ya sean para sustentar la estructura ruinosa como para solventar los daños producidos por el paso del tiempo; y, por otro lado, impone el derribo de las adiciones posteriores, a fin de lograr la presencia de un solo estilo en la construcción: el original. Para consguir ambos objetovos se altera tanto la historicidad del objeto, al suprimir acciones que lo convierten en documento, como su estética, al retirar los aditamentos que por sí son legados únicos e irrepetibles de otras épocas y lenguajes artísticos.

Entre los numerosos y más directos seguidores de la postura de Viollet-le-Duc destacaron dos arquitectos franceses, Anatole de Baudot (1834-1915) y Paul Abadie (1812-84), quienes mediante sus abundantes restauraciones en estilo contribuyeron al enorme desarrollo que la repristinación de edificios medievales alcanzó en toda Europa. En España

[408] Capitel, A. (1988). op. cit., p.20.

[409] Ordieres Díez, I. (1995). op. cit. p.120.

[410] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 117.

[411] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 121.

[412] González-Varas, I. (1999). op. cit. 160.

[413] Díaz-Berrio, S. (2004): "El concepto de autenticidad, visión histórica y aplicación al caso mexicano", en Finocchietti, S. (coord.): *¿Credibilidad o veracidad?. La autenticidad: un valor de los bienes culturale*s, Perú, UNESCO, p. 20-24.

varios arquitectos continuaron su testigo durante el siglo XIX como, por ejemplo, Juan de Madrazo (1829-81) y Demetrio de los Ríos (1827-92) en la Catedral de León. Uno de los ejercicios paradigmáticos de la restauración estilística medieval en España lo constituye la intervención del arquitecto Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso (1850-1930) en la iglesia románica de San Martín de Frómista, a caballo entre el XIX y el XX[414]. Su interpretación de la «unidad de estilo» original del monumento le condujo, tal y como sostenía Viollet-le-Duc, a perfeccionar y corregir el templo, aplicando el sistema filológico a partir de la analogía formal con otros referentes; esto es, sacrificar estructuras antiguas y significativas en función de una reconstrucción ideal del monumento inspirada en diferentes edificios del románico y del arte otomano.

La teoría violletiana también llegó hasta Norteamérica con gran influjo sobre la Escuela de Chicago, en concreto sobre la figura del arquitecto Frank Lloyd Wright, instaurando las bases del movimiento arquitectónico moderno del «funcionalismo racional», denominado por Louis Sullivan como *Form follows Function*, causa por la que se entiende su triunfo y gran aceptación en los Estados Unidos, a diferencia de la mala reputación que ha logrado en Europa donde su nombre equivale a falsificación. Rafael de la Hoz Arderius (1996) explica el éxito estadounidense de Viollet-le-Duc por el escaso impacto de las polémicas restauraciones de edificios medievales en ese país, frente al interés que generaron en la arquitectura moderna sus teorías del racionalismo arquitectónico[415].

A pesar de la etiqueta que durante el siglo XX se ha atribuido a Viollet-le-Duc de «gran falsificador»[416], no deja de ser elocuente cómo durante el intenso periodo de reconstrucción patrimonial, acontecido tras la II Guerra Mundial, en países de gran actividad como Alemania[417], se llevaran a cabo intervenciones para devolver el estado original a las fábricas demolidas. Lógico es que tras un episodio traumático que sesga la memoria colectiva de un dia para otro, la reconstrucción del mismo, tal y como se hallaba por entonces, resulta de urgente necesidad no sólo como actividad cultural sino sociológica. Sin embargo, muchas de esas reparaciones fueron aprovechadas para depurar estilos artísticos y formas arquitectónicas en algunos monumentos emblemáticos. A partir de 1945 se llevó a cabo la reconstrucción de San Pantaleón, antigua iglesia abacial de Colonia en el estilo típico de los Otones; en 1957 finalizó la de la iglesia románica del siglo

[414] Rivera Blanco, J. (2004): "San Martín de Frómista y la restauración española en el cambio del siglo XIX al XX", Rivera Blanco, J. (coord.): *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*. Valladolid. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. p. 73-90; Senra Galán, J. L. (2004): "Origen, muerte y resurrección de la Iglesia de San Martín de Frómista", Rivera Blanco (2004). op. cit., .p. 19-38. Vid. Wessel, H. (2002): "Restauraciones decimonónicas en la iglesia de San Martín de Frómista", *Compostellanum*, n º3/4, p. 605-632.

[415] La Hoz Arderius, R. de (1996). op. cit., p. 69-83.

[416] Vassalo, E. (1996): "Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879", en Casiello, S. (coord.): *La cultura del restauro. Teorie e* fondatori. Venecia, Marsilio, p. 97.

[417] Bornheim, W. (comp.) (1968): *Monumentos históricos de Alemania y su restauración*, Exposición. Karlsruhe. C. F. Müller, Großdruckerei und Verlag GmbH.

XI de San Miguel de Hildesheim, con la intención de recuperar su carácter homogéneo, y un año después culminó la de la Catedral de Aquisgrán, duramente afectada por el conflicto bélico, según su aspecto primitivo, aunque con una nueva organización interior. En la Catedral de Santa María y San Esteban de Spira, a partir de 1957, la restauración persiguió, con rigurosidad, restablecer su aspecto en la época de los emperadores salios, no sólo replanteando las antiguas dimensiones de cubierta, vanos y pavimento, sino también retirando pinturas y decoraciones del siglo XIX. La Sinagoga de Worms también asistió, entre 1957 a 1961, a una de las restauraciones depurativas más fieles. Incluso, el Castillo Imperial de Nuremberg o la Casa de Goethe en Francfort del Maine -cuyas repristinaciones han servido para rehabilitarlas como museos- se han convertido en exponentes de esta corriente estilística durante los años cuarenta y cincuenta en Alemania. Como contrapunto podemos citar la reconstrucción en estilo moderno que, en 1960, se realiza de las torres de la Iglesia protestante de Kassel, en reacción a la imitación de estilos históricos, aunque manteniendo las dimensiones de sus plantas anteriores.

Durante el siglo XX, el marco legislativo español -Ley sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional de 1933- y los acuerdos internacionales sobre conservación del patrimonio cultural –Carta de Atenas de 1931 y Carta Internacional de Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, suscrita en Venecia en el año 1964- rechazaron tajantemente los principios de la restauración estilística y la «unidad de estilo»[418]. En el artículo 2º de la Carta de Atenas se refleja la tendencia general de abandonar las "restituciones integrales" y se determina tanto el respeto del objeto arquitectónico valorando todos los estilos históricos, como la obligación de diferenciar la parte intervenida de la original[419]. El artículo 9º de la Carta de Venecia incide en el respeto hacia los valores estéticos e históricos del monumento y fija como límite para la restauración allí donde comience la hipótesis; y el artículo 12º del mismo documento recoge la necesidad de reemplazar armoniosamente las partes inexistentes con evidente notoriedad de las originales, evitando cualquier falsificación. Sin embargo, a pesar de esta oposición oficial lo cierto es que en nuestro país su influjo caracterizó buena parte de la *praxis* realizada durante el franquismo[420].

[418] A mediados del siglo XX todavía algunas voces oficiales, encargadas de la restauración estatal en Francia, aplaudían la labor desarrollada por Viollet-le-Duc en el núcleo de Carcassone, crf. Grimal, F. (1966): *Cité de Carcassone*, París, Caisse Nationale des Monuments Historiques, s/p.: *"Prosper Mérimée and Gros Mayrevieille called attention to the sorry condition of the monument and Viollet-le-Duc was called upon to restore it. It is thanks to him that today we are able to see the city almost the way it existed in the XIVth century, the time of its greatest splendour."*

[419] Hernández Hernández, F. (2002): *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Ediciones Trea, p. 297.

[420] Lo cierto es que en décadas tardías del siglo XX las derivaciones de la restauración estilística medieval han sido altamente peligrosas en cuanto se han convertido en licencias permisivas para reintegraciones tan espontáneas –se las conoce como restauraciones pintorescas- como el capitel con el escudo del Atlético de Bilbao colocado en la torre románica de Santa María de Trujillo. Crf. Lavado Paradinas, P. J. (1999): "Recuperación, conservación y musealización del patrimonio artístico medieval", Hevia Blanco, J. (comp.): *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, Universidad de Oviedo, p. 139-159.

La mayoría de las intervenciones realizadas en Galicia bajo la supervisión de **Francisco Pons-Sorolla** sobre edificios religiosos, principalmente de traza medieval, persiguen el rescate de la fábrica original. Este criterio depurativo suele conseguirse mediante la liberación de aditamentos constructivos modernos o a través de la eliminación de retablos, altares, pinturas y cales que cubren paramentos y elementos portantes. La intervención se articula en función de su imagen final. Para ello resulta igual de importante desmontar muebles barrocos que limpiar alzados y ordenar presbiterios para devolver cada conjunto a su imagen original.

La asimilación de los principios estilísticos por parte del arquitecto madrileño está muy clara en sus restauraciones historicistas. Ahora bien, éstas pueden abordarse desde dos puntos de vista: según los criterios que especifica en sus proyectos –mayoritariamente en los pliegos de condiciones- y según el efecto total que pretende en cada inmueble.

CRITERIOS CONTRAPUESTOS DE PONS-SOROLLA:
A LA BÚSQUEDA DE UNA ARQUITECTURA MÁS PURA Y ORIGINAL.

Los trabajos habituales para conseguir la «unidad de estilo» son las consolidaciones, demoliciones, reconstrucciones y reintegraciones, ideadas de modo diferente en cada edificio histórico, aunque con un sustrato técnico bastante parecido. Los criterios que determinan esos trabajos -entonación y reproducción filológica- están presentes de modo alterno en las restauraciones que coordina Pons-Sorolla y reflejan su vinculación violletiana en aras de alcanzar el estado puro de cada fábrica.

La **entonación** es la pauta más insistente en la proyección de las intervenciones y consiste en igualar al máximo las partes nuevas con las originales, a fin de conseguir una armonía perfecta. Las indicaciones para tal entonación atañen al rejuntado y empleo de material análogo. Una de las preocupaciones constantes es la obtención de tono dorado para conseguir un aspecto vetusto por igual para todo el edificio, tal y como se indica en obras de la Colegiata de Sar (Santiago de Compostela, 1951 y 1957: restauración de pilares interiores, columnillas exteriores, zócalo y ventanales del ábside y rejuntado de contrafuertes), la Iglesia de la Peregrina (Pontevedra, 1953: construcción de cierre frontal en el atrio) y la Iglesia de Santa María das Neves (Melide, 1965 y 1968: restauración de ábside y limpieza interior). Para obtener el tono dorado se practican juntas degolladas rejuntadas con mortero bastardo de cal grasa; este tipo de rejuntado lo proyecta para la iglesia del monasterio de Acibeiro (Forcarei, 1960: reconstrucción de muro frontal en la cabecera), la iglesia de Santo Domingo (Pontevedra, 1960: recrecido de muro antiguo del testero Sur del crucero), la iglesia de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela, 1961: reconstrucción de crucero) y la iglesia de Ntra. Sra. del Pilar (Santiago de

Compostela, 1956, 1957 y 1960: reconstrucción y restauración de fachada principal), entre otros.

El empleo de material análogo al original en tono, calidad y grano permite que la sustitución de piezas mutiladas o el reemplazo de las perdidas resulte más fiel al lenguaje formal del conjunto, en definitiva, a la «unidad de estilo», así como evitar un aspecto excesivamente reciente de las nuevas. La preocupación por el material "entonado" es prácticamente una constante en los numerosos proyectos que dirige, pudiendo destacarse -por ser los que señala de modo detallado en los respectivos pliegos de condiciones- algunos trabajos del Colegio de Fonseca (Santiago de Compostela, 1962: restauración de la torre) y de la Catedral de Santiago de Compostela (1969: sustitución de piezas en cuerpo románico de la Torre de las Campanas). Cuando el material nuevo se emplea para reconstruir o completar un paramento éste mantiene con exactitud las hiladas del resto de la fábrica, a fin de no alterar su imagen ni en la disposición de las trazas originales. Este respeto por las líneas existentes lo encontramos, por ejemplo, en las condiciones de las actuaciones aludidas en los templos de Acibeiro, San Domingos de Pontevedra y San Domingos de Bonaval y Ntra. Sra. del Pilar de Santiago de Compostela.

La **reproducción filológica** es el otro criterio que Pons-Sorolla aplica en sus restauraciones para conseguir la «unidad de estilo». Basándonos, pioritariamente, en los referidos pliegos nos encontramos con un deseo expreso de reproducir partes molduradas en la colegiata de Sar (Santiago de Compostela, 1957: restauración de ábside, *"Las columnillas que han de reponerse en el ábside se labrarán ajustando su diámetro en cada caso al que se deduce de las basas y capiteles conservados; la labra será a pico grueso para armonizar con el resto del ábside."*[421]) (**Figs. 80 y 81**) y en la iglesia parroquial de Combarro (Combarro, 1961: restauración de cubierta, *"La parte de cornisa en falta, reproducirá la conservada, también con igual tipo de piedra y labra."*[422]).

Este método deductivo se lleva a cabo mediante vaciados y plantillas de los modelos a copiar pertenecientes, por lo general, al mismo edificio. En las obras para la creación del museo catedralicio en el Templo de Ourense (1952) se alude a la confección de *"vaciados de escayola como modelos para labra"*[423] de las piezas decoradas, previamente seleccionadas por la dirección técnica. Las plantillas para reproducir molduración –tan sólo en las obras de restauración de edificaciones en el costado de Mediodía de la Plaza de Teucro (Pontevedra, 1952) se detalla que son de cinc-, repiten la misma metodología inductiva aunque el objeto sea tan diferente como los ventanales y el desembarco de la

[421] Proyecto de restauración de sillería y colocación de vidrieras en la Real Colegiata de Sar en Santiago de Compostela, 1957. (APS).

[422] Proyecto de restauración en la iglesia y casa rectoral del Conjunto Monumental de Combarro, 1961. (AGA, Sección: Cultura, 26/361).

[423] Proyecto de restauración en los locales del museo de la catedral de Ourense, 1952. (APS).

escalera en el Gran Salón del Palacio de Xelmírez (Santiago de Compostela, 1956), la bancada de sillería en los locales para museo de la catedral ourensana (Ourense, 1954), o las basas de los pilares de la Real Colegiata de Sar (Santiago de Compostela, 1951).

Algunos de los ejemplos paradigmáticos en los que Pons-Sorolla reconstruye un elemento medieval a partir de los restos conservados son la restauración de la nacela románica que corona el exterior del ábside de la iglesia de San Xoán de Vilanova (Miño, 1966) (**Figs. 82 y Plano 24**), y la reconstrucción de la chimenea medieval en el Salón Bajo del Palacio de Xelmírez (Santiago de Compostela, 1954) (**Figs. 83 y 84**). La diferencia entre ambas actuaciones radica en el deseo de disimular o evidenciar, aunque sutilmente, la identificación de las piezas repuestas. Mientras que el acabado de la nacela se pretende inadvertido, el trabajo de la chimenea interesa diferenciarlo -aunque reiteramos que livianamente en los rejuntados y color de piedra- como prueba del audaz rescate que el arquitecto supo hacer permitiéndole publicitar la labor de salvaguarda auspiciada por la administración central. De hecho, del artículo que él mismo publica sobre los trabajos realizados en el Palacio[424], podemos extraer su deseo por hacer entender que la ambientación medieval del referido Salón alcanza, incluso, a los pequeños detalles. Tampoco podemos olvidar la reconstrucción de la Sala Capitular románica del monasterio de Sobrado dos Monxes (Sobrado, 1963) (**Plano 25**), porque en ella, además de las piezas conservadas -capiteles, ménsulas, arcos, basas, dovelas-, se toma como modelo la Sala Capitular de Carracedo, con la que coincide tanto en cronología como en dimensiones. En este caso, como veremos más delante, sí existe un deseo expreso por diferenciar los objetos nuevos de los antiguos.

En este trabajo de reproducir modelos también se da indicaciones sobre el tipo de labra a emplear–a pico fino o grueso- para que las piezas nuevas no desentonen con las conservadas. Esta indicación sobre el tipo exacto de labra aparece en los proyectos de la iglesia del Monasterio de Oseira (San Cristovo de Cea, 1966 y 1967: restauración en el Claustro de los Caballeros) y en la iglesia de Santa María de Mezonzo (Vilasantar, 1969: consolidación de paramentos con sustitución de sillares).

Igual que se han señalado actuaciones donde acomete una reproducción mimética, hay otros, los menos, en los que se rechaza el duplicado de piezas esculpidas prefiriendo dejar expuestas las originales, algo descompuestas, previamente consolidadas. Tal condición de incluye en el proyecto de restauración del cuerpo románico de la Torre de las Campanas en la catedral compostelana (1969: *"Las piezas decoradas, capiteles y basas con temas*

[424] Pons-Sorolla y Arnau, F. (1983): "Obras de restauración en el Palacio de Gelmírez", en *Abrente*, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 13-14, A Coruña, p. 159-166.

escultóricos, no se reproducirán, conservando los auténticos mutilados siempre que sea posible." [425]).

La lista de objetos intervenidos en los que el arquitecto madrileño aplica criterios afines a la postura de Viollet-le-Duc resulta casi tan larga como la contenida en el Corpus adjunto a este texto. Por ello, una vez extraído las pautas más generales que, en algunos casos, le decantan por la «unidad de estilo», vamos a comprobar cómo su afiliación con esta corriente no es unívoca sino que la supo combinar con principios opuestos y denostados por el arquitecto francés como el de la notoriedad.

La **notoriedad**, consiste en hacer notable la intervención de restauración y diferenciarla claramente de las zonas originales, evitando cualquier confusión cronológica o sintáctica entre los componentes de una obra. Este criterio -defendido por Camilo Boito (1836-1914), internacionalmente aceptado tras la Carta de Venecia (1964) y que Pons-Sorolla aplica esporádicamente- resulta contradictorio con la restauración estilística. Si lo abordamos en este capítulo es para suavizar la actitud violletiana del arquitecto madrileño, pues, tanto en éste como en otros criterios de restauración, su postura es más abierta que la del francés. Aunque mayoritariamente las reconstrucciones en monumentos tienden a la semejanza total con las partes originales, en algunas intervenciones se estipula como condición distinguir las piezas repuestas. Esto se recoge de modo explícito en la restauración de la iglesia de Santa María de Mezonzo (Vilasantar, 1969: restauración general: *"En las piezas molduradas y decoradas que se estime necesario reponer se hará un tratamiento que no las confunda con los originales pero entonando con ellas y llevarán grabadas una R demostrativa de pertenecer a la restauración."*) y en la reconstrucción de la Sala Capitular del monasterio de Sobrado dos Monxes (Sobrado, 1963: *"La sillería será de tipo y calidad análogos a la conservada ajustándose igualmente la labra de las piezas nuevas al tipo de la antigua, sin perjuicio de dejar indicadas con una R las repuestas."*). Asimismo, por ejemplo, en la bóveda que cubre la iglesia del monasterio de San Esteban de Ribas de Sil también se ha dejado inscrita la fecha de 1971 como testigo de la intervención realizada.

A caballo entre los años sesenta y setenta, durante la recuperación de la iglesia del monasterio de Oseira (San Cristovo de Cea), volvemos a encontrarnos con otro de los esporádicos distanciamientos de Pons-Sorolla con los postulados puramente violletianos. Aunque en las repristinaciones que dirige en monumentos medievales suele ser habitual la retirada de muebles barrocos, llama la atención que cuando los monjes de Sobrado deciden retirar el retablo mayor por su avanzado deterioro- "retablo barroco que ocultaba parte de la columnata de la girola y del templete igualmente barroco al que se incorporaba

[425] Proyecto de reposición de cubierta en la Capilla de la Comunión y restauración de elementos románicos de la Torre de las Campanas, 1969. (APS).

el altar"[426]- el arquitecto manifieste que aunque se trate de un *"criterio, loable desde un punto de vista purista, ha producido en cambio la pérdida de una obra notable de elementos barrocos de gran calidad, lo que ha dado motivo a una queja muy fundamentada de las Autoridades de esta Dirección General"*[427]. El hecho de que los monjes se adelantaran al arquitecto en la supresión del mueble evidencia que este tipo de acciones depurativas eran aceptadas por el espíritu colectivo del momento, ya fuera alegando motivos de conservación o de falta de valor estético. A su vez, la postura de Pons-Sorolla nos hace comprender que cuando él toma la decisión de recuperar la imagen original de un monumento, retirando elementos modernos, lo realiza siempre atendiendo a la falta de interés de los mismos; esto es, opta por la retirada de unidades a favor no sólo de una revalorización de la fábrica sino también de su completa estimación artística. Dos de los ejemplos de retirada de retablo moderno son los que realiza en la Iglesia de Santa María das Neves (Melide, 1968), a fin de descubrir la fábrica románica y la antigua mesa de altar, y en la Iglesia de San Domingos de Ribadavia (Ribadavia, 1959), en este caso se trata de una remoción parcial, la zona alta, para descubrir los ventanales de la cabecera y conseguir *"la visión casi completa de su hermso ábside limpio y restaurado"*[428]. En esta línea de retirar obstáculos de perspectivas podemos citar el desmontaje de *"elementos y repisas de Órganos de Coro que, a partir del primer tramo, deformaba las estructuras de origen y quitaban su grandiosidad al conjunto"*[429].

El despojo sufrido por la cabecera de Oseira desencadena la reparación de *"las importantes mutilaciones que la obra barroca había ocasionado en el zócalo, columnata y pilares del Presbiterio así como en el propio pavimento de éste toda vez que la organización barroca, resistiendo la románica, se apoyaba en zócalo de ménsulas de piedra incrustadas en el basamento y partes bajas de las columnas de la girola"*[430]. De tal modo que superado el trauma de la supresión referida, se procede a la reintegración estilística de la capilla mediante la reconstrucción de piezas según los modelos románicos y la eliminación de cales y pinturas en girola y presbiterio, como obras prioritarias.

Esta postura de menosprecio hacia el lenguaje barroco entronca con una preferencia ideológica y espiritual hacia la sobriedad formal como símbolo de belleza. Como bien recoge Raquel Lacuesta (2001) las destrucciones producidas por la Guerra Civil sobre el patrimonio eclesiástico se tradujeron en una óptima oportunidad para *"reclamar el orden perdido, tanto en lo que respecta a las formas artísticas como a la liturgia. Algunas voces, sobre todo desde el clero, consideraron la cruzada como una bendición del cielo si con ella*

[426] Memoria del Proyecto de 1968. (AGA, Sección: Cultura, 26/142).

[427] Memoria del Proyecto de 1968. (AGA, Sección: Cultura, 26/142).

[428] Memoria del Proyecto de 1959. (APS).

[429] En la memoria del Proyecto de 1963 (A.G.A., Sección: Cultura, 26/376) se menciona como trabajo realizado aunque en ninguno de los proyectos previos se menciona su proyección.

[430] Memoria del Proyecto de 1968. (AGA, Sección: Cultura, 26/142).

se habían liberado las iglesias de los excesos decorativos y superfluos que las habían invadido desde el Renacimiento hasta el s. XX. Se añoraba la simplicidad en la arquitectura y la austeridad en la ornamentación, a la manera de los templos medievales, y se abominaba del barroquismo, pues iba en detrimento del fervor religioso y el recogimiento necesario para practicar el culto"[431]. Buena prueba de ello es la repristinación que el arquitecto Manuel Lorente Junquera desarrolla desde 1943 hasta 1953 en la Catedral de Teruel -*"Destrozada la catedral como consecuencia de los asedios que padeció la ciudad, se restauró totalmente, con la suerte de haber conservado con pocos daños el maravilloso artesonado morisco y el retablo de Gabriel Jolí. Como la bóveda que ocultaba el techo era perjudicial se quitó, construyendo una galería volada por encima de los arcos que dividen las naves, para poder contemplar las pinturas del artesonado* (…) *En el resto del edificio fueron buscados con todo esmero sus formas primeras, tanto en estructura como en decoración y se restauró todo, volviéndolo a su estado primitivo."*[432]– y que expresa la aceptación oficial –al margen de su contenido propagandístico- de las resturaciones en estilo ejecutadas por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional durante la postguerra.

Como vemos, en este contexto de reconstrucción nacional surge la búsqueda de una arquitectura más pura y original en los principales conjuntos religiosos de toda España, auspiciada, precisamente, desde el seno eclesiástico y ampliamente apoyada por la administración central.

Es en Cataluña donde claman dos de las voces más interesantes sobre el repudio hacia la mezcla de estilos artísticos: el sacerdote, teólogo y arqueólogo, Joan Ferrando Roig (1908-80) y el sacerdote, historiador y conservador del Museo Episcopal de Vic, **Eduard Junyent i Subirà**. Este último publica en 1940 un manual –titulado *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración-* recogiendo los principios y normas que, a su juicio, deben orientar la reconstrucción y nueva ejecución de iglesias. La intención volcada en la publicación es lograr *"una cierta unidad de pensamiento, base indispensable para la consecución de un estilo"*. Y es que Junyent, imbuido parcialmente por el incipiente espíritu vanguardista del siglo XX[433], -con el que tiene en común su rechazo por los estilos

[431] Lacuesta, R. (2001): "La restauración monumental en Cataluña durante la Guerra civil y la posguerra: las propuestas de Jeroni Martorell, Eduard Junyent y Camil Pallàs", Congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, 2001, p. 500-501.

[432] Dirección General de Bellas Artes (1958)*: Veinte años de restauración monumental de España*, Catálogo de Exposición, Madrid, Ministerio de Educación Nacional. p. 98.

[433] Junyent rechaza la frialdad de la arquitectura moderna en cuanto a su asimilación del hormigón, pues éste no aporta ninguna espiritualidad al edificio sagrado, rigiéndose únicamente por un criterio materialista que deriva en tal abstracción geométrica que dificulta su distinción de cualquier otra construcción profana -cfr. Junyent, E. (1940): *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, Barcelona, Balmes. p. 31-. Su pensamiento es deudor del neocatolicismo de finales del siglo XIX en Cataluña, vinculado a la figura de Torres i Vallas –obispo de Vic-, quien prtendía recuperar el arte cristiano románico en detrimento del Modernismo, Barroco y Renacimiento. Esta ideología sería recuperada en la época de franquismo.

históricos-pretende dar las instrucciones que permitan crear un estilo nuevo, libre de ataduras con formulaciones arquitectónicas del pasado o clichés formales precedentes. Para Junyent es preciso tomar un nuevo camino, que libere a la arquitectura sagrada de modelos paganos, pues entiende que los estilos más apropiados para las iglesias católicas son los desarrollados hasta el Renacimiento, a partir del cual se generó, por un lado, una asimilación y veneración de licencias laicas y, por otro lado, una fusión de éstas con la tradición cristana. En definitiva, queda claro que su apuesta por el estilo medieval es absoluta equiparándola con el estado más puro de la arquitectura religiosa, momento en que, tomando palabras suyas, todo el arte era cristiano[434].

Ya que a Junyent se le debe un impulso destacado a las restauraciones medievalizantes en la provincia de Barcelona tras la Guerra Civil (1936-39), cabe traer a colación la definición que ofrece de «estilo», desde una concepción positivista: *"Se denomina estilo el conjunto de formas y de aspectos artísticos fuertemente homogéneos que resultan de las fórmulas estéticas halladas por la colectividad en una época determinada, sintetizando su manera de sentir. Su característica radica en la concordancia de los elementos y de las partes desde una cierta unidad formal, en cuanto su fusión es obtenida a base de productos lentamente elaborados por una sucesiva evolución de formas cristalizadas en un clima sano de buen sentido, de seriedad, de fe sincera y de sentimiento institivo del ambiente."*[435].

En el primer capítulo sobre "Construcción" Junyent enumera las leyes a que debe someterse la arquitectura sagrada (p. 14). Entre ellas destacamos algunas por su estecha vinculación con la depuración estilística. En primer lugar, la «dignidad de las formas expresivas», con la que se refiere al empleo de materiales de calidad –él los califica de nobles, al igual que prescribe constantemente Pons-Sorolla en sus proyectos- pues son los que mejor contribuyen al culto y *"no consienten deformaciones ni ridiculeces"*. En segundo lugar, la «homogeneidad en todos los elementos y en sus partes para que respondan a un mismo fin», por la cual se consigue una armonización que relega el conjunto *"a aquella unidad de pensamiento que constituye el estilo*. No cabe duda que esta cohesión formal entre todos los componentes de una arquitectura es la que persigue en muchos casos el arqutecto madrileño mediante las remociones de coros, muebles y retablos y las demoliciones de sacristías o añadidos modernos. Y, en tercer lugar, «la sobriedad en las formas» con preferencia de la austeridad aunque sin rechazar la riqueza contenida, para evitar distracciones y ambientes recargados. Eso sí, rechaza la ausencia total de

[434] El interés de Junyent por el arte medieval es absoluto, de hecho buena parte de su función como conservador del Museo Episcopal de Vic consistió en ampliar la colección de pintura y escultura románica y gótica, con un criterio museográfico similar al que Joaquim Folch y Torres aplicó por entonces en el Museo de Arte Nacional de Cataluña en Barcelona. Su afán medievalista le conduce, por ejemplo, a estudiar monográficamente el románico en Cataluña en dos volúmenes editados en 1975 y 1976.

[435] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 19.

decoración, a la que tiende el racionalismo funcional de la arquitectura moderna, pues para él la ornamentación cumple una función importante en el marco de la arquitectura sacra sirve como homenaje a la Divinidad, cumple una misión didáctica, promueve la piedad de los fieles y constituye el complemento lógico de la iglesia[436].

El concepto de «restauración» que Junyent formula resulta bastante esclarecedor de su postura historicista: *"Restaurar un monumento significa darle todos aquellos elementos que le son necesarios para hacer resurgir su vitalidad perdida a causa de las injurias del hombre o del tiempo. Restaurar es devolver al monumento sus propias características, librándolo de las deterioraciones que lo deformen, consolidando sus partes débiles, recomponiéndolo en sus aspectos caídos, renovando su organismo, si cabe levantarlo de la ruina, o a lo menos reintegrándolo a un estado que, si no puede ser el mismo que antes tenía, responda a su más alta equivalencia."*[437]. No deja de sorprender el mensaje mesiánico que, con esta definición, lanza a los técnicos y religiosos en cuyas manos se encontraba el destino de nuestra arquitectura, presentando a la restauración como el camino necesario para liberar a la arquitectura de todos los males e injusticias ejecutadas por el hombe y el paso del tiempo. Las derivaciones ocasionadas sobre una fábrica pura le llevan a calificar de tiránicas y poco comprensivas las generaciones herederas del patrimonio cultural, pues no han sabido custodiar un legado con respeto permitiendo *"el injerto de complementos accidentales impuestos por nuevas necesidades prácticas, cuyos resultados en vez de mejorarlos, los transforma, los recargan y los falsean, si no los mutilan y no los detrozan."*[438].

Cuando en 1954 Pons-Sorolla acomete la restauración del Salón Bajo en el Palacio de Xelmírez (Santiago de Compostela) expresa una actitud redentora bastante similar; por un lado, deja bien claro su deseo de recuperar la esencia románica del espacio y conseguir una armonía homogénea sin distorisionar o falsificar la autenticidad del conjunto; esto es, «unidad de estilo» pero con notoriedad -*"se ha procurado devolver a este salón su carácter y dignidad perdidas sin inventar nada que pueda confundir a quienes en el futuro continúen estudiándole"*[439]-; y, por otro lado, con su intervención pretende, además, eliminar tanto las barbaries modernas acometidas por el hombre como remediar los estragos sufridos por su abandono -*"sin dejar expuestas a la vista del visitante las vergonzosas heridas de la incuria o la barbarie que podían ser dignamente reparadas y con ello obtenerse la impresión de totalidad de la obra, imprescindible para su valoración estética"*[440]-.No es éste el único caso en que el arquitecto madrileño explica la restauración como vía de salvación para los monumentos, digamos que en la justificación de cada

[436] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 203-206.
[437] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 281.
[438] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 281.
[439] Pons-Sorolla (1983). op. cit., p. 163.
[440] Pons-Sorolla (1983). op. cit., p. 163.

proyecto -como parece lógico- siempre va implícito un mensaje de rescate, sobre todo, ante las inclemencias del tiempo y agentes atmosféricos. Llama más la atención las ocasiones, como la que acabamos de comprobar, y que también son numerosas, en las que lanza una culpa con cargo al hombre moderno por adulterar, con construcciones carentes de valor artístico, arquitecturas concebidas en lenguajes históricos. Esta falta de interés, cuando menos estético, es lo que le ha llevado a fundamentar sus restauraciones historicistas, sobre todo las de carácter medievalizante. No se trata de respetar las «metamorfosis» de las que hablaba Antón Capitel (1988), como superposiciones estilísticas, espaciales y formales de calidad sobre conjuntos que, precisamente por esta amalgama de lenguajes, va conformando su carácter con el tiempo; sino que la postura de Pons-Sorolla se basa en una sobrevaloración -como decimos, fundamentalmente medieval- de la originalidad arquitectónica que individualiza a cada espacio y construcción singulares en que interviene.

Aunque hasta el momento pueda parecer que Junyent es un seguidor más de la corriente violletiana, su vinculación con los postulados de Giovannoni resulta manifiesta al presentar los principios del teórico italiano –evitar la innovación, respertar los añadidos de carácter artístico, aplicar notoriedad en las piezas nuevas— como las directrices que ha de seguir la salvaguada patrimonial. De hecho, realiza un ataque directo hacia la falsificación y el engaño que implican la que él denomina «teoría del estilo similar» y que bajo el auspicio de Viollet-le-Duc tanto se extendió en la recuperación de las iglesias góticas francesas. La oposición la argumenta en función del poco respeto que esta corriente denota al monumento, al querer devolverlo a un estado ideal e hipotético, así como en función de su radicalización estilística que acaba por convertir a los templos en modelos desprovistos de su carácter original. En palabras de Junyent la restauración estilística es *"una sacrílega alteración permanente que destruye el valor objetivo del monumento y que lo deforma de una manera irreparable"*[441]. Junyent defiende, a su vez, las reintegraciones documentadas pero siempre que no anulen a los originales, evitando en todo lo posible cualquier complemento, pues considera más acertado aceptar la vergüenza de las mutilaciones que la osadía de las renovaciones.

Con respecto a la revalorización de los estilos, deja bien claro tres posturas. En las iglesias de estilo puro la restauración puede servir para revalorizar su esencia, *"con sólo librarlas de revestimientos sobrepuestos y de adornos inútiles, y sin carácter que las sobrecargan"*[442]. Las operaciones a las que se refiere Junyent en este primer nivel comprenden el desenmascaramiento de paramentos blanqueados –aunque esta práctica se aborda en el capítulo de criterios técnicos, tan sólo indicamos, como muestra de su ejecución por Pons-Sorolla, el desencalado y supresión de pinturas en las bóvedas de la

[441] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 291.

[442] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 321.

iglesia del Monasterio de Melón (Melón, 1947)-, la demolición de cielo-rasos, la apertura de ventanales y arcos tapiados y la liberación de columnas embebidas en el interior de pilares.

Intervenciones de este primer grupo dirigidas por Pons-Sorolla encontramos unas cuantas de las que seleccionamos como ejemplos las que siguen: en los años cuarenta destaca la supresión del cielo-raso de la iglesia del Monasterio de Santa María de Acibeiro (Forcarei) pues, además de su pésima conservación, ocultaba el triforio; en los cincuenta rebaja el nivel del pavimento de la iglesia de Santa María de Cambre permitiendo descubrir las basas románicas de los pilares, suprimie el tejaroz de la Capilla de San Miguel de Celanova "*adosado modernamente sobre la puerta de ingreso que desentona de modo desagradable con la pureza de línea de capillita*"[443], y reabre ventanas tapiadas y retira el faso techo en el interior de la iglesia de San Xoán de Ribadavia. En la década siguiente, dirige la repristinación de la iglesia de San Francisco de Betanzos para "*descubrir estructuras ocultas, repararlas y devolver a la Iglesia su dignidad inicial*"[444], así como la demolición de cielo-rasos tanto en el interior de la iglesia de San Fiz de Solivio (Santiago de Compostela) como en la de Santa María de Mezonzo (Vilasantar) y en la Colegiata de Santa María la Real (Xunqueira de Ambía), y la retirada de vidrieras modernas en la galería claustral del siglo XVI del Monasterio de San Salvador de Bieito del Lérez para recuperar sus huecos calados.

Aquellas otras iglesias que conservando su estilo definido presentasen alteraciones más significativas, también pueden ser parcialmente reconstruidas a semejanza de su estado primitivo siempre que existan las trazas suficientes para ello o que se rastreen datos fiables para su diseño. Entre las actuaciones de este segundo nivel incluye la reconstrucción de elementos perdidos como ábside y bóveda, la completación de huecos de paso con los restos dispersos en el edificio, la recomposición de un pórtico según las huellas conservadas y la reformulación de anexos, como las sacristías, que en mayor medida hubiesen alterado la fisonomía primitiva del conjunto. En este segundo nivel de restauraciones, podemos citar dos demoliciones: el desmontaje del piso alto de la sacristía en la iglesia monacal de Santa María de Acibeiro (Forcarei), proyectado por Pons-Sorolla en 1964, para recuperar las ventanas del ábside y depurar, en lo posible, la imagen de la cabecera románica; y la supresión, que en 1946 proyecta junto a Menéndez Pidal, del arco escarzano que apeaba la tribuna de coro a los pies de la iglesia de Santa María La Mayor (Pontevedra) con el triple propósito de contemplar las bóvedas de crucería que cubren su interior, apreciar la organización interna de la fachada principal y mejorar la perspectiva del templo desde su ingreso hacia el altar. Análoga actuación es la que dirige Menéndez Pidal en 1958 en el Monasterio de San Isidoro (León) al *"quitar el coro en alto, dejando*

[443] Memoria del Proyecto de 1953 (AGA, Sección: Cultura, 26/271).

[444] Memoria de los Proyectos de 1967 y 1969. (AGA, Sección: Cultura, 26/122 y 26/137, respectivamente).

descubierto el frente primitivo de los pies del templo; todo ello de interés muy grande para el conocimiento del románico español"[445].

Finalmente, los templos donde la parte conservada de su estilo original fuese tan limitada-como por ejemplo a un sólo ábside- la restauración no puede empeñarse en reconsrtuir artificialmente todo el resto en ese estilo pues caería en una imitación descontextualizada. Lo que habría que hacer, en estos casos, sería destacar en lo posible los elementos originales asumiendo la evolución sufrida por el edificio. Este tipo de intervenciones son las que Pons-Sorolla acomete en los conjuntos catedralicios, respetando los diferentes lenguajes formales que confluyen en una misma arquitectura. El ejemplo que podemos traer a colación es la restauración estilística –con carácter *musealizante*- de la parroquial de la Corticela imbuida en la catedral de Santiago de Compostela como una capilla más. Tras varias operaciones, durante los años sesenta -demoliciones de falsas bóvedas y aditamentos modernos, consolidaciones de muros, recupreación del nivel primitivo, renovación de cubiertas, reordenación de ábsides y restauraciones de piezas molduradas , entre otras-, se produjo una sobrevaloración de la imagen románica del oratorio, destacándola como conjunto unitario. El arquitecto explica la finalidad de todas estas obras de renovación del siguiente modo: -*"Aunque supone notable transformación del aspecto* estético (...) *no introducen en el Monumento elemento fundamental alguno de nuevo proyecto sino que por el contrario tienen por fin descubrir y reponer las estructuras ocultas y devolverle su aspecto y belleza iniciales."*[446]-.

Cuando se trate de iglesias con estilos heterogéneos –continúa Junyent- los aditamentos de valor habrán de conservarse pues se han convertido en la historia evolutiva del propio monumento y la restitución del estilo primitivo resultaría un atentado de carácter histórico. Por último, si la iglesia carece de estilo alguno la restauración resulta más permisiva con tendencia a la consecución de una imagen homogénea y resuelta con criterios modernos que no intenten aparentar una imagen inventada.

Dado que los exponentes arquitectónicos en los que interviene Pons-Sorolla en Galicia suelen corresponderse, en su mayoría, al lenguaje medieval, con predominio evidente de arquitectura románica, y que, además, se trata de ejemplares mayoritariamente puros, no puede sorprender que el mayor número de restauraciones dirigidas por el arquitecto se correspondan con el primer grupo de iglesias de "un solo estilo" estipulado por Junyent.

Que la influencia de Viollet-le-Duc ha resultado un hecho comprobado en arquitectos españoles como Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) -impulsor de la «escuela restauradora» en nuestro país con su intervención estiística en la catedral de Cuenca, entre

[445] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 114-115.

[446] Memoria del Proyecto de 1964. (APS).

otras-, incluso, en personajes como Gratiniano Nieto Gallo –Director General de Bellas Artes en los años sesenta del siglo XX-, explica que a Pons-Sorolla le hayan llegado ecos estilísticos que ya hemos comprobado en algunos de los criterios más reiterados para conseguir la «unidad de estilo». Sin embargo, una vez analizada la aportación de Eduard Junyent, es evidente que la postura adoptada por Pons-Sorolla -y su deseo esporádico de notoriedad- encaja mucho más dentro de los parámetros de este historiador catalán, quien, como hemos visto, recoge el testigo del *Restauro Scientífico* promulgado por Gustavo Giovannoni (1873-1947), principal inspirador de la Carta de Atenas de 1931.

La influencia de Junyent ha sido muy evidente en el área catalana, concretamente en la provincia de Barcelona, y sobre arquitectos-restauradores como Camil Pallàs, cuya intervención en la iglesia de San Martín de Puig-reig (Barcelona) en los años cincuenta resulta bastante similar a la que proyecta Pons-Sorolla en la iglesia de Santiago de Allariz (Ourense) en la misma época, tal y como comprobaremos, a continuación, entre los casos paradigmáticos de intervenciones medievalizantes proyectados por este arquitecto.

EJEMPLOS PARADIGMÁTICOS DE «UNIDAD DE ESTILO» PROYECTADOS POR PONS-SOROLLA.

A pesar de que la «unidad de estilo» es una de las finalidades más pretendidas en las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla, existen algunas verdaderamente paradigmáticas de su aplicación. Aunque la ordenación cronológica resulte, por sistema, una organización cómoda para cualquier exposición, las actuaciones aquí seleccionadas se analizan y agrupan, si hay el caso, por las analogías conceptuales que presentan entre sí, partiendo de la base de que todas ellas son restauraciones medievalizantes. Para ello, abordaremos la frustrada recuperación de las fachadas medievales del Palacio de Xelmírez (Santiago de Compostela, 1954); la forzada reintegración medieval en la portada principal de la iglesia de San Fiz de Solovio (Santiago de Compostela, 1952-53); la demolicón de estructuras modernas superpuestas sobre los claustros medievales de la colegiata de Santa María La Real de Sar (Santiago de Compostela, 1946) y de la catedral de Tui (1964-68); la liberación del pórtico gótico en la fachada occidental de la catedral de Tui (1965-71); y la supresión del recrecido moderno sobre la iglesia medieval de Santiago de Allariz (1970-71).

El **Palacio Arzobispal de Xelmírez** (Santiago de Compostela)[447] asiste durante los años cincuenta a una restauración integral de su aspecto y a una consolidación mecánica de su fábrica (**Figs. 85-86 y Plano 26**). Dado que forma parte del conjunto catedralicio y, además, se le reconoce como uno de los ejemplares de arquietctura civil medieval más antiguos de

[447] Vid. CORPUS, p. 335-346.

España, el interés en revalorizarlo queda justificado. A ello se añade otra motivación de especial interés: la idoneidad de su rehabilitación como espacio museográfico de excepción por su marco arquitectónico y su emplazamiento estratégico para peregrinos, turistas y compostelanos.

Dentro de la vorágine renovadora a que se somete el edificio, destacamos las propuestas reintegradoras –finalmente fracasadas- de sus dos fachadas más visibles: la parte alta de la que hacia la Plaza del Obradoiro y el lienzo que abre hacia el atrio Norte de la Basílica o Plaza de la Acibechería. La intención en ambos casos es idéntica: recuperar su aspecto original mediante la eliminación de las estructuras superpuestas en tiempos posteriores.

Cuando en 1954 se lleva a cabo el levantamiento planimétrico del Palacio se cree tener datos suficientes para llevar a cabo la repristinación de ambos lienzos. Referido al cuerpo superior de la fachada occidental –hacia el Obradoiro- se deja bien claro que tras la reconstitución gráfica referida se han localizado *"restos suficientes* (...) *para reconstruir idealmente su estructura de contrafuertes enlazados por arcos, en composición gemela de dos ventanales y piñón"* [448]. Por su parte, para la fachada oriental se prevé *"devolver el antiguo ingreso por la Azabachería con desaparición de la actual fachada al atrio exterior de la Catedral y descubrir la hermosa fachada y piñones románicos, hoy ocultos por modernas edificaciones"*[449]. Es más, en el catálogo que la Dirección General de Bellas Artes publica en 1958 con motivo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España* recoge que, una vez "dominado" el conjunto resta *"para terminarlo la demolición del actual palacio, construído encima y que no es fácil adivinar cuándo podrá realizarse"*[450].

En la fachada de Poniente se lleva a cabo un actuación en el cuerpo alto, pero no la que permitiría recuperar su imagen original. En su defecto, se sustituye la existente galería de madera por otra de sillería granítica, articulada con ventanales adintelados sin evocación alguna a los arcos que se pretendían recuperar. En la fachada de Saliente no se acomete ninguna actuación depurativa, y aquella pretensión de descubrir la organización románica se malogra. Las hipótesis que podrían batajarse para este intento fallido pudieran ser por razones económicas o porque su traza medieval chocaría bastante con el lienzo inmediato de la catedral organizado en lenguaje neoclásico. Sea cual fuere la causa, lo ciertos es que en la actualidad una restitución medievalizante resultaría bastante arriesgado y, desde lugo, rechazado por la opinión colectiva ante lo que supondría la resurrección de los denostados postulados estilísticos.

[448] Pons-Sorolla, F. (1983). op. cit., p.160.

[449] Memorias de los Proyectos de 1954, 1956 y 1957. (APS).

[450] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 45.

Por los mismo años en que Pons-Sorolla interviene con Luis Menéndez Pidal en el Palacio, ésta acomete otras tantas restauraciones en estilo, algunas más polémicas que otras, pero que, en cualquier caso, dan testimonio de la aplicación del criterio analizado en monumentos tan emblemáticos como la iglesia de Santa Cristina de Lena (Asturias), cuya fachada restaura entre 1950-52 *"quitando la fea espadaña posterior y otros añadidos"*[451]. En este caso, se lleva a término la eliminación de añadidos posteriores, por su menor envergadura, frente a la magnitud de obra que hubiera sido necesaria realizar en el Palacio compostelano. El resultado, en el ejemplo asturiano, es una depuración extrema de la arquitectura, buscando con ello una imagen de catálogo, de modelo puro correspondiente al prerrománico para su estudio y difusión, alterando su evolución histórica, mediante una depuración más formal que conceptual. Y es que buena parte de las actuaciones realizadas en el marco de la Escuela Restauradora serían calificadas, con el tiempo, obsesivas con formas y aspectos retóricos en vez de preocupadas por asuntos compositivos y constructivos.

En los años cincuenta la **Iglesia de San Fiz** (Santiago de Compostela)[452] sufre una de las ambientaciones medievales más interesantes de las proyectadas por Pons-Sorolla. De la antigua fábrica medieval San Fiz tan sólo conservaba la portada, pues el resto había sido notablemente transformado en el siglo XVIII. Para enfatizar su huella románica Pons-Sorolla, en colaboración con el Comisario de Bellas Artes, Manuel Chamoso Lamas, decide emplazar en el tímpano, por aquel entonces vacío, un grupo escultórico con la escena de la Epifanía, de traza medieval y custodiado en el interior del templo (**Figs. 87 y 88**).

La adaptación de la pieza al nuevo emplazamiento derivó en la mutilación parcial de ésta, pues su conjunto no correspondía ni con la directriz ni con las dimensiones del tímpano. Las columnillas laterales de la puerta fueron restauradas en armonía con su estilo, y la flecha del ingreso aumentada tras mutilar parte del recrecido inferior del tímpano, permitiendo recuperar la forma semicircular de éste y los modillones que le sirven de peana.

Una escenografía medieval de tal envergadura sólo podría justificarse por la singularidad de este templo con el origen de la ciudad –pues se ubica en el castro originario de Compostela-, y con su transitado entorno –inmediato a él se erige el Mercado de Abastos, construcción decimonónica de inspiración neomedieval-. Por ello, la revalorización medieval de la portada de San Fiz parece encajar en la dinamización que por esos años el arquitecto madrileño, como Arquitecto Conservador de Santiago, estaba desarrollando en su Conjunto Monumental, mediante la ordenación de itinerarios turísticos, el adecentamiento de fachadas domésticas y la restauración de monumentos singulares.

[451] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p 26.

[452] Vid. CORPUS, p. 301-307.

En 1946, una de las primeras restauraciones medievalizantes de Pons-Sorolla, junto a su maestro Menéndez Pidal, fue la demolición del cuerpo del siglo XVII situado sobre la única crujía románica del **Claustro de la Colegiata de Santa María La Real de Sar** (Santiago de Compostela)[453]. La ampliación moderna, con la que se conseguía que el recorrido por el piso alto del claustro fuese continuo, era repudiada por ambos arquitectos pues, a su juicio, alteraba *"con su masa la proporción y belleza del conjunto"*[454]. Los inconvenientes aducidos para proponer su derribo eran la ocultación de la fachada Sur de la Colegiata y de sus ventanales románicos -pues ambos volúmenes compartían la misma cubierta de prolongada vertiente- y la consiguiente reducción en la entrada de luz natural al interior del templo. La supresión del añadido permitió descubrir los referidos vanos, en los que se acometió la resturación de sus componentes moldurados, y consolidar los contrafuertes de ese frente, construidos en el siglo XV para detener el fallo mecánico de la fabrica que amenaza con su desplome (**Figs. 89-90 y Plano 27**).

Análoga operación prístina es la que se realizó durante los años sesenta en el **Claustro de la Catedral de Tui**[455], aunque con una dimensión volumétrica y una recreación estilística mayor. En este caso, se conservaba la totalidad del claustro medieval y todo él estaba desfigurado por la superposición de un cuerpo moderno que alojaba distintas dependencias del palacio episcopal, situado en el ala Este. Este segundo piso –cuyo único tratamiento artístico eran los ventanales neogóticos abiertos hacia el patio central- ocultaba la llamada torre de Sotomayor, en el ángulo Sudoeste y la fachada Sur del Templo, aunque la alteración de la fisonomía medieval en el resto de crujías era absoluta.

La demolición del añadido se proyectó para la totalidad del claustro con excepción del ala Este, que se transformaría en la segunda planta del Palacio Episcopal (**Figs. 91-92**). La explicación de esta intervención- al margen de la repristinación que ya se venía exigiendo desde finales del siglo XIX por algunos canónigos- es la del propio contexto de la recuperación historicista que se lleva a cabo en todo el conjunto catedralicio: en el año 1959 la diócesis de Tui se amplía a la ciudad de Vigo y hasta esta ciudad se desplazan los servicios administrativos y pastorales de la curia. Esta decisión, por bula papal, se entendió como una retirada de poder a la sede tudense, contrarestándola con la medievalización extrema de su catedral y la ordenación del entorno monumental con fines turísticos y promocionales. Para evitar cualquier polémica o reacción popular sobre la demolición, el *Boletín del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy* -publicación local que recoge cual diario de bitácora la marcha de las obras realizadas en la Catedral durante los años sesenta- publica en 1961, unos años antes de su ejecución la siguiente desiderata: *"si se pudiesen suprimir o modificar las monstruosas columnas ochavadas que un obispo ideó para*

[453] Vid. CORPUS, p. 133-145.

[454] Memoria del Proyecto de 1946. (APS).

[455] Vid. CORPUS, p. 799-829.

ensanchar los pasillos de palacio, íbamos a dejar en paz al señor Pons Sorolla durante mucho tiempo"[456].

La consecuencia inmediata del desenmascaramiento del claustro gótico no fue únicamente la restauración de las arcadas medievales y la renovación de su pavimentación, sino también la recreación castrense que se ejecutó en el coronamiento perimetral de los costados Oeste y Sur (**Figs. 93 y 94**). Como el ala Meridional se había reservado para la reorganización del nuevo Palacio Episcopal, y la Septentrional se cubrió con piedra a fin de mostrar la totalidad de la fachada de la catedral –en la que se llevó a cabo la reintegración del rosetón correspondiente al testero del crucero-, las otras dos alas, incluyendo la recuperada Torre de Sotomayor, se coronaron de almenas. El propósito de esta remate era devolver a las partes del conjunto catedralicio que lo habían perdido, en este caso a su claustro, el aspecto de alcázar medieval –fortaleza fronteriza- en que originariamente había sido concebido[457].

Las transformaciones modernas sufridas por los claustros medievales, muy numerosas, fueron consideradas desde prinicpios del siglo XX, salvo extrañísimas ocasiones, atentados a joyas arquitectónicas que había que remediar. Si en los templos de factura románica o gótica podía resultar más comprometida su resturación en estilo -por razones cultuales, por respeto a capillas sufragdas por fieles, etc.- en los claustros resultaba algo más fácil convencer a los afectados de su desenmascaramiento, si se buscaba otro lugar apar alojar las dependencias funcionales que sobre ellos se habían construido. En este línea podemos citar la restauración del claustro de la Catedral de la Seo de Urgel (Lérida), *"maltrecho por añadidos y feos remiendos"*[458] bajo la dirección del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez, en una intervención desarrollada entre 1941-54 que incluyó la liberación de su fachada principal, y la del Monasterio de San Andrés del Arroyo (Palencia) a cargo del arquitecto Anselmo Arenillas Álvarez –la campaña global en el cenobio tuvo lugar entre 1941-56-, *"que tenía macizas las arquerías, un piso cargando encima y grandes contrafuertes adosados. El tramo correspondiente a la sala capitular se perdió en el siglo XV. El resto conservaba muy bien la escultura de los capiteles, los más finos de su escuela, y la restauración fue posible sin inventar capiteles nuevos. Fue necesario desmontar todo y volverlo a montar"*[459].

Las liberaciones y repristinaciones de claustros ocuparon una intensa labor de rescate en países como Italia. Tras los intensos daños sufridos por la II Guerra Mundial -principal

[456] *Boletín del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, nº 10 (julio 1961), p .8.

[457] *Boletín del Centro de Iniciativas y Turismo de Tuy*, nº 49 (octubre 1964), p. 5.: "*con los primitivos caminos de ronda y almenados que les devolverán muy acertadamente su antiguo carácter castrense, desde el exterior*"; nº 50-51 (noviembre y diciembre 1964), p. 3.: "*Se consolidarán las galerías y se restaurará la muralla externa, devolviéndole su carácter militar y almenado*".

[458] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 95.

[459] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 119, lámina CXCVIII.

detonante para la activación de un complejo plan de reconstrucción patrimonial de ámbito nacional-, regiones como Florencia, Pistoia y Arezzo acogieron análogas restauraciones en estilo a las proyectadas en España por Pons-Sorolla. Entre 1961-67 se eliminan las transformaciones realizadas desde el siglo XVIII en el patio *quattrocentesco* del Spedale di S. Maria degli Innocenti (Florencia)[460] para conseguir el *ripristino* de los elementos arquitectónicos originales; para ello se demuele el ático añadido a principios del XX y se reabren la arcadas, como obras prioritarias (**Figs. 95 y 96**). Similar apertura es la que se lleva a cabo en el claustro de los Salvestrini en el Convento di San Marco (Florencia)[461] (**Figs. 97-100**) y en el *quattrocentesco* del Convento di Santa Apollonia (Florencia)[462] que, desde 1960 a 1968, asumió la liberación de sus lados con una finalidad concisa: *"La belleza dell'impianto architettonico del chiostro, nella lineare e sobria aderenza al modulo brunelleschiano, è resa ancor più leggera ed aggraziata dalla esilità delle colonnette delle logge soprastanti ai porticari per il consolidamento e il restauro delle quali sono stati forati i relativi fusti, introducendo nei medesimi un'anima di acciaio, oportunamente ancorata alla base e alla sommità, onde sollevare i logori elemento antichi, in gran parte ridotti all'estremo limite di satbilità, dal peso notevole delle architravi e della cobertura lignea."*. Otro de los referentes italianos es el claustro de la Chiesa di S. Maria Magdalena dei Pazzi (Florencia)[463], en el que no sólo se rescata su estructura arquitectónica de aditamentos posteriores a su factura renacentista, sino que se lleva a cabo la reconstrucción de su costado sur con notoriedad en capiteles y cornisa (**Figs. 101 y 102**).

Directamente relacionado con la intervención en el claustro tudense, y en el mismo periodo cronológico, tuvo lugar la liberación del **Pórtico occidental de la Catedral de Tui**[464]. La ojiva derecha se había tapado con una construcción moderna –en la que se habían practicado unos ventanales negóticos- por la que se accedía a la ampliación moderna del claustro. De tal modo que cuando se decide retirar ese postizo sobre la arcada medieval, también se elimina su ingreso desde el pórtico (**Figs. 103 y 104**). El efecto de esta supresión fue un cambio bastante significativo de la fachada principal y de su atrio. El pórtico era el símbolo exterior de la catedral- seno y representación del poder y la jerarquía eclesiástica-, el que llamaba la atención sobre la singularidad de la construcción sagrada que presidía de cualquier otras edificación profana, actuaba de antesala, de bienvenida, y su repristinación resultaba vital para completar la unidad estilística del conjunto catedralicio.

Las primeras modificaciones más destacadas del atrio fueron el rebaje del pavimento hasta su nivel primitivo y la reconstrucción de la escalinata, que lo comunica con la Plaza de San Fernando, en el costado liberado a fin de completarla en todo su perímetro. La

[460] Soprintendenze ai monumento di Firenze-Pistoia e di Arezzo (1968): *Il restauro dei monumenti…*, p.15-17, láminas 24-25.
[461] Soprintendenze ai monumento di Firenze-Pistoia e di Arezzo (1968). op. cit., p.19-20, láminas 28-29.
[462] Soprintendenze ai monumento di Firenze-Pistoia e di Arezzo (1968). op. cit., p.20-22, láminas 32-35.
[463] Soprintendenze ai monumento di Firenze-Pistoia e di Arezzo (1968). op. cit., p.37-40, láminas 60-61.
[464] Vid. CORPUS, p. 799-829.

recuperación estilística y formal del pórtico se enlazó, igualmente, con la ordenación de la referida Plaza, en la que se ejecutaron operaciones de ampliación, eliminación de tendidos aéreos y pavimentación. El objetivo de toda la campaña era común: destacar y enfatizar la perspectiva hacia la nueva imagen de la catedral.

Algunas liberaciones de pórticos cegados, en respuesta a la misma intención depurativa que la de Tui, son las de la iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilia de Rebolledo de la Torre (Burgos) adosado a su costado de Mediodía –en 1939 se descubren las arcadas de su cuerpo inferior[465]- y la iglesia de San Millán (Segovia) rodeando tres de sus flancos –abierto entre 1950-54 por los arquitectos Javier Cabello Dodero y Antonio Labrada Chércoles[466]-.

La última intervención que hemos seleccionado para ejemplificar la restauración historicista medievalizante que proyecta Pons-Sorolla en Galicia corresponde a la **Iglesia de Santiago de Allariz**[467]**.** En los años setenta emprende la supresión del recrecido moderno sobre la iglesia por ser la reforma que más alteraba su naturaleza románica. En el interior se habían construido bóvedas falsas de ladrillo y tapiado ventanles románicos y aumentado el nivl del suelo. En su exterior las cubiertas de nave y cabecera habían quedado enrasadas con el hastial frontal de la nave imbuido en el recrecido del ábside.

La devolución a su estado original se proyectó como la salvación de la fábrica, sometida a la barbarie de extemporaneidades irrespetuosas practicadas tanto en su fábrica como en su entorno inmediato (**Figs. 105 y 106**). De hecho, el arquitecto condena abiertamente el desvirtuamiento del templo como consecuencia de tres actuaciones precedentes: el adosamiento de la sacristía a su flanco Norte por perjudicar con su tejado al ábside y resultar de escaso valor artístico *"con pintoresquismos de cantero local en su decoración"*[468]; la nivelación de la pediente en que se emplaza el templo, produciendo el enterramiento parcial de la cabecera; y la elevación del ábside, practicada hacia el siglo XVII, para aumentar en altura el retablo existente del siglo XVI, provocando, a su vez, el recrecido del pavimento del ábisde *"cosa que no favorece a su prestancia por ser realmente reducido el arco, ya gótico, de su actual embocadura"*[469].

Para demoler el añadido hubo que desmontar no sólo las cubiertas y el coronamiento de los muros, sino también el retablo mayor, apareciendo pinturas murales en el recrecido moderno -que también fueron retiradas-, capiteles de traza románica y el antiguo altar medieval que, tras su restauración, paso a presidir la nueva ordenación del ábside. La

[465] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 67-68, láminas CLI-CLII.

[466] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 80, lámina CXXXI.

[467] Vid. CORPUS, p. 549-558.

[468] Memoria del Proyecto de 1969 (AGA, Sección: Cultura, 26/176).

[469] Memoria del Proyecto de 1969 (AGA, Sección: Cultura, 26/176).

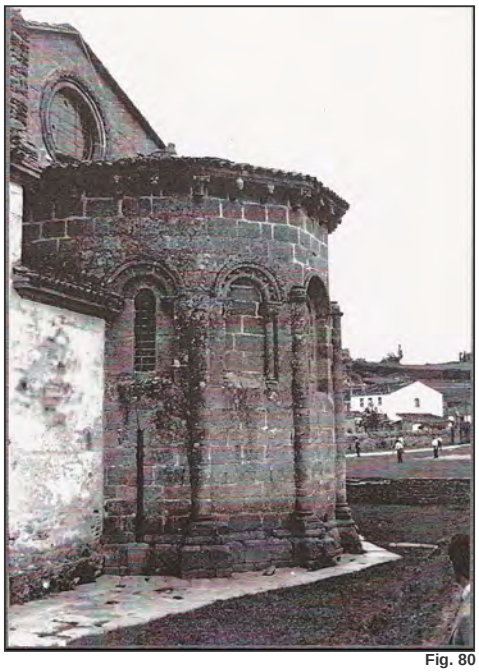
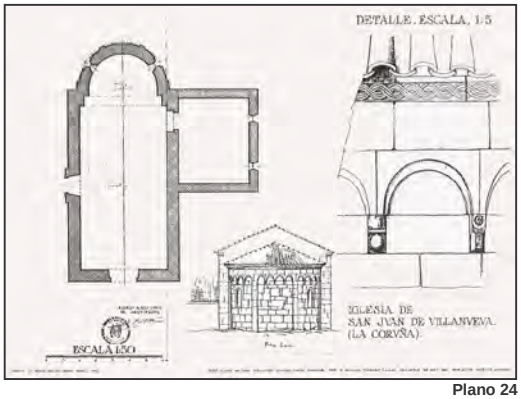


Fig. 80

Fig. 81

Figuras 80 y 81. Cabecera de la Colegiata de Santa María La Real de Sar en Santiago de Compostela antes y durante las obras de restauración. (ca. 1957, APS).

Fig. 82



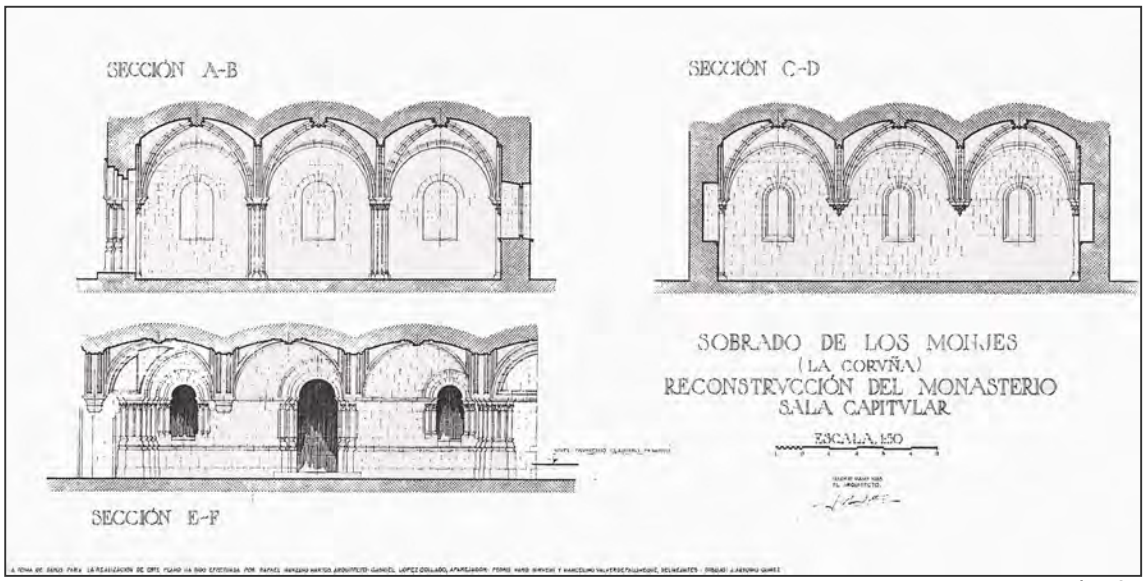
Plano 24

Figura 82 y Plano 24. Cabecera de la Iglesia de San Xoán de Vilanova en Miño. (ca. 1966. APS); Planta, alzado del ábside y detalle de la nacela románica. (Mayo, 1966. APS).

Fig. 83

Fig. 84

Figura 83 y 84. Chimenea románica en el Salón Bajo del Palacio de Xelmírez antes y después de su restauración. (1954. APS).



Plano 25

Plano 25. Reconstrucción de la Sala Capitular del Monasterio de Sobrado dos Monxes. (Mayo, 1965. APS).

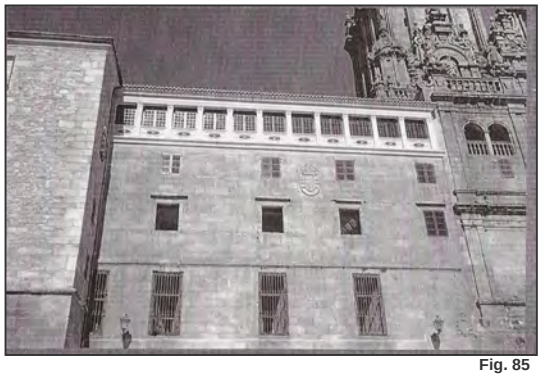
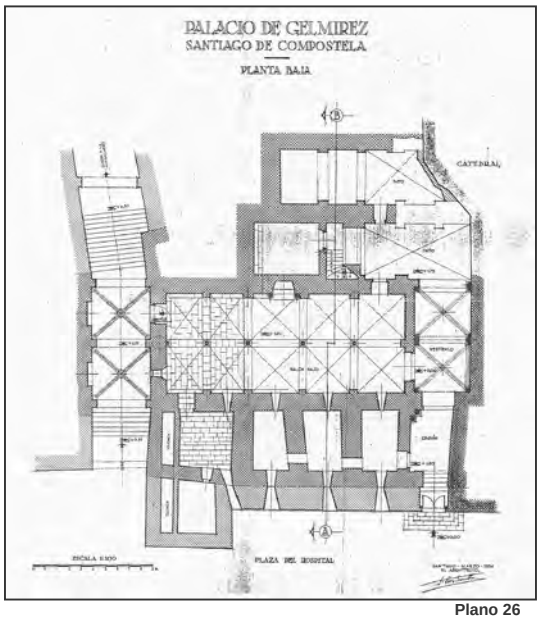


Fig. 85



Plano 26

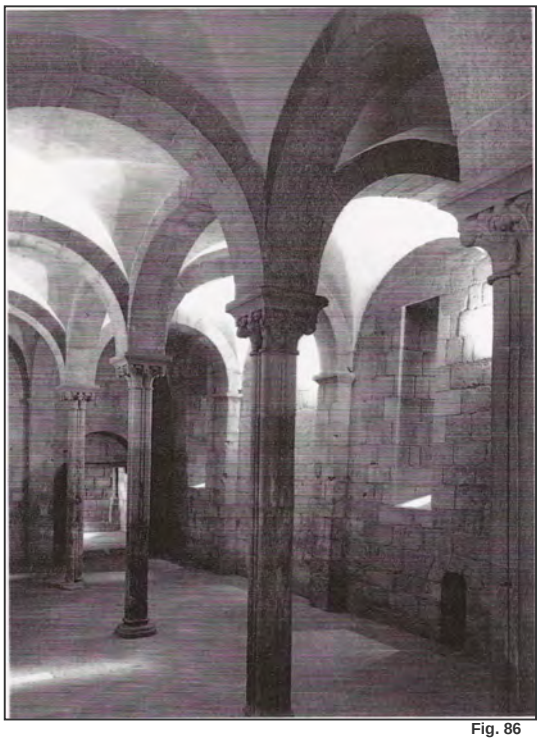


Fig. 86

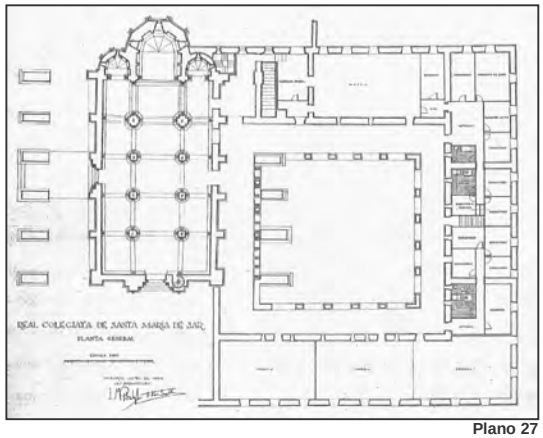
Figuras 85-86 y Plano 26. Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela: nueva galería, torreón y plano de las segunda y tercera plantas. (1954. APS).

Fig. 87

Fig. 88

Figuras 87 y 88. Colocación de tímpano y restauración de portada de la Iglesia de San Fiz de Solovio en Santiago de Compostela antes y después de su restauración. (1952-1953. APS).

Fig. 89



Plano 27

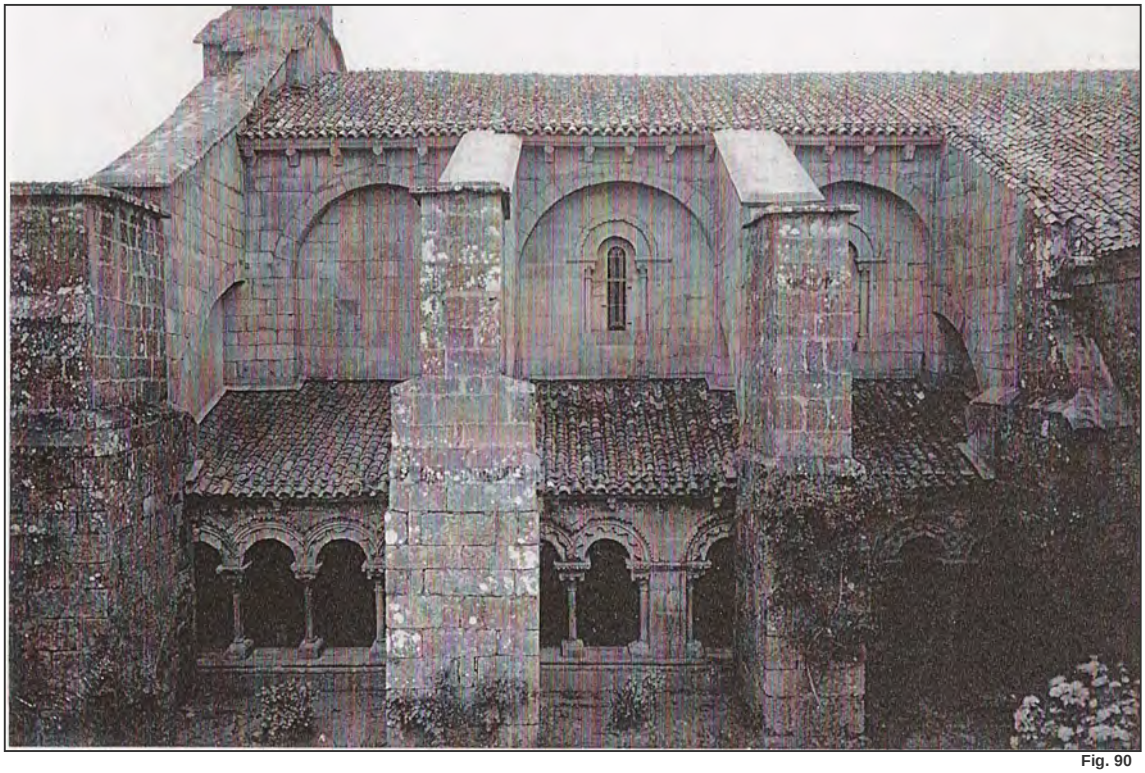


Fig. 90

Figuras 89-90 y Plano 27. Claustro de la Colegiata de Santa María La Real de Sar, en Santiago de Compostela, antes de su restauración (*Veinte años de restauración monumental...*, 1958, Lám. CXXXIX), planta (Junio, 1946. APS) y aspecto tras la intervención de Pons-Sorolla (ca. 1946. APS).

Fig. 91

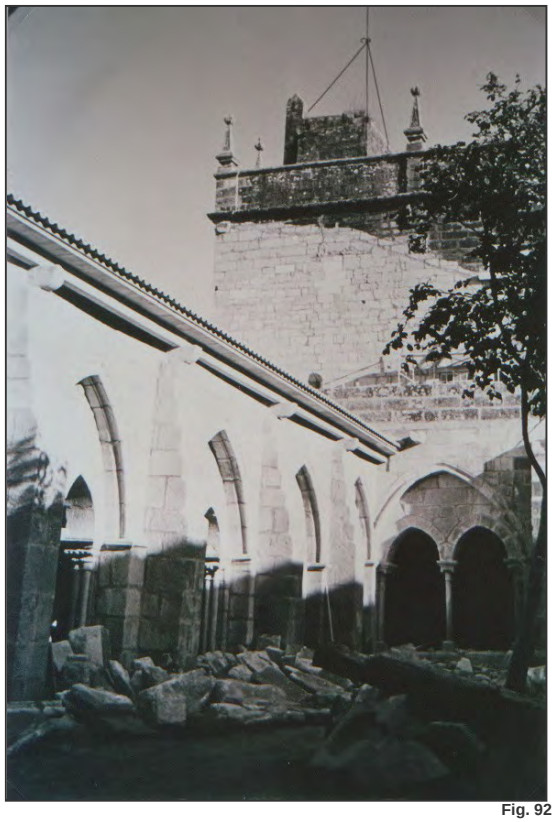


Fig. 92

Figuras 91 y 92. Ángulo Noroeste del Claustro de la Catedral de Tui antes restauración (ca. 1963. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 343) y durante la liberación del cuerpo medieval . (ca. 1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 500).

Fig. 93

Fig. 94

Figuras 93 y 94. Ángulo Sudoeste del Claustro de la Catedral de Tui durante su restauración (ca. 1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 459) y demolición de la construcción moderna sobre el claustro medieval (ca. 1965. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 450).

Fig. 95

Fig. 96

Figuras 95 y 96. Spedale di S. Maria degli Innocenti (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 24-25).

Fig. 97

Fig. 98

Figuras 97 y 98. Interior del Chiostro dei Salvestrini en el Convento di San Marco (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 28-29).

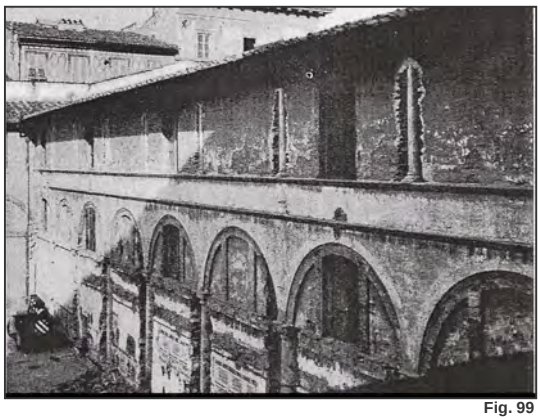


Fig. 99

Fig. 100

Figuras 99 y 100. Exterior del Chiostro dei Salvestrini en el Convento di San Marco (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 30-31).

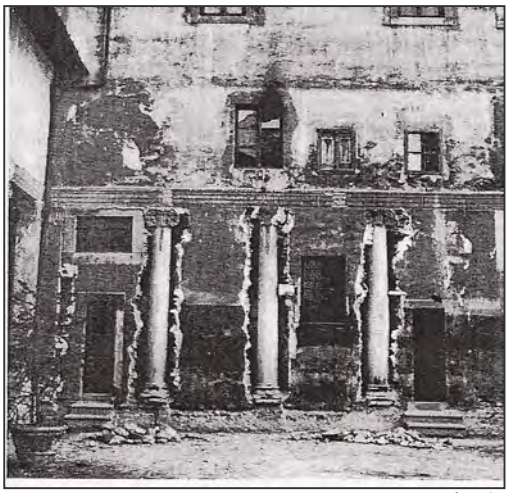


Fig. 101

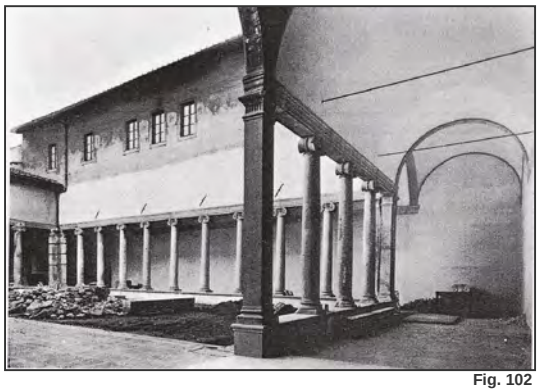


Fig. 102

Figuras 101 y 102. Chiesa di S. Maria Magdalena dei Pazzi (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 60-61).

Fig. 103

Fig. 104

Figuras 103 y 104. Lateral cegado del Pórtico Occidental de la Catedral de Tui (Ministerio de Fomento, caja nº 310, 1963) y aspecto actual después de su liberación.

Fig. 105

Fig. 106

Figuras 105 y 106. Iglesia de Santiago de Allariz (Ourense) antes y después de la intervención de Pons-Sorolla. (1969-1970. APS)

Fig. 107

Fig. 108

Figuras 107 y 108. Iglesia de San Martín en Puig-reig (Barcelona) en 1954 y después de la intervención de Camil Pallàs (1970). (Lacuesta, Raquel, 2001, p. 502).

reconstrucción del cerramiento superior sobre nave y cabecera se ideó de tal modo que se dejasen al descubierto los elementos románicos hallados del ábside: ventanales, capiteles y cornisa. Junto a la consolidación y zunchado de muros también se procedió al descenso del pavimento, con el que se devolvía al arco triunfal su primitiva flecha, y a la retirada de revocos en aras de la desnudez pétrea que reforzaba la imagen medieval del monumento.

Dentro de los arquitectos "tradicionalistas" que Muñoz Cosme (1989) agrupa en la década de los años sesenta, se encuentra Camil Pallàs[470], al que traemos a colación por proyectar la restauración estilística de la Iglesia de San Martín en Puig-reig (Barcelona), en clara sintonía con la de Santiago de Allariz (Figs. 107 y 108). Seguidor de Eduard Junyent, a quien tiene como colaborador en algún proyecto, desarrolla su reacción hacia el lenguaje barroco, sobre todo, en el rescate del patrimonio eclesiástico, conduciéndole a una depuración exahustiva de ejemplares medievales, mediante la demolición de estructuras superpuestas de época moderna, tal y como realiza de 1955 a 1975 en la referida iglesia de Puig-reig. Su criterio medievalizante –Sant Vicens d'Obiols, Església de la Tossa de Montbui, Sant Quirze de Pedret, Sant Jaume de Frontanyà, entre otras- le convertía en

[470] Lacuesta, R. (2000) op. cit., p. 127-148; ídem (2001). op. cit., p.501-507.

continuador de la estela de "restauraciones ideales". El intento de devolver la traza original a «construcciones evolucionadas» –con ello nos referimos a las decoraciones, enlucidos, muebles y edificaciones posteriores a la obra original, con las que ésta demuestra su adaptación al paso del tiempo-, le sitúa entre los fieles seguidores del purismo histórico y copartícipe en la configuración de un paisaje *romanicizado*, identitario de la Cataluña de la tradición católica que tiene su origen en la *Renaixença* del siglo XIX perpetuada en el franquismo.

ORDENACIONES DE VALOR LITÚRGICO: PRESBITERIOS Y MOBILIARIO

Una de las actuaciones vinculadas con la restauración historicista de arquitectura religiosa medieval es la ordenación de presbiterios con renovación de mobiliario litúrgico. El deseo por recuperar la imagen del organismo original conduce, desde los años cuarenta, al despojo de pinturas, muebles e imágenes de factura barroca en adelante, considerados innecesarias sobreescenificaciones de fe. La exuberancia ornamental se equipara con perjuicio moral, tanto para el recogimiento durante las celebraciones como para el fomento del fervor religioso.

La depuración formal que se lleva a cabo en las catedrales se acompaña de una clara revisión cultual. Las intervenciones en la cabecera de éstas suelen ir parejas al traslado de coros capitulares cuando su reinstalación, aunque sea parcial, se produce en el presbiterio. Además de desencadenarse complejas operaciones de consolidación y reorganización espacial, se produce una significativa alteración de simbolismos y ritos como, por ejemplo, la desaparición de la *Vía Sacra* y la ruptura iconográfica de los retablos del trascoro. Por su parte, las actuaciones en los ábsides de los restantes templos responden, de forma prioritaria, a la campaña de *pristinación* estética. Aunque implícitamente en ambos casos se alojan motivaciones litúrgicas, lo cierto es que éstas son más evidentes en las catedrales, pues su restauración *estilística* resulta más limitada por la generalizada estimación de estilos superpuestos en su evolución.

El principal detonante que, tras las destrucciones ocasionadas por la Guerra Civil en el patrimonio eclesiástico, impulsa la reconsideración de presbiterios es –como apunta Raquel Lacuesta (2000)- el ansia del clero por retornar el "orden perdido" a las iglesias, en cuanto formas artísticas y liturgia. Se rechaza la banalidad de los excesos decorativos generados desde el Renacimiento y se añora la simplicidad y austeridad ornamental de los templos medievales[471]. Entre los templos catalanes, que esta autora enumera, receptores de nuevos elementos, altares y mobiliario litúrgico, en la época de posguerra (1940-1951),

[471] Lacuesta, R. (2000). op. cit., p. 244-245.

se encuentran el Monasterio de San Cugat del Vallés, el Monasterio de Predalbes de Barcelona y la Iglesia de Sant Just i Sant Pastor[472].

Las recomendanciones de monseñor **JUNYENT I SUBIRÀ** (*La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, 1940) y las posteriores disposiciones acordadas en el Concilio Vaticano II (1962-1965) ofrecen las pautas necesarias para emprender la referida reorganización de presbiterios. El primer texto resulta más conciso en sus observaciones. Los capítulos sobre mobiliario y decoración de iglesias, aunque de nueva planta, detallan con minuciosidad material, emplazamiento, diseño y disposición de cada componente. El ALTAR *"es, ante todo, una mesa y la simplicidad su mejor aspecto, evitando las añadiduras que la afeen."* (p. 155) y ha de emplazarse en su lugar apropiado -presbiterio- completamente aislado de paredes y destacándose bien para ser contemplado desde cualquier punto del templo. Para conseguir esa visibilidad *"la liturgia lo exige sobreelevado por encima del plano del presbiterio"* (p. 159), pudiendo variar según las dimensiones de la iglesia aunque, generalmente, se ha de situar sobre plataforma de tres o cinco peldaños. El SAGRARIO también debe de constituir un cuerpo aislado, incluso del retablo, para que exista un paso entre ambos y su colocación resulte más vistosa: *"la mejor solución consiste en construir un pedestal, de material símil a la del altar, que haga de fondo a la mesa de éste, con una anchura que permita dar un pequeño escalón no más alto de 0,15 a 0,20 m. sobre el plano del cual se eleve el sagrario y en proporción al mismo un segundo escalón mucho más elevado que, a manera de pradela, le sirva de fondo con un plano superior que permita la colocación habitual de la cruz con los tres candelero por parte. Eseencialmente bastaría un pedestal más reducido, de las mismas dimesniones del sagrario, que se elevara como una columna o pilar detrás del altar."* (p. 166).

Uno de los conceptos más interesantes que plantea Junyent en su manual de arquitectura es la supresión del RETABLO, no sólo por su innecesaria presencia para el ejercicio del culto y por el ahogamiento que produce en el espacio, sino para devolver los ábsides a su simplicidad primitiva y convertirlos en soporte de pinturas e imágenes –estrictamente indispensables- que elevarían la espiritualización del ambiente y entroncarían mejor con la unidad de la arquitectura. Esto es, que el propio ábside se convierta en retablo para conseguir una obra de arte total, sin necesidad de colocar estructuras intermedias. Al referirse a capillas menores o altares secundarios en los que falten exedras terminales, los muros lisos son igualmente aptos para recibir una decoración adecuada. Si ésta consiste en imágenes –de manera preferencial la del titular de la advocación- se ha de colocar sobre una pradela detrás y aislada de la mesa del altar[473].

[472] Lacuesta, R. (2000). op. cit., p. 238.

[473] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 268.

De la observación de Junyent deriva que la arquitectura ha de explotar su cualidad formal y su capacidad funcional para acabar con la degeneración del gusto moderno y establecer soluciones estándar que correspondan con principios más armónicos y sencillos. La erradicación del efecto desestabilizador del retablo sobre liturgia y arquitectura la retoma Pons-Sorolla en las constantes supresiones de muebles que proyecta en los templos gallegos medievales, siempre y cuando su factura, a juicio de la Dirección General de Bellas Artes, carezca de interés y perturbe su unidad de estilo original.

Por su parte, las conclusiones conciliares del **VATICANO II**, en cuanto reglas de aplicación general, son más difusas al asumir las diversas interpretaciones derivadas de su cumplimiento en cada caso particular. En su conjunto recogen el ánimo de cambio litúrgico para ampliar la participación del fiel, siendo preciso recolocar y modificar altares y objetos de capillas: *"Art. 128. Revísense cuanto antes* (...) *los cánones y prescripciones eclesiásticas que se refieren a la disposición de las cosas externas del culto sagrado, sobre todo en lo referente a la apta y digna edificación de los templos, a la forma y construcción de los altares, a la nobleza, colocación y seguridad del sagrario, así como también a la funcionalidad y dignidad del baptisterio, al orden conveniente de las imágenes sagradas, de la decoración y del ornato. Corríjase o suprímase lo que parezca ser menos conforme con la liturgia reformada y consérvese o introdúzcase lo que la favorezca."*[474]. El resto de preceptos para aplicar la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia* coinciden en destacar visualmente los principales elementos –Altar Mayor (Art. 91) y Reserva de la Eucaristía (Art. 95)- en el interior del edificio, para atraer la atención de la asamblea reunida, así como conferirles un tratamiento ornamental de carácter noble[475].

En el campo de la restauración monumental **PONS-SOROLLA** asume ese sentimiento de renovación y, en el curso de sus intervenciones historicistas, despliega su particular modo de concebir la ambientación medieval de presbiterios y oratorios absidiales. Con la excepción de dos proyectos de altar –uno para la iglesia del Monasterio de Melón (Ourense) en 1949[476] (**Plano 28**) y otro para la catedral de Tui (Pontevedra) en 1961[477] (**Plano 29**)- el resto de paradigmáticas reorganizaciones espaciales en el interior de templos sucede, tras el citado Concilio, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta. Nos estamos refiriendo a las iglesias de San Francisco de Lugo y de Betanzos (A

[474] "El arte y los objetos sagrados", *Constitución sobre la Sagrada* Liturgia, Capítulo VII, Concilio Vaticano II.

[475] "Construcción de iglesias y altares con vistas a facilitar la participación activa de los fieles.", *Instrucción para aplicar debidamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Capítulo V, Concilio Vaticano II.

[476] No se tiene más noticia de esta intervención en la iglesia de Melón que el plano para nueva mesa de altar (Mayo, 1949). Resulta extraño que en la enumeración del proyecto de 1961 sobre obras realizadas desde 1947 no se comente nada al respecto del nuevo mobiliario. Vid. CORPUS, p. 589-592.

[477] Dado que el diseño de nuevo altar se encuadra en la instalación parcial del coro en el presbiterio, sustituyendo al antiguo retablo del siglo XVIII -Vid. CORPUS, p. 799-829, el análisis de esta ordenación cultual se aborda en el capítulo referido a traslados de coros capitulares.

Coruña), la Corticela en la catedral de Santiago de Compostela, el templo de Santiago de Allariz (Ourense) y la iglesia del Monasterio de Oseira en San Cristovo de Cea (Ourense).

El lenguaje empleado en esas campañas resulta bastante análogo entre sí y, a su vez, estrechamente afín a las directrices apuntadas por Junyent para edificaciones *ex novo*. Los caracteres generales de las mismas consisten en: diferenciar el nivel de la cabecera del resto de la iglesia mediante su ligera elevación con uno o dos peldaños; situar sobre plataforma un nuevo ara de sillería granítica en el centro del presbiterio; reemplazar retablos y templetes modernos por sagrario colocado sobre columna exenta de sillería y sección cuadrangular detrás del altar y peanas de piedra, de idéntica traza, para imágenes; y limpiar paramentos de pinturas y revestimientos modernos. Cabe señalar que previa a la ordenación de presbiterios se realiza en éste una intensa labor de restauración y consolidación estructural de bóvedas y paramentos que suele incluir recuperación del nivel original, sustitución de entarimados por enlosados graníticos, limpieza y desencalados de superficies, sustitución de piezas deterioradas y renovación de instalación eléctrica para iluminación y megafonía.

En el año 1936 la iglesia de **SAN FRANCISCO DE BETANZOS** (A Coruña) sufre un incendio que afecta al retablo barroco sustituido, desde entonces, por un templete moderno. Cuando décadas más tarde Pons-Sorolla dirige la restauración del templo[478], renueva la imagen de la cabecera cumpliendo de modo sistemático los principios básicos de estas ordenaciones, con sustitución del referido templete por un mobiliario más escueto. Tras las obras de consolidación previas –con especial atención a la reparación de nervios y piezas molduradas de Capilla Mayor- y la renovación de enlosado con recuperación de nivel primitivo –para lo cual fue preciso añadir piezas nuevas en las basas originales-, en 1968 planifica la ordenación del presbiterio completamente regularizada e ideada para potenciar su visualización.

El plano adjunto al proyecto resulta muy significativo del planteamiento jerárquico del que parte el arquitecto (**Plano 30**). En planta se refleja el cálculo del punto central -partiendo de las columnillas que radialmente conforman su ábside poligonal- para situar en él la nueva mesa de altar. En sección se comprueba la sucesiva elevación de niveles para destacar tanto el área del presbiterio respecto a la nave como las tres piezas claves de su organización: altar, sagrario y peana. El presbiterio se eleva sobre plataforma de dos peldaños y, dentro de él, las columnas que soportan sagrario e imagen del patrón hacen lo mismo mediante una base de tres peldaños. La solución de adosar estos dos elementos responde al amplio oradamiento del paramento, imposibilitando el encastramiento de una peana en él. Por ello, se decide situarlos juntos, exentos del ábside, pero diferenciándolos en altura, situando la columna del sagrario en primer término y algo más baja que la del

[478] Vid. CORPUS, p. 7-12.

santo (**Fig. 109**). Los tres elementos –altar, sagrario e imagen- se subordinan al eje direccional que secciona al templo desde la entrada en dos partes. La ordenación de este presbiterio es una de las proyectadas por Pons-Sorolla que mejor recoge la idea conciliar de potenciar visualmente la cabecera como punto focal importante del templo.

Otra actuación destacada es la proyectada por este arquitecto en 1969 sobre la iglesia de **SAN FRANCISCO DE LUGO**[479]. En este caso su ejecución –pensada para *"no solo para coordinar la pureza del Monumento con las formas actuales del Culto sino para suprimir numerosas imágenes sin ninguna calidad artística así como modernos retablos que desentonan fuertemente con la belleza de la Iglesia."*[480]- entronca directamente con aquellas postura defendida por Junyent sobre la conversión de ábside en retablo. La eliminación de muebles e imágenes realizada excluye al coro situado en el ábside central, conservado no tanto por su valor artístico como –a juicio del técnico- por cumplir función en el culto actual. En su re-armado –tras realizar prospección arqueológica bajo el presbiterio y eliminar relleno bajo el coro- se suprime su frente para hacerlo menos ostentoso y armonizar mejor con el conjunto medieval. El nivel del presbiterio se eleva respecto a la nave con altura suficiente para destacarlo pero, al mismo tiempo, conservar las basas completas a la vista. Se instala nueva mesa de altar y columna como soporte de sagrario detrás de ella y exenta de la fábrica (**Plano 31**). A diferencia del templo homónimo de Betanzos, en el de Lugo la imagen del santo se apoya en una peana encastrada en un lateral del ábside, para respetar el espacio hábil entre el sagrario y la línea de sitiales que rodean su perímetro (**Fig. 110**). Una ordenación similar a la del ábside central sucede en los laterales, con sobreelevación de ábisde, renovación de mesas de altar y colocación de nuevas peanas al pie de la ventana central para situar imágenes (**Figs. 111 y 112**).

La iglesia románica de la **CORTICELA** -incluida en el recinto catedralicio de Santiago de Compostela tras la reforma de éste en el siglo XVIII- asiste, a mediados de los años sesenta, a una ordenación de ábsides bastante significativa y con algunas diferencias respecto al resto de proyectos[481]. En el curso de la restauración estilística que se lleva a cabo de su interior se procura una ambientación medieval de aquellos, eliminando un pequeño local que cortaba el del Evangelio –con el propósito de devolverlo a su genuina proporción-, reduciendo la sacristía adosada al de la Epístola –para liberar exteriormente la cabecera del templo- y elevando los tres sobre una plataforma continua de un peldaño, a excepción del Evangelio que presenta otro a continuación (**Fig. 113**). En todos ellos se retiran los añadidos modernos y se limpian –junto al resto de la iglesia- los paramentos de revestimientos modernos dejando la sillería a la vista y confiriendo al conjunto una imagen más austera y sencilla.

[479] Vid. CORPUS, p. 413-428.

[480] Memoria del Proyecto "Obras de restauración de la cabecera y ordenación del presbiterio en la Parroquia de San Pedro-San Francisco" (Mayo, 1969). (AGA, Sección: Cultura, 26/141).

[481] Vid. CORPUS, p. 87-131.

La renovación del mobiliario litúrgico no es tan evidente como en los otros ejemplos comentados. El tenante románico descubierto durante las excavaciones arqueológicas de la Corticela se convierte en base del nuevo altar, cuya meseta superior se prolonga hacia delante para apoyar sobre aquel. Una columna con reutilización de capitel sirve de apoyo para el sagrario, y sobre éste, aprovechando el marco del único vano, se coloca una imagen de santo sin peana construida *ex profeso*. Las reducidas dimensiones de esta iglesia y su cabecera, en comparación con las otras ordenaciones que este arquitecto dirige, la convierten en variante de su planteamiento general al someterse a una reorganización espacial más limitada, aquí no hay ambones que se adelanten ni ascenso gradual de niveles a lo largo de la plataforma del presbiterio.

Una intervención peculiar es la que en 1969 Pons-Sorolla proyecta en la iglesia de **SANTIAGO DE ALLARIZ** (Ourense)[482]. Con motivo de la *pristinación* del templo –en la que se demuele la ampliación en altura realizada en el siglo XVII para colocar un cuerpo de remate al retablo mayor- se lleva a cabo la ordenación interior del ábside. Éste se encontraba bastante transformado con la referida ampliación superior y el notable recrecido de nivel respecto a la nave, el cual, a su vez, desvirtuaba el aspecto del arco triunfal gótico con imagen –a juicio del arquitecto- de poca prestancia. Para retornar el ábside a su estado original –tras la supresión del añadido superior- se establece una reorganización de niveles, disminuyendo el del ábside pero manteniendo una ligera diferenciación entre éste y la nave (**Plano 32**). Al retirar el retablo, para devolver al ábside su diseño primitivo, se descubren pinturas murales y el antiguo ara medieval decorado con arquillos (**Fig. 114**). Tras barajar varias opciones sobre la reconfiguración de la cabecera y el destino de los hallazgos -conservación de pinturas *in situ* y traslado de retablo a otro templo de Allariz, o bien transplantar aquellas a lienzos para destinarlos a museo y mantener el retablo en el ábside- finalmente se lleva a cabo una depuración absoluta de su imagen medieval: la imagen de Santiago Matamoros, que coronaba el remate del retablo, se coloca sobre el arco triunfal; tanto los murales como el retablo se eliminan del templo; en vez de construir una nueva mesa de altar se aprovecha la descubierta, pero avanzándola al centro del ábside; y, por último, se construye una columna exenta para apoyar el sagrario (**Figura 115**).

La peculiar cabecera románica de la iglesia del **MONASTERIO DE OSEIRA** (Ourense) protagoniza una ordenación interesante[483]. Tiempo antes de que diera comienzo la actuación de Pons-Sorolla en ese ámbito a partir de 1968, los religiosos retiran por su cuenta el retablo barroco –en mal estado de conservación- que ocultaba parte de la columnata de la girola y al que se incorporaba el altar. El hecho de que el deseo por recuperar la imagen medieval parta de la comunidad indica que las intervenciones en aras de la unidad estilística

[482] Vid. CORPUS, p. 549-558.

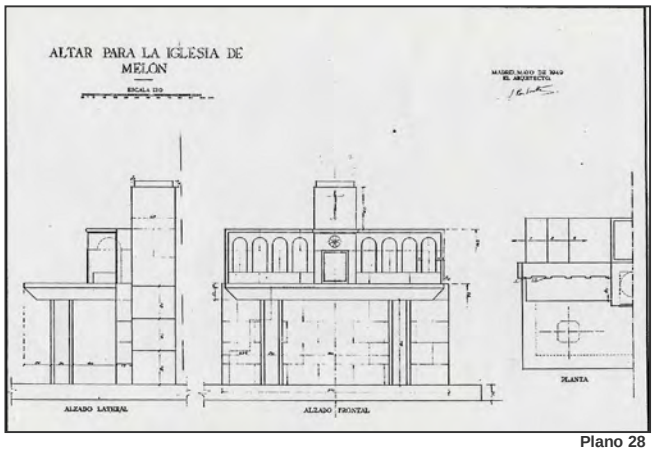
[483] Vid. CORPUS, p. 689-710.

estaban completamente asumidas por el clero. Como dijimos al inicio de este apartado, son los propios religiosos quiene fomentan la depuración de los templos medievales amparándose en la reforma litúrgica. Sin embargo, llama la atención que, en este caso, la retirada del mueble barroco cause la indignación de la Dirección General de Bellas Artes al considerar que aquel contaba con valor artístico adecuado para conservarlo *in situ*. El propio arquitecto recoge este malestar del siguiente modo: aunque es un *"un criterio, loable desde un punto de vista purista, ha producido en cambio la pérdida de una obra notable de elementos barrocos de gran calidad, lo que ha dado motivo a una queja muy fundamentada de las Autoridades de esta Dirección General."*[484]. Esto nos permite comprender que los casos en que proyecta a su cargo la supresión de aditamentos modernos sobre fábricas medievales, éstos responden no sólo a un deseo *estilístico* sino también a la supresión de objetos sin calidad.

La organización barroca retirada de Oseira implica un daño significativo sobre zócalo, basas y columnata medieval en que apoyaba. Todas las mutilaciones producidas se reparan con análogas piezas para procurar la armonía del resultado final. En el curso de esta restauración –renovación de cubiertas, eliminación de revestimientos en paramentos, reconstrucción de piezas dañadas- se lleva a cabo la repavimentación con modificación de niveles en la cabecera, siguiendo la pauta caracterizadora de estas ordenaciones para destacar el ámbito de las celebraciones litúrgicas del restante espacio sacro (**Plano 33**).

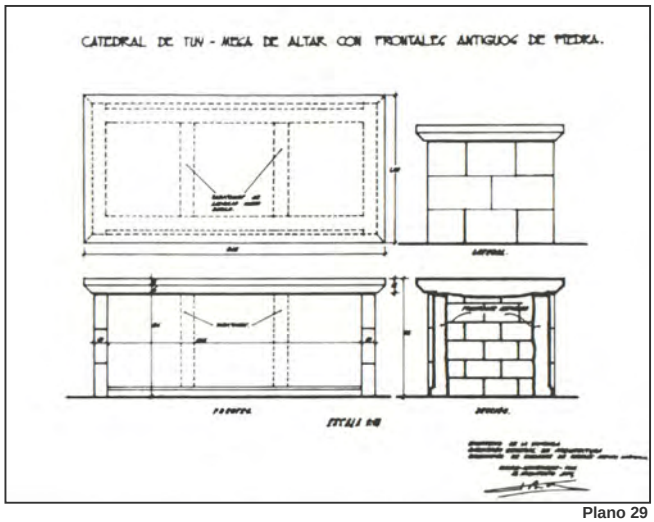
La amplitud del presbiterio permite la instalación más separada del nuevo mobiliario. La mesa de altar se sitúa, como ya es habitual, en el centro, detrás de ella y dejando espacio sobrado para las ceremonias se coloca un alto pilar rectilíneo exento para exponer el sagrario. Como a éste se ha de procurar una visualización destacada, ante el referido soporte se colocan tres peldaños que permiten acceder a la sobreelavción del sagrario. Finalmente, la imagen mariana que preside la cabecera se dispone sobre otra columnilla exenta, de idéntica sección, situada en el centro de la columnata perimetral. Aprovechando el alto zócalo de ésta –donde encaja una hilera baja de sitiales capitulares- la referida columna se ubica, de este modo, en un lugar bastante elevado para presidir la nueva organización del presbiterio, dejando un amplio pasillo entre el sagrario y su emplazamiento (**Fig. 116**). De nuevo, nos encontramos con la conversión de la arquitectura en marco artístico para albergar iconografía y mobiliario ritual. Esta interpretación de la arquitectura como ornamentación sencilla y adecuada en fábricas medievales, determina que la valoración máxima de la unidad de estilo sea perseguida no sólo en las reformulaciones estructurales de edificaciones sino también en ordenaciones de espacios interiores y en renovaciones de mobiliario litúrgico.

[484] Memoria del Proyecto "Obras de restauración en la cabecera de la Iglesia y reposición de cubiertas en el ala de Poniente del Claustro de los Caballeros" (Septiembre, 1968). (AGA, Sección: Cultura, 26/142).



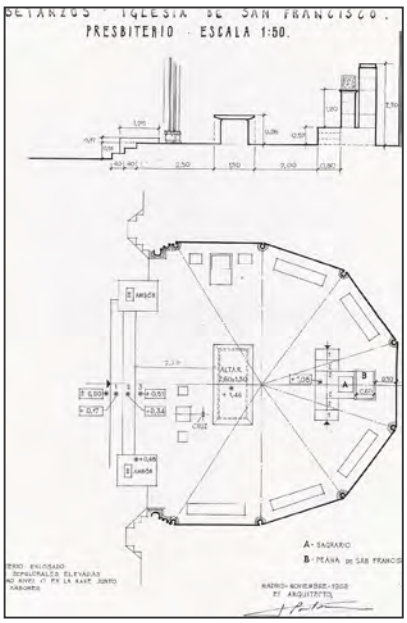
Plano 28

Plano 28. Altar para la Iglesia del Monasterio de Melón. (Mayo, 1949. APS).



Plano 29

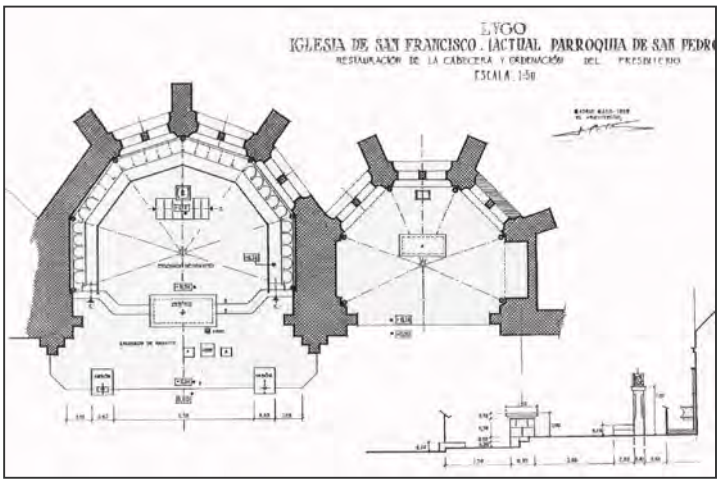
Plano 29. Nueva mesa de Altar con frontales antiguos de piedra para la Catedral de Tui. (1965. AGA, Sección: Cultura, caja nº 438).



Plano 30

Fig. 109

Plano 30 y Figura 109. Ordenación del presbiterio de la Iglesia de San Francisco de Betanzos (Noviembre, 1968. APS) y conjunto tras su intervención (ca. 1910-71. APS).



Plano 31

Plano 31 y Figuras 110-112. Ordenación de presbiterio (Mayo, 1969. APS); capillas mayor y laterales de la Iglesia del Convento de San Francisco de Lugo. (ca. 1971. APS).

Fig. 110

Fig. 111

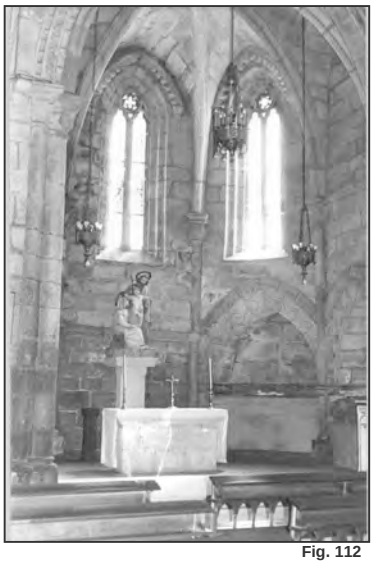


Fig. 112

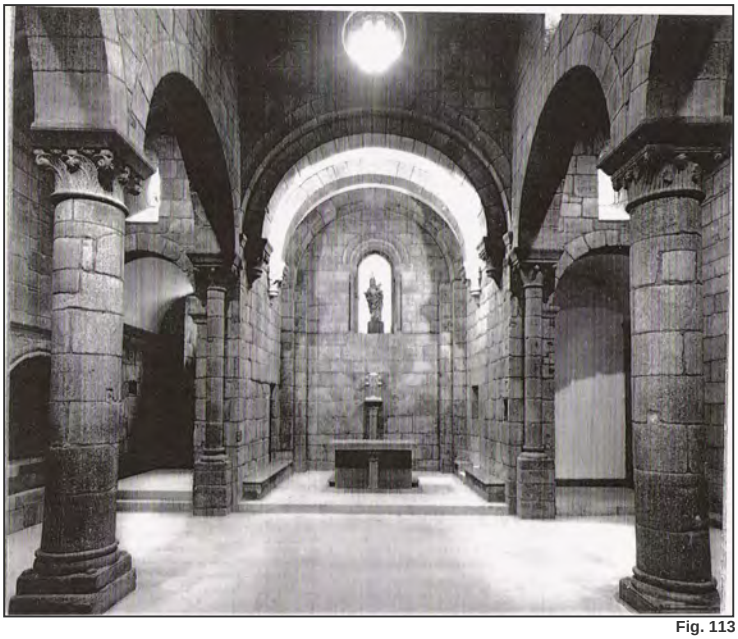
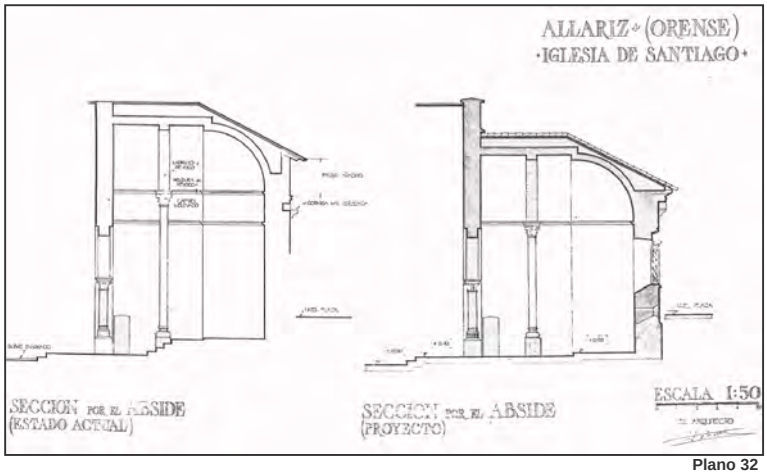


Fig. 113

Figura 113. Interior de la Corticela en Santiago de Compostela tras su restauración (ca. 1966. APS).

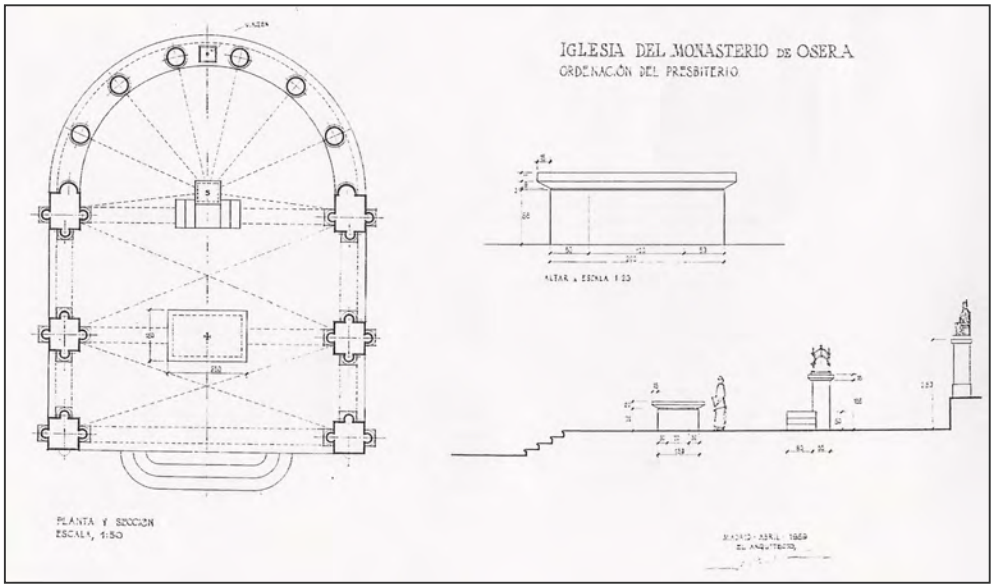


Plano 32

Fig. 114

Fig. 115

Plano 32 y Figuras 114-115. Ordenación de la cabecera de la Iglesia de Santiago (ca. 1969. APS), antiguo altar (ca. 1969. APS) e interior del ábside restaurado (ca. 1971. APS).



Plano 33

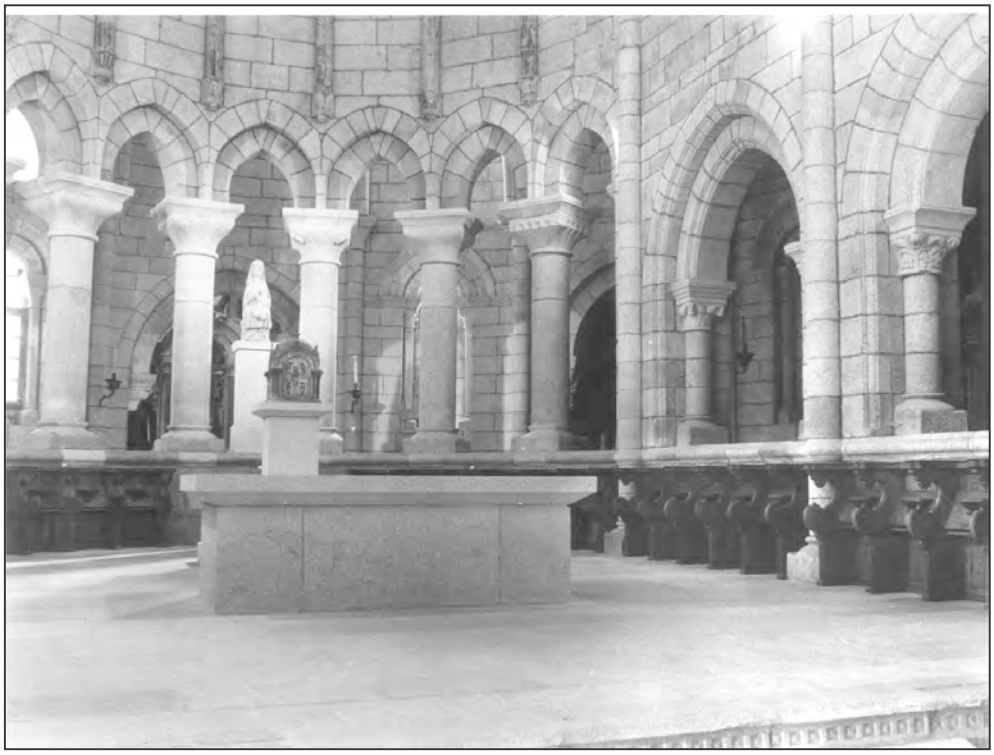


Fig. 116

Plano 33 y Figura 116. Ordenación de presbiterio de la Iglesia del Monasterio de Oseira (Abril, 1969. APS), y aspecto después de la intervención (ca. 1970-1972. APS).

III. 1. 1. 2. FACHADISMO

La práctica arquitectónica de vaciar un interior histórico conservando únicamente su fachada principal –excepcionalmente se mantienen las laterales- para levantar detrás de ella una nueva construcción, diferente en lenguaje y composición a la original, recibe la denominación de «fachadismo». Este fenómeno de aplicación internacional, progresivamente en alza, está dando lugar a la configuración de un nuevo paisaje urbano, caracterizado por la desconexión espacial, formal y funcional de un número considerable de monumentos y edificios singulares con su medio[485]. Se anula la interacción entre la edificación y su fachada, y la de ésta con el espacio público que activa.

Aunque la aparición del neologismo se encuadra hacia el año 1982 en Canadá[486], su empleo se hizo cada vez más corriente a partir de la década de los noventa, derivando en nuevas acepciones bajo el prisma de la teoría urbanística y de la restauración patrimonial. El vaciado masivo de edificios se ha identificado con operaciones de regeneración urbana -enmascaradas tras operaciones de especulación constructiva- y con tendencias conservacionistas del patrimonio monumental en favor de su actualización. Algunos autores[487] apuntan la necesidad de diferenciar conceptualmente entre operación de rescate patrimonial –como la reconstrucción de arquitecturas singulares dañadas- y la conservación a toda costa de una fachada –que a veces se reconstruye por razones de coste- al margen de su estado de conservación –da igual que el edificio esté en buenas o malas condiciones- y de su significado -sólo interesa su imagen supeditada a intereses que obedecen a otra lógica que no es la patrimonial- desencadenando una intervención sobre el tejido urbano.

Dentro de esta aproximación significante, y para distinguirlo de la reconstrucción edilicia derivada de catástrofes naturales o conflictos bélicos –casos en los que se ha registrado la conservación de fachadas como vestigio documental[488]- el fachadismo ha pasado a significar un acto de demolición premeditada asociado al deseo de respetar, aparentemente[489], la «ciudad heredada»[490]. Su *praxis* generalizada es sinónimo de

[485] La forma física de la ciudad ha sido definida como el *"reflejo del entorno cultural y social en el que se diseña, y en estrecha relación con los usos y las funciones para las que se crean o reutilizan"*, cfr. García Ballesteros, A. (1995): "La ciudad objeto de estudio pluridisciplinar", *Geografía urbana*, vol. 1, Barcleona, Oikos-Tau, p. 13.

[486] Robert, Y. (2001): "Pour une conscience plus anthropologique du Patrimoine Urbain", *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 84-88.

[487] Van Loo, A. (2001): "De la construction à la déstructuration des villes", *Façadisme et Identité Urbaine*, op. cit. p. 42-44.

[488] El caso de Alemania es uno de los más singulares, entre sus numerosas restauraciones posbélicas podemos citar la del antiguo Palacio de Gortz (Hamburgo)- con reconstrucción de su fachada principal- y la del Ayuntamiento de Nuremberg –manteniendo su frente del siglo XVII-, cfr. Bornheim, Werner (comp.) (1968). op. cit. . Asimismo consúltese Haspel, J. (2001): "Berlin après la Seconde Guerre Mondiale", *Façadisme et Identité Urbaine*, op. cit. p. 200-202.

[489] Voz «fachadismo» registrada por la Real Academia Española -m. *Nic.* Política administrativa gubernamental que se contenta con aparentar que actúa.

camuflar un nuevo interior detrás de una fachada antigua -conservada *in situ* o traslada de otra edificación y recolocada en una de nueva planta-, para renovar funcionalmente una zona manteniendo tanto la apariencia de los espacios públicos existentes como la del patrimonio –artístico o doméstico- construido.

La aceptación del fachadismo se registra en dos posturas diametralmente opuestas: si bien entre geógrafos, historiadores del Arte, arquitectos y más profesionales volcados en el estudio de la ciudad y el legado histórico suele existir un rechazo absoluto -por considerarlo agresión a la identidad local, engaño cultural y maniobra económica de efecto perverso sobre el patrimonio-; la sociedad que asiste pasiva –mayoritariamente como espectador por el abandono colectivo de centros históricos- a su paulatina difusión suele recibirla con benevolencia, entendiendo que, además de conservarse el principal testigo estético del edificio demolido –memoria visual de la ciudad-, se consigue una actualización en el uso de su solar equiparable a conceptos de modernidad, desarrollo y progreso socioeconómico[491]. Mientras que el *contra-fachadismo* se apoya en valores filantrópicos, basados en el amor por un lugar que implican identificación y continuidad de tradiciones; el *pro-fachadismo* defiende valores monumentales, representativos y memoriales simbólicos. La neutralidad hacia la práctica del fachadismo, como punto intermedio entre ambas actitudes, es defendida a partir de valores de calidad de vida, estéticos y cognitivos[492]; en relación a esta visión el fachadismo podría ser admisible si el nuevo edificio fuera diseñado con "el espíritu de" y "para relacionarse con" la fachada conservada[493], algo que, mayoritariamente, se ignora en los procesos de planificación.

Al respeto por el ambiente, acordado en las sucesivas recomendaciones internacionales de conservación, restauración y adaptación de edificaciones antiguas, se suma la condena de las intervenciones *despersonalizadoras*. Entre este tipo de reformas se encuentra el fachadismo pues, aunque su concepto no figure como tal en los referidos documentos -dada su reciente acuñación-, el posicionamiento general de los expertos se inclina hacia el repudio de la falsa arquitectura en general. Por ejemplo, el artículo 13 de la **Carta de Venecia (1964)** advierte que *"Las adiciones no pueden ser toleradas si no respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio de su conjunto y sus*

[490] Miguel Ángel Troitiño Vinuesa (1995) sostiene que a partir de la constitución de los primeros ayuntamientos democráticos en torno a 1979 tuvo lugar un cambio importante en la valoración de la dimensión histórico-cultural de la ciudad, emergiendo nuevas políticas urbanas con el objetivo prioritario de conservar, recuperar y rehabilitar la «ciudad heredada» -concepto más amplio, según Troitiño, que el de «conjunto histórico-artístico» o el de «casco histórico» utilizados, a su juicio, generalmente con una visión espacial restrictiva-. Cfr. Troitiño Vinuesa, M. A. (1995): "Notas sobre el análisis geográfico de la dimensión histórica de las ciudades", *Geografía urbana*, vol. 1, Barcleona, Oikos-Tau, p. 19.

[491] El fachadismo como fenómeno de renovación abre el debate entre nociones antagónicas -tradición y modernidad- en el marco de la evolución urbana producida desde la segunda mitad del siglo XX, identificándose como signo de cambio cultural respecto a los monumentos y a la arquitectura en general.

[492] Markeviciene, J. (2001): "Façadisme contre développement durable, une question de valeurs communes", *Façadisme et Identité Urbaine*, op. cit. p. 164-169.

[493] Cantacuzino, S. (2001): "Un point de vue contraire", *Façadisme et Identité Urbaine*, op. cit. p. 58-60.

relaciones con el ambiente circundante."; la **Carta del Restauro (1972)**, redactada por Cesare Brandi con la colaboración de Guglielmo De Angelis D´Ossat, además de ampliar el acuerdo anterior -aconsejando mantenimiento de formas externas, individualidad tipológica y secuencia de recorridos internos del organismo constructivo- apunta, como uno de los principales tipos de intervención a nivel urbanístico, la llamada «renovación funcional de los órganos internos», según la cual *"es de fundamental importancia el respeto a las cualidades tipológicas y constructivas de los edificios, prohibiendo todas aquellas intervenciones que alteren sus caracteres, así como los vaciamientos de la estructura edilicia o la introducción de funciones que deformen excesivamente el equilibrio tipológico-constructivo del organismo."*; por último, entre los principios y objetivos enunciados en la **Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas ("Carta de Toledo" 1986)** –elaborada por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS)- se prioriza la conservación de la autenticidad histórica de la ciudad atendiendo a todos los componentes materiales y espirituales que determinan su imagen, entre ellos *"La forma y aspecto de los edificios (interiores y exteriores) definidos a través de su estructura y volumen, estilo, escala, materiales, color y decoración."*, además se aconseja que *"En el caso de ser necesario transformar los edificios o construir otros nuevos, toda agregación deberá respetar la organización espacial existente, particularmente su parcelario, volumen y escala, así como el carácter general impuesto por la calidad y el valor del conjunto de construcciones existentes. La introducción de elementos de carácter contemporáneo siempre que no perturben la armonía del conjunto, puede contribuir a su enriquecimiento."*.

Resulta paradójico que el fachadismo se iniciara y propagara como criterio técnico, sin fundamento teórico específico, y que las reflexiones sobre sus efectos –más que sobre su origen o metodología- enunciadas en foros internacionales, como los referidos, lo convirtieran en concepto clave para definir la corriente que rechaza el congelamiento de centros históricos y que apuesta por la libre transformación del tejido urbano, buscando el equilibrio entre hacer y deshacer. Si su ejercicio recibe un masivo rechazo científico puede ser, precisamente, por esa carencia ensayística que lo hubiera equiparado, desde su origen, al resto de corrientes de pensamiento vinculadas con la memoria construida.

Al margen de acuerdos internacionales y críticas hacia la tendencia fachadista –entendida como destrucción ética, no sólo estética, del patrimonio histórico edificado-, lo cierto es que su práctica se ha ido colando paulatinamente en el paisaje de las principales ciudades –Chicago, Montreal, París, Madrid, Barcelona, Berlín, entre muchas otras[494]-. El éxito del fachadismo, en cuanto difusión y propagación, lo han convertido en uno de los criterios

[494] Sirva como ejemplo de análisis la obra de Suárez Arévalo, J. (1995): "Rehabilitación de edificios históricos y centros comerciales: elementos de reflexión a partir de algunos ejemplos europeos", en Ramos Hidalgo, A.; Ponce Herrero, G.; Dávila Linares, J.M. (ed). (1995): *II Jornadas de Geografía Urbana*, Universidad de Alicante, p. 221-226.

conceptuales más destacados –junto a la «conservación integrada»[495], la «reversibilidad»[496] o al «principio de la mínima intervención»[497], por ejemplo- que han sido aportados, en el marco de la salvaguardia patrimonial, durante la segunda mitad del siglo XX.

DE LA CULTURA DE LA FACHADA AL FACHADISMO: CAMBIO DE PARADIGMA

La valoración y conservación exclusiva de una o más fachadas, prescindiendo o transformando el resto de la construcción, deriva de la creencia esteta de la individualidad de la fachada con respecto al conjunto edificado y al espacio público que existe delante de ella; de tal modo que se prescinde de las otras dos funciones que, junto a la decorativa, se atribuyen a la fachada: la memorial y la social[498]. Bajo esta óptica, la fachada permite controlar la extensión del nuevo desarrollo que surga tras ella y satisfacer el deseo colectivo de respetar, dentro de lo familiar, lo artístico.

El embellecimiento de las ciudades había sido la contribución de los siglos XVIII y XIX al desarrollo de las ciudades. Aunque uno de los mecanismos empleados para lograr ese deseo consistió en la construcción de nuevas fachadas –Places des Vosgos y des Barricades (París), Commerce Square (Lisboa)-, lo cierto es que este tipo de planificación urbanística no ha sido incluida en la actual definición de fachadismo por quienes han estudiado esta tendencia -como Anne Van Loo (2001)[499]-, tanto por sus ideales como por su nula implicación en la conservación patrimonial[500]. El propósito de esas actuaciones, a juicio de Van Loo, radicaba en modernizar la vieja ciudad mediante dos presupuestos que las distinguen, por completo, del movimiento fachadista: los nuevos lienzos se relacionaban con la creación de zonas públicas nuevas –mientras que el fachadismo constituye una sobreexplotación de esas áreas: aumento de tráfico, creación de zonas monofuncionales, señalización, aparcamientos...-, y su composición era continuada en el interior de los inmuebles –el fachadismo niega, por lo general, cualquier relación interior/exterior-. El poder de la fachada para ordenar, incluso, reparar la imagen urbana –muchas se construyeron para ocultar iregularidades en las trazas de construcciones existentes- fue exaltado, en esta misma lógica, por la *haussmanización*, mediante la

[495] Presentado en la Carta Europea de Patrimonio Arquitectónico (1975), principio 7º: *"La conservación integrada es el resultado de la acción conjunta de las técnicas de la restauración e investigación de las funciones apropiadas."*.

[496] Introducido por Cesare Brandi, cfr. Capitel, A. (1988). op. cit., p. 50.

[497] La Carta de Cracovia (2000) lo recoge referido al patrimonio arqueológico.

[498] Lowenthal, D. (2001): "Défense du façadisme", *Façadisme et Identité Urbaine*, op. cit. p. 54-56.

[499] Van Loo, A. (2001). op. cit., p. 42-44.

[500] De todas las evocaciones hacia el pasado que se desarrollan en el siglo XIX, la de mayor persistencia es la gótica. El Parlamento de Londres, tras sufrir un incendio, se reviste de formas neo-góticas sin alterar la organización compositiva de espacios interiores, volúmenes y cuerpos de edificación. Sin duda alguna, representa la disociación entre composición y estilo que caracteriza la arquitectura historicista del siglo XIX.

combinación de remodelación del sistema viario y jerarquización de fachadas para dotar a la ciudad moderna de una imagen unitaria.

A partir del «culto a la fachada», como supremacía de los valores estéticos e históricos de la ciudad, la conciencia contemporánea ha derivado en la «concepción contemplativa» de los bienes culturales. Este acercamiento puramente visual a la realidad induce al deseo de proteger solo las fachadas de los edificios[501], fabricando, en consecuencia, el mito de la ciudad como telón escenográfico. La radicalización en la valoración pública del paisaje urbano deriva en la descaracterización de la arquitectura. La consagración de este cambio de paradigma se alcanza con el fachadismo, cuya práctica erradica la lectura antropológica del patrimonio en aras de su lectura estética: *"réduire l'architecture à son acception de beaux-arts est une attitude contemplative, qui favorise la conception narcissique du patrimoine"*[502]. Aún cuando el fachadismo comparte con la «cultura de la fachada» su ideal estético el método de actuación empleado desvirtúa por completo la unidad arquitectónica y la estructura urbana.

Entre los autores españoles[503] que han analizado ese efecto descontextualizador destaca Begoña Bernal Santa Olalla (Toledo, 2001), quien ha calificado la disociación fachada/función, producida por el fachadismo, como el «fracaso arquitectónico» de esta práctica[504]. Paradójicamente, bajo el pretexto de conservar la fachada, con reedificación de un nuevo interior para alojar otro uso, solo se custodia de la arquitectura –tradicionalmente definida por la correspondencia entre forma y función- lo más ajeno a ella, esto es, el aspecto formal visible desde el espacio público. La fachada se convierte en propiedad colectiva, comparte el escenario de la ciudad con el resto de edificaciones y deja de pertenecer al inmueble. Ahora bien, si al engaño arquitectónico se añade un nuevo destino –normalmente turístico sin residentes estables- se rompe –a juicio de la autora- la relación del espacio público con el espacio edificado, pues, aunque el fachadismo pretende mantener la imagen urbana existente, la alteración interior de la edificación origina su transformación conceptual afectando al ámbito contiguo. Este «fracaso funcional», como lo ha denominado, no sólo afecta a la arquitectura y al medio público sino también al cambio de usuarios, con modificación absoluta del medio ambiente cultural[505].

---

[501] Frente a la interpretación de la fachada como objeto independiente, la postura contraria la considera como parte integrante del edificio y del espacio exterior que acota y define. La fachada explica, ordena, adorna pero, sobre todo, expresa, en diferentes grados, la estructura y la organización espacial de la edificación y su trama circundante.

[502] Tal y como denunció Françoise Choay (*L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 187-198), cfr. Robert. Y. (2001). op. cit., p. 85-86.

[503] La bibliografía nacional sobre la cuestión del fachadismo es bastante limitada, quizá por la tardía reacción hacia esta práctica desde el foro científico.

[504] Bernal Santa Olalla, B. (2001): "Cambio de uso y crisis de los centros históricos", *Seminario Internacional de Ciudades Históricas Iberoamericanas*, Toledo, Comité Nacional Español de ICOMOS, p. 67-71.

[505] La constitución de los gobiernos autonómicos en España a partir de los años ochenta desencadenó una fuerte oleda de adpataciones de edificaciones antiguas para sedes administrativas, reemplazando la ocupación residencial permanente por

LIMITES Y RESULTADOS DEL FACHADISMO
EN LOS CENTROS HISTORICOS

El efecto nocivo que causa el fachadismo sobre la organización de los centros históricos se ha convertido en el *leit motiv* de los analistas que, desde su argumentación teórica, se han opuesto a esta corriente; postura que progresivamente cobra más eco en la prensa actual. El recorrido por las principales transformaciones que genera su práctica permite comprender los límites conceptuales en que debiera ser regulada por los organismos competentes y determinar si se trata de un criterio de conservación arquitectónica o simplemente de una política económica, que toma por excusa para su desarrollo al patrimonio cultural.

La metamorfosis del conjunto urbano radica, sobre todo, en la creación de un nuevo marco escenográfico. Su imagen cambia y se convierte en un envoltorio fingido, donde lo que se ve no se corresponde con la planificación preexistente. Se trata del engaño a gran escala –la «ciudad escaparate»-, con la única prioridad estética de mantener erigidos testigos del pasado para reforzar, paradójicamente, su valor histórico, pues éste se anula con la alteración funcional y morfológica de nuevos contenedores. Begoña Bernal (París, 2001) ha explicado que el fallo de esa *banalización* territorial se encuentra en la falta de una legislación que proteja, por su interés patrimonial, no sólo monumentos importantes sino también arquitectura popular; ya que la destrucción parcial de la primera y la desaparición absoluta de la segunda complican la identificación de las zonas históricas, cuyos perfiles quedan desfigurados por completo.

La escenificación deriva –según la misma autora- en la homogeneización de paisajes urbanos, geográficamente y culturalmente dispares, receptores de iguales caracteres impuestos en transformaciones modernas, como por ejemplo la dotación del mismo tipo de mobiliario y la traza de idénticos diseños de plazas y jardines. Se borra toda huella particular –lo auténtico- para dotar a las ciudades y a sus centros históricos de un paisaje único –lo universal-. Los conjuntos pierden sus límites naturales, sus caracteres identitarios y su dimensión histórica de la que tan sólo permanecen las fachadas fosilizadas.

Los vaciados de interiores antiguos semejan operaciones de momificación, en las que se retiran los órganos vitales y se preserva la piel inerte[506]. A este fachadismo, entendido como medicatura forense, se pueden contraponer dos puntos de vista: si bien es cierto que su ejercicio desemboca en la congelación visual de la ciudad, también consigue salvar la desaparición completa de la ciudad del pasado, manteniendo las apariencias y

otra más casual; cfr, Bernal Santa Olalla, B. (2001): "Le façadisme à l'heure actuelle en Espagne, un problème urbanistique et patrimonial", *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 76-79.

[506] Observación que Sherban Cantacuzino (2001, op. cit., p. 58) recoge de su colega húngaro Katalin Korompay.

reaccionando a la posible destrucción de su totalidad. En consecuencia, el objetivo a perseguir por quienes tienen a su cargo el control de esta práctica *pseudo-conservacionista* ha de residir en hallar el punto intermedio entre la museización del centro antiguo y su transformación cultural. Una transformación que ha de vigilar, en primer término, el cambio funcional al que se ven sometidos los inmuebles intervenidos, para evitar el desalojo residencial y permutar su condición vital por la de parque temático. La Declaración de Amsterdam (1975) recomienda que en las transformaciones funcionales de edificaciones en conjuntos históricos se respete, en la medida de lo posible, su ambiente social para evitar su degradación y conseguir su plena revitalización: *"La rehabilitación de los barrios antiguos debe ser concebida y realizada, en la medida de lo posible, de forma que no modifique sustancialmente la composición social de los residentes y que todos los estratos de la sociedad se beneficien de una operación financiada mediante fondos públicos."*. Con este acuerdo se intenta, sin conseguirlo, poner fin a la invasión de la «terciarización monofuncional», que sigue ocasionando la expulsión de los residentes que tradicionalmente lo habitan[507].

La museización de centros históricos no es un fenómeno contemporáneo ni mucho menos dependiente, en exclusividad, del fachadismo. Otros muchos factores –configuración de itinerarios y ordenación urbanística, por ejemplo- forman parte de la mercantilización al a que se ven sometidos. Sin embargo, no cabe duda que este fenómeno es una de las principales operaciones que lo ocasionan de forma premeditada. El deseo de configurar imágenes atractivas para el turismo fomenta la explotación visual de los recursos artísticos e históricos. Es tan desmedido el filón económico que produce el turismo que buena parte de los fachadismos se consienten para actualizar económica y funcionalmente solares sin renunciar a su imagen de folleto turístico.

Si el fachadismo merece ser defendido como alternativa para salvar el Patrimonio Cultural o ser censurado por su descaracterización arquitectónica, social e identitaria, sólo puede arbitrarlo un marco legislativo que persiga la preservación parcial de fachadas como coartada para la especulación constructora. Valorar su inclusión como criterio conceptual en la *praxis* restauradora parece complicado *a priori*, sin embargo, en la obra de Pons-Sorolla encontramos, dentro del marco de salvaguardia monumental, algunos ejemplos interesantes que merecen su consideración como precedentes a este fenómeno, actualmente desvirtuado, fundamentalmente, por intereses económicos. En cualquier caso, no cabe duda alguna que por lo que tiene de valoración estética y por el impacto que produce sobre la memoria construida, el fachadismo merece, cuando menos, su presunción como pauta de actuación en este campo disciplinar.

[507] Bernal Santa Olalla, B. (París, 2001). op. cit., p. 76.

PRECEDENTES DEL FACHADISMO EN ESPAÑA:
REFORMAS PROYECTADAS POR PONS-SOROLLA

El panorama español respecto al fachadismo sufrió una evolución considerable en su método de acción durante el siglo XX. Al ritmo vertiginoso de vaciados que asistimos en la actualidad, le antecede una larga época de conservaciones más grandilocuentes en sus planteamientos pero de transformaciones más cautas por imposibilidad técnica y económica. La Transición política y la constitución de gobiernos autonómicos abrió la veda a los vaciados masivos para acondicionar sedes administrativas, y desde entonces en adelante su práctica se ha convertido en el *modus operandi* de políticas inversionistas que buscan un marco emblemático para alojar una función de repercusión social. La expansión de esta tendencia ha suscitado un fuerte movimiento de oposición que, para rebatir su ejercicio, ha elaborado la escasa aproximación teórica especializada que existe sobre este fenómeno.

Entre los vaciados más emblemáticos de Madrid[508] encontramos estratégicos inmuebles como la Sede del Partido Socialista (PSOE) en la Calle Ferraz, los edificios próximos al Banco Hipotecario -antiguo Palacio del Marqués de Salamanca- en el Paseo de la Castellana, la oficina principal del periódico ABC en la Calle Serrano -transformada en centro comercial-, incluso, el Museo Thyssen en el Paseo del Prado -antiguo Palacio de Vistahermosa- que ya había sido previamente transformado en entidad bancaria. En el año 1992 las ciudades de Barcelona -sede de los Juegos Olímpicos- y de Sevilla –marco de Exposición Internacional- también asistieron al vaciado de numeras edificaciones; en el primer caso bajo el lema "Barcelona, posa't guapa" se consiguió una espectacular transformación urbanística en poco tiempo, y en el segundo la eliminación de patios interiores en el Barrio de Santa Cruz significó la pérdida de un microclima singular[509]. Algunas localidades que están viviendo procesos de fachadismo -con fuerte oposición social y denuncia en medios locales- son Burgos, Valladolid, Granada y Salamanca (Casa del Obispo Méndez de Tiedra, en el número 1 de la Calle Correhuela, la casa de Genaro de No en la Calle Prior o la esquina de la Calle Concejo con la Plaza Mayor).

Hablar de fachadismo en la obra de Pons-Sorolla, tal y como lo hemos definido, puede resultar arriesgado por la ausencia de vaciados completos -sobre edificaciones históricas- en sus intervenciones y porque, además, su trabajo se ha argumentado desde la salvaguardia patrimonial, concibiendo la conservación de fachadas como protección de patrimonio excepcional en mal estado, corrección de diseños heterogéneos y reformulación estilística. Sin embargo, si rastreamos el tratamiento que este arquitecto ha dado a la fachada, desde la restauración arquitectónica, observamos -al igual que en el vaciado

[508] Suárez Inclán Ducassi, Mª R (2001): "Incidence et régulation du façadisme en Espagne", *Façadisme et Identité Urbaine*, op. cit. p. 154-159.

[509] Bernal Santa Olalla, B. (París, 2001). op. cit., p. 79

especulativo- su máxima valoración estética y su absoluta implicación urbanística. Es más, la extensión historicista implícita en el proceso del fachadismo actual está presente en la mayoría de intervenciones -cuyo objeto es la fachada- ideadas por Pons-Sorolla.

Encajar sus propuestas arquitectónicas en la tendencia fachadista resulta complicado si nos ceñimos exclusivamente a su identificación con vaciado. Para demostrar que el espíritu artístico y la planificación urbana, contenidos en las reformas de Pons-Sorolla, convierten a la obra de éste en el antecedente más inmediato al fachadismo actual en nuestro país, resulta necesario establecer una aproximación más concisa a la caracterización de esa corriente.

El estudio general del fachadismo se ha esquematizado en motivaciones y tipologías. Las causas que impulsan esta práctica se sistematizan en tres categorías: económica (fachadismo como medio de beneficio), ideológica (fachadismo como medio de poder) y asociativa (fachadismo como medio de identificación sociocultural)[510]. Si bien el primer caso suele implicar intervenciones agresivas –se busca un rendimiento efectivo del solar en detrimento de la autenticidad arquitectónica-, las otras dos justificaciones desarrollan unos procedimientos de actuación bastante similares que incluyen: reconstrucción de objetos destruidos, terminación de estructuras inacabadas, ejecución de proyectos e ideas no realizadas, alteración de vestigios auténticos para aproximar su apariencia a la visión deseada y erección de monumentos con propósito y/o significado predeterminado.

Las razones que impulsaron a Pons-Sorolla a proyectar renovaciones de fachadas se solaparon entre el nivel ideológico y el asociativo. Desde ambas perspectivas este arquitecto ha pretendido revitalizar señas de identidad y arquitecturas de interés, empleando los referidos métodos –reconstrucción, reintegración, completación, modificación- siempre bajo la óptica del efecto promocional. Sus intervenciones han perseguido ideales de propaganda –política y turística- y su consecución ha determinado transformaciones de paisajes urbanos, no tanto en planificación territorial como en estratificacón visual.

Las variantes tipológicas del fachadismo responden a la flexibilidad de ordenanzas municipales y planes de protección. Su clasificación genérica se ha seccionado en tres modelos[511]: fachadismo con demolición y construcción conservando sólo la fachada, como mecanismo de reciclar formas para otros contenidos con ruptura total entre estructura y fachada; destrucción de inmuebles de un conjunto histórico y reconstrucción idéntica; y, como variación del anterior, demolición de varios edificios y construcción de un inmueble

[510] Markeviciene, J. (2001). op. cit. p. 165-166.

[511] Bernal Santa Olalla, B. (París, 2001). op. cit., p. 78.

nuevo en el solar unificado por la agregación de pequeñas parcelas, sobre el que se coloca una nueva fachada simulando la apariencia de la parcela tradicional.

Tipológicamente la *praxis* de Pons-Sorolla sobre fachadas históricas se sintetiza en cuatro grupos. El primero de ellos se asocia, con algunas variantes, al segundo tipo de fachadismo apuntado: reconstrucción de edificación emplazada en centro histórico, previa demolición, con reproducción de fachada original. Sin embargo, la diferencia que introduce radica en modificar el diseño del lienzo principal para crear un frente más monumental de acuerdo a su ubicación. Por ello, lo hemos definido como «**FACHADISMO HISTORICISTA**». Nos estamos refiriendo a la edificación neobarroca que proyecta para viviendas y sucursal de la Caja de Ahorros (Mayo, 1955) en la localidad coruñesa de Muros[512].

Se trata de una edificación construida en el siglo XVIII con lenguaje barroco y situada en el Paseo del Puerto. Tras sufrir un incendio, se decide reconstruirla con ampliación de un piso en altura, manteniendo su uso residencial en las plantas altas y adaptando la baja a entidad bancaria. Funcionalmente, por lo tanto, se busca un equilibrio que sólo se hará notable en el diseño de la fachada principal (**Planos 34 y 35**), con tratamiento diferenciado entre el ámbito público y el espacio privado. Este fachadismo se idea como criterio de restauración arquitectónica pues, aunque no se trate de un monumento catalogado, se respeta su historicidad –espacio y función- y su *artisticidad* –la modificación morfológica se inspira en la sintaxis original del inmueble-. El propio arquitecto explica la necesidad de recrear un edificio neobarroco sacrificando *"las partes faltas de nobleza por mutilaciones y cambios de uso, con soluciones acordes con su estilo y tratando la ampliación de planta bajo la pauta de los tradicionales áticos de las nobles casas compostelanas"*[513]. El proyecto no persigue la explotación visual de una fachada preexistente, ni tampoco la especulación agresiva de un solar estratégico -renunciando a su formulación espacial en planta-, sino que pretende mejorar el paisaje urbano de la villa en una de sus zonas más transitadas con la *monumentalización* de un inmueble singular. Para ello se juega con tres aspectos clave: la valoración de piedra e hierro forjado, como materiales que aportan dignidad a la cara externa de la edificación, la regularización de en el ritmo y disposición de huecos y vanos y la construcción de un soportal de entrada que, además de establecer la transición visual entre banco y vivienda, recupera uno de los elementos arquitectónicos más valorados por Pons-Sorolla en sus reformas de fachadas.

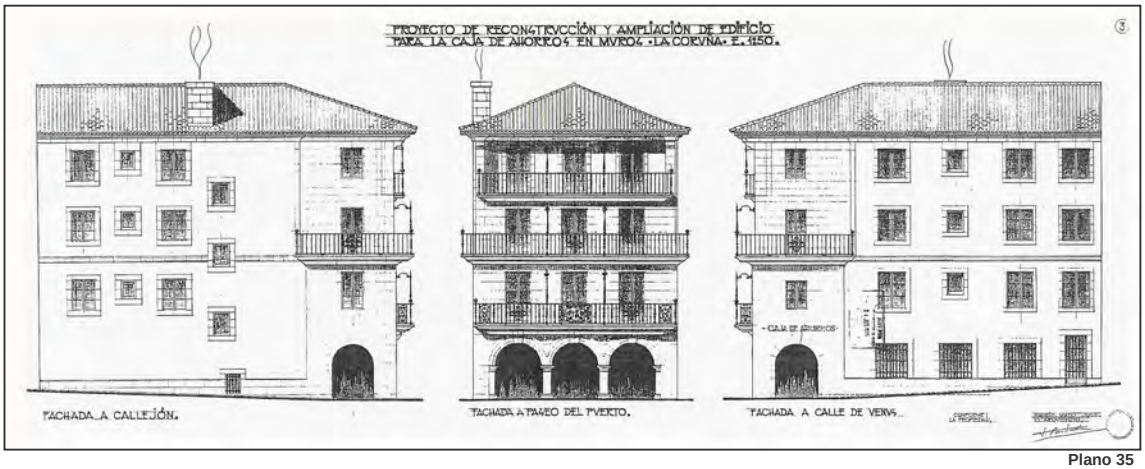
En este primer grupo de fachadismo se encuentra otro proyecto -finalmente frustrado- sobre un inmueble singular del conjunto histórico de Santiago de Compostela: la casa renacentista de la Calle Tras de Salomé (Diciembre, 1964)[514]. La propuesta de obra

[512] Vid. CORPUS, p. 57-60.

[513] Memoria del Proyecto "Reconstrucción y ampliación de edificio para sucursal y viviendas, propiedad de la Caja de Ahorros de Santiago" (Mayo, 1955). (ARG. Signatura 1118/06).

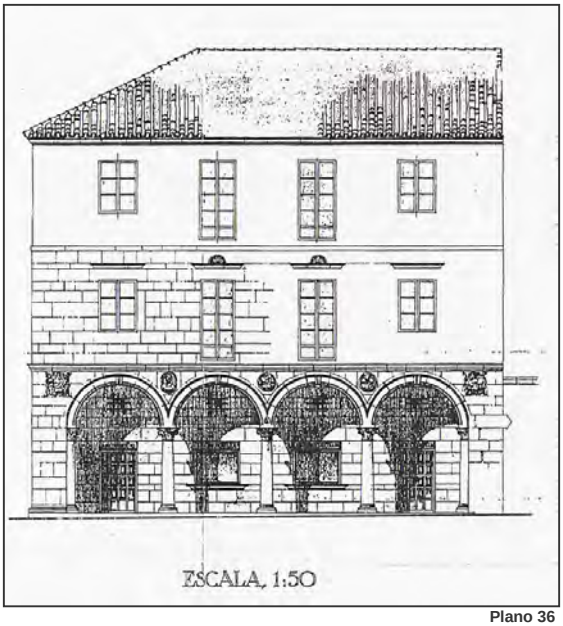
[514] Vid. CORPUS, p. 206-207.

Plano 34



Plano 35

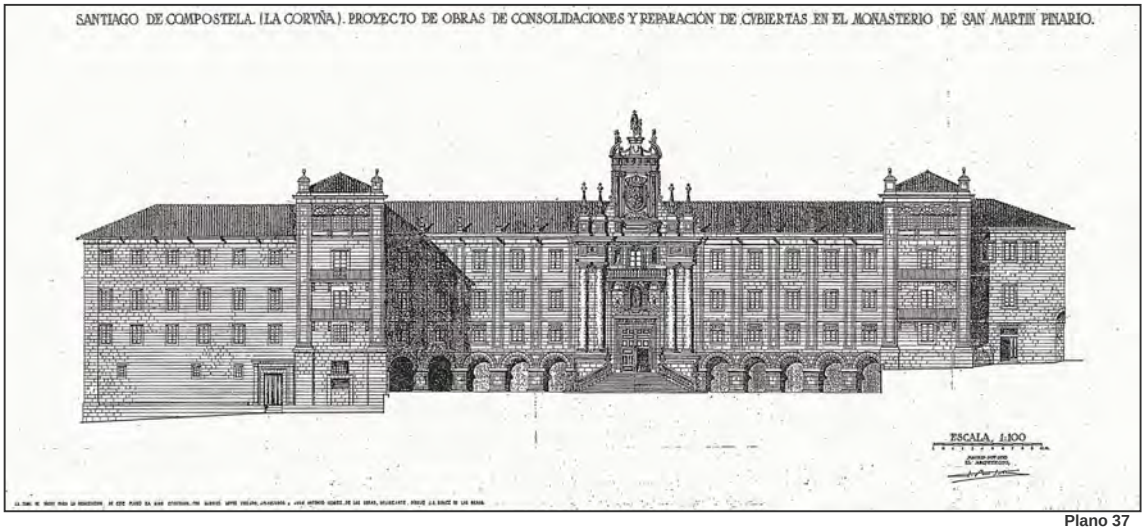
Planos 34 y 35. MUROS. Edificio para viviendas y sucursal de la Caja de Ahorros. Proyecto de reconstrucción y ampliación de edificio. (Mayo, 1955. APS).



Plano 36

Fig. 117

Plano 36 y Figura 117. Casa del siglo XVI de la Calle de Tras Salomé (Santiago de Compostela). Detalles del proyecto de restauración y descubrimiento de soportales. (Diciembre,1964. APS) y estado actual.



Plano 37

Plano 37. Convento de San Martín Pinario (Santiago de Compostela). Proyecto de apertura de soportales en fachada principal. (Noviembre, 1970. APS).

Fig. 118

Fig. 119

Fig. 120

Figuras 118-120. Casa nº 20-22 de la Rúa do Vilar (Santiago de Compostela). Fachada principal antes y después de su modificación (ca. antes de 1947. APS) y estado actual.

Fig. 121

Fig. 122

Figuras 121 y 122. Casa nº 5 del Cantón del Toural (Santiago de Compostela). Antiguo soportal adintelado (1948. AGA, Sección: Educación, 6010, 31/47) y estado actual de la arquería modificada.

responde al criterio historicista en cuanto pretende devolver la imagen prístina de la fachada en un ejercicio de promoción estética. La peculiaridad del plan reside en valorar la fachada posterior del inmueble. A pesar de las modificaciones modernas sufridas por la construcción, aquella es la única que mantiene la organización primitiva con soportal en su cuerpo inferior (**Plano 36 y Fig. 117**). Se trata de arquerías tapiadas –como fruto de las referidas alteraciones- pero que Pons-Sorolla pretende abrir no sólo para devolverles su carácter –en lo que sería un ejercicio *estilístico*-, sino también para dignificar el entorno del inmediato templo medieval de Santa María Salomé, pues la separación entre soportal y cabecera de la iglesia no dista más de tres metros. Cabe considerar, por lo tanto, a este proyecto como ejemplo de restauración *fachadística* pensada para explotar los valores memoriales de una arquitectura, los valores interactivos de un centro histórico –se impulsa un punto de interés en su recorrido turístico-cultural-, y los valores artísticos de convivencia entre monumentos.

El soportal, como componente estructural de fachadas, se convierte en el elemento estrella de las intervenciones, ideadas por Pons-Sorolla en centros históricos, que persiguen la imagen unitaria y armónica del conjunto, basada, mayoritariamente, en el lenguaje formal barroco. Además, su empleo transforma al fachadismo que lo practica en instrumento de ordenación urbanística al modificar la movilidad por el conjunto, la accesibilidad a las edificaciones y la transición entre espacio público-espacio privado. Este es, por lo tanto, el segundo grupo de actuaciones en que hemos clasificado las reformas de fachadas proyectadas por Pons-Sorolla: «**FACHADISMO URBANO**». El paradigma de esta categoría tipológica lo hallamos en los proyectos que formula para la ciudad monumental de Santiago de Compostela.

Con la idea de uniformizar el aspecto barroca compostelana, proyecta una serie de intervenciones arquitectónicas con el objetivo premeditado de transformar la imagen de la ciudad. A lo que aparentemente parece ser un ejercicio de *repristinación* formal para efectuar en la fachada principal del Convento de San Martín Pinario (Diciembre, 1970)[515] -*"necesidad estética de devolver su fisonomía de origen al conjunto abriendo de nuevo las dos líneas de arquerías de la planta baja, hoy tapiadas y con huecos dentro de ellas lo que ha suprimido el efecto de luz y sombra de los arcos"*[516] (**Plano 37**)-, se añade el deseo de generar imágenes porticadas por los principales ámbitos del conjunto, continuando la seriación que confiere al recinto compostelano su caracterización típica. La propuesta malograda de Pinario se materializó en la sustitución de soportales adintelados por otros de directriz curva en lugares emblemáticos como la Rúa do Vilar - casa nº 20-22 (1947)[517],

[515] Vid. CORPUS, p. 255-264.

[516] Memoria del Proyecto "Obras de consolidación, reposición de cubiertas y restauraciones en el cuerpo claustral y fachada principal del Monasterio de San Martín Pinario" (Diciembre, 1970). (APS).

[517] Vid. CORPUS, p. 185-186.

también sometida al despojo de su ornamentación modernista (**Figs. 118-120**)- y el Cantón del Toural (Octubre, 1947)[518] (**Figs. 121 y 122**).

La dimensión urbana del fachadismo en Pons-Sorolla se completa con las numerosas intervenciones que, mediante la restauración de fachadas –limpieza, reparación de balcones, renovación de caleados, etc.-, crean nuevas perspectivas urbanas y puntos de atención visual. Dado que el fachadismo es un concepto-bisagra -en cuanto en su significación se solapan aspectos de rehabilitación funcional y de ordenación urbanística- sólo nos haremos eco en este capítulo de un caso representativo de esta práctica, para dejar su análisis al estudio de otro criterio conceptual, también presente en su obra,: «Estimación del entorno monumental».

En la casa nº 13 de la Rúa Nova (Noviembre, 1964) termina la secuencia de soportal, que recorre el lateral de números impares, y se abre un claro retranqueado que enlaza con el siguiente inmueble por medio de un jardín particular. La medianera de la casa nº 13 queda, por lo tanto, a la vista (**Fig. 123**). El tratamiento que el arquitecto concede a la fachada consiste en enfoscar la parte de medianera que da al espacio de recreo y "anular" ópticamente el resto que da a la *rúa* mediante su desencalado (**Figs. 124 y 125**). Con ello consigue dar luminosidad al espacio verde y disimular la interrupción del soportal manteniendo el eje visual de profundidad de la calle. Se trata de una operación singular pues renuncia a cubrir totalmente la mampostería del lienzo lateral, con el propósito de que el ambiente pétreo que caracteriza la monumental vía fusione –incluso lo equipare- con el resto de fábricas nobles. Es, pues, un fachadismo óptico, casi ilusorio, que juega con el efecto urbanístico general sin modificar trazas y diseños, únicamente, determinando una lectura preestablecida por el arquitecto.

El tercer grupo de intervenciones programadas por Pons-Sorolla corresponde al que prioriza por completo la cualidad formal de la arquitectura; pero, eso sí, una imagen tradicional basada en la piedra como material solemne que rechaza la *Modernidad*, identificada con formas industriales realizadas en hierro y cristal. Nos referimos al «**FACHADISMO ESTÉTICO**» que podemos comprobar en las reformas compostelanas del Salón Teatro (Abril, 1949)[519], emplazado en la Rúa Nova, y de la casa nº 3 en la Calle del Preguntoiro (Febrero, 1950)[520]. Cierto es que, a primera vista, esta categoría puede semejar a la *Urbana*, en cuanto implica la modificación de fachadas disonantes con la pretendida unidad estilística –a través de la restauración arquitectónica- del centro histórico. Sin embargo, la diferencia entre ambas estriba en el objeto de actuación; esto es, si el *fachadismo urbano* lo hemos caracterizado, prioritariamente, por reformas de

[518] Vid. CORPUS, p. 164-165.

[519] Vid. CORPUS, p. 347-349.

[520] Vid. CORPUS, p. 194-196.

Fig. 123

Fig. 124

Fig. 125

Figuras 123- 125. Casa nº 13 de la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Medianera antes y después de su restauración. (ca. 1964. APS) y estado actual.

soportales –entendido éste como elemento principal de ordenación urbanística-, el *fachadismo estético* consiste en transformar el diseño bidimensional del lienzo que, aunque también repercute en el paisaje urbano, resulta algo más secundario que aquel en la jerarquización de espacios.

El principal objetivo que Pons-Sorolla se plantea cuando es nombrado, en 1945, Arquitecto Conservador de la ciudad monumental compostelana es garantizar al recinto su unidad artística. La principal medida que pone en marcha consiste en la depuración estética de inmuebles estratégicamente enclavados en lugares transitados, mediante la reforma de sus fachadas. Su motivación es convertir Santiago de Compostela en estereotipo del lenguaje barroco, bajo el pretexto de devolverle la *dignidad* perdida a los inmuebles transformados, por factores mercantiles, en edificaciones sin valor estético alguno –como la casa nº3 del Preguntoiro- y rediseñar construcciones decimonónicas –como el Salón Teatro- convertidos en vestigios de la civilización industrial:

> *"Un principio de siglo que guiado por equivocados intereses particulares despreció el inmenso valor de cuanto es razón de ser de la Ciudad, buscando únicamente el detonante individualismo de una «moda» o propaganda comercial insensata, sembró Santiago de edificios y fachadas*

> *comerciales que, aunque felizmente pocos en número son permanentes atentados a la serenidad y grandeza del conjunto.*
>
> *Varias son ya las reformas llevadas a cabo desde la declaración de Conjunto Monumental de la Ciudad, escogidas siempre entre los edificios más discordantes y de emplazamiento más noble. Es una lenta pero imprescindible labor de devolución de dignidad perdida, costosa y siempre ingrata por los intereses particulares que con frecuencia roza."*[521].

Bajo esta óptica "higienista", subyace la intensa polémica sobre la condición artística de los nuevos materiales, que había sido tema de debate científico a finales del siglo XIX. El autor Ángel Isac (1987) recoge las posturas enfrentadas que, por entonces, se deliberaban en torno a las posibilidades del hierro[522]. A caballo entre el XIX y el XX surge en nuestro país la tendencia de constituir un genuino *arte español* que pretende *españolizar* la arquitectura contemporánea para diferenciarla de las influencias, sobre todo francesas, que establecían cánones generales de construcción[523]. Son años en que se discute sobre decadencia y disociación entre Arquitectura –en su sentido *beauxartiano*- y Construcción –símbolo de una nueva etapa encabezada por los ingenieros-. Las ponencias presentadas en los dos primeros Congresos Nacionales de Arquitectos (1881 y 1888) reflejan posturas enfrentadas hacia el empleo del hierro: Josep Domènech i Estapá apuesta por su aplicación con el fin de erradicar la era ecléctica y consolidar una arquitectura nueva que no se amedrentase ante los logros ingenieriles, mientras que Luis Cabello y Aso lo acepta, únicamente, como material auxiliar -subordinado a los tradicionales- por su falta de *monumentalidad*[524].

La derivación de este conflicto arquitectónico resurge en la actitud conservadora de Pons-Sorolla, ideológicamente mucho más próxima a Cabello que a Domènech. Sostiene necesario erradicar "feísmos" formales para conferir una imagen auténtica compostelana, reservando el hierro a su condición más artística, la forjada, en balcones que potencian las perspectivas, regularizan la simetría de vanos, uniformizan los alzados y solemnizan, junto a la piedra, el Recinto. En definitiva, *monumentalizar* arquitecturas modernas por medio de una fachada tradicional.

En el Salón Teatro sustituye la marquesina de hiero y cristal sobre el primer piso por un balcón volado de granito y balaustrada forjada, con representación del sepulcro del Apóstol Santiago en su centro (**Figs. 126 y 127**). Su construcción, a diferencia de aquella, no comprende toda la anchura de la fachada, sólo acoge los vanos centrales para establecer

[521] Memoria del Proyecto "Reforma de la fachada de la casa nº 3 en la Calle del Preguntoiro" (Febrero, 1950). (APS).

[522] Isac, A. (1987): *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, p. 302-315.

[523] Isac, A. (1987). op cit.,. p 83.

[524] Isac, A. (1987). op. cit., p 306.

una composición simétrica entre el cuerpo de acceso y los pisos superiores. Los huecos de la izquierda se transforman en ventana para procurar la armonía del lienzo.

La descripción que realiza de la casa del Preguntoiro –con significativo repudio hacia su transformación moderna- resulta premonitoria de la reforma acometida: *"La desgraciada intervención de intereses comerciales unidos al peor gusto estético, dio por resultado la «portada» que hoy contemplamos en que se han extirpado la fachada granítica de las dos primeras plantas para colocar dos grandes cargaderos de hierro (...) cubrir de cristal los huecos y chapar con mármol y rótulos de cristal pintado todo lo que quedó de fachada. Perdida así la línea horizontal de balcones de hierro de 1ª planta que conserva casi toda la calle y que aquí es esencial dada la importancia de los puntos de vista desde la Plaza de Cervantes, y perdida igualmente la dignidad de material y proporción entre vanos y macizos. La impresión del espectador sensible es desastrosa y exige urgente reparación"*[525] (**Fig. 128**). La propuesta consiste en diferenciar únicamente la planta primera como despacho comercial del resto del inmueble destinado a vivienda. Para ello retira las adiciones modernas, repone sillería y construye un balcón, en línea con el resto de la calle (**Fig. 129**), que permite recuperar la primitiva composición de tres balcones recercados empleando los guardapolvos conservados de los dos laterales.

La cuarta categoría tipológica, del fachadismo anticipado por Pons-Sorolla, corresponde a la que hemos calificado «**FACHADISMO IDEOGRÁFICO**»; aquel que encierra una finalidad propagandística, representativa y simbólica. Aunque su práctica no se registra en las intervenciones que este arquitecto proyecta en Galicia, lo traemos a colación para completar el panorama del fachadismo preliminar en su obra. La intervención correspondiente a este nivel es la rehabilitación de la Casa de Benalcázar en Quito (Ecuador), realizada en poco más de año y medio e inaugurada en diciembre de 1967. Se trata de una actuación pensada para representar una idea de poder: la del Imperio español colonizador. Para ello el Instituto de Cultura Hispánica consigue la cesión de la que fuera propiedad del conquistador español para alojar su sede oficial. El interés por acondicionar el inmueble, magnificar su apariencia y acuñarle un sello más colonial del que tenía condujo a la colocación de dos portadas pétreas –procedentes de la Casa de la Inquisición de la misma ciudad- en sus accesos principales.

El traslado y colocación de lienzos exteriores está considerado actualmente fachadismo; en consecuencia, el implante parcial realizado en la Casa de Benalcázar por Pons-Sorolla se encuadra en esa misma directriz operativa. Su objetivo es aparentar, a diferencia del resto de actuaciones comentadas en las categorías anteriores fundamentadas, exclusivamente, en la dimensión estética de la arquitectura y en la capacidad expresiva –parlante- de las fachadas.

[525] Memoria del Proyecto "Reforma de la fachada de la casa nº 3 en la Calle del Preguntoiro" (Febrero, 1950). (APS).

Fig. 126

Fig. 127

Figuras 126 y 127. Salón Teatro emplazado en la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Fachada principal antes de su modificación (1949. AGA, Sección: Educación, 6010, 31/47) y estado actual.

Fig. 128

Fig. 129

Figuras 128 y 129. Casa nº3 en la Calle del Preguntoiro (Santiago de Compostela). Fachada prinicpal antes de su reforma (Febrero,1950. APS) y estado actual.

Una vez concluido el recorrido por las aproximaciones a la práctica fachadística en la obra de Pons-Sorolla, hemos de señalar dos intervenciones que, por la valoración de la fachada con el resto del inmueble, más se aproximan al criterio actual de «**FACHADISMO**»: la reforma interior de la casa nº 3 de la Rúa Nova (Abril, 1957)[526] y la ampliación del antiguo Restaurante Victoria en el nº 5-7 de la Calle de Bautizados (Diciembre, 1958)[527]. En ambos casos se trata de edificaciones emplazadas en el centro histórico de Santiago de Compostela y, por lo tanto, sometidas a las Ordenanzas Especiales de protección.

El proyecto referido a la casa nº3 de la Rúa Nova consiste en una reforma interior (**Plano 38**), por encargo particular, en la que se respeta en su totalidad la fachada principal, considerada de interés monumental (**Fig. 130**). Las únicas modificaciones que el referido reglamento permiten realizar en su exterior comprenden las sustituciones de carpinterías y vidrios. Es más, incluso se obliga a mantener los niveles de piso en correspondencia con ese frente. Es, pues, un fachadismo conservacionista, con respeto tanto hacia la imagen pública de la fábrica –enclavada en un entorno al que se obliga respetar- como hacia su organización interior.

Los inmuebles de Bautizados protagonizan una intervención algo más compleja. El número 5 acoge el hotel-restaurante que su propietario decide ampliar al edificio contiguo. Como su fachada se estima de escaso interés monumental, pero no se demuele totalmente el interior por razones de coste y de servicio, se decide reformar el cuerpo de ingreso mediante la construcción de un vestíbulo en forma de soportal -repitiendo el tipo tradicional de la ciudad- y sustituir los balcones de las dos primeras plantas por unos de hierro forjado (**Plano 39**). El propósito de estas dos adiciones es elevar la categoría de la fachada con los iconos identitarios del recinto histórico: soportal curvo de sillería y balcón de hierro forjado (**Fig. 131**).

Por su parte, la casa número 7, en estado de ruina, se demuele manteniendo la fachada principal, considerada de valor monumental. En este caso, el ejercicio de vaciado interior y conservación de lienzo prinicipal –con ligeras modificaciones- responde, perfectamente, a las dos pautas definidoras del criterio conceptual que estamos estudiando. Dado que los dos inmuebles van a constituir un solo local la fachada del nº 7 se desmonta en su segunda planta para dar la altura legal a las dos primeras e igualar los niveles de piso con la otra edificación. Esa corrección se consigue añadiendo dos hiladas de sillares análogos a los originales en su fachada. Asimismo, la buhardilla se reemplaza por una tercera planta retranqueada para colocar un balcón y con línea de cornisa algo más baja que la casa nº 5. El recurso de mantener esa leve diferencia entre ambas construcciones permite preservar la identidad de cada una de ellas.

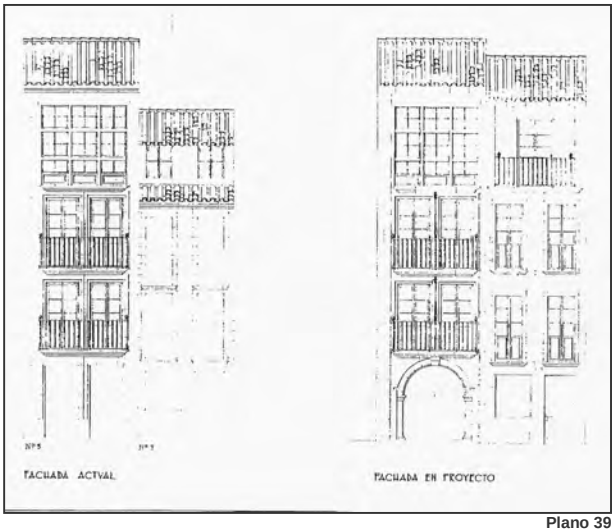
[526] Vid. CORPUS, p. 197.

[527] Vid. CORPUS, p. 177-180.

Plano 38

Plano 38 y Figura 130. Casa nº 3 de la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Proyecto de reforma interior. (Abril,1957. APS) y estado actual.

Fig. 130



Plano 39

Plano 39 y Figura 131. Casas nº 5-7 de la Calle de Bautizados (Santiago de Compostela). Detalle del proyecto de reforma del "Restaurante Victoria" (Noviembre,1958. APS) y estado actual.

Fig. 131

En suma, las propuestas de «culto a la fachada» y «conservación tipológica»[528] formuladas por Pons-Sorolla pueden considerarse los desencadenantes ideológicos de las nuevas y rítmicas tendencias de «Fachadismo» del siglo XXI.

[528] Pol, F. (1998): "La recuperación de los centros históricos: los debates abiertos", Troitiño Vinuesa, M. A.; García Marchante, J.S.: (1998): *Vivir las ciudades históricas. Recuperación integrada y dinámica funcional*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Fundación "La Caixa", p. 28-35.

III. 1. 1. 3. TRASLADOS DE MONUMENTOS

Uno de los criterios de intervención menos tratados por la historiografía artística es el de los traslados de monumentos. Paradójicamente esta operación fue proyectada por Pons-Sorolla en cuatro ocasiones sobre el patrimonio gallego: iglesia monacal de Monfero (A Coruña), iglesias románicas de San Xoán da Cova y Santo Estevo de Chouzán en Carballedo (Lugo) y el conjunto medieval de Portomarín[529] (Lugo). Estas operaciones –llevadas todas a término salvo la de Monfero- le convirtieron en uno de los especialistas que, durante el franquismo, trasplantó edificios históricos en emplazamientos diferentes al original.

En el año 1931 dio comienzo el traslado, previa aprobación del Departamento de Bienes Nacionales, del templo de Nuestra Señora del Rosario (Sinaloa) en México, por hallarse sobre la explotación minera de la compañía "El Tajo". Los gastos del lento proceso, prolongado hasta 1961, corrieron a cargo de la referida empresa, donando, asimismo, los terrenos para reedificarlo, con algunas transformaciones, a las afueras de la ciudad. Al margen de su temprana fecha –es uno de los pocos que ha sido detalladamente estudiado[530]-, nos interesa por reflejar la importancia que el gobierno concedió a la política económica y al aprovechamiento de recursos frente a la conservación del patrimonio cultural, contexto común a los traslados de monumentos durante el siglo XX.

En nuestro país fueron varios los factores que, prioritariamente, determinaron el desplazamiento de bienes culturales con resultados muy dispares entre ellos, pues no resultaba equiparable la construcción de un pantano nacional con el desmontaje y venta de un claustro a un particular[531], o con el reemplazo de una pieza de valor para custodiar el original en un museo.

El contexto de los traslados gallegos correspondió con la primera justificación: la política de reconstrucción del franquismo y su empeño por construir pantanos, a excepción del templo de Monfero pues, como veremos, constituyó uno de los proyectos de remoción más singulares en la salvaguarda patrimonial.

La segunda motivación comprendió aquellos traslados parciales que, en momentos de posguerra y confusión política, derivaron en expolio y dispersión de muchas obras de arte,

[529] La redacción del Proyecto del Nuevo Portomarín la llevó a cabo en colaboración con el arquitecto Manuel Moreno Lacasa.

[530] Zazueta M, J. C. (1999): "Historia de un monumento que se negó a morir. La iglesia de Nuestra Señora del Rosario, El Rosario, Sinaloa", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 74-75, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 257-269.

[531] En las primeras décadas del siglo XX muchas obras de arte, incluso monumentos, fueron trasladados a los Estados Unidos por gestión de coleccionistas como Randolph Herast. En los años treinta el monumento conventual santiaguista de Calera de León (Extremadura), fue uno de los que pudo salvarse del desmantelamiento y envío a los Estados Unidos gracias a su declaración de Monumento Nacional, cfr. López Fernández, M. (2004): "Regionalismo y personalismos: la pugna por derruir o conservar un Monumento Nacional en Extremadura", *Revista de Estudios Extremeño*s, Ene-Abr. (1), p. 33-51.

sobre todo, bienes muebles[532]. Algunos inmuebles fueron parcialmente desmontados para prevenir su total pérdida durante la Guerra Civil (1936-39), a fin de reconstruirlos, por anastilosis, una vez finalizado el conflicto; tal y como sucedió, por ejemplo, con la recogida de nervios, claves y piezas de las portadas de la Iglesia Arciprestal de Santa María de Castellón de La Plana (Declarada Monumento en 1931)[533]. Otros monumentos se vieron desmantelados por la compra de particulares, como el real monasterio de Santa María de la Valldigna, en la población valenciana de Simat de la Valldigna, cuyo claustro gótico fue comprado por José María Palacio y Abárzuza, conde de las Almenas, para instalarlo en su palacio del Canto del Pico, en Torrelodones (Madrid), declarado Bien de Interés Cultural (BIC)[534].

La tercera causa -sustitución de originales por copias y su traslado a colecciones museográficas por adversidades atmosféricas y avanzado deterioro estructural- condicionó algunos pasajes técnicos mundialmente conocidos. Este tipo de traslados registró muy pocas experiencias en Galicia, pues la retirada de objetos a museos no siempre fue pareja de su reemplazo.

Si se prescinde de los saqueos ocasionados por acontecimientos políticos -como la Desamortización eclesiástica de Mendizábal (1836)- y de los conflictos bélicos del siglo XX[535], restan las dos realidades impulsoras de los proyectos ideados por Pons-Sorolla: la construcción de embalses, afectando a zonas con recursos de valor artístico, y la paliación del deterioro sufrido por algunas fábricas históricas.

INSTRUMENTALIZACION POLITICA DE LA CONSTRUCCION DE EMBALSES Y LOS TRASLADOS DE MONUMENTOS

A partir de 1938, una vez que el bando nacional subió al poder y constituyó su gobierno, comenzó una orquestación política grandilocuente y monumentalista de los recursos

[532] Tal y como sucedió, por ejemplo, con los bienes muebles del Monasterio de Sijena (Aragón) destinados a museos, cfr. Mas, A., Gudiol, J., Soler, J., Compairé, R. y Luesma, J. (1997): *Real Monasterio de Sigena. Fotografías 1890-1936*. Diputación provincial de Huesca, p.9-24.

[533] Bustamante Montoro, Rosa (2003): "Salvaguardia y trabajos de emergencia durante la Guerra Civil (1936-1939)", en *Tratado de rehabilitación*, t. 1, Universidad Politécnica de Madrid, p.90.

[534] En el año 2003 la Generalitat de Valencia compró el claustro para devolverlo al monasterio cisterciense. A principios de 2006 el gobierno español autorizó definitivamente su traslado al emplazamiento original, y en junio de ese año el Ayuntamiento de Torrelodones aprobó en pleno municipal la concesión de la licencia de obras para su desmontaje. La Generalitat ,además de costear el traslado y reconstrucción, ofreció sufragar una réplica del claustro para el palacio del Canto del Pico.

[535] El enfrentamiento nacional (1936-39) y la II Guerra Mundial (1939-45) ocasionaron daños en el patrimonio inmueble y desencadenaron una serie de delitos relacionados con el arte nacional, comprendiendo desde su abandono y apropiación indebida hasta su comercio ilegal; cfr. Alted Vigi, A. (1984). op. cit. .

naturales y culturales del país[536]. El deficitario panorama económico en que España se encontraba y su deliberado aislamiento del resto de naciones, le llevó a crear una estrategia de recuperación basada en sus propios medios. Esta autarquía posibilitó la puesta en marcha de un plan de revitalización desde el servicio de Obras Públicas[537].

Entre los síntomas más dolientes derivados de la Guerra Civil se situaba, de modo preferente, la deficitaria red de comunicaciones. Tras la inicial creación de la Dirección General de Regiones Devastadas, se dio paso, de inmediato, al restablecimiento de la transitabilidad de las carreteras y a la reforma ferroviaria con la creación de la RENFE. Todas estas medidas se encaminaban hacia la mejora de enlaces adquiriendo, desde muy pronto, una finalidad turística al permitir la accesibilidad a localidades con un encanto especial y a Paradores Nacionales instalados en edificios singulares.

La normalización infraestructural del país se completó con la activación de la **«política de pantanos»**, materializando aquéllos que habían sido ideados durante la Dictadura del general Primo de Rivera y construyendo una nueva red de presas diseminadas por todo el país. Esta labor técnica pretendía asegurar a la emergente industria el suministro continuo de energía eléctrica, y, con ello, dar fin a las restricciones surgidas en la etapa de posguerra. La repercusión de esta dinámica sobre el patrimonio cultural se hizo evidente desde el momento en que algunos de los nuevos embalses afectaban a zonas con monumentos nacionales declarados, o a poblados de pintoresca imagen con edificios de valor histórico más que artístico. Se abrió, así, el debate entre la conservación de los referidos conjuntos o su anegación en beneficio del desarrollo nacional: ¿qué hacer ante esta confluencia de intereses?.

Al gobierno le interesaba potenciar la imagen de un nación encaminada hacia su resurgimiento sin dependencia de recursos exteriores. Si para conseguirlo tenía que sacrificar algun paraje con valores intrínsecos –etnográficos, arqueológicos, artísticos, ambientales, etc.- no solía anteponer la salvaguarda de éste a la obra hidroeléctrica. Tan sólo en casos de patrimonio declarado se intentó buscar una alternativa en torno a los bienes afectados, eso sí, eludiendo la anulación o el cambio de directriz en la empresa ingenieril. Las soluciones solían barajarse entre la consolidación de algunos restos destacados para paliar los efectos de su consiguiente hundimiento, o el traslado de inmuebles o fragmentos más destacados a otro emplazamiento a resguardo de las aguas.

[536] El nombramiento de Francisco Franco Bahamonde, como Jefe del Gobierno del Estado Español por la Junta Nacional, ocurre según Decreto de 29 de septiembre de 1936.

[537] Dirigido desde 1938 hasta 1945 por Alfonso Peña Boeuf, siendo sustituido por el ex-alcalde de Oviedo y diputado en la Asamblea de la Dictadura, José María Fernández Ladreda , quien, a su vez, fue relevado en 1951 por Fernando Suárez de Tanguil y Angulo, Conde de Vallellano, cfr. Equipo Mundo (1970). op. cit., p.53 y p. 246.

La primera opción –**mantener el objeto en su emplazamiento**- fue proyectada por Pons-Sorolla en 1947 para proteger, en la medida de lo posible, el puente romano, conocido como "Puente Pedriña"[538], en el término municipal de Bande (Ourense) correspondiente a la Vía XVIII entre Astorga y Braga. Para evitar su desmoramiento, tras la decisión de construir el Embalse de las Conchas -inaugurado en septiembre de 1949- se consolidó su estructura, mediante rejuntado profundo en sus dos frentes e inyectado de cemento en la parte superior, y se realizó un detallado levantamiento planimétrico y estudio fotográfico para dejar constancia de su existencia (**Plano 40**). Los gastos derivados de ambas operaciones corrieron a cargo de la empresa "Fuerzas Eléctricas del Noroeste S.A." (FENOSA) encargada de la ejecución de la infraestructura hidráulica.

La opción de conservar los restos significativos *in* situ solía aplicarse a los yacimientos arqueológicos afectados por los pantanos, por la complicación del remozamiento de estos restos. En 1963, el de Valdecañas sobre el río Tajo, anegó la ciudad romana de Augustóbriga[539] (Talavera la Vieja, Extremadura). El único monumento trasladado, por su singularidad, fue la columnata conocida como "Los Mármoles" (siglo II), algunos objetos menores de cantería labrada fueron expoliados y llevados a otras localidades, y otros, como el campanario de la localidad, se dinamitaron a cargo de la compañía -"Hidroeléctrica Esapñola"- para erradicar el recuerdo del pueblo absorbido por las aguas.

La segunda elección, impuesta por las Dirección General de Bellas Artes y las Academias de Bellas Artes y de la Historia, –**trasladar los monumentos e inmuebles de interés histórico-artístico** a otra ubicación para salvarlos de su hundimiento- determinó la ejecución de tres de las operaciones técnicas más interesantes –todas ellas en la provincia de Lugo- de la trayectoria del arquitecto madrileño en Galicia. A mediados de los años cincuenta se programaron en las cuencas de los ríos Miño y Sil varias presas hidroeléctricas: el pantano de Los Peares anegó territorios de Carballedo, obligando al traslado de las iglesias románicas de Santo Estevo de Chouzán[540] y San Xoán da Cova[541]; y el pantano de Belesar condujo al poblado medieval de Portomarín[542] a un nuevo asentamiento. De estas actuaciones extraeremos los planteamientos y las reflexiones que condujeron a Pons-Sorolla a proyectar soluciones morfológicas fieles o diferentes con respecto a las arquitecuras originales; pues, en la medida en que adoptó una postura u otra, conoceremos los criterios historicistas y las preocupaciones urbanísticas que aplicó en cada proyecto. Desde la restauración *medievalizante* de San Xoán da Cova y San Xoán

[538] Vid. CORPUS, p. 563-567. Declarado Monumento Nacional en 31-05-1944.

[539] VALCÁRCEL, J. M. (1966): "Técnica de la 'puesta en valor' en las ciudades y conjuntos monumentales", *Preservación de monumento*s. Canadá. OEA, p. 66-78.

[540] Declarada Monumento Nacional en 16-X-1950.

[541] Declarada Monumento Nacional en 16-X-1950.

[542] Declarado Conjunto Histórico Artístico los Barrios de San Pedro y San Xoán en 08-II-1946. La iglesia de San Xoán ya había sido declarada en 03-06-1931.

de Portomarín, pasando por el ejercicio de libre creación artística en Santo Estevo de Chouzán, hasta la configuración de un conjunto monumental *ex novo* como el de Portomarín, encontraremos conceptos y planteamientos claves para comprender y contextualizar esta labor restauradora.

El antecedente español más próximo a los traslados gallegos fue el del templo visigodo de San Pedro de la Nave[543] (Zamora) dirigido, entre 1930 y 1932, por el arquitecto Alejandro Ferrant y costeado por la empresa Iberduero. El detonante para la reubicación de este templo en nueva cota fue la construcción del pantano Ricobayo a orillas del río Esla. Su desplazamiento presentó, como iremos desgranando a continuación, dos similitudes operativas con los de Pons-Sorolla: en primer lugar, se procuró que el nuevo asentamiento mantuviera las características ambientales del territorio original, y, en segundo lugar, el proceso de traslado y nuevo montaje fue aprovechado para restaurar la fábrica.

El primer aspecto común a la actuación de Ferrant y Pons-Sorolla fue la **elección del nuevo emplazamiento** en las proximidades del primitivo para la instalación de las arquitecturas desplazadas. En San Pedro de la Nave la distancia entre el monumento y su nueva ubicación fue, aproximadamente, de dos kilómetros de distancia. Por su parte, tanto San Xoán da Cova (**Plano 41-43**) como Santo Estevo de Chouzán (**Figs. 132-134**) y el núcleo de Portomarín (**Planos 44 y 45**) se asentaron en un radio inferior a los seis kilómetros, aduciéndose en los dos primeros casos el interés por acercar los templos a los núcleos de población inmediatos -a fin de mantener su función cultual-, y en el tercero la idoneidad física del terreno escogido -no contaba con pendientes exageradas; eran tierras compactas con desagües naturales; permitían mantener la actividad agrícola, principal ocupación de su población; y contaban con buena orientación y aireación-. A todas esas motivaciones particulares se añadía la de carácter económico, pues, en la precariedad propia de la posguerra, los traslados -de por sí costosos-, al ser costeados por la empresa responsable de la obra hidráulica, debían ajustarse a presupuestos limitados.

Los traslados de Cova y Chouzán se realizaron a solares complicados, tanto por la deficiente accesibilidad del primero, como por el gran declive del segundo, llegando a complicar y ralentizar los desplazamientos de materiales y maquinaria. La idea subyacente era clara: conservar el ambiente natural originario. Si las ubicaciones originales de los templos eran espacios escarpados parecía lógico que, para no provocar una ruptura brusca arquitectura-paisaje, las reconstrucciones se ejecutasen en espacios igualmente irregulares.

[543] Declarada Monumento Nacional en 22-IV-1912. Como aproximación a su análisis arquitectónico y artístico cfr. Carballedo Zoreda, L. (coord.) (2004): *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"; Ramos Pérez, H. (2001): *San Pedro de la Nave, s. VII: una iglesia para recordar*, Zamora, Semuret; Mateos Rodríguez, M. A. y Esteban Ramírez, A. L.: (1980): *San Pedro de la Nave*, Zamora, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (2ª ed. corr. y aum. 1988).

Una de las premisas de la que partió Pons-Sorolla es que en la génesis de toda arquitectura existe una interacción -buscada o espontánea- con el medio en que se integra. Conocedor de esta reciprocidad, e impulsado hacia el rescate de las fábricas medievales, el arquitecto explicó la idoneidad de los nuevos solares para San Xoán y Santo Estevo apoyándose en su similitud ambiental y en su nula explotación económica, respectivamente. En el primer caso la integración de la fábrica románica en el nuevo paraje se vería favorecida, con el tiempo, por el crecimiento de la vegetación a su alrededor, ocultando todo lo que de artificial pudiera quedar a la vista, y procurándole un ámbito natural equiparable al originario; y con respecto al segundo traslado, fundamentaba la elección del terreno en su condición de no cultivable evitándose, así, mayores perjuicios a los vecinos que ya habían sido víctimas de expropiaciones con la consiguiente reducción de sus fuentes de riqueza. Se trataba, por consiguiente, de dos traslados aplaudidos, vistos, incluso, como necesarios moral y etnográficamente ante la amenaza de su hundimiento.

El emplazamiento para el nuevo Portomarín –el llamado Monte del Cristo- contaba, a juicio del arquitecto, con la idoneidad ambiental y económica suficiente para justificar su elección. La ordenación del nuevo poblado permitió a Pons-Sorolla trazar un conjunto *ex novo* con regionalismos y criterios regularizadores explotados en sus restauraciones de conjuntos monumentales. El planteamiento partió de una directriz básica: trazar un núcleo centrípeto –plaza mayor presidida por su monumento emblemático: la iglesia románica de San Xoán- en torno al cual se disponían los restantes elementos urbanísticos en perspectiva hacia ese punto focal. Esta centralización rompía la dualidad compositiva del antiguo poblado -barrios de San Xoán y San Pedro unidos por el puente romano sobre el Miño-, y reemplazaba el primitivo asentamiento espontáneo y orgánico por una trama uniforme en planta y alzado, gracias al empleo del soportal como elemento regularizador y homogéneo del nuevo conjunto. Las perspectivas se conseguían mediante la ubicación estratégica de los tres monumentos trasladados –iglesia de San Xoán y capillas de Santiago y San Pedro-, prácticamente en eje con la calle mayor. Con esa clausura hacia el interior se pretendía evitar el impacto ambiental del embalse: *"El nuevo pueblo dominará gran parte del embalse futuro, con bellas vistas y buenas perspectivas de él, manteniendo, sin embargo, una distancia prudencial que deberá ocuparse por repoblación forestal en evitación del aspecto poco grato de una ciudad a la misma orilla de un pantano en épocas de estiaje"*[544].

El traslado de Portomarín le permitió al arquitecto exponer abiertamente su postura hacia esta práctica de la que se convertiría en especialista nacional: *"Los que nos ocupamos en estas cosas sabemos que nuestra tarea es una profanación. Así: una profanación. Los monumentos están creados en un sitio y para un sitio. Fuera de él no son ellos mismos. La luz, las sombras, el contorno, la vegetación, el color que los rodea ahora cambian*

[544] Proyecto de 1955: "El nuevo emplazamiento. Red de comunicaciones", p. 7. (APS).

fundamentalmente su sentido."[545]. Si para los traslados individuales contaba con el referente de San Pedro de la Nave, para el de este conjunto no existía ningún modelo que seguir, ya fuera para imitar sus actuaciones o para condenar los criterios empleados; la ausencia de referentes complicaba la posibilidad de obtener éxito. Por ello, y quizá para acallar las voces que pudieran ser contrarias, el arquitecto, expuso su postura sobre los traslados en general de un modo bastante elocuente. En el caso de Portomarín rechazaba la reproducción mimética del poblado medieval en el nuevo emplazamiento por el anacronismo que supondría ante las modernas necesidades de su población: *"esto hubiera constituido una reprobable maqueta-pastiche a tamaño natral, condenada a muerte desde su nacimiento."*[546]. En modo general, consideraba la operación de traslado como una ruptura absoluta del valor documental que posee el objeto histórico: "*la historia científica del Monumento termina con el estado de su conocimiento al ser desmontado. A partir de ese momento se pierde toda posibilidad de estudio a la luz de futuras técnicas y ello constituye responsabilidad tan grave para un restaurador consciente que no puede por menos de considerar como profanación su temeraria labor"*[547].

¿"Responsabilidad" y **"Profanación"** son los términos que empleó para expresar su preocupación ante el traslado de Portomarín o los que consideró más oportunos para justificarlo? El contexto dictatorial que amparaba el traslado imponía la construcción de embalses como factor clave para la reconstrucción del país. La oposición a esta política por parte del arquitecto –que desde 1956 era Jefe del Plan de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional, en la Dirección General de Arquitectura- resultaría, desde un punto de vista profesional, ciertamente arriesgada. Por otra parte, dada su sensibilidad artística –*"No debe olvidarse nunca que el buen resultado de la obra no es sólo problema de técnica o fidelidad, sino también, y muy especialmente, de sensibilidad artística en el aspecto final del conjunto."*[548]-, su preparación en restauración arquitectónica y el compromiso que, como Arquitecto de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, había adquirido con el patrimonio cultural gallego, no parecía lógico que rechazara el rescate del patrimonio afectado por las obras hidráulicas, pues se trataba de un conjunto monumental declarado con edificios históricos igualmente protegidos. Por ello, la postura que adoptó radicó en mostrar su preocupación por la inseguridad con la que se enfrentaba ante tal empresa –al no contar con referentes de experiencias similares-, en expresar sutilmente su condena hacia el arranque y transplante de monumentos en nuevos emplazamientos, y en suavizar la descontextualización global que ésos iban a sufrir con la referida operación.

[545] Aguirre Bellever, J.: "La gigantesca presa del Belesar inundará Puertomarín" (22-IX-1960). (APS, recorte de prensa, s/ref.).
[546] Pons-Sorolla, F.: "El más importante traslado monumental de Europa", en el periódico *Ya* (Madrid, domingo 23 de octubre de 1960).
[547] Ibídem.
[548] Ibídem.

A fin de aclarar que la "profanación" aludida no atañía a los traslados realizados sin control científico, apuntaba que aún en los casos en los que el desplazamiento de monumentos se realizara con el mayor cuidado y la preparación técnica adecuada, se produciría, igualmente, la pérdida y adulteración de las cualidades intrínsecas del edificio -tipos de mortero y cimentación-. Al perderse estas características se impediría conocer su proceso constructivo. Pero es más, no sólo se despojaría a la fábrica de su estratigrafía sino también de su carácter ambiental; esto es, aquellas propiedades intransferibles de la interacción entre construcción y emplazamiento. La suma de estos pareceres le condujo a tomar una postura crítica, cuando menos cauta, hacia el traslado de monumentos: *"nuestro criterio es siempre condenatorio de los traslados aceptando esto como 'mal menor' en los casos de absoluta necesidad."*[549]. Cuando en 1960 se iniciaron las obras de Portomarín –aunque el proyecto se formuló en 1955 éstas se prolongaron hasta 1964- Pons-Sorolla, en una entrevista concedida a Joaquín Aguirre Bellver, incidió en la necesidad de este traslado ante su inevitable hundimiento: *"El problema empieza en que Puertomarín constituye todo él un monumento histórico. Lo medieval se conserva allí en los detalles mínimos. Son las callejas de anchura cambiante, tortuosas; es el emplazamiento; es el espíritu. Pero el espíritu no puede trasladarse. Y Puertomarín tiene que ser inundado. (...) Los esfuerzos por salvarlo han sido inútiles. Se llegó a hacer un proyecto en que sólo una parte del pueblo resultaría anegada; pero esto empequeñecía la potencialidad de la presa hasta restarle rendimiento de forma notable. Hubo que renunciar, para acometer el empeño en toda su amplitud."*[550]. En la misma conversación, deja bien claro que el implante de cualquier monumento fuera de su medio natural supone su descontextualización absoluta y el nacimiento de un nuevo diálogo entre el edificio y el nuevo entorno. Esto lo ejemplifica con el traslado del principal monumento del poblado, la iglesia castrense de San Xoán: *"(...) San Juan dejará de ser San Juan en el monte del Cristo. Lograremos aproximarnos, a fuerza de respeto y de minuciosidad, al de Puertomarín, pero ... Un monumento no es sólo el monumento. (Lo de Ortega: el hombre y su circunstancia.) Exactamente: el monumento y su circunstancia. Y eso, ¿quién puede reproducirlo?"*. Estas son las palabras que, en nuestro estudio del pensamiento restaurador de Pons-Sorolla, testimonian su honestidad con la arquitectura histórica, entendida como un organismo vinculado a su medio.

¿Por qué Pons-Sorolla cuestionó el traslado de monumentos al proyectar el de Portomarín y no en los casos precedentes de Cova y Chouzán? Al margen de que el alcance del hundimiento de Portomarín resultaba mayor que el de las otras dos arquitecturas, el traslado del primero se ideó como un programa propagandístico de interés para el gobierno: *"Ahora, en Puertomarín, las aguas impetuosas, las aguas vivas, vitales, de la presa de Belesar, la mayor del complejo hidráulico del Miño, van a caer irremediablemente*

[549] Ibídem.

[550] Aguirre Bellever, J.: "La gigantesca presa del Belesar inundará Puertomarín" (22-IX-1960). (APS, recorte de prensa, s/ref.).

sobre una aldea campesina. Cuando esta aldea es una auténtica reliquia de Historia y de arte."[551]. No es que el poblado medieval contara con edificios artísticamente notables -salvo la iglesia de San Xoán- que desplegaran por sí una política promocional de la magnitud que ésta alcanzó, sino que su estratégico emplazamiento contaba con un factor clave, desde el punto de vista político, para convertirse en objetivo promocional: su condición jacobea. Ya el Codice Calixtino indicaba que desde la Capilla de Santiago se otorgaba la bendición a los peregrinos que se dirigían hacia Compostela. Este reconocimiento desde época medieval al paraje de Portomarín le confería un valor simbólico especial. Coincidiendo con la revitalización del Camino de Santiago a partir de los años cincuenta, el Estado priorizó la recuperación de los enclaves jacobeos -desde el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se puso en marcha un Plan de Restauración de Lugares Jacobeos-. Junto a ello la política turística de España se apoyaba en la inauguración de Paradores Nacionales en muchos de esos emplazamientos.

Otro aspecto que favoreció la repercusión internacional del traslado era que se trataba del primero referido a todo un núcleo realizado en Europa. En octubre de 1960 Francisco Pons-Sorolla publicaba un artículo en el periódico *Ya* bajo el título *"El más importante traslado monumental de Europa"*. España se adelantaba, así, al traslado monumental más famoso de la segunda mitad del siglo XX: los templos de Nubia en Egipto tras la construcción de la presa de Asuán.

La amalgama de todos estos condicionantes favorecieron que Pons-Sorolla tomase mayor precaución en las directrices del traslado de Portomarín que en el de los otros dos monumentos lucenses, sencillamente porque los errores que pudieran cometerse alcanzarían una proyección mayor. Esto nos conduce a entender que los traslados de Cova y Chouzán se concibieron como ensayos para la obra maestra -el nuevo Portomarín- y que en ellos el arquitecto se permitiese una interpretación más libre de las fábricas.

El deseo de no alterar el **carácter jacobeo de Portomarín** puede considerarse como el motivo principal para la ordenación del nuevo poblado. El intento alterarlo lo menos posible dio paso a una de las actuaciones más descontextualizadoras de arquitecturas que tuvieron lugar en el traslado. La Capilla de Santiago -situada sobre el extremo del puente romano a la cabeza de entrada en el antiguo barrio de San Xoán- representaba simbólicamente la vinculación del conjunto con el Camino Francés (**Plano 46**). Para que la bienvenida al peregrino se mantuviera como antesala al núcleo, se optó por situarla –capilla y arco - en la colina de subida al Monte del Cristo, asegurando su visualización desde el puente moderno de acceso. *"colocándole donde sea evocadora su presencia; evocación sin duda un poco intelectual pues no pretendemos engañarnos respecto de lo*

[551] Extraído de la introducción a la entrevista que Joaquín Aguirre Bellver realiza a Pons-Sorolla en 22-IX-1960. (APS, recorte de prensa suelto, s/ref.).

artificial del empeño y de lo ilógico que a todas luces resulta subir a un arco de puente por una escalinata y sustituir las bellas aguas del viejo Miño por un paso de carretera"[552]. Así de claro el arquitecto advertía de la transformación que la operación de traslado llevaba implícita. Con estas palabras pretendía no ser juzgado como un falsificador de conceptos; reconocía que se trataba de una "muerte y transfiguración" por la que debía apostarse para salvar, aunque museísticamente, los valores culturales del viejo poblado. La capilla le interesaba como objeto expositivo y su reinstalación se perfiló, únicamente, con carácter rememorativo: *"quienes por satisfacción turística o por acortar tiempo la utilicen –que serán muchos- pasarán como antaño bajo la capilla y podrán recordar y evocar el glorioso hecho de las peregrinaciones"*[553].

La postura de Pons-Sorolla se fundamentaba en reedificar los monumentos trasladados no reproduciendo, únicamente, el aspecto estructural y el funcional, sino ansiando su integridad visual. «Autenticidad» e «Integridad» son dos conceptos correspondientes y dependientes entre ellos; ahora bien, mientras que el primero se aplica de modo general a los bienes culturales el segundo es aceptado para los ambientales. Todo traslado debe aspirar a una integridad completa del objeto: histórica, artística, técnica, cultural, ambiental y visual. En los años sesenta Carlos Flores (1966) equiparaba la operación del transporte de monumentos con la integración de los mismos en ambientes armoniosos ya existentes[554]. Aunque la conservación monumental habría de respetar el valor íntegro de cada objeto –aquel que no lo hace carente de ninguna de sus partes-, no cabe duda para Pons-Sorolla el transplante suponía, irremediablemente, su desarraigo y desvinculación; esto es la ruptura del establecimiento permanente del objeto en un lugar para adquirir un interés diferente.

El dilema sobre la «Integridad» en los traslados de monumentos también estuvo presente en el salvamento de los afectados en Egipto por la construcción de la **Presa de Asuán**. Estos traslados se enmarcaron, tan sólo inicialmente, dentro del mismo periodo que los gallegos, pues una vez decidida la construcción de la presa en 1954 la operación de salvamento –llevada a cabo en distintas fases[555]- se prolongó desde 1960 hasta 1980[556].

[552] Proyecto de 1955: "Capilla de Santiago y arco del antiguo Puente romano", p. 2. (APS).

[553] Proyecto de 1955: "Capilla de Santiago y arco del antiguo Puente romano", (p. 2). (APS).

[554] FLORES MARINI, C. (1966): "La restauración de monumentos coloniales en México", *Preservación de monumentos*. Canadá. OEA, p. 20-26.

[555] Los planes de restauración se concibieron en tres niveles distintos, de tal modo que la operación comenzó por los monumentos en mayor peligro –campaña de Nubia- y dio término entre 1974-79 con la intervención de los de Philae. Cfr. Posmowski, P.: "The island of Isis rises again from the Nile", en *UNESCO Features*, nº 728 (1978), p. 1-10; y Mokhtar, Gamal: "Protecting egypt's monuments", en *UNESCO-Features*, nº 730 (1978).

[556] En 1979 Egipto solicitó a la UNESCO la inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial de los monumentos salvados en la campaña de Asuán bajo el epígarfe "Open air museum of Nubia and Aswan": a) templos de Ramsés II en Abu-Simbel; b) templos de Tutmosis III y Amenofis II) en Amada, templo de Ramsés II en Derr y pequeña tumba de Pen-nut; c) grupo de Wadi Sebua (templos de Ramsés II, el de Dakka y el de Maharraqa); d) templo de Kalabsha, el de Beit el Wali y el kiosco Kertassi; y

Esta dilatación temporal permitió que el traslado de Portomarín -proyectado en 1955 y ejecutado entre 1960 y 1964- fuese instrumentalizado políticamente por el gobierno español, como uno de los mayores logros técnicos y de conservación cultural acometido en nuestro país, sin necesidad de apoyo o colaboración extranjera.

La idea de construir la gran Presa de Asuán –con una extensión de 500 km.- surgió con el objetivo de frenar las inundaciones periódicas ocasionadas por el río Nilo. Sin embargo, tan ambiciosa obra implicaba una gran amenaza para los templos y yacimientos arqueológicos de Nubia. Conscientes de la responsabilidad que ésto conllevaba los gobiernos de Egipto y Sudán pidieron ayuda a la UNESCO, quien en 1960 lanzó una solicitud técnica y financiera a nivel mundial para salvar los recursos afectados. La respuesta fue altamente satisfactoria y los distintos países constituyeron comités de expertos para abordar en detalle cada uno de los rescates.

La primera intervención realizada en los templos rupestres de Abu-Simbel abrió el debate técnico hacia la búsqueda de la solución más económica y eficaz para evitar su hundimiento[557]. Cuando a finales de 1963, tras varios años de estudios, se aprobó la propuesta egipcia de cortarlos e implantarlos en un nuevo emplazamiento el diálogo internacional abordó los límites e inconvenientes de su traslado. La principal preocupación radicaba en asegurar la preservación del medio ambiente que rodeaba a los templos. El concepto barajado, constantemente, era el de la «Integridad», entendida como la preservación del emplazamiento original –geográfico, arquitectónico, cultural- y del ambiente del monumento, incluyendo tanto la disposición de las arquitecturas como su relación con la geografía que les rodeaba y las características del lugar. Siguiendo este razonamiento el mantenimiento de la integridad de los templos de Abu-Simbel era lo más importante. De hecho, todo traslado que conllevara la ruptura de esa relación era tachado de vandalismo arqueológico y científico. El dilema a resolver oscilaba entre la preservación de los monumentos a costa del medio ambiente original o la preservación de éste con gran riesgo de pérdida para aquellos. La conclusión fue clara: primar la slavaguarda del monumento con el intento de mantener su entorno.

Para reforzar la decisión internacional que, mediante la UNESCO, se había acordado para rescatar los templos de Nubia, el acuerdo firmado en Venecia en 1964 quiso zanjar las especulaciones sobre la idoneidad de los traslados de monumentos en general. En su artículo 7º recogía que su aceptación tan sólo sería efectiva cuando motivos de importancia para un país o un conjunto de naciones así lo exigieran, pues implicaba la

e) templos de Philae. Crf. Solicitud presentada por Shehata Adam en 26-II-1979, nº identificación 88, Centre de Documentation UNESCO-ICOMOS, París.

[557] El rescate de Abu Simbel fue un problema técnico muy complicado, hasta que la operación de salvación dio comienzo en 1964 pasaron varios años discutiéndose las posibles soluciones. Cfr. Säve-Söderberg, T. (ed.) (1987): *Temples and tombs of ancient Nubia*, Londres, Thames and Hudson, UNESCO, p. 98-126.

ruptura de la unidad conceptual monumento-emplazamiento: *"El monumento es inseparable de la historia de que es testigo y del lugar en el que está ubicado. En consecuencia, el desplazamiento de todo o parte de un monumento no puede ser consentido nada más que cuando la salvaguarda del monumento lo exija o cuando razones de un gran interés nacional o internacional lo justifiquen."*.

Una vez aprobado el proyecto egipcio y conseguida la importante contribución económica de los Estados Unidos, su ejecución a lo largo de cuatro años y medio –completada en 22 de septiembre de 1968- se convirtió en la operación de salvación más importante y de mayor trascendencia del último tercio del siglo XX a nivel mundial. No tanto por la decisión del traslado sino por la complejidad de operaciones encaminadas a reproducir el medio original, pues los templos añadían la dificultad de ser speos excavados en la roca[558].

La preparación del nuevo emplazamiento, a unos sesenta y cinco metros de altura del primitivo, se convirtió en una gran tramoya faraónica. Para mantener el ambiente se cortaron caras originales del acantilado, adyacentes a las fachadas de los templos, y se llevaron al nuevo paraje para cubrir las colinas artificiales que se construirían sobre los templos en sus nuevas posiciones. Éstos serían reeregidos en la cima del mismo acantilado en que habían sido originariamente construidos, con una disposición cuidada para mantener la original visualización y relación entre ambos (**Figs. 135-137**). Sin embargo, voces contrarias, como la del arquitecto mejicano José Villagrán (1963)[559], apelaban por entonces a la discontinuidad producida con el traslado entre roca-monumento respecto a la construcción original. Los templos consiguieron ser salvados a modo de puzzle tridimensional con enormes sillares ensamblados. La perspectiva del tiempo ha demostrado la aceptación masiva de este tipo de actuaciones impulsadas por políticas administrativas gubernamentales de desarrollo para la correspondiente nación.

España fue uno de los países que participaron en la campaña de Nubia con una comisión de expertos -«Comité Español»- dirigida por el arqueólogo Martín Almagro Basch. En compensación por la ayuda prestada el gobierno egipcio le regaló el Templo de Debod[560], uno de los afectados por la presa de Asuán. Tras su desmontaje en 1961 y posterior almacenamiento en la isla Elefantina, los trabajos de reconstrucción en nuestro país se

[558] El primer paso consistió en quitar la roca sobre los templos (150.000 m^3) pero no con explosivos porque estaban prohibidos sino empleando palas excavadoras, etc. Las fachadas delanteras se habían protegido con antelación rellenándolas con arena y las cámaras del templo, ¡ excavadas en la roca, se apuntalaron con acero para excavar la montaña Los bloques cortados (aprox. 0,8 m de espesor y 3 m de alto, y con longitud en algunos casos superior a 5 m) fueron transportados, almacenados y restaurados. Los bloques se reforzaron con insercción de barras de acero y se cubrieron con mortero de resina. En casos especiales se hormigoneó detrá de los bloques. Cfr. Säve-Söderberg, T. (ed.) (1987). op. cit., p. 106; y Balossi Restelli, Achile (1970): "Salvataggio dei templi di Abu Simbel. Aplicación speciali di resine sintetiche che hanno consentito la rimozione dei templi", *Rivista tecnica dell'Ance "L'industria delle costruzioni"*, mayo-junio, Roma.

[559] VILLAGRÁN GARCÍA, J. (1963): *Arquitectura y restauración de monumentos*. México. Churubusco, 2ª ed. 1977, p. 34.

[560] Egipto donó cuatro de los templos salvados a distintas naciones colaboradoras: Dendur a los Estados Unidos (Museo Metropolitano de Nueva York), Ellesiya a Italia, Taffa a Holanda y Debod a España.

produjeron entre 1970 y 1972[561]. La tarea del equipo español resultó complicada por los pocos y confusos datos que el Servicio de Antigüedades de Egipto adjuntaba con los restos. La desvinculación del monumento con su medio original era absoluta, no sólo por distanciamiento con el asentamiento original sino por la escisión paisajística, climática y cultural al implantarse en otro país. Conscientes de esta descontextualización la reedificación fue asentada sobre un basamento pétreo para aislarlo del suelo; en su proceso se aplicó el criterio de la anastilosis –combinando los fragmentos conservados con partes añadidas de diferente materia para distinguir las piezas originales de las reemplazadas-; se procuró una climatización interior seca para recrear el ambiente de Nubia; y en el exterior se construyó un pequeño estanque como elemento evocador de su antiguo medio natural.

El segundo aspecto común a la actuación de Alejandro Ferrant y Francisco Pons-Sorolla fue la **restauración historicista simultánea a la reconstrucción de los monumentos trasladados**. El arquitecto Ferrant dirigió el traslado piedra a piedra a fin de mantener el carácter singular del monumento, liberándolo de estructuras modernas -campanario, sacristía- y devolviéndole la prestancia y forma primitiva, dada la singularidad de su sintaxis. Aunque esta depuración también la realizó Pons-Sorolla en sus monumentos trasladados, existió una diferencia conceptual entre ambos técnicos. Mientras que Ferrant empleó ladrillo para diferenciar las partes restituidas, con evidente notoriedad, de las partes antiguas –por ejemplo, en las bóvedas interiores-, Pons-Sorolla procuró una menor distinción material en aras de la «unidad de estilo» que caracterizó la mayoría de sus intervenciones. La operación técnica de desmontaje y traslado resultó similar en los tres proyectos que llevó a cabo, si bien es cierto que en el de Portomarín se emplearon medios auxiliares más avanzados, adquiridos por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional para la ocasión[562].

El nuevo montaje de la iglesia románica de San Xoán da Cova respetó su traza original, en alzado y planta y los añadidos del siglo XVIII –cubierta interior sobre nave, espadaña y ventana en fachada principal-, así como la reinstalación de las pinturas murales del ábside tras su restauración. La sacristía fue sustituida por otra de nueva planta diseñada con "carácter neutro" para no distorsionar la imagen del templo, aprovechándose la sillería de la antigua –algo posterior al siglo XII- para reemplazar la mampostería del tamo recto del ábside, y dotar a éste de mayor estabilidad mecánica. La depuración formal del monumento se completó tanto con el desencalado de paramentos como con la supresión del retablo mayor y la nueva ordenación del mobiliario litúrgico. Estas operaciones, enmarcadas en la *medievalización* ambiental a la que el arquitecto recurrió en numerosas ocasiones, perseguían la pureza de líneas y la estimación absoluta de la piedra como

[561] Martín Valentín, F. J. (2001): "Documentación del templo de Debod: salida de Egipto y su traslado a España", en AA.VV.*: Debod, tres décadas de historia en Madrid*., *Madrid,* Museo San Isidro, p. 15-40.

[562] Los detalles técnicos del desmontaje y reconstrucción de los monumentos trasladados bajo dirección de Pons-Sorolla están recogidos en las correspondientes fichas del CORPUS adjunto.

símbolo de austeridad y decoro espiritual. En definitiva, fue una restauración que no introdujo importantes transformaciones con respecto al templo inicial, y los cambios producidos se perfilaron con el afán de conseguir la cohesión formal de todos los elementos integradores.

La antigua iglesia monacal de Santo Estevo de Chouzán sufrió una restauración –aunque más que devolver al monumento su estado original perdido, se trató de una reformulación espacial y conceptual- bastante agresiva y transformadora de su traza: la primitiva planta de cruz latina –inusual en el románico rural lucense- fue sustituida por una nave rectangular; y los únicos elementos aprovechados que, a juicio de la dirección facultativa, debían ser trasladados por su valor artístico fueron el arco triunfal y el vano que lo coronaba, así como las pinturas murales y todos los elementos moldurados –impostas, columnillas, basas, capiteles y ventanas- que decoraban el ábside. La justificación para la reedificación *ex novo* del resto del monumento era su falta de rigor estilístico. Apoyándose en esta depreciación el arquitecto diseñó una nueva iglesia –nave, sacristía, despacho parroquial, baptisterio- que, sin querer reproducir miméticamente la antigua, se consiguiese un conjunto unitario -sin superación formal de la parte nueva frente a la antigua- favoreciendo la armonía del monumento con la inserción de los fragmentos medievales: *"La impresión de conjunto será limpia, cuidada y de sereno respeto a los elementos conservados sin intromisión de modernas labras ni material rico que pueda establecer competencia de calidades con lo original"*[563]. Ahora bien, para conseguir tal propósito se desvirtuó por completo la arquitectura medieval, pues dado el emplazamiento de gran pendiente elegido, la iglesia se vio obligada a respetar la confluencia de caminos vecinales y a transformar su expresión formal de forma tan absoluta que poco guarda, a simple vista exterior, cualquier vinculación románica del pasado. Eso sí, para que su integración fuese lo menos perjudicial posible en el medio se jugó con los materiales locales: piedra y pizarra. El resultado fue una construcción "pintoresca" –en cuanto estrafalaria y chocante- basada en la absoluta libertad del diseño, cuestión que abre el debate sobre los límites de la salvaguarda del patrimonio cultural. Tal y como comenta Isabel Sáez de Buruaga (1992) la restauración es un ejercicio crítico que se mueve entre dos obligaciones: la "honestidad histórica" y el "placer estético" [564]. En consecuencia, el arquitecto en Santo Estevo primó, de forma absoluta, la delectación estética y la capacidad de transmisión sensitiva de la obra de arte sobre su dimensión histórica.

El traslado de Portomarín debe estudiarse desde una doble dimensión: la urbanística –relativa a la elección y ordenación del emplazamiento ya estudiadas- y la arquitectónica- en la que tuvo lugar el ejercicio de restauración y nueva proyección de construcciones-. Los

[563] Memoria del Proyecto de 1953, enero. (APS).

[564] Sáez de Buruaga, I.: "Introducción a las técnicas complementarias", en FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. Luis (dir.) (1992): *Restauración arquitectónica*. Valladolid. Universidad de Valladolid, p. 301-309.

exponentes artísticos del antiguo poblado trasladados en su totalidad fueron la Capilla de Santiago y la Iglesia de San Xoán, mientras que de la Capilla de San Pedro tan sólo se aprovechó su fachada barroca con portada románica y un mausoleo particular del interior. Al igual que en San Pedro de la Nave y en los dos templos de Carballedo, estas tres arquitecturas de Portomarín se restauraron al mismo tiempo de su reedificación en el nuevo destino. El criterio historicista condicionó el conjunto de operaciones realizadas, aunque no cabe duda que la campaña ejecutada en la Iglesia de San Xoán superó en recreación estilística a las otras dos. Si en la capilla de Santiago se mantuvo buena parte de sus componentes, a los que se practicó una consolidación moderna, y en la de San Pedro se erigió una nueva estructura que respetara la traza antigua y las piezas aprovechables, en la de San Xoán se llevó a cabo una repristinación absoluta liberando al ábside de su anterior sacristía aneja, recuperando los paseos de defensa, torres y almenas de su originaria imagen castrense y despojando al interior de muebles –retablo y coro- y de los revocos que cubrían los paramentos (**Planos 47-50**). En palabras del arquitecto esta depuración resultaba bastante factible por el espíritu medieval que conservaba muy poco adulterado el templo: *"El interior tiene una gran armonía. Con pocos añadidos posteriores, además. Sólo el coro y algún que otro detalle sin trascendencia. Allí puede usted entrar a rezar en románico, en románico puro."*[565]. Las restauraciones realizadas en los monumentos del viejo Portomarín estuvieron encaminadas hacia la museización de los recursos más significativos para apoyar la revalorización del nuevo conjunto a partir de su dinamización cultural.

ARRANQUE Y TRASPLANTE DE MONUMENTOS COMO REMEDIO PARA SU CONSERVACIÓN

El segundo motivo que impulsó el traslado de monumentos gallegos bajo la dirección de Pons-Sorolla fue la paliación del deterioro sufrido por la fábrica histórica como única vía de salvaguarda. Bajo esta argumentación tan sólo proyectó un trasplante en el año 1951, el referido al iglesia monacal de Santa María de Monfero, en la provincia de A Coruña. El abandono en que ésta se encontraba era de tal magnitud que su restauración se antojaba una intervención económica casi imposible. Dado el significativo valor artístico del conjunto barroco y ante la inseguridad de atajar su ruina, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, a través de informe redactado por Pons-Sorolla, estudió su posible traslado a la ciudad de A Coruña para convertirla en parroquial de San Pedro de Mezonzo.

El contenido de la memoria presentada recogía las directrices a las que habría de ajustarse el implante en el emplazamiento escogido. No se podría adosar la fachada del templo

[565] Entrevista de Joaquín Aguirre Bellever a Francisco Pons-Sorolla en 22-IX-1960. (APS, recorte de prensa suelto, s/ref.).

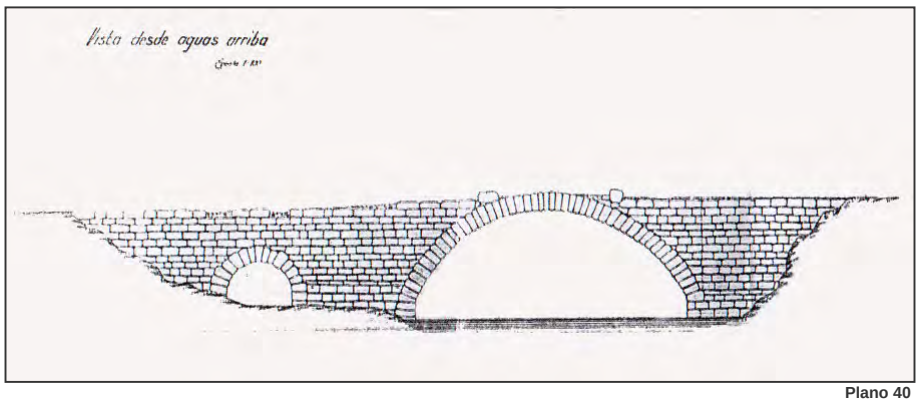
monacal a una construcción de traza diferente para evitar pastiches anacrónicos, sino que se respetaría el carácter del monumento para conseguir una construcción homogénea. Asimismo, el nuevo marco físico habría de ser ordenado y sus fachadas perimetrales adecentadas para otorgar al monumento una ambientación digna.

Finalmente frustrado el traslado de Monfero, este tipo de actuación se enmarcaba en el contexto del "patrimonio emigrado" y en los traslados parciales[566] que buscaban con esta medida asegurar su pervivencia. González-Varas (1999)[567] cita que en los casos extremos de degradación por la acción de la contaminación es lícito su transporte a un ambiente preservado de efectos nocivos, como puede ser un museo; como ejemplo de ello apunta el relevo de la estatua de Marco Aurelio en la Plaza del Capitolio de Roma por una copia en 1981; o la posterior sustitución de las cariátides del Erecteion ateniense por reproducciones, con resguardo de las genuinas en el Museo de la Acrópolis. Lla Carta de Venecia (1964) en su artículo 8º justificaba este tipo de intervenciones como último recurso ante la pérdida irrefutable del patrimonio cultural: *"Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante de un monumento solo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación."*. Este énfasis por recalcar que el traslado se trataba de una operación inusual, motivada por fuerzas mayores, sería continuada hasta nuestros días. En el Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa, firmado en Granada el 3 de octubre de 1985 (BOE de 30 de junio de 1989), se incidió, con el mismo talante, en la aceptación de los transportes de monumentos como prácticas fortuitas[568].

[566] Como ejemplo de los traslados parciales para paliar la desaparición del monumento podemos citar los que Willcox (1954) realizó en Caracol (Honduras Británica) de estelas y altares mayas labrados, de hasta de 20 toneladas de peso neto, transportados al Museo de Filadelfia, cfr. PLENDERLEITH, H. J. (1969). op. cit., p. 143.

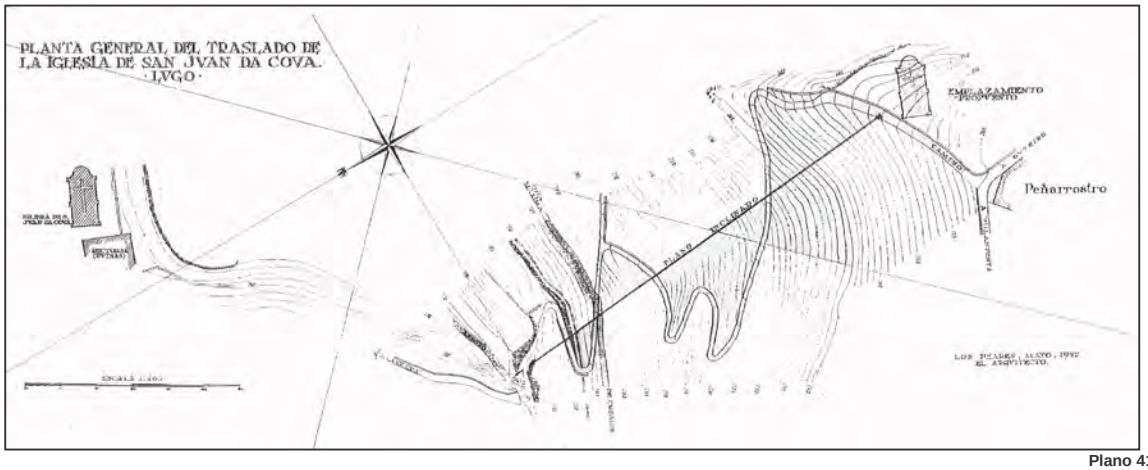
[567] González-Varas, Ignacio (1999). Op. cit., p. 94-100.

[568] "Procedimientos legales de protección". Art. 5º: *Cada parte se compromete a prohibir el traslado, total o parcial, de cualquier monumento protegido, a menos que su salvaguarda material lo haga indispensable. En esos casos, la autoridad competente adoptará las precauciones pertinentes para su desmantelamiento, traslado y reinstalación en un lugar apropiado."*.



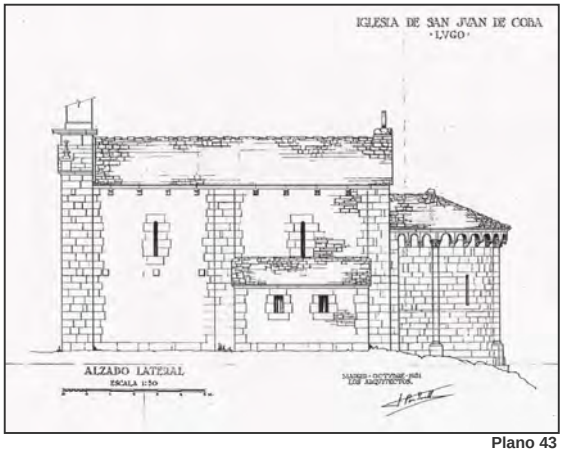
Plano 40

Plano 40.. Puente Pedriña en el Embalse de las Conchas. (ca. 1947. APS).



Plano 41

Plano 42



Plano 43

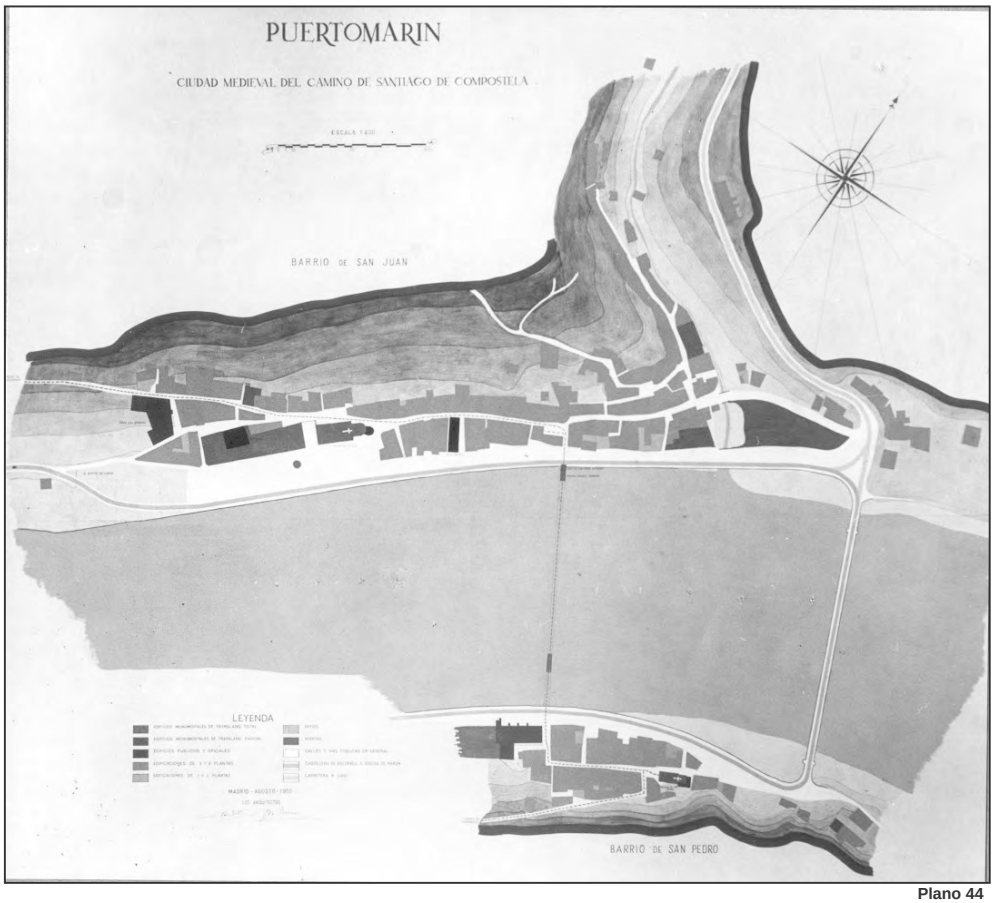
Planos 41-43. Planta general del traslado de la Iglesia de San Xoán da Cova en Carballedo. (Mayo, 1952. APS); Alzados principal y lateral de la nueva Iglesia (Octubre, 1951. APS).

Fig. 132

Fig. 133

Fig. 134

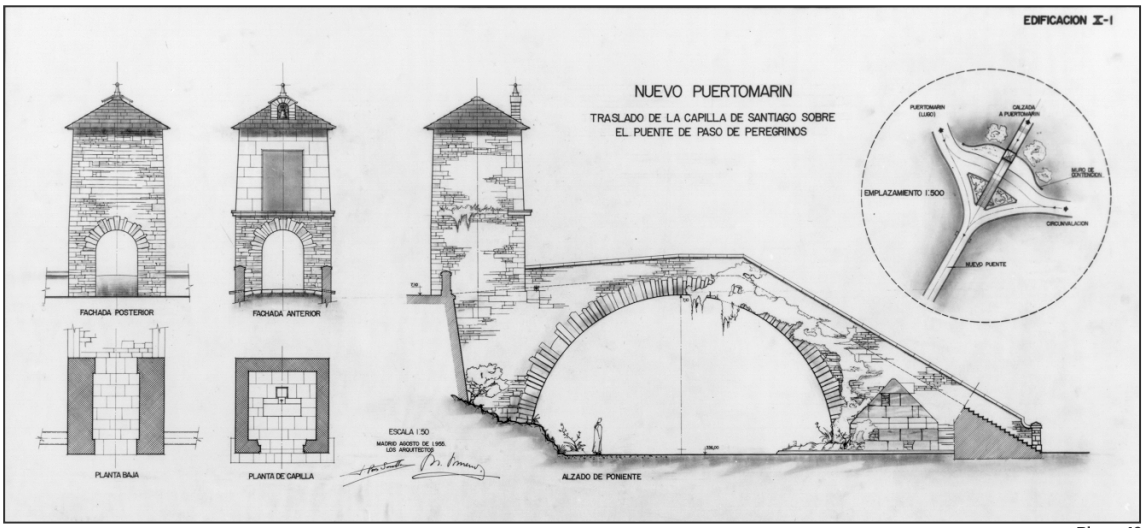
Figuras 132-134. Primitivo emplazamiento de la Iglesia de Santo Estevo de Chouzán (ca. 1953. APS), vista general de la nueva ubicación (ca. 1957. APS) y exterior de la nueva iglesia (ca. 1957. APS).



Plano 44

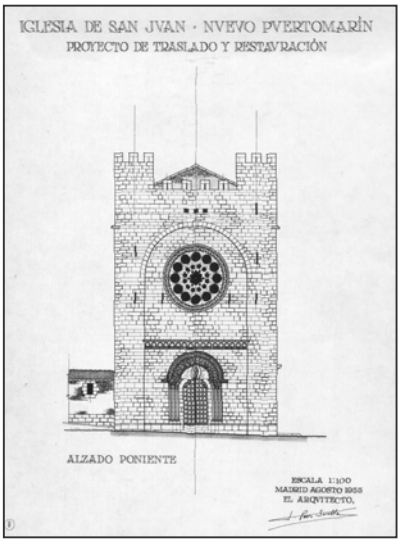
Plano 45

Planos 44 y 45. Antigua disposición de Portomarín (Agosto, 1955. APS) y Plan de Ordenación del nuevo poblado. (Agosto, 1955. APS).



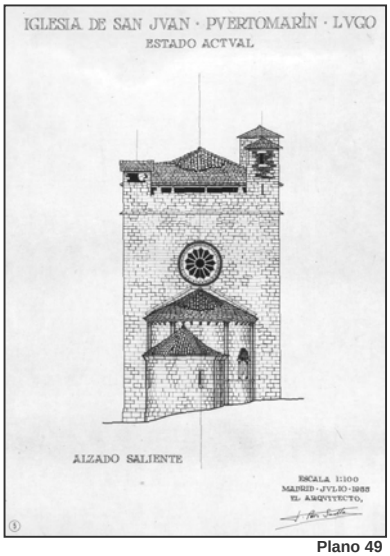
Plano 46

Plano 46. Traslado de la Capilla de Santiago al Nuevo Portomarín sobre el puente de paso de peregrinos. (Agosto, 1955. APS).

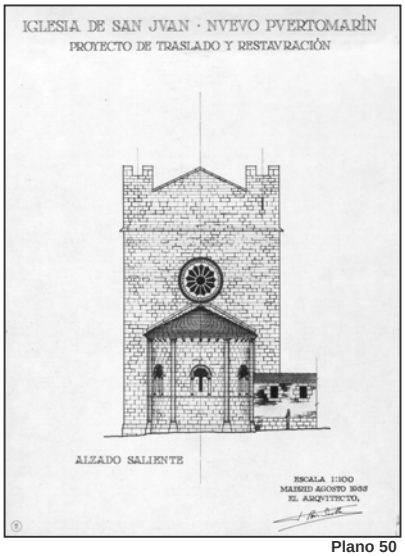


Plano 47

Plano 48



Plano 49



Plano 50

Planos 47-50. Proyecto de restauración de los alzados de Poniente y Saliente (estado actual y propuesta), (Julio, 1955. APS).

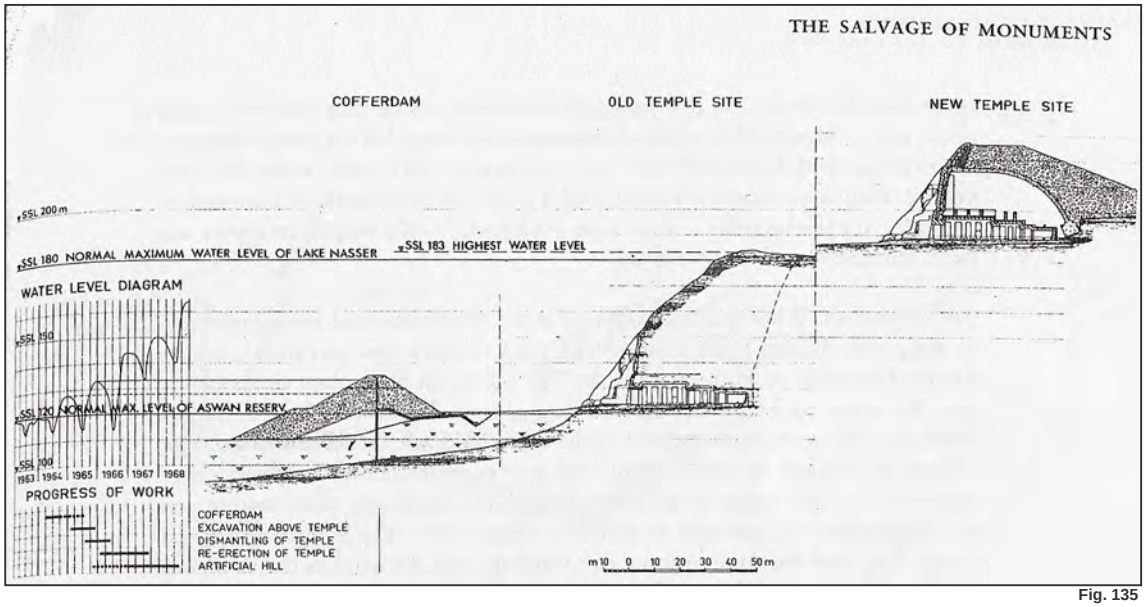


Fig. 135

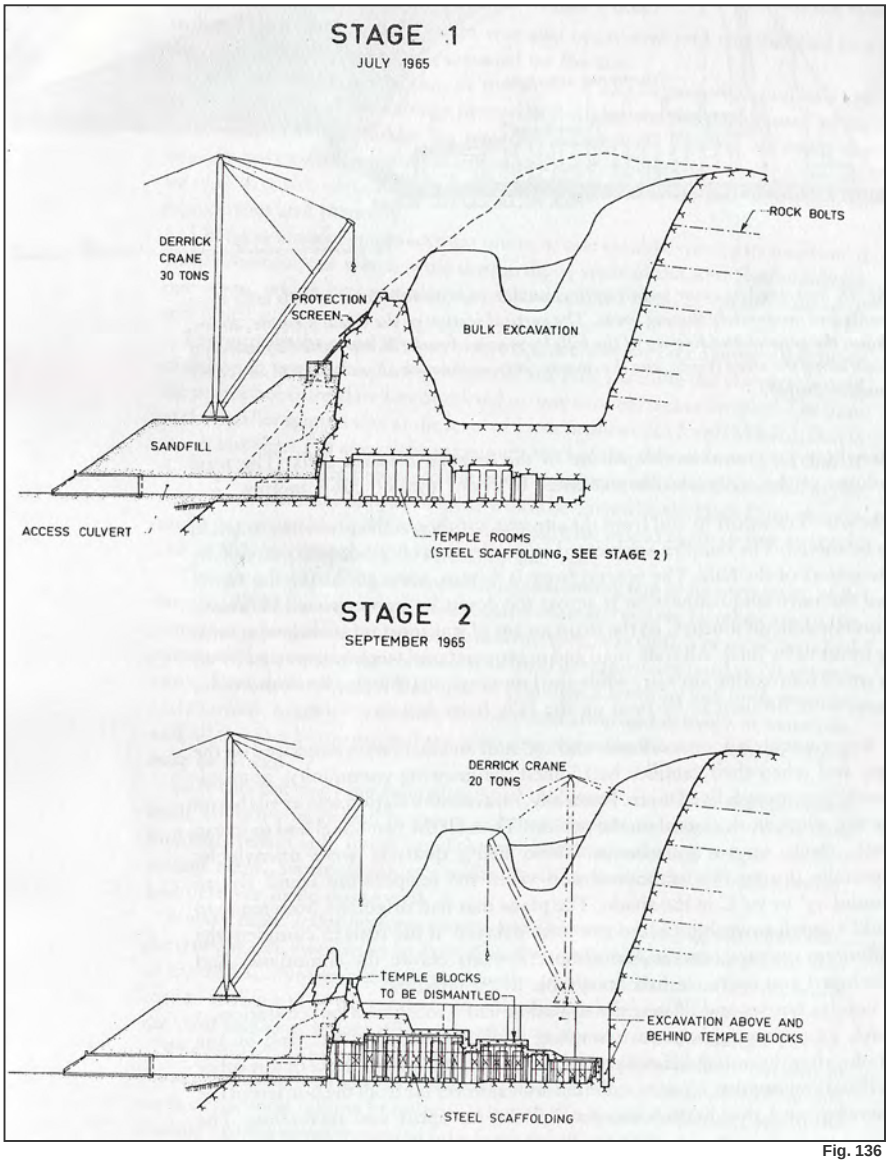


Fig. 136

Figuras 135 y 136. Sección de los trabajos de salvación de los templos de Abus Simbel; Sección longitudinal del Gran Templo mostrando los trabajos de excavación y desmantelamiento. (*Temples and tombs of Ancient Nubia. The international rescue campaign at Abu Simbel, Philae and other sites*, UNESCO, 1987, p. 105 y 108).

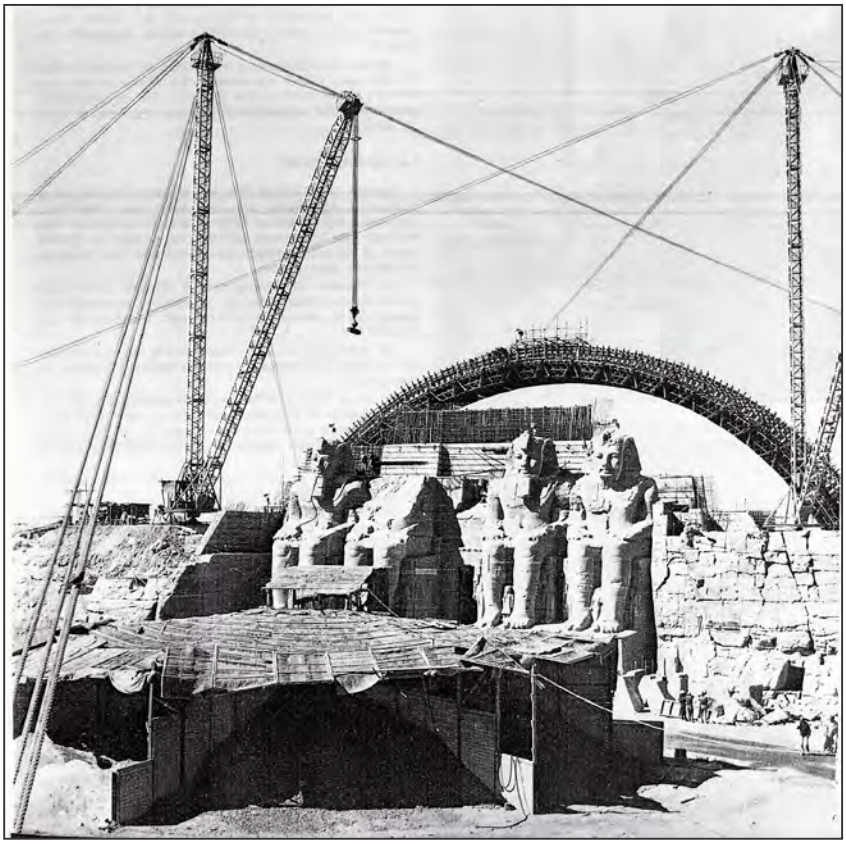


Fig. 137

Figura 137. Fachada del Gran Templo de Abu Simbel, reconstrucción de la colina en torno al templo; al fondo uno de los arcos de la gran cúpula de cemento armado construida para sostener la colina artificial sobre la cámara interna del templo. (Balossi Restelli, A., "Salvataggio dei templi di Abu Simbel. Aplicación speciali di resine sintetiche che hanno consentito la rimozione dei templi", *Rivista tecnica dell'Ance "L'industria delle costruzioni"*, mayo-junio 1970, fig. 31).

III. 1. 1. 4. MUSEALIZACIÓN

El interés por adaptar edificaciones antiguas a usos contemporáneos se contempla, mayoritariamente, como medio de rescate para evitar la pérdida de su existencia. Con este propósito son muchas las actualizaciones realizadas durante el siglo XX que, aprovechando el valor cultural de un monumento, encuentran marcos emblemáticos para cumplir intereses políticos. Este tipo de revitalización entronca con la creación de la *Red de Paradores y Albergues de Turismo* en España tras la finalización de la Guerra Civil[569], que encuentra en Santiago de Compostela un ejemplo notable con la conversión del antiguo Hospital de los Reyes Católicos -a mediados de los años cincuenta- en hotel de lujo[570]. La otra motivación común es la conversión de espacios singulares –no tiene por qué ser la totalidad del inmueble- en contenedores culturales, fundamentalmente, Museos y Salas de Exposición. Esta segunda categoría es la más desarrollada por el arquitecto Pons-Sorolla sobre el patrimonio gallego.

En ambos casos, las intervenciones practicadas sobre las fábricas difieren de las tendencias *fachadistas* por respetar las cualidades artísticas y el valor histórico de sus interiores. Aunque la modernización implique obras de mejora e instalación, éstas mantienen la tipología de la construcción. Es más, la excesiva valoración de su configuración original deriva en restauraciones historicistas que depuran su genuina esencia y la convierten en reclamo principal del nuevo destino. Asistimos, pues, al fenómeno conocido como «*Musealización*» definido desde dos perspectivas: convertir espacios históricos en museos y restaurar monumentos para ser, únicamente, contemplados despojándolos de su función –por ejemplo, iglesias sin culto[571]–.

En palabras de Manuel de la Calle (2002) *Musealizar* consiste en orientar, preferentemente, el patrimonio cultural a la visita pública desencadenando, de esta manera, su funcionalidad turística de carácter permanente –frente a celebraciones y eventos puntuales-. Las restricciones de usos en los centros históricos impulsan la musealización de muchos edificios con valor monumental, sometiéndolos a su acondicionamiento para uso social. Partiendo de la dicotomía artística y funcional de todo monumento, este criterio de actuación provoca que algunos hitos arquitectónicos, como el Coliseo o la Alhambra, reduzcan sus cualidades a la de soporte material de la experiencia estética para fomentar su mera contemplación. Este cambio funcional ha de entenderse en el marco de una incipiente política de conservación y disfrute del patrimonio histórico-

[569] Aunque el Marqués de la Vega Inclán impulsa la construcción del primer Parador Nacional de Gredos en 1926 -inaugurado en octubre de 1928 por el rey Alfonso XIII- la consolidación de esta Red, como estrategia política a cargo del Instituto Nacional de Industria (INI), se produce, fundamentalmente, durante los años cincuenta y sesenta.

[570] Vid. CORPUS, p. 281-284.

[571] En 1929 Luis Menéndez Pidal proyecta la musealización de la iglesia asturiana de Santa María de Naranco (1930-1934) a la que despoja del mobiliario litúrgico; cfr. García Cuetos, Mª P. (1999): *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*. Oviedo. Sueve, p. 134-135.

artístico, en la que éste se convierte, mediante su musealización, en soporte de la memoria histórica y del gusto colectivo[572].

ACTUALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: UN PROCESO A DEBATE ABIERTO

A lo largo de la Historia se registran constantes reutilizaciones de edificios importantes; podemos citar, como una de las más conocidas, la proyectada por Miguel Angel sobre las Termas de Diocleciano en Roma para erigir la iglesia de Santa María de los Angeles. Este fenómeno responde al deseo de transformar reconocidos valores heredados para aumentar sus cualidades y remediar las carencias que poseen a la vista de sus nuevos usuarios. La transformación de un monumento originando su metamorfosis –como sostiene Antón Capitel (1988)- requiere del arquitecto comprender su configuración y cualidades para interpretarlo satisfactoriamente[573].

La adaptación mejor entendida es aquella que compatibiliza los viejos usos con los nuevos; es más, suele aconsejarse que en la proyectación de nuevas edificaciones se contemple la posibilidad de su reciclaje posterior. Mucho se especula sobre el *recycling* de arquitecturas antiguas, partiendo de la premisa que el adecuado reciclado es la reutilización. Ahora bien, en ésta debe evitarse la pérdida de significado y de valor simbólico que posee la arquitectura; esto es, "vender" a todo costa el Patrimonio Cultural –como sucede en muchas rehabilitaciones- sobredimensionando, por ejemplo, las superficies útiles de los que han sido convertidos en museos y empleando lenguajes publicitarios desvinculados del simbolismo del edificio histórico[574]. Este abuso es una de las amenazas que se amparan detrás de muchas actualizaciones.

La transformación de bienes culturales abre, asimismo, el CONFLICTO CONCEPTUAL sobre el empleo del término adecuado para definir este proceso. Aunque los límites significantes entre los vocablos más comunes resultan muy sutiles, hemos querido recoger los rasgos que Ignacio González-Varas (1999) otorga. científica y etimológicamente, a cada uno de ellos para calificar con mayor exactitud las actuaciones de nuestro tema de estudio[575]. La RENOVACIÓN arquitectónica implica la obtención de una condición nueva –sobre todo

[572] Calle Vaquero, M. de la (2002): *La ciudad histórica como destino turístico*. Barcelona, Ariel, p. 166-169.

[573] Capitel, Antón (1988). Op. cit., p. 11-12. Esta postura está cada vez más difundida, se exige la valoración del edificio desde una perspectiva histórico-artística para determinar el tipo de conservación y transformación más adecuado, cfr. Layuno Rosas, Mª A. (2003): *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, p. 322-411.

[574] Aires Barros, L. (2004): "Património cultural, novos enfoques e paradigmas", *Actas dos X Cursos de Verão de Cascais* (2003): *Património, território e sociedade*. Cascais, Câmara Municipal de Cascais, vol. II, p. 23.

[575] González-Varas, Ignacio. (1999). op. cit., vid. "Glosario de términos", p. 538-552.

cultural y espiritual- entendida como mejora y actualización –de significado y función- de una edificación antigua. Esta operación se asocia al proceso de transformación, sustitución y reemplazo de componentes materiales[576]. Por su parte, la REUTILIZACIÓN de edificaciones contempla el uso de éstas bien con la función que desempeñaban anteriormente o con otros fines, planificando una adaptación respetuosa con su carácter y valores históricos. Asimismo, REHABILITACIÓN es la expresión que, referida sobre todo al ámbito urbanístico, concilia los significados de «*reutilización*» y «*renovación*»; esto es, comprende simultáneamente "conservación" (obras de conservación, restauración, reforma o ampliación de elementos de urbanización y mobiliario urbano) y "transformación" (demoliciones parciales, sustituciones y reconstrucciones). Finalmente, RECUPERACIÓN se identifica con "readquisición" y "revalorización" de un bien que se encontraba circunstancialmente abandonado o privado de su funcionalidad; esto es, volver a poner en servicio de necesidades contemporáneas lo que ya estaba inservible por corresponder a otro contexto.

La preservación del Patrimonio Cultural conduce a la búsqueda de nuevos enfoques desde los que abordar su estudio, reconceptualización y política de actuación. La cuestión clave hacia la que desembocan estos esfuerzos es el **USO SOCIAL** que adquiere en el proceso de actualización funcional. Autores como Luís Aires (2004) apuntan cuatro paradigmas político-culturales para conocer los propósitos que impulsan su conservación[577]: *TRADICIONALISTA*, considera los bienes históricos por su valor intrínseco, pero concibe su conservación al margen de su uso actual; preocupación por mantener, inalterados a través del tiempo, la existencia material, los modelos estéticos y simbólicos; *MERCANTILISTA*, contempla al Patrimonio como posibilidad para valorizarlo económicamente o bien como obstáculo al progreso por las limitaciones de su presencia; la preservación se supedita al destino comercial, turístico y recreativo para obtener rentabilización; *MONUMENTALISTA*, el principal protagonista es el Estado; utilización de monumentos como marcos históricos –símbolos- para promover la exaltación de la nacionalidad; *PARTICIPACIONISTA*, la conservación del Patrimonio Cultural se entiende como necesidad colectiva; los interesados eligen el objeto a preservar y determinan los criterios a emplear a partir de sus hábitos y opiniones; visión que procura evitar la creación de "ciudades-museos" y áreas sólo para artistas e intelectuales donde la sociedad queda excluida.

Lo cierto es que buena parte de las reflexiones sobre adaptaciones de edificaciones antiguas, extraídas de la historiografía y los debates actuales, derivan de planteamientos formulados en los años sesenta, acerca de adecuaciones funcionales y musealizaciones.

[576] Cierto es que documentos, como la *Carta Italiana de 1972*, desligan la "renovación funcional" de vaciados estructurales y alteraciones tipológicas; sin embargo, extrapolando su acepción a la actual conservación de centros históricos, y a tenor de la transformación que implica su ejercicio, la identificamos -a nuestro juicio- con prácticas agresivas sobre bienes culturales como la del *Fachadismo*.

[577] Aires Barros, L. (2004). op. cit., p. 7-25.

En primer lugar, la observación de José Villagrán (1963) -*"La estimación histórica de un monumento le concede actualidad"*[578]-, además de anticipar la referida postura de Antón Capitel, justifica plenamente el movimiento rehabilitador que, bajo la dirección de Pons-Sorolla, se pone en marcha en Galicia. El monumento -como el espejo antiguo que, a pesar de su cronología, sigue reflejando imágenes contemporáneas- se somete a la actualización no sólo utilitaria sino también cultural; esto es, adaptación sometida a gusto, idiosincrasia y costumbres. En este sentido, la Carta de Venecia (1964, art. 5) acepta el uso de monumentos en funciones útiles a la sociedad, sin alterar su distribución y aspecto, según la evolución de usos y costumbres. Por su parte, la actualización arquitectónica aludida por Villagrán atiende a la "utilidad mecánica"– solidez que puede estar menguada pero nunca deja de existir, incluso, en ruinas- y a la "utilidad habitable-conveniente" que, en ocasiones, es la más debilitada, por ejemplo en las murallas sin misión defensiva y convertidas en obstáculo para el crecimiento de ciudades. Por ello, el programa de adecuación enunciado por este autor ha de atender lo útil, lo factológico, lo estético y lo social, sin desvirtuar la autenticidad del monumento. La Carta de Cracovia (2000, art. 6) -revisión a la de Venecia- retoma la necesidad de mantener esa autenticidad e integridad del edificio histórico -espacios internos, mobiliario y decoración de acuerdo con su conformación original- mediante la concesión de un uso apropiado, compatible con el espacio y significado existente[579].

En segundo lugar, Hiroshi Daikufu (1969) plantea desde la UNESCO la creación de museos como mecanismo para coleccionar, preservar y exponer bienes culturales[580]. Aunque el estudio se refiere a países tropicales sin legislación adecuada y servicios encargados de proteger el patrimonio[581], la identificación del museo con caja fuerte de valores históricos y con medida prioritaria de preservación cultural se impone tanto en las rehabilitaciones ideadas por Pons-Sorolla –museografía espacios singulares- como en las actuales posteriores rentabilizaciones económicas del patrimonio, aludidas por Luis Aires (2004), que convierten a éste en vector de desarrollo socioeconómico[582]. Al igual que Daifuku sostiene la necesidad de implicar al público, mediante programas educativos, para el éxito de la preservación musealizada, tres décadas más tarde Pedro Lavado (1999) propone –en la búsqueda de nuevos mecanismos de recuperación, conservación y conocimiento del patrimonio- la concienciación social como vehículo para que la sociedad disfrute de su

[578] Villagrán García, J. (1963). op. cit., p. 29.

[579] Naeyer, N. de (2003). "Rehabilitación de edificios históricos para nuevos usos", Rivera Blanco, J. (coord.) *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del Patrimonio*, universidad de Valladolid, p. 29-42.

[580] Daifuku, H. (1969). op. cit., p. 21-29

[581] A mediados de los años sesenta la conversión de edificios históricos en Museos cobra auge en países como México: el Museo de la Ciudad de México se instala en la Casa de los Condes de Santiago de Calimaya del siglo XVIII (México, D.F.), la Pinacoteca Virreinal se ubica en la Iglesia de San Diego del siglo XVII (México, D.F.) y el Museo Nacional del Virreinato en el Colegio Jesuita de San Martín de los siglos XVII y XVIII (Tepotzotlán); cfr. Flores Marini, C. (1966). op. cit., p. 20-26.

[582] Aires Barros, L. (2004). op. cit., p. 16.

herencia cultural igual que hace con los bienes naturales[583]. Ahora bien, al margen de las referidas secuelas conceptuales, lo cierto es que las actuales orientaciones museológicas superan la escasa orientación al público que, como recoge Manuel de la Calle (2002), se registraba, por los años sesenta, en las musealizaciones de edificios históricos. Los museos, por entonces, se concebían, desde un punto de vista elitista, como santuarios para un público minoritario, mientras que la *nueva museología* reivindica una mayor participación social –registrada en importantes referentes como el Louvre pero todavía imperceptible en muchos museos españoles con escasos niveles de frecuentación[584]-.

MUSEALIZACIONES DEL PATRIMONIO GALLEGO: INICIOS DE UNA POLÍTICA CULTURAL SOSTENIBLE

Las intervenciones de rehabilitación dirigidas por Pons-Sorolla, sobre arquitecturas singulares de Galicia, se caracterizan por la revitalización de sus fábricas y por su conversión en nuevos referentes sociales de programas museísticos. Tras la selección de las edificaciones atendiendo a diversas razones -emplazamiento emblemático, traza de valor histórico-artístico, envergadura estructural suficiente para uso contemporáneo-, el arquitecto potencia la identidad de cada una de ellas por medio de un discurso museológico en el que se da prioridad a la ambientación escenográfica del espacio arquitectónico. Se renuncia a la equiparación simple de museo con "máquina expositiva" para reivindicar el papel memorial y cultural de ese escenario[585]. Para conseguirlo se aplica un conjunto sistemático de medidas dirigidas a la *Musealización* del inmueble, completa o parcial, en función del discurso instalado.

Atendiendo al alcance y finalidad de las obras de adaptación realizadas podemos sistematizar las referidas actuaciones de este arquitecto en tres grupos. ***CREACIÓN DE MUSEOS***: cuando la edificación se destina, en su totalidad, a contenedor cultural; es el caso de la Casa Gótica en Santiago de Compostela (*Museo de las Peregrinaciones*), la Casa Rectoral de Iria Flavia en Padrón (*Museo de Arte Sacra de la Colegiata de Iria Flavia*), el Castillo de San Antón en A Coruña (*Museo Arqueológico e Histórico de A Coruña*), varias pallozas en Pedrafita do Cebreiro (*Museo Etnográfico de O Cebreiro*) y el Palacio Episcopal de Ourense (*Museo Arqueológico Provincial*). ***ADAPTACIÓN DE LOCALES PARA PROYECTO***

583 Lavado Paradinas, Pedro J. op. cit., p. 143.

584 Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 169-172..

585 Durante el Franquismo la creación de Museos se convierte en mecanismo clave para reforzar contenidos ideológicos como, por ejemplo, el tema de la Hispanidad y la memoria colonial recogidos en el *Museo de América*, instalado inicialmente en salas del *Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 1944) y trasladado a nuevo edificio de la Ciudad Universitaria en 1965. Cfr. Layuno, Mª A. (2005): "Espacios de representación de la memoria. La Argentina en España: museos y exposiciones (1892-1971)", Aznar, Y. et Wechsler, D. B. (coord.), *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, p. 133-163.

MUSEOLÓGICO: comprenden las intervenciones en las que se amplía un discurso expositivo existente –Sala Capitular de la Catedral de Tui- y aquellas otras donde se aprovechan dependencias singulares de un monumento para configurar uno nuevo –*Museo Catedralicio de Ourense* aprovechando los restos de su claustro medieval y *Museo Provincial de Lugo* trasladado al convento de San Francisco-. ***RESTAURACIÓN DE ARQUITECTURAS COMO PIEZAS DE EXPOSICIÓN***: esta categoría corresponde a la sacralización del marco arquitectónico *per se* al margen de los fondos que, temporal o permanentemente, en él se alojen; nos referimos a la restauración *medievalizante* del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela –marco para la celebración de las Exposiciones de Arte Sacro en 1961 y 1964- y a la pseudo-restauración arqueológica de las Ruinas de Santo Domingo de Pontevedra –incluidas en el circuito del *Museo de Pontevedra*-.

Estas actuaciones se ponen en relación con la sistematización formulada por Manuel de la Calle (2002) sobre distintos tipos de acondicionamientos museísticos[586]: *Museos de carácter integral*, su valor estriba tanto en el contendor arquitectónico como en los fondos de la colección que aloja; *Museos monumentale*s, inmuebles vacíos cuyo único valor radica en la propia obra arquitectónica; y excepcionalmente -por la importancia que la museografía confiere al patrimonio edificado en las ciudades históricas- *Museos colección*, aquellos cuyo valor se limita a la colección expuesta. Excepto el tercer tipo los otros dos encajan con las directrices que Pons-Sorolla aplica en sus proyectos de *musealización* arquitectónica.

En la búsqueda de usos para rehabilitar edificios históricos el museo se convierte, desde principios del siglo XX, en el preferido. El arquitecto Francisco Prieto Moreno acondiciona el Palacio de Carlos V en la Alhambra (1955-1974), su colega José Manuel González Valcárcel hace lo mismo en la Casa de la Santa Hermandad de Toledo (1955-1957) y, así, se suceden numerosas adaptaciones por todo el territorio español. El recuento de museos publicado a mediados del XX (*Anuario-Guía de los Museos de España*, 1955) asciende a más de ciento ochenta, incluyendo estatales, eclesiásticos, provinciales, municipales y particulares. En la mayoría de ellos, la Dirección General de Bellas Artes coordina obras de adaptación, instalación y mejora para ubicarlos en monumentos restaurados (Tabla 10).

La ***CREACIÓN DE MUSEOS*** en Galicia -durante el tercer cuarto del referido siglo- va acompañada del deseo por legitimar la identidad autonómica a partir de sus referentes antropológicos, arqueológicos y artísticos representados por colecciones muy particulares. A ello se suma el interés por difundir el patrimonio local desde una dimensión turística, no para conseguir rentabilización económica –dada la reducida accesibilidad de la sociedad a contenidos doctos- sino para promocionar su riqueza cultural desde una óptica científica.

[586] Calle Vaquero, M. de la (2002). op. cit., p. 167.

Tabla 10. Relación de algunos Museos instalados en monumentos restaurados por la Dirección General de Bellas Artes durante la primera mitad del siglo XX. (Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Veinte años de restauración monumental*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1958).

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

MUSEO	SEDE
Museo Provincial de Bellas Artes de Oviedo (Asturias)	Reinstalado como Museo de la Diputación en el Convento de San Vicente (Monumento Nacional restaurado en 1944) e inaugurado en 1952.
Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz)	Iglesia del antiguo convento de Santa Clara.
Museo Balaguer (Vilanova i la Geltrú, Barcelona)	Castillo de La Geltrú.
Museo Arqueológico Provincial de Burgos (Burgos)	Trasladado de la Torre de Santa María a la Casa de Miranda (Monumento Nacional) por el Ministerio de Educación Nacional.
Museo del Real Monasterio de Las Huelgas (Burgos)	Instalado en la Sala Capitular del mismo Monasterio a cargo de Patrimonio Artístico Nacional.
Museo Diocesano de Córdoba (Córdoba)	Locales de la Catedral preparados por Patrimonio Artístico Nacional.
Museo Provincial de Bellas Artes de A Coruña (A Coruña)	Trasladado en 1947 al antiguo *Consulado Marítimo y Terrestre* del siglo XVIII.
Museo Arqueológico Provincial de Girona (Girona)	Monasterio románico de San Pedro de Galligans adaptado por Patrimonio Artístico Nacional en espera de nuevo edificio.
Museo Monográfico de Ampurias (Girona)	Creado para alojar hallazgos arqueológicos a partir de 1908 e inaugurado en el reconstruido convento de Servitas en la Escala.
Museo Provincial de Bellas Artes de Granada (Granada)	Trasladado a locales del Palacio de Carlos V restaurados por la Dirección General de Bellas Artes.
Museo Parroquial de Roda de Isábena (Huesca)	Sala Capitular de la antigua catedral románica.
Museo Provincial de Lugo (Lugo)	Nuevo edificio construido en el antiguo convento de San Francisco, cuyos claustros fueron restaurados por Patrimonio Artístico Nacional.

Museo Diocesano de Ourense (Ourense)	Inaugurado en 1957 en los restos del claustro primitivo de la catedral adaptados por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico.
Museo Arqueológico Provincial de Ourense (Ourense)	Instalado provisionalmente en el antiguo Palacio Episcopal adquirido para Museo en 1950.
Museo de Pontevedra (Pontevedra)	Instalado en 1927 en dos casas del siglo XVIII en la Plaza de la Leña; a su vez, las Ruinas de Santo Domingo (Monumento Nacional restaurado por Patrimonio Artístico Nacional) constituyen parte de su colección.
Museo Zuloaga (Segovia)	Iglesia de San Juan de los Caballeros (Monumento Nacional).
Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (Sevilla)	Trasladado al *Palacio Renacimiento* de la Plaza de América, cedido por el Ayuntamiento al Estado en 1942; inaugurado cuatro años más tarde.
Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla (Sevilla)	Su sede desde 1838, el Convento de la Merced, fue restaurada y ampliada sus instalaciones; reapertura en 1946.
Museo Arqueológico Provincial de Toledo (Toledo)	Trasladado en 1919 al Hospital de Santa Cruz en donde se reinstala entre 1956 y 1958.
Museo de la Ciudad (Toledo)	Antigua Casa de la Santa Hermandad, restaurada y adaptada por Patrimonio Artístico Nacional entre 1955 y 1957.

Galicia no era una región afectada por conflictos bélicos pero necesitaba, igualmente, revitalizar sus recusos. Para ello, se ponen en marcha los pilares de una política cultural sostenible -de constatada proyección en nuestros días por la supervivencia de estrategias-, mediante la organización de fondos que, de otro modo, hubieran sido expoliados por coleccionistas particulares o reutilizados como piezas de construcción en arquitecturas populares.

La estrecha colaboración profesional mantenida entre Francisco Pons-Sorolla y Manuel Chamoso Lamas favorece que los referidos intereses culminen con éxito en las diversas campañas museísticas iniciadas. El arquitecto Carlos Fernández-Gago –colaborador de Chamoso en el rescate de monumentos gallegos y sustituto de Pons-Sorolla en algunos proyectos de restauración- relata el deseo infatigable del Comisario de Bellas Artes por organizar museos etonográficos que permitieran conservar la cultural material y espiritual de los gallegos y, a su vez, convertirse en punto de referencia donde éstos se reconociesen

e identificasen como pueblo[587]. Un compromiso con Galicia que entronca con el trabajo intelectual realizado desde principios del siglo XX por la generación Nós, pero enmarcado en directrices políticas diferentes de exaltación nacional. El ejemplo clave de este sentimiento reivindicativo es la recuperación de varias pallozas de O Cebreiro para convertirlas en ***Museo Etnográfico*** -inaugurado en el año 1971[588]-. Se rescatan bienes culturales parcialmente degradados y fuera de su contexto original -no en cuanto a paisaje, pues surgen de ese medio particular, sino desafasadas tecnológicamente- para ponerlos al servicio de necesidades contemporáneas, en este caso, no de uso sino memoriales. El enfoque pedagógico acompaña su adaptación y para ello se recopilan todo tipo de utensilios que permitan recrear el modo de vida en la montaña lucense.

Dar a conocer, desde una óptica educativa, los resultados de las excavaciones arqueológicas realizadas en la catedral de Santiago de Compostela y, al mismo tiempo, rendir tributo a la memoria del peregrino que recorre el Camino hasta la meta jacobea, son los factores que impulsan la constitución del ***Museo de las Peregrinaciones***, inaugurado en el año 1965[589]. Cierto es que como sede se elige una casa medieval de poca trascendencia artística, traza cúbica con escasos vanos y gruesos muros de carga de sillería. Entendiendo que, además, su emplazamiento topográfico no responde a ninguno de los principales itinerarios turísticos de la ciudad –no corresponde a la entrada de peregrinos por el entoces revitalizado Camino Francés-, y que su complejidad espacial obliga a acondiconar el inmueble inmediato –obra del siglo XVIII- para alojar la colección completa, su elección queda reducida al deseo por conservar uno de los escasos inmuebles medievales compostelanos. Esta naturaleza impulsa su restauración estilística, recuperando su fisonomía primitiva –ampliando huecos y completando elementos ornamentales- (**Figs. 138 y 139**) pero con respeto hacia su distribución interior, organizada a partir de una escalera barroca. A partir del reclamo que supone la construcción medieval se articula un museo moderno, volcado hacai el fenómeno de peregrinación.

Análoga motivación es la que impulsa en los años sesenta la creación del ***Museo de Arte Sacra de Iria Flavia*** en Padrón (A Coruña), para alojar los hallazgos producidos durante las exploraciones de su Colegiata[590]. Para evitar la descontextualización de las piezas se acondiciona la Casa Parroquial inmediata, convertida en centro de conservación, más que de divulgación. Por ello, la *Recuperación* de la sede no atañe a valores históricos o artísticos de su fábrica sino que su adecuación se limita al sentido estricto de marco expositivo. Esta organización de fondos es lo que se conoce con el nombre de *colecciones visitables*.

[587] Fernández-Gago Varela, C. (1999): "Pontevedra con Chamoso Lamas", *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Catálogo de Exposición, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, p. 37-50.

[588] Vid. CORPUS, p. 495-497.

[589] Vid. CORPUS, p. 81-86.

[590] Vid. CORPUS, p. 69-70.

La ciudad de A Coruña protagoniza una interesante *Rehabilitación* destinada a alojar un programa museográfico: la conversión del Castillo de San Antón en ***Museo Arqueológico e Histórico*** de la ciudad, inaugurado en el año 1968[591] (**Figs. 140 y 141**). Veinte años antes había tenido lugar el traslado del Museo Provincial de Bellas Artes al Consulado Marítimo y Terrestre del siglo XVIII, en el contexto nacional de reutilizar edificios históricos para procurar su conservación y a su vez, mejorar las infraestructuras culturales del Estado. La elección del Castillo permite no sólo adecuar un referente tipológico singular a un uso social sino también recuperar un capítulo de la memoria histórica local; el monumento, al margen de su adaptación a museo, cristaliza una imagen, actúa como aglutinador identitario. En consecuencia, su actualización se trata –como apunta Luis Aires (2004)- de una actuación *monumentalista* ideada para exaltar un principio ideológico, orquestado desde la Administración Central, y reforzar un mensaje de nación. De hecho, la celebración de su inauguración se ambienta triunfalmente con cañones y soldados para evocar la genuina función defensiva del fortín en los episodios navales celebrados contra Gran Bretaña. La instalación de la exposición se ajusta al marco arquitectónico; éste, una vez más, actúa de almacén museificado para conservación y exposición de piezas, al margen de la unidad en su discurso. El propósito es doble: rehabilitar el Castillo –mediante su conservación histórica y su transformación funcional- y ampliar la oferta turítico-cultural de la ciudad revitalizando un marco arquitectónico emblemático con accesos ordenados para mejorar la accesibilidad desde el Puerto al istmo donde se emplaza.

Un ejemplo de *Renovación* es la instalación del ***Museo Arqueológico Provincial de Ourense*** en el Palacio Episcopal de esta ciudad (declarado Monumento Nacional en 1931), durante los años cincuenta[592]. La intervención realizada radica en una doble perspectiva conceptual: obtención de condición nueva en significado y función –superación de su carácter privado para albergar un uso público repercutiendo en un nuevo sentido cultural-, y, a su vez, transformación material –pues se reforma la estructura interna y se modifican los lienzos exteriores- con excepción de la conservación de puntuales elementos de valor histórico-artístico –aquellos que artísticamente denotan su evolución temporal y ennoblecen su cualidad arquitectónica- (**Planos 51 y 52**). La invitación del Museo a los ciudadanos y su integración en el paisaje urbano –en el deseo de mejorar su accesibilidad colectiva- se completa –al igual que sucede en los alrededores del compostelano *Museo de las Peregrinaciones* y del *Museo Arqueológico e Histórico de A Coruña*- con la ordenación de su entorno inmediato.

La ***ADAPTACIÓN DE LOCALES PARA PROYECTO MUSEOLÓGICO*** es aquella intervención ideada por Pons-Sorolla para ampliar o trasladar un discurso expositivo preexistente. El primer tipo es el más frecuente y coincide con la restauración de muchos claustros para convertirlos en

[591] Vid. CORPUS, p. 21-25.

[592] Vid. CORPUS, p. 627-642.

espacio expositivo de piezas de valor arqueológico. Una de las actuaciones paradigmáticas es la ampliación del recorrido del ***Museo Catedralicio de Tui*** -a finales de los años sesenta- a su Sala Capitular de traza románica, situada en la crujía Este del Claustro[593]. La singularidad del espacio –descubierto en el año 1967 durante la liberación de construcciones modernas superpuestas al claustro medieval- deriva en su propia *musealización*. Para ello, se descubren las arcadas tapiadas de su frente, se recupera la cota primitiva, se limpian y consolidan los muros, se renuevan elementos de cierre, se construye un cieloraso con vigas de castaño a la vista y se instala una escalera de acceso desde la galería claustral para salvar la diferencia de su nivel gótico con el románico de la Sala (**Figs. 142-145**).

El segundo modelo de adaptación consiste en aprovechar espacios de valor histórico-artístico para configurar un nuevo Museo. Este proceso presenta dos variantes: aquella que aprovecha dependencias singulares de un monumento para configurar *ex novo* un programa museográfico de sí mismo –es el caso del ***Museo Catedralicio de Ourense*** ubicado en los restos de su claustro medieval para alojar los objetos litúrgicos del Templo, inaugurado en 1954[594]-, y aquella otra que instala un programa preestablecido en un monumento que nada tiene que ver con la génesis de esa colección –tal como sucede con el ***Museo Provincial de Lugo*** creado por la Diputación en los años treinta y trasladado al convento de San Francisco dos décadas más tarde[595]-.

Las adecuaciones realizadas en ambos casos resultan muys similares en cuanto a principios *estilísticos* empleados. Ante todo se respeta el lenguaje formal y decorativo de la fábrica puesto que ha sido seleccionada –parcial o en su totalidad- por una alta estimación artística de su traza. Es interesante comprobar que en el caso de Ourense, además de desarrollar una restauración sistemática de los locales –sitos en el ángulo Suroeste del Crucero- se asiste tanto a una musealización del marco arquitectónico –sobre todo la sala correspondiente al inacabado *Claustra Nova* donde, por ejemplo, se reproduce la primtiva bancada claustral convirtiéndose en una pieza más del Museo - como a una ambientación museística global (**Fig. 146**). En este sentido, los trabajos de restauración se plantean para museografiar absolutamente todos sus componentes, desde los recorridos –el enlace del museo con el nuevo espacio destinado a vestuario se resuelve artísticamente para crear un emplazamiento destacado donde situar una pieza excepcional de la colección catedralicia- hasta las instalaciones eléctricas –aprovechándose los salientes de capiteles, impostas y nervios para disimular el cableado y dirigir la iluminación enfatizando el marco arquitectónico-. Por su parte, en el convento franciscano de Lugo destaca la restauración de su claustro como sala expositiva, funcionando, a su vez, como pieza de singular valor

[593] Vid. CORPUS, p. 799-829.

[594] Vid. CORPUS, p. 617-625.

[595] Vid. CORPUS, p. 413-428.

artístico (**Fig. 147**). La instalación del Museo Provincial en este monumento permite deplegar tanto a la Diputación como al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional una intensa campaña de rehabilitación. Mientras que espacios singulares –refectorio, cocina, claustro- se reutilizan desde la óptica conservacionista –respetando significado y valor simbólico-, otra parte del convento asiste a una renovación significativa, quizá el ejemplo más evidente sea la ampliación del marco museístico mediante la construcción de un nuevo edificio a cargo de arquitecto Manuel Gómez Román. En definitiva, se trata de un caso claro de criterios contrapuestos, los *tradicionalistas* –como sostenía Luis Aires (2002)- y las necesidades contemporáneas: musealización *versus* rehabilitación.

La ***RESTAURACIÓN DE ARQUITECTURAS COMO PIEZAS DE EXPOSICIÓN*** corresponde a las intervenciones que, al margen del destino conferido en su curso, sacralizan el marco arquitectónico. Este principio -visto en las actuaciones anteriores- ahora se radicaliza en tal extremo que la propia arquitectura se convierte en objeto museal. Aunque en estos espacios –de forma temporal o permanente- se alojen piezas de valor histórico-artístico formalizando su discurso museístico, la importancia de la arquitectura supera esos fondos. Esta sobreestimación puede responder a dos factores: un deseo *monumentalista* de enfatizar valores simbólicos representados por un bien cultural –es el caso de la ambientación historicista del ***Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela*** a mediados del siglo XX como alegoría medieval del pasado jacobeo que se pretende revitalizar en ese momento[596]- y una defensa *pseudo-arqueológica* del valor intrínseco a la ruina –tal y como sucede con las ***Ruinas de Santo Domingo en Pontevedra*** convertidas en "museo al aire libre" entre los años cincuenta y sesenta[597]-.

Este tercer tipo de musealización genera intencionada ambigüedad entre el programa expositivo y la arquitectura rehabilitada. La restauración practicada en el Palacio de Xelmírez persigue la exaltación de la fábrica medieval, constituida por dos salones situados, respectivamente, en las dos plantas del brazo transversal a la Plaza del Obradoiro. La intervención realizada en cada uno de ellos permite su valoración arquitectónica y estética al modo *tradicionalista* de mantener modelos cargados de significado cultural. Su *reutilización* desencadena más una ambientación escenográfica –con artística instalación lumínica- que una adaptación funcional y culmina, a su vez, un largo proceso restaurador de la fábrica, inicado en los años treinta ante el ingente abandono en que ésta se hallaba.

[596] Vid. CORPUS, p. 335-346.

[597] Vid. CORPUS, p. 791-793.

Fig. 138

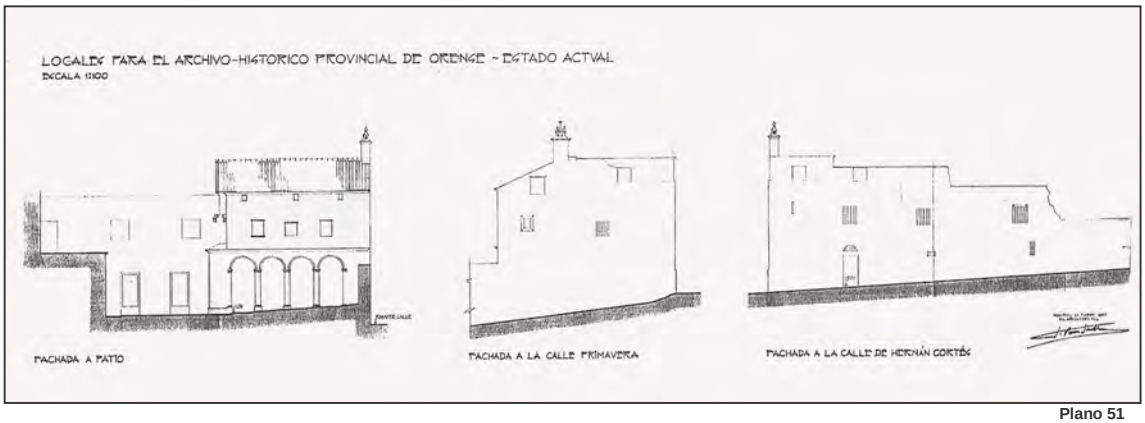
Fig. 139

Figuras 138 y 139. Museo de las Peregrinaciones en la Casa Gótica de Santiago de Compostela antes de su restauración (1951. AGA, Sección: Educación, 6013, 31/47) y estado actual.

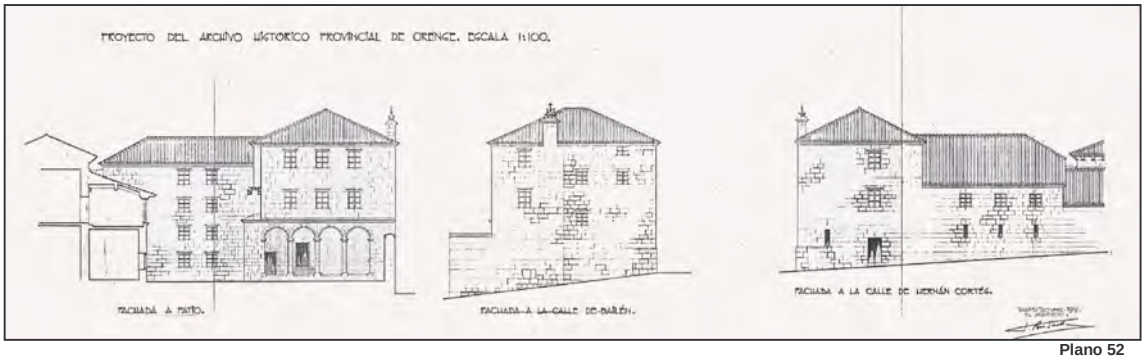
Fig. 140

Fig. 141

Figuras 140 y 141. Museo Arqueológico y de la Ciudad de A Coruña instalado en el Castillo de San Antón. (ca. 1968. APS).



Plano 51



Plano 52

Planos 51 y 52. Proyecto de Archivo Histórico Provincial de Ourense en el Palacio Episcopal. (Octubre, 1959. APS).

Fig. 142

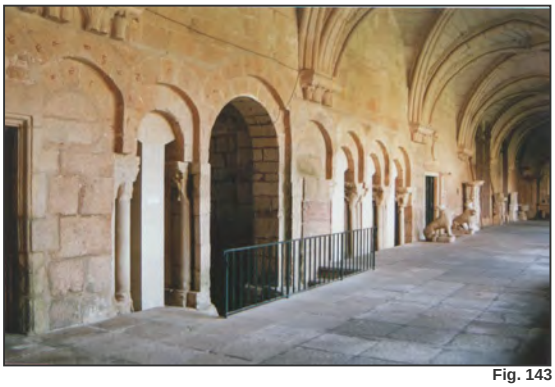


Fig. 143

Fig. 144

Fig. 145

Figuras 142-145. Sala Capitular de la Catedral de Tui durante su restauración para sala de museo (1969. Ministerio de Fomento, caja nº 658) y aspecto en el año 2000.

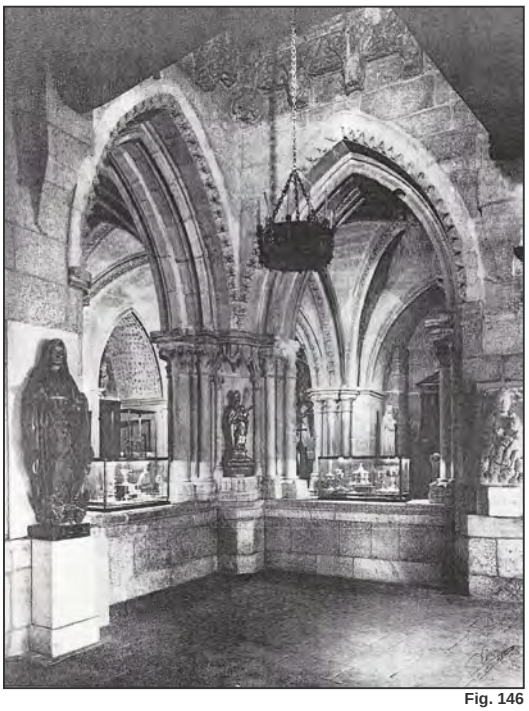


Fig. 146

Figura 146. Museo Catedralicio de Ourense. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, lámina CCXLII).

Fig. 147

Figura 147. Museo Provincial de Lugo en el Claustro del Convento de San Francisco. (1957. APS).

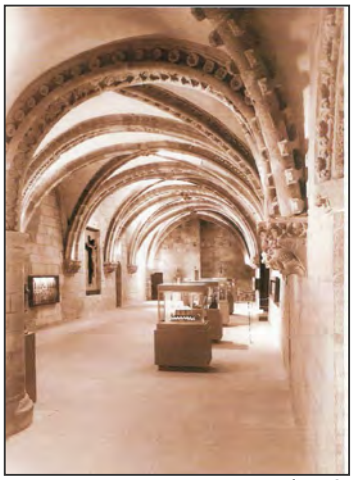


Fig. 148

Fig. 149

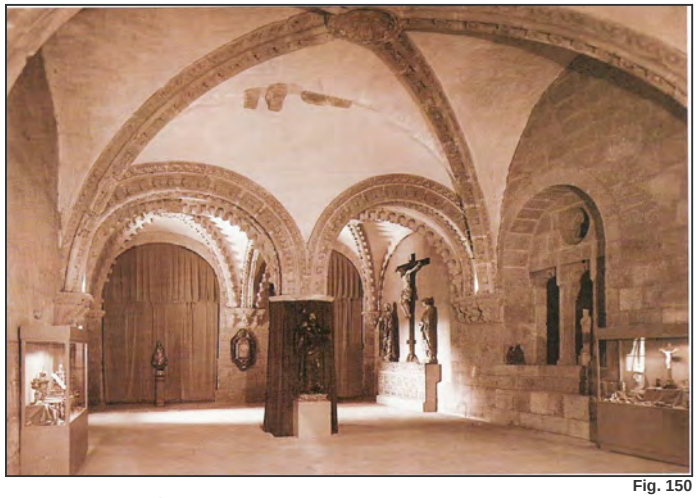


Fig. 150

Figuras 148-150. Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela: Salones Alto y Bajo durante la *Exposición Internacional de Arte Románico* (1961) y Salón Alto durante una de Arte Sacro (1964). (*Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*).

El deseo por musealizar este Monumento Nacional cristaliza con su utilización como sede para la *Exposición Internacional de Arte Románico* de 1961 -la séptima organizada por el Consejo de Europa- con sección simultánea en Barcelona (**Figuras 148 y 149**). La repercusión científica de este acto y el hecho de que se conmemorase en un restaurado marco *medievalizado* lo proyectan al extranjero como referente clave del románico civil conservado en España. Este deseo publicitario interesa políticamente al Gobierno español por varios motivos: exporta un modelo imprescindible para el estudio del arte medieval en Europa; favorece –al estar integrado en el conjunto catedralicio compostelano- la revitalización del fenómeno jacobeo fuertemente impulsado, por entonces, desde el Estado y la Iglesia; España retoma su participación, tras varios años ausente, en el Consejo de Europa; y se lanza, aprovechando la excusa del arte medieval, un mensaje de unidad espiritual y cohesón social para toda Europa, sobre el cual resultan muy elocuentes las palabras vertidas por el Director General de Bellas Artes ("El Románico y nosotros"), Gratiniano Nieto, en el número extraordinario que el periódico *ABC* edita con motivo de su celebración: *"Pienso por mi parte que uno de los resultados de la gran Exposición de Arte Románico que bajo el patrocinio del Consejo de Europa ha organizado el Gobierno Español, será el de que cualquiera que visite las secciones de Barcelona o Santiago podrá sin esfuerzo adquirir conciencia de que en esta Europa, que hoy queremos unida, existió siempre un afán unitario a pesar de que estuviera regida por sistemas políticos que eran la negación de la unidad, de que, en aquella Europa, existió un afán de salvación individual y colectiva, como hoy sentimos, a pesar de que no se quiera valorar por algunos esta circunstancia, y este sentido unitario, que en lo cultural es evidente, tiene manifestaciones plásticas ejemplares. ¿No es sumamente aleccionadora la coincidencia temática y simbólica de la figura de Adán, acurrucada a los pies de Cristo, que se ve en la Cruz de marfil que los Reyes Don Fernando y Doña Sancha regalaron al monasterio de San Isidoro de León y la que se ve debajo del impresionante Cristo tallado en madera que desde el Tirol ha venido a Barcelona para reforzar este mensaje de unidad y de amor? Los ejemplos fácilmente pueden multiplicarse, pero por encima de ellos está el conjunto del magno Certamen que tenemos a nuestro alcance en el que queda bien acusada esa evidente unidad cultural de Europa en la época románica que se pone de manifiesto en todo, sin ahogar por ello particularidades regionales."*.

La elección de Santiago de Compostela y su Palacio de Xelmírez para conmemorar dicha exposición se justifica tanto por la referida promoción jacobea como por el seño de hispanidad que el régimen franquista fija en su catedral. Dado que en ese año, después de celebrar muestras europeas sobre Manierismo y Renacimiento, la exposición se dedica al Arte Medieval, se considera que una de las dos sedes, que paralelamente acogen su celebración en España, corresponda a esa ciudad, no tanto por la significación de su basílica dentro del llamado grupo arquitectónico *iglesias de peregrinación*, como por motivos de espíritu. En el citado número de *ABC* José Miguel Ruiz Morales ("El amor de las

cosas"), explica del siguiente modo los motivos que, en el marco de una entusiasta colaboración internacional, determinan la ubicación en Compostela y Barcelona: *"Ya es sintomático de este clima el rosario de ciudades en que ha ido fraguándose esta importante manifestación política y cultural: París, Hamburgo, Estrasburgo, Barcelona y Compostela. Sin intento deliberado, nos hemos ido así reuniendo en los 'hauts lieux' de la geografía cordial de Europa. Pues si analizamos la significación de estos lugares, veremos que nuestras citas han cubierto Francia, Germania, Lotaringia –los tres disyuntos miembros del Imperio de Carlomagno-, más la Marca Hispánica y la meta lejana del que fue mundo en convergente marcha espiritual; y que, además, nuestras dos ciudades, como guías de la europeidad de España, representaban al cabo de diez siglos, lejos de las zonas discordantes, el área de la 'concordia', donde se libró la batalla de todos por la causa de todos."*.

El éxito de esta Exposición deriva en la utilización del Palacio en 1964 –víspera de Año Santo- para otra muestra, en este caso dedicada a Arte Sacro, consagrando, así, su destino social como espacio museografiado *per se* –pensado para el disfrute de su contemplación arquitectónica- y como marco de muestras temporales relacionadas con el valor cultural de su conjunto medieval (**Figura 150**).

Este fenómeno museal se prolonga, con amplia aceptación popular, hasta nuestros días. Pedro Lavado (1999) se hace eco del incipiente interés que, desde una óptica turística, se genera en torno al pasado medieval de ciudades en Francia e Italia, mediante la recreación de fiestas, conmemoraciones y exhibiciones museográficas; es el caso de Carcassone, donde se ofertan visitas guiadas con maniquíes y música en el palacio condal, así como del Palacio de Avignon y de Venecia, esta última con significativa recuperación de espacios para exposiciones y conciertos en casi todas las iglesias y palacios semiabandonados. En España la potenciación turística de monumentos se produce de forma ralentizada; son muchos –sostiene- los yacimientos medievales que, aún siendo destacados símbolos históricos -Monasterio de Carracedo (León) o de San Pedro de Arlanza (Burgos), Medina Azahara (Córdoba) y San Pedro de Roda (Girona)-, arrastran de una etapa anterior el *anhelo de llegar a algo*[598].

Por su parte, las Ruinas de Santo Domingo en Pontevedra asisten a una musealización marcada por el carácter arqueológico asumido por la propia desintegración material del monumento. Tal y como señala Antonio Pizza (1994) la "ruina" o todo aquello que desde el punto de mira contemporáneo se encuentre en un proceso rápido e irreversible de extinción representa un punto de conflicto por hallar el método más adecuado de intervención; la "ruina" abre debates con posturas enfrentadas que complican la

[598] Lavado Paradinas, P. J. (1999). op. cit., p. 139-159.

determinación de una solución globalmente aceptada[599]. Uno de los acuerdos para conservar este tipo de resto histórico es su conversión en museo abierto; esto es, el propio monumento fragmentado se consolida y repara para ser visitado como objeto memorial. Gracias a este tipo de "museo al aire libre" se evita la pérdida del valor monumental que sufre todo objeto trasladado a un contenedor cultural[600]; ahora bien, esta transformación elimina su sentido original y le confiere un nuevo significado y uso social.

En Pontevedra no interesa reconstruir la imagen completa del templo ni retornar su primitivo uso cultual, simplemente se proyecta una intervención de *recuperación* en la que se restaura –acondicionando su accesibilidad y aspecto- la cabecera de cinco ábsides, se aisla su entorno mediante ajardinamiento y se renueva su significado con la instalación de piezas arqueológicas procedentes del Museo de Pontevedra. El monumento pierde su valor litúrgico tanto biológicamente, al sre abandonado con el paso del tiempo, como por su renovación funcional. Se aprovecha un marco singular para convertirlo en museo arqueológico por sí mismo y por el contenido que se adjunta fuera de toda vinculación original con su fábrica.

Ambos casos –Palacio de Xelmírez y Ruinas de Santo Domingo- son arquitecturas musealizadas con el propósito de conferirles nuevas esperanzas de futuro, al margen del contenido expositivo con que se las completa de forma temporal o definitiva. Mientras que en el Palacio de Xelmírez observamos –sobre todo con la inmediata celebración de la *Exposición Internacional de Arte Románico* (1961) tras su restauración arquitectónica- un reforzamiento del valor original del monumento, tanto a nivel artístico como conceptual –se convierte en museo de objetos litúrgicos y obras de arte medieval vinculadas con la catedral-, en las Ruinas de Pontevedra asistimos al despojo de su carácter primitivo, relegándolas a pieza arqueológica diferenciada de las otras que se le adjuntan por su escala y su vinculación con el emplazamiento original.

Partiendo de las musealizaciones dirigidas por Pons-Sorolla sobre edificios históricos hemos comprobado diferentes grados de transformación espacial, conjugando el respeto a las estructuras originales con el diseño de recorridos museográficos. Asimismo, queda claro que la restauración arquitectónica parte de tres pincipios clásicos: *venustas*, *firmitas* y *utilitas*, y que de éstos el último es mecanismo imprescindible para garantizar la permanencia del objeto. Aunque en la mayoría de los casos se contempla un absoluto respeto por la identidad de la arquitectura, a veces exigencias museológicas o renovaciones funcionales exijen cambios sustanciales de significado que son admitidos para prevenir su irremediable desaparición.

[599] Pizza, A. (1994): "Ruinas, Forma, Proyecto", *Arquitectura y Patrimonio* (Curso-Debate, Sevilla diciembre de 1992), Jerez, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, p. 29.

[600] Plenderleith, H. J. (1969): "Problemas que plantea la preservación de monumentos", *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO, p. 134-145, p. 144.

III. 1. 1. 5. ESTIMACIÓN DEL ENTORNO MONUMENTAL

Uno de los impulsos modernizadores que conoce la doctrina de la resturación arquitectónica durante el siglo XX es la ampliación de la tutela proteccionista al entorno de los monumentos. Con ello, se supera la dimensión monumentalista de atender únicamente los hitos construidos para proteger, además, su inserción en la trama histórica. La perspectiva de actuación cambia a medida que las estrategias políticas –codificadas en cartas internacionales y normativas locales- aceptan la importancia de preservar tanto el patrimonio edificado como su ámbito perimetral. Un cambio conceptual tan significativo -implantado progresivamente en el vocabulario y conciencia de este campo disciplinar por influencia de arquitectos y críticos- surge, principalmente, como reacción a las políticas urbanas que tienen lugar a finales del siglo XIX en los centros históricos.

El respeto decimonónico hacia las ciudades históricas no comprendía todo su conjunto, se basaba en la protección aislada de los monumentos. En el marco patrimonial, la ignorancia hacia el espacio convivencial o público era igualmente denostada por la postura estilística –encabezada por el francés Viollet-le-Duc- como por la conservacionista –liderada por el británico John Ruskin-[601]. Ambas corrientes entendían los edificios históricos como individualidades: los violletianos aceptaban la demolición de añadidos con el fin de aislar la edificación y convertirla en punto de referencia urbana; y los conservadores anulaban el valor del medio en favor del respeto máximo hacia el monumento.

Las tácticas de remodelación urbana que desde mediados del XIX se practicaron en ciudades como París o Roma confluyeron en la misma desconsideración hacia los cascos antiguos. Las ansias por ensayar nuevas soluciones que paliaran el problema habitacional, la expansión incontrolada del tejido en busca de territorio fabril y residencial, y la insalubridad de los núcleos germinales –por la evolución caótica de sus tramas irregulares- fueron algunos de los motivos que impulsaron radicales maniobras de reforma interior. Las medidas higienistas –junto a intereses de representación política- potenciaron el modelo *haussmanniano* en la capital francesa con expropiaciones, derribos y aperturas de nuevas vías, convirtiéndose en modelo de actuación bastante difundido.

Como ha señalado José Castillo (1997), tras la "experiencia traumática" que sufre la ciudad histórica con la remodelación de París, el arquitecto austríaco **Camillo Sitte** (1843-1903) –en su obra *Construcción de ciudades según principios* artísticos (1889)- intenta conciliar los nuevos intereses urbanísticos con el respeto a los centros antiguos. González-Varas (1999) encuadra la reacción de Sitte dentro de la corriente "culturalista" que surge desde finales del siglo XIX en oposición a la expansión urbana de corte ingenieril que amenza la identidad propia de las ciudades. Este movimiento –liderado por una élite

[601] Castillo Ruiz, J. (1997): *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural*. Granada, Universidad de Granada.

cultural- promueve la restauración historicista de monumentos singulares para reforzar el ambiente pintoresco de la ciudad, la creación de perspectivas, las reconstrucciones de fachadas neomedievalizantes para acuñar una imagen característica.., en definitiva, la búsqueda de la *forma urbis* original[602].

La postura de Sitte ataca tanto el desmantelamiento de la trama urbana –oponiéndose al planeamiento de los "geómetras" en aras del valor estético de alineaciones irregulares y elementos de proyección antiguos[603]- como el aislacionismo derivado de la restauración estilística. Propone valorar la arquitectura ligada a su entorno inmediato y, para ello, formula una concepción arquitectónica basada en el encuentro entre edificaciones y espacios y su resultado estético. Ese principio de relación le conduce a concebir la planificación urbana y la construcción de arquitecturas como actividad artística[604]. En consecuencia, *arquitecturiza* y monumentaliza la ciudad para estimarla desde una dimensión artística y despoja a la plaza de su dinámica de cambio para convertirla en monumento[605]. Su influencia, acusada en la práctica de la restauración monumentalista vigente hasta mediados del siglo XX, sería superada a nivel teórico por la escuela italiana.

El caso de Roma, en el último tercio del XIX, fue decisivo para la formulación de la que sería la principal teoría detonante del cambio conceptual sobre la ciudad histórica –del patrimonio edificado al patrimonio cultural, englobando valores y recursos-, formulada por Gustavo Giovannoni (1873-1947). Los problemas urbanísticos de Roma fueron resueltos de modo drástico con obras de expansión irracional fuertemente especulativas: creación de nuevos ejes viarios, práctica de «sventramenti» -demoliciones masivas y transformación radical de estructura urbana-, restauraciones de monumentos y adaptaciones de edificios antiguos a sedes ministeriales[606]. Junto a estos factores la construcción de nuevos barrios residenciales significó una transformación importante de la fisonomía ambiental de la ciudad.

Giovannoni –que durante su etapa de formación asiste atónito a la reestructuración de Roma- plantea un método, para salvar al centro histórico, conocido como «diradamento edilizio», plenamente definido en su artículo "Vecchie città ad adilizia nuova; il quartiere del Rinascimento in Roma" publicado en *Nuova Antologia* (1913)[607]. La propuesta consiste en vaciados parciales y demoliciones puntuales de objetos sin valor artístico, social o documental -«superfetazioni»- sobre el tejido antiguo para mantener las condiciones

[602] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 356-358.

[603] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 359-360.

[604] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 34-35.

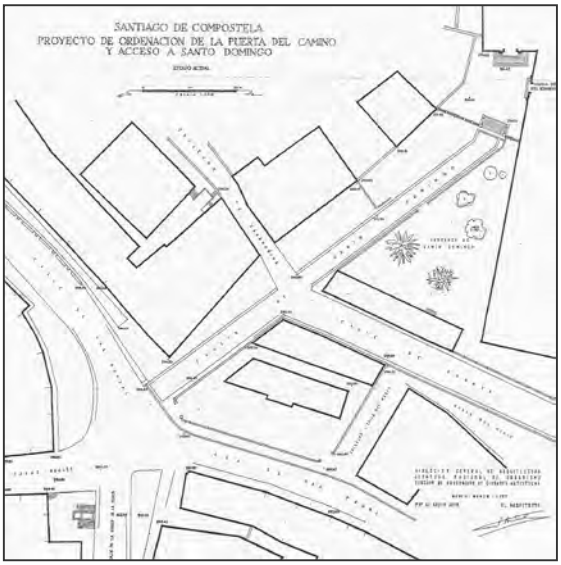
[605] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 41.

[606] Curuni, A. (1996): "Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico", Casiello S. (coord.) *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Venecia, Marsilio Editori, p. 269.

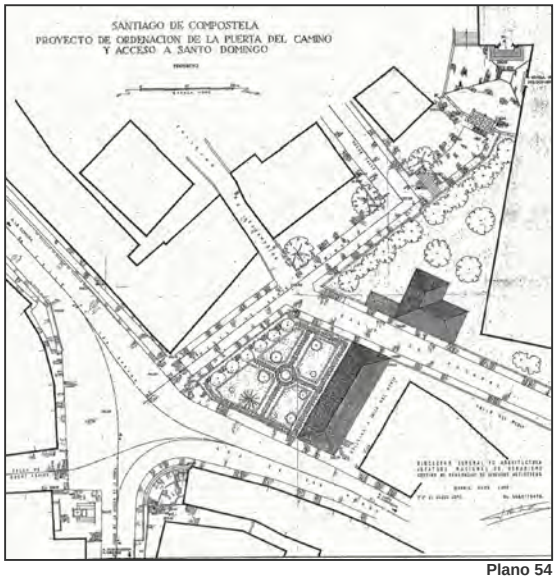
[607] La teoría del *diradamento* la reformula con el mismo título en 1931, ampliando su contenido en "Restauro dei monumenti e urbanistica", *Palladio*, nº 2-3, 1943; cfr. González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 570, nota 12.

ambientales, mejorar el saneamiento, respetar en lo posible los trazados viarios y crear nuevos espacios públicos para alojar funciones modernas[608]. Se trata de una postura más moderada que los «sventramenti» en la que, además de "despejar" y "clarear", propone criterios de restauración arquitectónica referidos a todos sus componentes. Giovannoni –además de recomendar los principios de intervención establecidos por Camilo Boito (1836-1914)- prohibe elevaciones, cambios volumétricos, adiciones morfológicas… extiende el acto de restaurar a la ciudad; esto es, rompe aquella barrera operativa, limitada a la condición monumentalista, para proponer una preservación general del ambiente.

El caso paradigmático de «diradamento edilizio» proyectado por Pons-Sorolla en Galicia es la demolición de edificaciones modernas en la Cuesta de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela, 1953)[609]. Coincidiendo con la celebración de los Años Santos 1954 y 1965, la llegada del Camino Francés a Compostela –Rúa de San Pedro, Porta o Camiño, Cuesta de San Domingos, Calle de Bonaval y Casas Reais- se somete a un intenso proyecto de renovación. De entre todas las intervenciones que fueron precisas realizar para adecentar la bienvenida a los peregrinos –restauración de fachadas, pavimentación de calzadas, construcción de aceras, rectificación de rasantes…- el despeje del ángulo entre la Rúa de San Pedro y la subida al convento de Bonaval –última parada de oración antes de visitar la Basílica jacobea- reproduce, exactamente, los planteamientos de la referida doctrina italiana (Planos 53-54 y Figs. 151-153).



Plano 53



Plano 54

Planos 53 y 54. Cuesta de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) antes y después de la intervención de «diradamento» proyectada por Francisco Pons-Sorolla. (Mayo, 1953. APS).

608 Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 145.

609 Vid. CORPUS, p. 212-215.

Fig. 151

Fig. 152

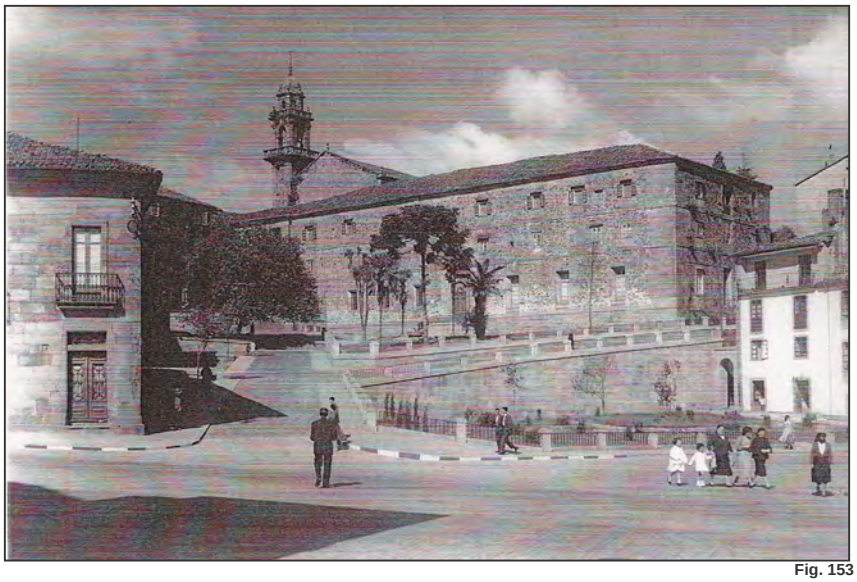


Fig. 153

Figuras 151-153. Intervención de «diradamento» proyectada por Francisco Pons-Sorolla en la Cuesta de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) (1953-1954. APS).

Los focos de actuación programados por Pons-Sorolla son dos: la conversión en jardín del solar inmediato a la Rúa de San Pedro y Cuesta de San Domingos, así como del lateral derecho en la subida al convento tras la intersección con la Calle de Bonaval. Tanto la demolición de los volúmenes que en ambas áreas se erigían como la inserción de elementos naturales atienden a las recomendaciones del arquitecto italiano para aclarear entornos de monumentos y descongestionar –de cuerpos sin ningún valor- los núcleos históricos. El propósito del arquitecto era, además de embellecer una zona simbólica del conjunto monumental, mejorar la visualización del convento desde la Rúa de San Pedro y Porta do Camiño. La valoración de perspectivas hacia los monumentos es otro factor caracterizador de la postura ambientalista enunciada por Giovannoni.

La restauración urbana que formula Giovannoni no se identifica con transformación de la trama histórica. Javier Rivera (2001) la sintetiza en tres motivaciones específicas -la "defensa de los centros históricos", la acuñación del concepto "respeto ambiental" y la valoración de las "arquitecturas menores"-, y a cada una de ellas las asocia con una justificación causal: la defensa de cascos antiguos se opone a la política urbana del siglo XIX y el planeamiento de ensanches, el respeto por el ambiente se erige como reacción a las destrucciones violletianas para convertir los monumentos en hitos urbanos y, por último, el rechazo hacia la arquitectura moderna le conduce a la estimación de arquitecturas menores[610].

Apoyándose en la valoración de la arquitectura doméstica, Giovannoni introduce la cuestión del "ambiente" como superación del concepto "entorno". El verdadero proceso de conocimiento de un tejido histórico pasa, según él, por atender en igual manera toda su arquitectura, reconociendo el mismo valor a las casas que a los monumentos[611]. Aunque, como sostiene José Castillo (1997) la equiparación entre ambos términos –ambiente/entorno- resulta demasiado simple y reduccionista –pues existen diversos matices que convierten al ambiente de Giovannoni en una noción compleja y difusa- lo cierto es que su empleo –incluso en el marco legislativo- se realiza de manera indiferente[612].

El ambiente, tal y como lo entendía Giovannoni –*"…correlazione cioè tra un'opera e quelle che la circondano, dell'armonia artistica tra manifestazioni colletive e manifestazioni singolari"*[613]-, incluye la estimación del interés histórico-artístico de edificaciones no monumentales y, por lo tanto, es aplicable a toda la ciudad histórica o a una zona singular de su trama, por cuanto comprende marco urbano y marco edilicio. Amplía, por lo tanto, el tradicional concepto de "entorno", al que Castillo define como ámbito espacial que rodea

[610] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 143.
[611] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 145.
[612] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 43.
[613] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 47.

los monumentos cuyo valor más destacado radica en la relación de armonía establecida entre éstos que lo definen y amparan su protección[614]. Asimismo, cabe señalar que el "ambiente" del centro histórico, que Giovannoni propone conservar, no atañe a las condiciones pintorescas o añejas del mismo, sino a volúmenes, escalas, perspectivas, cromatismo. Otorga tanto valor a la amalgama de estas características compositivas que, a su juicio, el destrozo de perspectivas puede anular al monumento[615]: *"Troppo spesso in tempi recenti il concetto di distaccare da fabbriche che lo chiudono ha tralignato in quello di 'metterlo in valore', mutando radicalmente, per farlo amminare, le condizioni d'ambiente in cui era sorto, e creando vaste piazze e visuali indefinite, là dove avrebbe dovuto essere uno spazio ristretto e raccolto."*[616].

Los mecanismos aconsejados por Giovannoni para la preservación del ambiente –algunos ya los hemos ido apuntando- comprenden: rechazo al tráfico rodado; estimación de perspectivas tanto hacia el monumento como desde éste –esta medida implica el control de edificaciones cercanas que alteren o anulen las vistas y el paisaje-; emisión de normas para controlar las obras de nueva planta –delimitando una *zona di rispetto* no edificable entre el monumento y las nuevas construcciones y exigiendo a éstas determinadas condiciones formales, estilísticas y volumétricas-; y dotación de vegetación para aislar monumentos, si su defensa llega demasiado tarde, y paliar contrastes con un significado terapéutico –entiende que los elementos naturales convierten los objetos irregulares en armónicos y los pretenciosos en humildes-[617]. La influencia de todos estos planteamientos sobre la *praxis* de Pons-Sorolla se constata de modo evidente en las intervenciones que éste dirige tanto en monumentos rurales –ciertamente aislados- como en conjuntos monumentales en fase de expansión periurbana –Pontevedra o Santiago de Compostela, por ejemplo-.

***

Abrimos un breve paréntesis para demostrar mediante dos casos prácticos la vinculación conceptual de Pons-Sorolla con la doctrina ambientalista de Giovannoni. La importante revitalización socioeconómica y cultural que tiene lugar entre los años cincuenta y setenta en dos enclaves singulares –**Ribadavia** (Ourense)[618] y **O Cebreiro** (Lugo)[619]-, responde al deseo de rescatarlos de las circunstancias que amenazaban con su desvirtuamiento: el progreso infraestructural al que se ve sometido la villa ourensana y, por el contrario, el abandono completo de la localización lucense. A pesar de estas situaciones tan distintas,

[614] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 62.
[615] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 144.
[616] Curuni, A. (1996). op. cit., p. 286-187.
[617] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 47-56.
[618] Vid. CORPUS, p. 649-663.
[619] Vid. CORPUS, p. 495-497.

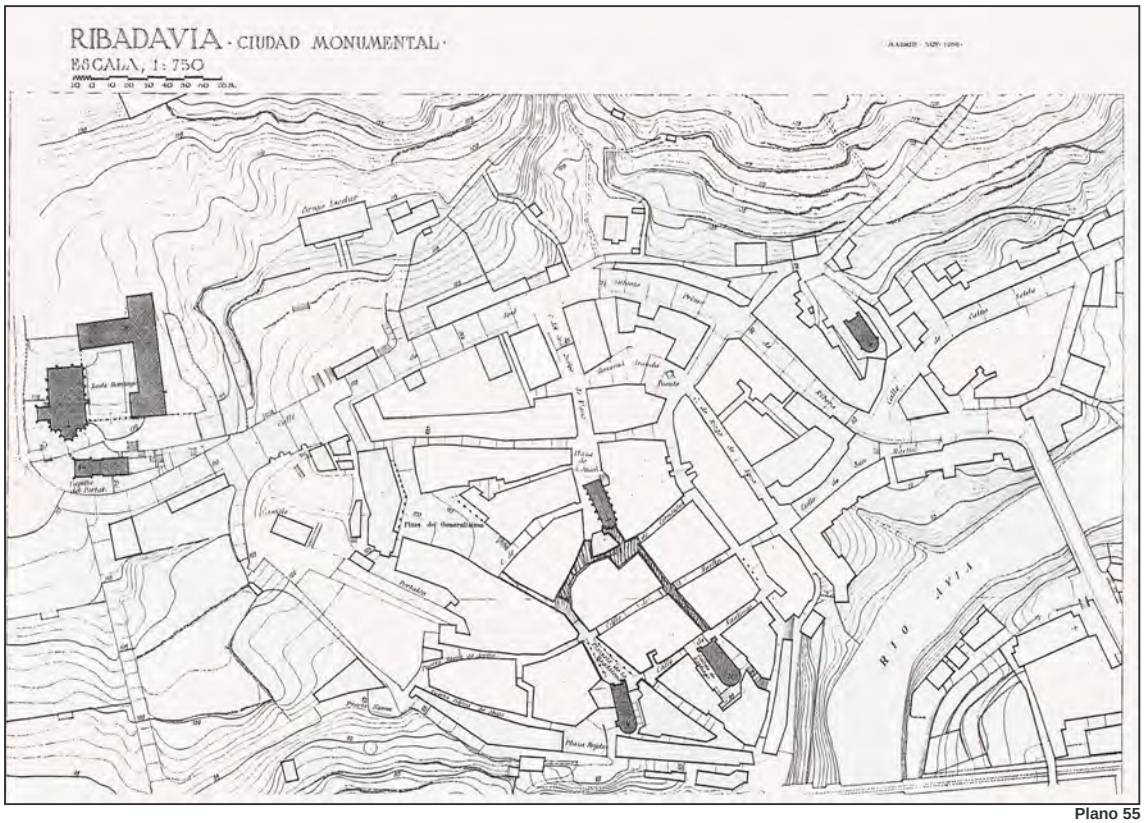
la preocupación por las condiciones ambientales y la integración de arquitecturas menores con edificaciones monumentales, originan dos ejercicios de renovación urbana similares en sus planteamientos.

La intervención en la Villa de Ribadavia se idea para integrar el conjunto monumental con el resto de la ciudad, sometida a un proceso de expansión iniciado en el siglo XIX con la construcción de la carretera de Villacastín a Vigo y la instalación del ferrocarril al otro lado del río Avia (Plano 55). Este progreso había provocado cierto abandono del núcleo histórico y la instalación de la población en las proximidades de las referidas infraestructuras. Es más, frente al crecimiento orgánico y espontáneo que caracteriza al recinto histórico, la expansión de la zona nueva se articula en alineaciones planificadas de antemano, estableciendo un contraste territorial acusado entre los dos ámbitos. Junto al éxodo de los residentes el casco antiguo sufría alteraciones en su imagen estética mediante construcciones modernas que rompían su armonía.

Para frenar la degradación a que estaba avocado el recinto histórico se pone en marcha una campaña de ordenación y restauración arquitectónica que afecta, por igual, al caserío popular, a los espacios públicos y a los monumentos. El inicio de esta renovación favorece su declaración como *Conjunto Monumental y Artístico* (1957) y ésta, a su vez, la emisión de unas Ordenanzas Especiales de protección (1958)[620] que comprendían todos sus componentes edilicios y naturales. Estas normas persiguen la unidad ambiental del recinto, estableciendo las características compositivas –número de plantas, disposición de huecos, tratamiento de medianeras…- y estéticas a que debían someterse tanto las arquitecturas modernas preexistentes como las de nueva planta. Es más, su objeto de aplicación no comprende tan sólo monumentos y edificaciones residenciales sino también a locales comerciales, en los se regula –tal y como recomienda Giovannoni- las características de rótulos, anuncios publicitarios, toldos, etc. .

El conjunto monumental se revitaliza, sus monumentos se restauran y sus calles y edificaciones se adecentan. El objetivo radica en transformar el carácter de paso, a que estaba destinada la villa, en lugar de parada turística. Si a todo aquel que atraviesa Ribadavia se le oferta la posibilidad de disfrutar de un conjunto monumental embellecido, ordenado y mejorado, se frena su desaparición. Para fomentar el valor del recinto –entendido todo él como objeto artístico, al modo de Sitte- se recupera el enlace entre la plaza mayor y los templos medievales de Santiago y San Xoán, convirtiéndolo en Itinerario Cultural. La comunicación entre el centro histórico y el ensanche de Ribadavia se asegura mediante la pavimentación de calzadas y la mejora de accesibilidad.

[620] Vid. CORPUS, Documento 56, p. 661-663.



Plano 55

Plano 55. Conjunto Monumental de Ribadavia (Ourense). (Noviembre, 1966. APS).

El enclave de O Cebreiro asiste a una "ambientación forzada" en la recuperación que protagoniza entre los años sesenta y setenta. Las motivaciones que impulsan a su principal promotor –el párroco Elías Valiña- a orquestar esta operación se fundamentan en los siguientes aspectos: su carácter jacobeo –se trata de la llegada del Camino Francés a Galicia-, su dimensión cultural –cuenta con la Hospedería de San Giraldo y el templo de Santa María, ambos recursos de valor histórico-artístico-, y su caracterización natural –compuesta por el hábitat en que se inscribe y por el marcado carácter popular e identitario que le atribuyen las pallozas conservadas-.

A las restauraciones de los dos exponentes arquitectónicos mencionados se añadió la conversión de varias pallozas –las de imagen más pura- en Museo Etnográfico. El ansia por convertir el alto del Cebreiro en una imagen singular, condujo al Comisario de Bellas Artes –Manuel Chamoso Lamas- a explotar su condición celta y convertirlo en estampa pintoresca. Las pallozas seleccionadas para su reutilización fueron despojadas de sus residentes –a quienes el Ayuntamiento les concedió una nueva vivienda en el pueblo- y convertidas en piezas de exposición *per se* y contenedores de artilugios agrarios. Ya que la modernización de las pallozas tuvo que realizarse para alojar su nuevo uso, ¿acaso no sería más producente mantener su primitiva ocupación?. Esta reflexión abre el debate sobre la musealización ciertamente forzada que se realizó en el alto del Cebreiro. Se

aprovechan sus condiciones paisajísticas y etnográficas para congelar una ambientación, forzar una imagen y ofertar un museo al aire libre.

***

La estela de renovaciones urbanas decimonónicas encuentra en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) un foro de difusión bastante significativo en las primeras décadas del siglo XX. La propuesta planteada por Le Corbusier –*Plan Voisin* (1925)- para resetructurar el casco histórico de París –manteniendo únicamente monumentos aislados- se convierte en ataque frontal hacia el congelamiento de cascos antiguos implícito en las propuestas de Giovannoni. De hecho, la doctrina del italiano se sometió a dos críticas específicas: la negativa a insertar arquitectura moderna en los centros históricos –recomendando erigir soluciones "neutras" o "ambientadas"- y la separación establecida entre ciudad histórica y ciudad nueva. La reacción de Giovannoni hacia la arquitectura de su época se tradujo en juicios hacia contemporáneos suyos, como Giuseppe Terragni, y hacia la falta de un estilo comprometido con la identidad de cada lugar[621]. Por su parte, la distinción del ambiente del centro histórico y la ciudad nueva derivó en la conversión del primero en ciudad-museo, recuperando su identificación artística enunciada por Sitte.

Otra circunstancia adversa a los prinicipios de Giovannoni fue la continuidad de «sventramenti» que, desde fines del XIX, perduró durante las dos décadas del régimen fascista (1922-1944). Como bien apunta Ignacio González-Varas (1999) este sistema totalitario añadió, a las razones higienistas y de modernización de las grandes intervenciones urbanas llevadas a cabo en Italia, un fuerte componente estético y de representación. En la *Era Fascista* Mussolini se identificó a sí mismo con los antiguos emperadores romanos y, mientras demolía barrios medievales, pretendía destacar los monumentos clásicos, como El Mercado de Trajano, el Foro Imperial, la Vía de los Foros Imperiales (1924), los templos de la Fortuna Viril y Vesta, el Teatro Marcelo, entre otros[622]. La retórica que caracterizó las distintas metamorfosis urbanas –Giovannoni se opuso, sin éxito, a la demolición del barrio medieval del Borgo para la apertura de la Via della Conciliazione por orden de Mussolini- fue adoptada, de modo exagerado, por el Tercer

[621] *"Niente dunque acrobatismi costruttivi che recano un forte costo, niente importazioni di materiali lontani, niente trasportazioni di carattere e di aspetto dall'hangar alla chiesa, dalla scuola al magazzino. La casa rinunci pure senza rimpianti agli stucchi decorativi, ma non manchi di quel garbo gentile di masse e di forme che è l'Arte, e risponda con un razionalismo ragionevole alle esigenze vere del clima e delle abitudini di vita, non a quelle artificiose di una effimera moda internazionale che ora vuole imporci la sua cifra, e ci dà le pareti tutte invetriate, e le finestre più larghe che alte, e le facciate senza sporgenze terminali che le difendano dalla pioggia, e le ringhiere da transatlantico senza riparo i ragazzi dal pericolo di cadere di sotto."*, Giovannoni, G. (1935): "L' espansione di Roma verso i colli e verso il mare", *Il piano regolatore provinciale di* Roma, Roma, Istituto di Studi Romani; cfr. Curuni, A. (1996). op. cit., p. 279.

[622] Jokilehto, J. (1999). op. cit., p. 221.

Reich en Alemania, convirtiendo Berlín en un centro de experimentaciones y planificaciones megalómanas al servicio del poder[623].

A pesar de las reacciones surgidas en torno a las estrategias postuladas por Giovannoni, lo cierto es que su doctrina actuó de estímulo para la redacción de la **Carta de Atenas (1931)** –de gran influencia en países como Italia (Cartas de 1932 y 1972) y España (**Ley de 13 de mayo de 1933, sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico Artístico Nacional**)-. El punto 7º de la Carta de Atenas recoge por primera vez la protección del ambiente, aunque de forma limitada, pues se reduce a su dimensión de entorno monumental. Recomienda evitar nuevas construcciones en las inmediaciones de los monumentos que afecten al carácter e imagen de la ciudad. Fomenta una actitud contemplativa de la ciudad aludiendo a edificaciones singulares, sin abordar la conservación de otras arquitecturas, al respeto de perspectivas pintorescas y a la protección de elementos naturales. Recomienda erradicar la contaminación visual (carteles, cableados eléctricos…) y acústica (actividades nuevas) para potenciar estéticamente el ambiente monumental[624].

Al año siguiente Giovannoni promueve la **Carta del restauro italiana (1932)** cuyo apartado 6º rechaza el aislamiento inadecuado de monumentos –en un ataque directo hacia la práctica de «sventramenti» y la restauración estilística- recomendando el respeto absoluto de su fábrica –con las adiciones posteriores de valor histórico-estético- y de sus condiciones ambientales. Para conseguir este último propósito repudia nuevas edificaciones que resulten invasoras por sus rasgos compositivos (color, volumen, estilo)[625].

Los años inmediatos a la segunda posguerra mundial provocan un cambio de orientación hacia el tratamiento del entorno monumental. La ampliación de conceptos y la valoración progresivamente en alza, hasta entonces, de los centros históricos sufrió una paralización. Surgen nuevas necesidades y prioridades que atender, entre ellas la reconstrucción de las ciudades. Los principios de ambiente difundidos en la Carta de Atenas se revisan en un nuevo documento –la **Carta de Venecia (1964)**- mucho más preocupado por cuestiones sentimentales que por aspectos técnicos y de planificación. Sin embargo, su contenido

[623] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 359-361.

[624] Conferencia de Atenas (1931), punto 7º: "La Conferencia recomienda respetar, al construir edificios, el carácter y la fisonomía de la ciudad, especialmente en la cercanía de monumentos antiguos, donde el ambiente debe ser objeto de un cuidado especial. Igualmente se deben respetar algunas perspectivas particularmente pintorescas. Objeto de estudio, pueden ser también las plantas y las ornamentaciones vegetales adaptadas a ciertos monumentos o grupos de monumentos para conservar el carácter antiguo. La Conferencia recomienda sobre todo la supresión de todos los anuncios, de toda superposición abusiva de postes e hilos telegráficos, de toda industria ruidosa e intrusa, en la cercanía de los monumentos artísticos e históricos.".

[625] Carta del restauro italiana (1932), punto 6º: "que junto al respeto por el monumento y sus diferentes fases, siga el de sus condiciones ambientales, las cuales no deben ser alteradas por aislamientos inoportunos, por construcciones de nuevas fábricas invasoras por su masa, color o estilo.".

deja entrever la influencia derivada de las recomendaciones enunciadas por Giovannoni medio siglo antes. Aunque la definición de «monumento histórico», recogida en su artículo 1, engloba tanto el objeto arquitectónico como su ambiente -confiriendo a este último el valor histórico documental- lo novedoso radica en su extensión a las obras no monumentales que también hayan adquirido, con el tiempo, un valor cultural. Partiendo de esta consideración no resulta extraño que la conservación del monumento incluya la de su ambiente tradicional –la salvaguardia de ambientes monumentales queda recogida expresamente en el artículo 14- rechazando toda obra de nueva planta que altere sus relaciones volumétricas y cromáticas (art. 6).

Durante esta década, en España, la Dirección General de Bellas Artes redacta las llamadas **Instrucciones para la defensa de los Centros Histórico-Artísticos**, pensadas como instrumentos urbanísticos desde la protección del Patrimonio Histórico. Su contenido refleja la tendencia *monumentalista* que, por entonces, se imponía en la *praxis* restauradora. Al efecto reducido que consiguieron en su cumplimiento, José Castillo (1999) añade el rechazo mayoritario de los estudios realizados sobre sus contenidos, centrados en establecer objeciones a las *Instrucciones* para la aprobación de proyectos de obras en las poblaciones declaradas *Conjunto Histórico-Artístico* (Orden de 10 de Noviembre de 1964)[626]. Entre ellas, se encuentran las referidas a las zonas de Santiago de Compostela afectadas por su declaración, según Decreto de 9 de Marzo de 1940. Desde ese momento se habían puesto en marcha unas Ordenanzas Especiales pero, con el tiempo, la necesaria ampliación de las mismas con zonas de respeto y normas más específicas derivó en la formulación de nuevas *Instrucciones*, a partir de informes elaborados por el Comisario de Zona del Patrimonio Artístico–Manuel Chamoso Lamas-, el Arquitecto Conservador de la Ciudad –Francisco Pons-Sorolla- y la Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional[627].

En el marco internacional, un paso más en el respeto por el entorno monumental lo encontramos en las **Normas de Quito (1967)**. Además de la asociación espacio-monumento –que deriva en la ampliación de la tutela conservacionista hacia todo el marco urbano, al ámbito natural y a los bienes culturales que engloba- destaca el valor económico que puede extraerse del entorno monumental mediante la puesta en valor de los monumentos. Si el rendimiento social de éstos incluye su espacio circundante, los efectos

[626] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 155-194.

[627] Los sectores afectados por la Declaración de clasifican en tres niveles -Perímetro Morado (Zona histórico-artística definida por el Decreto de 1940), Perímetro Azul (Zona de respeto y protección del paisaje y silueta urbana) y Perímetro Sepia (Zonas de Ordenación Especial)- con específicas condiciones de uso, volumen y estética. Las *Instrucciones* de Compostela se completan con las siguientes normas: Limitación de altura en zonas exteriores; Obras que necesitan la aprobación de la Dirección General; Tramitación de los proyectos para su aprobación; e Inpsección de las obras por la Delegación de Bellas Artes.

de la rehabilitación realizada se aseguran con mayor éxito de acción y benefician a las demás áreas de la trama.

A partir de los años setenta la estimación del entorno monumental –ampliado al concepto de ambiente y el de patrimonio histórico a los conjuntos- cobra cada vez más auge en las reflexiones sobre conservación y/o restauración de cascos antiguos, incluyendo componentes como el entramado social que reside en estas zonas, los problemas de uso, la dimensión funcional…[628]. Con apoyo del Consejo de Europa, la UNESCO e ICOMOS se confeccionan diversas estrategias urbanísticas, técnicas, políticas, sociales y económicas para la rehabilitación de los centros históricos[629].

Las *Instrucciones para la tutela de los Centros Históricos* recogidas en la **Carta del Restauro de 1972** recomiendan el "saneamiento de conservación" como garantía para mantener las características tanto estructurales (trazado, red viaria, perímetro de manzanas…) como ambientales de los mismos (perfiles monumentales y paisajísticos). Toda adaptación a funciones modernas y sustitución, aunque sea parcial, de sus elementos, se ha de realizar con el máximo equilibrio para respetar el carácter general del recinto histórico. Estos principios son ampliados en la **Carta italiana de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura (1987)**, atendiendo al aspecto ambiental en un sentido amplio, incluyendo tanto los elementos edilicios, exteriores (calles, plazas, etc.), interiores (patios, jardines, espacios libres, etc.), naturales (contornos naturales, cursos de agua, etc.), como estructuras significativas (murallas, puertas, etc.), y, a su vez, estableciendo áreas de protección mediante anillos de respeto- si se trata de un núcleo bien definido y aislado- y mediante limitaciones de alturas, volúmenes… si son áreas históricas para evitar el impacto de formas de urbanización y construcción intensiva.

Una de las apuestas conceptuales más revolucionarias formuladas por Giovannoni había sido la valoración de "arquitecturas menores". Esta idea es recogida por la **Carta de Cracovia (2000)** –considerada como la actualización de la Carta de Venecia- en su apartado 8º. Recomienda la salvaguardia de todos los edificios que constituyen los núcleos históricos –aunque no posean un valor arquitectónico singular- porque sus carctaerñisticas técnicas y su variedad espacial, decorativa y cromática les confiere unidad orgánica y las hacen insustituibles en el conjunto de la ciudad.

Queda demostrado cómo la influencia de la doctrina de Giovanonni ha traspasado, incluso, al siglo XXI. Su aportación más importante fue abrir la reflexión sobre los límites de la

[628] La preocupación por la protección de los centros históricos y su integración en la vida contemporáne se han analizado en otros foros de consenso internacional como la Declaración de Amsterdam (1975), la Recomendación de Nairobi (1976) o la Carta Internacional para la conservación de las Ciudades Históricas (Toledo, 1986). Problemáticas específicas, como el caso italiano o iberoamericano, también han merecido su estudio en textos como la Carta de Noto (1986) y la Carta de Veracruz (ciudad de México, 1992).

[629] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 372.

definición del Patrimonio Cultural, ampliar las medidas de protección y conservación a los entornos monumentales, romper la visión contemplativa de los centros históricos y fomentar una estimación del ambiente urbano que, con el tiempo, se ha ido ampliando hasta la conservación integral de recursos edilicios y espaciales, y la de valores inmateriales caracterizadores de paisajes singulares.

INTERVENCIONES EN LOS CENTROS HISTÓRICOS: SÍMBOLOS MEMORIALES Y ATRACTIVOS TURÍSTICOS

La opinión más difundida entre los especialistas que han estudiado la tutela del Patrimonio Cultural en España durante el siglo XX, sostiene que las actuaciones de renovación urbana llevadas a cabo en centros históricos, durante buena parte del mismo, responden a planteamientos monumentalistas más que a procesos de rehabilitación integral. Esta misma opinión afirma que desde la Ley del Tesoro Artístico de 1933 –cuya promulgación se torna en instrumento más simbólico que eficaz- pasando por los diferentes Decretos que amplían sus disposiciones en materia de conservación y/o restauración monumental, hasta la Ley de 1985 -que produce una puesta al día conceptual y operativa-, las intervenciones realizadas se caracterizan por estrategias puntuales de restauración arquitectónica -más que de reestructuración espacial o de regeneración funcional- por su falta de coordinación –como apunta Miguel Ángel Troitiño (1992)[630]- con la legislación urbanística.

La desconexión entre escala edilicia y escala urbanística que caracteriza los programas de actuación cumplidos entre los años cuarenta y ochenta, puede justificarse a partir de dos aspectos. Si la renovación urbana –como define López Tamayo (2000)[631]- consiste en la actualización de la ciudad en sus necesidades contemporáneas sin agredir su esencia, constituida por morfología urbana, tipologías, costumbres, tradiciones…, no parece muy descabellado que la atención se centrase en la dimensión arquitectónica –tanto monumental como menor- con el fin de preservar la imagen identitaria del conjunto. Y, por otra parte, si tenemos en cuenta que en esa época –al igual que se refleja en planes de conservación de Siena (1956) y Asís (1958)[632]- los centros históricos gallegos todavía no habían conocido la transformación hacia la diversidad, sino que eran espacios donde se

[630] Trotiño Vinuesa, M.A. (1992): *Cascos antiguos y centros jistóricas: problemas, políticas y dinámicas urbanas*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, p. 48.

[631] López Tamayo, N. (2000): "La intervención urbanística en el patrimonio edificado", Álvarez Mora, A.; Valverde Díaz de León, F. (coord.): *Ciudad, territorio y patrimonio. Materiales de investigación II*. Universidad Iberoamericana Puebla, Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid. México, Lupus Inquisitor, p.200-201.

[632] Viviani, R. (1999): "De la Urbanística al gobierno del Territorio", *La ciudad deseada. Valoración cultural de la Ciudad Histórica, su evolución sostenible y su futuro en la previsible ordenación del territorio*, Salamanca, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León, p. 22.

vivía, se trabajaba, se comerciaba, se paseaba…, la rehabilitación de usos o la atención a su degradación social, por entonces inexistente, no forma parte de las campañas de protección.

Antes de desarrollar las intervenciones de renovación urbana que el arquitecto Pons-Sorolla lleva a cabo en conjuntos monumentales de Galicia, resulta interesante exponer la clasificación de **ESTRATEGIAS PARA LA RECUPERACIÓN Y PUESTA EN VALOR** del paisaje de la ciudad histórica propuesta por Basilio Calderón (2003)[633], para comprobar las escasas variantes ontológicas que éstas presentan con las campañas dirigidas por aquel. La sistematización formulada por Calderón se sintetiza en cinco estrategias a las que corresponde una acción determinada. La primera de ellas es «JUSTIFICAR», referida a las medidas acosadoras que desembocan en derribo por saturación (compra-venta de inmuebles por grupos económicamente fuertes que consiguen su expediente de ruina para la demolición o instalación de campañas informativas del tipo "peligro de ruina", "foco de insalubridad", etc.). En segundo lugar, se encuentra la de«RECUPERAR-LIMPIAR», consistente en rescatar la fisonomía y el ambiente tradicionales mediante restauración y limpieza de fachadas y cubiertas, eliminación de barreras arquitectónicas, retirada de actividades no deseadas, mejora de pavimento, obras de saneamiento y eliminación de tendidos aéreos. La maniobra «RELLENAR-COMPLETAR» hace referencia a la instalación de mobiliario urbano, acondicionamiento de zonas verdes y adquisición de solares para insertar actividades sociales y económicas. La cuarta estrategia «DECORAR-ESCENIFICAR» incluye creación de nuevas zonas peatonales, supresión de la presencia del automóvil en la calle construyendo aparcamientos para residentes, restricción del acceso al tráfico rodado al centro histórico, significación de cierres de obra, litigación del impacto visual de indicadores publicitarios, mejora de la imagen de comercios y rotulación de calles, instalación de iluminación artística de fachadas y creación "planes de color" en las ordenanzas estéticas del Plan General. Finalmente, «ENSEÑAR-REUTILIZAR» comprende el diseño de recorridos histórico-paisajísticos y de un nuevo modelo de accesibilidad rodada al Centro fundamentado en transporte público y en estacionamientos públicos y privados en venta, así como la selección de usos, la promoción de recursos visitables y la confección de planes de dinamización turística.

El trabajo de Pons-Sorolla al frente de la conservación del patrimonio urbano gallego poco se aleja de las directrices por las que pretende encaminarse la revitalización de los cascos antiguos en nuestros días -cuyo ejemplo más elocuente son las referidas *Estrategias* planteadas por Basilio Calderón-. La demostración de esta correspondencia queda sujeta al recorrido por las diversas prácticas empleadas en sus campañas, que proponemos

[633] Calderón Calderón, B. (2003): "El paisaje de la ciudad histórica española en el cambio de siglo. Entre el renacimiento y la invención de la memoria", Bernal Santa Olalla, B. (coord.) *El medio ambiente urbano en las ciudades históricas*, IV Jornadas de Geografía Urbana (Burgos, 1999), Universidad de Burgos, p. 35-41.

realizar a continuación. Previamente cabe señalar que tales intervenciones conllevan la reorganización de espacios libres, prioritariamente, en el entorno de monumentos, por lo que pueden considerarse simbólicas, estratégicas y representativas de intereses religiosos, culturales, políticos, ideológicos, económicos y turísticos. Su escasa atención a las cuestiones sociales, en aras de conseguir efectos estéticos y perspectivas con encanto, las convierten en cuestionables a la luz de los criterios actuales. En cualquier caso, no cabe duda alguna que el desarrollo de una etapa de restauraciones grandilocuentes y ordenaciones escenográficas ha permitido que la reacción de los expertos alcance el eco suficiente para no desatender los valores memoriales, artísticos y ambientales de los centros históricos.

Uno de los ejercicios más destacados de los proyectados por Pons-Sorolla es la **ORDENACIÓN DE PLAZAS**. De las actuaciones más singulares, por su emplazamiento emblemático, destacamos las realizadas en la Plaza de San Martín en Ourense (1958), la antigua Plaza del General Franco en A Coruña (1959) y la Plaza de San Fernando en Tui (Pontevedra, ca. 1966). Las tres se vinculan a un monumento destacado: las ourensana y tudense con la respectiva catedral y la coruñesa con la iglesia de Santiago. Esta condición de marco monumental determina la prioridad de enfatizar perspectivas hacia esas arquitecturas, mediante juegos escenográficos, regularización de alzado y planta y diferenciación de espacios a través del tratamiento del suelo. Es un ejercicio de urbanización similar a los preceptos decimonónicos, convirtiendo al monumento en foco de atención y receptor de las nuevas líneas de fuga conseguidas.

En Ourense se retoma el deseo de otorgar al acceso principal del Templo una plaza monumental[634]. El proyecto conlleva la compra y expropiación de solares, para uniformizar las líneas perimetrales y reconstruir alzados regulares reproduciendo los soportales existentes. La medida permite crear una zona de respeto diáfana entre catedral y entorno inmediato que mejore la visualización de aquella. Para comunicar el atrio con la ciudad -dado el desnivel entre ambos de casi seis metros- se construye una escalinata de dos tramos con rellano intermedio, bajo el cual se configura un túnel suficiente, de cuatro metros y medio de altura, que respete la circulación por la Calle de las Tiendas (**Plano 56**). La perspectiva hacia el Templo se potencia mediante el nuevo elemento de transición, consiguiendo, a su vez, ennoblecer la entrada, hasta entonces, de aspecto confuso y crecimiento espontáneo. La demolición de casas y superación de desnivel con escalinata para crear una plaza monumental nos remite, en la memoria urbana de Galicia, a otro caso singular asociado, también, con una catedral: la creación de la Plaza de las Platerías en Santiago de Compostela –correspondiente al atrio Sur de la Basílica jacobea- producida en el siglo XVIII.

[634] Vid. CORPUS, p. 617-625.

La ordenación de la antigua Plaza del General Franco en la ciudad herculina resulta muy interesante[635], tanto por la valoración que confiere a las arquitecturas históricas que la acotan –iglesia de Santiago en el nivel superior y edificio de Capitanía en el inferior-, como por el tratamiento concedido al espacio, característico de la *praxis* de este arquitecto en tramas históricas. La separación de los ámbitos se resuelve con la construcción de un pequeño muro de contención, para no perjudicar la vista hacia la cabecera del templo y suavizar la caída de las pluviales (**Plano 57**). Este murete organiza las circulaciones del siguiente modo: en un extremo la rampa se sustituye por escalinata para peatones y en el otro se mantiene la pendiente de 10% para tráfico rodado. La humanización de la barrera se consigue con la instalación de farolas artísticas y la construcción de una fuente en su centro –mirando hacia el nivel inferior- cuyo cerramiento posterior se convierte en respaldo de banco, desde el que contemplar descansadamente la cabecera de la iglesia. En el entorno de ésta se amplía la zona ajardinada y se reconstruye un palacio del siglo XVIII en ruina para devolver su dignidad; y en lo alrededores de Capitanía se construye una lonja para actos militares y se demuele una casa para ampliar su vía de servicio. La pavimentación diferenciada de áreas -entre las de circulación y las inmediatas a las edificaciones destacadas- permite jerarquizar por su importancia los ambientes que componen la plaza.

Otro caso destacado de ordenación de plaza es la de San Fernando en Tui[636], similar con la de San Martín de Ourense en varios aspectos: antecede al acceso principal de la catedral, tras la restauración historicista de su pórtico se completa la escalinata que lo enlaza con la plaza, y también se lleva a cabo la regularización de su contorno con el alineamiento de su flanco meridional. El objetivo vuelve a ser la visualización del monumento que preside la plaza; esto recuerda al urbanismo practicado en Roma durante los siglos XVII y XVIII y la ordenación de plazas monumentales al servicio de arquitecturas singulares, frente a las *plazas reales* de París articuladas a partir de arquitecturas residenciales, como si fueran patios interiores. La explanada de San Fernando, antes de su repavimentación, se amplía demoliendo el saliente de la llamada Casa de la Integridad en el referido costado lateral (**Figs. 154-156**). La valoración estética del Templo se completa con la retirada del tendido aéreo que la cruza y con instalación de iluminación artística.

Uno de los trabajos constantes en las intervenciones ideadas por Pons-Sorolla en centros históricos es la **PAVIMENTACIÓN** de calles, plazas, atrios, etc. Cierto es que esta operación se incluye como partida importante en la mayoría de actuaciones urbanas –por ejemplo, en las ordenaciones de plazas que acabamos de mencionar-, sin embargo, el tratamiento que el arquitecto le concede es tan destacado, por su valor estético y pedagógico, que merece una mención individualizada en el grupo de intervenciones que estamos recorriendo. La

[635] Vid. CORPUS, p. 33-36.

[636] Vid. CORPUS, p. 831-835.

dimensión decorativa se consigue por la combinación generalizada de enlosados graníticos con chapacuña de pizarra; y el valor educativo remite a la acertada observación de Basilio Calderón (2003) -*"Pavimentar la memoria: el suelo como pedagogía para el uso de la ciudad"*[637]- sobre la lectura que puede hacerse de un centro urbano mirando, simplemente, el suelo. Pons-Sorolla explota esta capacidad expresiva del pavimento y, al igual que dirige perspectivas visuales hacia las edificaciones, orienta recorridos y singulariza espacios mediante el revestimiento del terreno.

Prueba de esa doble finalidad podemos citar la pavimentación de la Calle de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela, 1964)[638], calzada singular a la que el propio arquitecto define de la siguiente manera: *"Todo buen catador de las bellezas compostelanas sabe que uno de los paseos de más íntima y honda emoción que puede brindarnos la Ciudad Monumental, lo constituye el recorrido del callejón de San Pelayo de Ante-Altares desde la Plazuela de Feijoo (vulgo «La Borriquita») hasta desembocar en la Vía Sacra a las puertas mismas de la Iglesia de San Pelayo desde donde se abre la inigualable perspectiva de la Plaza de la Quintana rematada a su fondo por la catedralicia Torre del Reloj"*[639] (**Plano 58**). Aprovechando que en los extremos de la citada calle se abren dos plazoletas cerradas, como patio de luces delanteros de las casas que los rodean, marca la diferenciación entre ámbito de tránsito y espacios "privados" con diversa pavimentación. Cubre la línea de paso de la calle con enlosado granítico y lo combina con chapacuña irregular en las referidas plazoletas (**Figs. 157-162**).

Sin embargo, la pavimentación proyectada por Pons-Sorolla no se reduce únicamente a estrategias de embellecimiento, en muchas otras ocasiones los trabajos responden a reparaciones urgentes de calzadas. El ejemplo más sobresaliente es la campaña realizada en el conjunto monumental de Pontevedra durante los años cincuenta y sesenta[640]. La buena conservación del carácter popular del recinto desencadena una actuación ideada para respetar su imagen y armonía. Dentro de las diferentes actuaciones llevadas a cabo, se encuentra la rectificación de rasantes de vías en avanzado estado de deterioro, como

las Calles de Figueroa (**Figs 163 y 165**) y San Telmo y las plazas de la Leña (**Fig. 164**), Teucro, Rogelio Lois y Santa María.

Asimismo, dentro de la categoría de pavimentación pueden incluirse trabajos colaterales que, aprovechando la renovación de suelos, se llevan a cabo en objetos de tránsito. Nos estamos refiriendo a las escalinatas que caracterizan las compostelanas plazas de

[637] Calderón Calderón, B. (2003). op. cit., p. 32.

[638] Vid. CORPUS, p. 191-194.

[639] Memoria del Proyecto de 1951. (APS).

[640] Vid. CORPUS, p. 765-776.

Platerías (1953)[641] y Quintana (1964)[642]. Dos restauraciones derivadas de los trabajos de adecentamiento practicados en sus espacios inmediatos. En ambos elementos se lleva a cabo el desmontaje de su estructura –en la Quintana como consecuencia de excavaciones arqueológicas realizadas en la cabecera de la catedral- y su reconstrucción con la instalación de nueva base de hormigón, sobre la que se reponen los peldaños existentes con sustitución de los descompuestos.

Hablando de los trabajos de pavimentación que proyecta Pons-Sorolla en centros históricos de Galicia, y de la importancia que éste les concede para mantener o monumentalizar sus condiciones ambientales, hemos de aludir la vulneración a que actualmente se someten muchos de los practicados por entonces. El adoquinado, por ejemplo, colocado en las calles de tráfico rodado está siendo sustituido por cemento, a fin de que la circulación no sufra su deterioro y el recorrido no sea inestable. Que con esta práctica se está produciendo una transformación importante del centro histórico, no cabe duda alguna, y más si esa *cementación* se realiza en las vías circundantes de los recintos –aquellas que corresponden con la antigua traza de murallas demolidas por deseos expansionistas en los siglos XIX-, pues el efecto resultante es un aislamiento forzado del casco antiguo, con una cambio brusco de suelo. Este fenómeno está sucediendo, por ejemplo, en numerosos puntos en torno a la almendra compostelana; concretamente, las propuestas aprobadas para llevar a cabo de modo inminente esta sustitución afectan al área de Porta Faxeira y Colegio de San Clemente.

La condena a implantar pavimentaciones modernas en las proximidades de monumentos que, poco éxito parece estar teniendo en nuestros días, fue enunciada por Pons-Sorolla en los años sesenta con respecto al Monasterio de Sobrado dos Monxes (A Coruña)[643]. En aquella ocasión formuló su rechazo hacia el trabajo que, con ayuda del Ministerio de Obras Públicas –según proyecto del ingeniero Iglesias Atocha-, se había realizado en el acceso al cenobio a base de losas de hormigón y juntas abiertas rellenas de encachado de mampostería, formando recuadros y zonas verdes, con un trazado sin correspondencia con los ejes de las fachadas y con un nivel demasiado alto, que tapaba el zócalo del templo y el primer peldaño de entrada. El rechazo de pavimentaciones poco acordes con el carácter artístico de los monumentos fue avalado por Gabriel Alomar Esteve –responsable de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional desde 1963 hasta 1969- durante el Coloquio sobre centros históricos organizado por ICOMOS en 1967 en Cáceres, en los términos siguientes: *"L'unité des édifices d'un ensemble et leur*

[641] Vid. CORPUS, p. 188-189.

[642] Vid. CORPUS, p. 174-175.

[643] Vid. CORPUS, p. 351-361.

harmonie perdront beaucop de leur valeur, si les rues qui e forment sont à revêtement d'asphalte ou de ciment."[644].

Otra de las actuaciones recurrentes en los proyectos urbanos de Pons-Sorolla es la **LIMPIEZA Y RESTAURACIÓN DE FACHADAS**. Al margen de que este trabajo se registre en la mayoría de arquitecturas monumentales intervenidas, interesa abordarlo desde el punto de vista ambiental. Tal y como había propuesto Giovannoni, la "arquitectura menor" posee igual valor caracterizador de la ciudad que los hitos edilicios. Basándose en este precepto, Pons-Sorolla desarrolla la estimación del conjunto frente a la individualidad del monumento, incluyendo tanto la ordenación de zonas ajardinadas –juega con el elemento natural para embellecer ámbitos destacados y descongestionarlos-, como la reparación de las casas populares que los componen.

El paradigma de esta intervención lo encontramos en la restauración masiva de casas realizada en la compostelana Rúa de San Pedro, entre los años 1956 y 1964[645]. Coincidiendo con la llegada del Camino Francés a Santiago de Compostela, y la celebración de dos Años Santos -intensamente promocionados-, se adecentan las construcciones populares, que flanquean la referida calle, por su pésimo aspecto derivado tanto de la escasez de recursos económicos de sus residentes –imposibilitando una conservación continuada de los inmuebles- como de la ejecución de reformas modernas que rompían la armonía tradicional del lugar. Las operaciones comunes –análogas con las realizadas tanto en el resto del conjunto monumental compostelano como en los de Pontevedra, Rivadavia y Tui, entre otros - comprenden la limpieza completa de lienzos, con supresión de zócalos y revocos de cementos, dejando las partes de sillería a la vista –esquinales, recercados de huecos, cornisas- y volviendo a cubrir con revoco de cal las zonas de mampostería; la reparación de tejados, balcones, chimeneas; la sustitución de carpinterías; la pintura de cerrajerías; la apertura de huecos tapiados; y la consolidación, puntual, de algunas estructuras en proceso de ruina (**Figs. 166-169**).

Las intervenciones que procuran una mejor integración de monumentos –aislados por su emplazamiento- con el resto de ciudad o medio rural, las hemos denominado **ORDENACIÓN DE ACCESOS**. En el ámbito urbano destacamos la campaña realizada en el Castillo de San Antón de A Coruña (1966-67). Tras su conversión en museo arqueológico la necesidad de favorecer su visita pasaba por mejorar el entorno y los caminos de llegada. La premisa de potenciar visualmente el fortín se juntó con el deseo de recrear una imagen artística global, mediante la acotación de su perímetro –además de con pequeños muros- mediante rejas de hierro forjado clavadas directamente sobre la roca (**Plano 59**). Para facilitar la entrada

[644] Alomar Esteve, G. (1967): "Le problemes techniques de la sauvegarde et de la revivification des monuments", *Premier Colloque sur l'etude de la conservation, de la restauration et de la réanimation des ensembles historiques* (Cáceres, 15-19/III/1967), ICOMOS., p. 70.

[645] Vid. CORPUS, p. 231-234.

del público y monumentalizar la dimensión estética se proyectó la construcción de una rampa "a la italiana" con chapacuña de pizarra y sillería granítica (Fig. 170).

En esta línea de adecentar entornos monumentales con el fin de articular accesos, podemos citar las urbanizaciones de las iglesias coruñesas de Nuestra Señora de la Merced de Conxo y Santa Susana en Santiago de Compostela (1964 y 1968), Nuestra Señora del Camino en Muros (1969), Santa María de Mezonzo en Vilasantar (1970) y San Antón en Toques (1970-1972). Todas ellas, incluso las compostelanas, se encuentran ciertamente alejadas del núcleo vivencial. Aunque éstas, por su mayor proximidad con la ciudad, podrían considerarse como ordenación de accesos urbanos, hemos preferido incluirlas en la categoría de entornos rurales –haciendo una intencionada digresión hacia los accesos en ámbito rural-, porque el de Nuestra Señora de la Merced se urbaniza con la carretera que conduce a Santiago y porque el de Santa Susana se integra en el Paseo de la Alameda. Considerando la condición periurbana del primero –condición que está cambiando por la expansión inmobiliaria iniciada desde hace dos décadas- y la dimensión natural del segundo, su incorporación en la ordenación de accesos en medio no urbano nos parece lo más acertado –introduciendo intencionadamente esta digresión sobre entornos rurales para completar la visión de este criterio de intervención-.

El antiguo convento de Conxo (Santiago de Compostela)[646], convertido en hospital psiquiátrico en el siglo XIX, asiste a la urbanización de sus accesos a finales de los años sesenta. Aunque en 1964 se aprueba el proyecto en que, además de restaurar el templo, se contempla la atención de su alrededor, tenemos noticia de que cuatro años más tarde todavía no había podido ejecutarse este trabajo, debiendo comenzar poco después, seguramente, con las trazas diseñadas por Pons-Sorolla y José L. García Fernández. Las dos entradas al monumento –iglesia y hospital- que dan hacia la explanada principal estaban separadas por un murete. Respetando esta división, el proyecto de obras propone destacar el ingreso principal al templo. Para ello, se idea rebajar el nivel de la explanada, construir una plataforma, cubierta con enlosado granítico, y mantener el muro que marcaba el acceso al inmediato cementerio. Esta mejora del entorno concluye con una pavimentación mixta -losas graníticas, en la referida elevación, y lajas de pizarra en las zonas de circulación y congregación- enmarcando zonas verdes en las que, conservando la vegetación existente, se proyecta nuevas plantaciones (Fig. 171).

La ordenación del entorno de la iglesia de Santa Susana (Santiago de Compostela)[647] viene determinada por el singular marco natural en que se emplaza: la Alameda. El criterio radica en potenciar la relación entre edificación y paisaje mediante la reorganización de perspectivas, desde los accesos al recinto, y el rebaje del cerramiento perimetral. La

[646] Vid. CORPUS, p. 237-241.

[647] Vid. CORPUS, p. 319.-325.

comunicación del templo con el Parque se realiza mediante dos comunicaciones: la principal está formada por una escalinata de piedra que desemboca en el Paseo de la Herradura, y la posterior que, situada detrás de templo, enlaza con la carballeira en que hasta hace pocos años tenía lugar una importante feria de ganado (**Plano 60 y Figs. 172-173**). Mientras que el primer recorrido se adecenta en pavimentación y contenciones, el segundo se destaca con encachado irregular de pizarra. Para que esta clasificación resultase notoria, se rebaja todo el terreno para su nivelación y saneamiento. El emplazamiento del templo, justo en la parte más elevada de la Alameda, había quedado oculto por el crecimiento de la vegetación y la elevación de su muro perimetral, seriamente afectado por desprendimientos. La demolición de éste para su reconstrucción con menos altura perseguía el deseo de enfatizar su presencia, desde un punto de vista artístico, y mejorar su integración visual. Si la urbanización de Conjo se proyecta para "salvar" el ingreso al monumento de la invasión rodada de su entorno –en cierto modo se pretende anular el ambiente destacando la arquitectura-, la de Santa Susana, por el contrario, está pensada para mejorar su interrelación con el medio natural potenciando el enclave y las perspectivas desde éste hacia el templo.

La ordenación de accesos y mejora del entorno suele coincidir con el remate de la salvaguarda de todo monumento. Algunas de ellas, sobre todo las que se producen en la década de los años setenta, cuentan con la colaboración del arquitecto Carlos Fernández-Gago Varela. Los tres ejemplos que analizamos a continuación corresponden a proyectos compartidos entre Pons-Sorolla y este colega. De hecho, en algunos de ellos sólo figura el nombre del segundo como arquitecto director, aunque cartas en que Pons-Sorolla comenta asuntos sobre estos trabajos o proyectos en que inicialmente se contempla el adecentamiento del medio pero que, finalmente, se retrasan unos años, no inhiben de considerar que en la formulación de sus directrices finales éste participara de modo directo. Si a ello le añadimos que las ordenaciones en que figura Fernández-Gago reproducen idénticos criterios de actuación que las proyectadas en solitario por Pons-Sorolla, no cabe duda alguna de la corresponsabilidad de éste en su proceso.

Los templos de Nuestra Señora del Camino en Muros[648], Santa María de Mezonzo en Vilasantar[649] y San Antón de Toques[650] protagonizan una intervención bastante similar en cuanto a pautas básicas de ordenación. Con ello nos referimos al saneamiento del terreno, mediante rebaje y nivelación de tierras, renovación de drenaje perimetral al monumento, para garantizar el aislamiento de humedades en zona basamental, e instalación de nueva conducción de pluviales y atarjeas. De estos trabajos destaca el rebaje de tierras realizado

[648] Vid. CORPUS, p. 61-63.

[649] Vid. CORPUS, p. 365-376.

[650] Vid. CORPUS, p. 363-364.

en la cabecera de Vilasantar permitiendo descubrir parte de los ábsides semienterrados y conseguir devolver la esbeltez original a su conjunto.

La clasificación de espacios inmediatos por muretes, ajardinamiento y diferencia de nivel en pavimentación, es otra de las constantes registradas en estas iglesias. El santuario de Muros se aísla de edificaciones modernas, próximas a su recinto, y de un pequeño grupo de hórreos, mediante la creación de zonas ajardinadas que actúan de barrera natural para, como defendía Giovannoni, convertir lo irreverente en delicado. La organización de ambientes deriva en la separación del atrio, respecto al camino superior, a través de la reconstrucción del muro de sillería existente, la ordenación del camino que bordea el atrio y la pavimentación con nueva escalinata pétrea del paso que discurre por el costado meridional del templo (**Planos 61 y 62**). El entorno de Vilasantar, por su parte, también se somete a una estructuración evidente. Al margen de la reconstrucción de muretes perimetrales, plantación de zonas ajardinadas y restauración de elementos complementarios (fuente, alpendre, patio), destaca la demolición del cementerio inmediato –adosado al extremo Norte de la iglesia- y la construcción del nuevo al otro lado del camino. Con este desplazamiento se consigue jerarquizar los ambientes y conferir al monumento un cinturón verde que lo destaque en el entorno (**Planos 63 y 64**). En la iglesia de Toques, finalmente, se construye un terraplén a continuación de su cabecera para preservarla de la erosión registrada en la zona por la existencia de fuerte desnivel. Esta contención no separa al monumento del medio sino que garantiza su permanencia, aunque con ello se erija una barrera física. Asimismo, se ordena el entorno con la formación de zonas ajardinadas, permitiendo articular claramente el acceso principal al recinto, con losas graníticas y rejuntado saliente que ayuda a destacarlo (**Fig. 174**).

La mayoría de intervenciones programadas por Pons-Sorolla revisten una intencionalidad turística y de promoción. En el marco de codificar imágenes atractivas para potenciar los recursos de los centros históricos se encuentra la **CONFIGURACIÓN DE ITINERARIOS TURÍSTICOS.** Uno de los que mejor expresan este concepto es el planificado en torno a la Plazuela y Calle de San Miguel[651] en Santiago de Compostela, a lo largo de los años sesenta (**Plano 65 y Figs. 175-177**). La conversión de la llamada Casa Gótica - emplazada en la referida calle- en Museo de las Peregrinaciones –inaugurado en el año 1965-, desencadena la revitalización de esa zona, hasta entonces, fuera de los circuitos habituales de turistas y peregrinos por no corresponderse con la llegada del Camino Francés a la ciudad, pues ésta era la ruta por la que dio comienzo el resurgimiento del peregrinaje jacobeo en esos años. Los trabajos de urbanización y nueva organización de rasantes permiten mejorar su accesibilidad y agruparlo -a través de la Calle de la Troia- con otro de los itinerarios más destacados del recinto monumental constituido por la Calle de San Paio de Antealtares:

[651] Vid. CORPUS, p. 218-219.

"itinerario turístico de primer orden desde la Plaza de la Quintana, pasando junto al Convento de San Pelayo hasta desembocar en la calle de la Conga"[652].

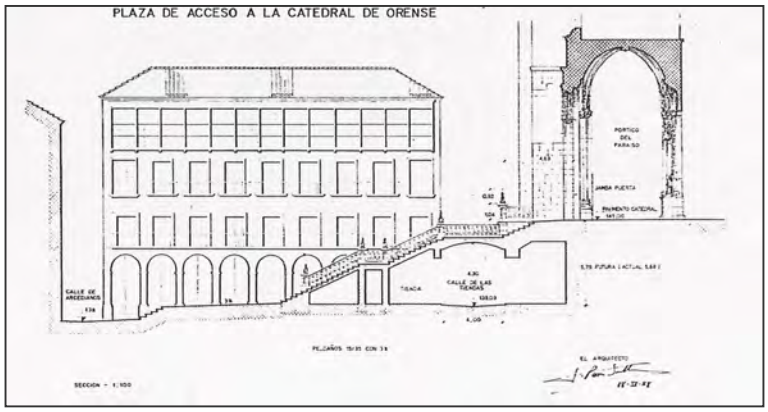
Dentro de esta categoría cabe citar la rotulación del recinto compostelano, coordinada por Pons-Sorolla, en el año 1964, no sólo para unificar la existente sino también para recuperar en las zonas perdidas *"el nombre antiguo que justifica su existencia"*[653]. El procedimiento de esta operación consiste en tallar los nombres bisel y pintarlos de rojo -reproduciendo abecedario romano- en un sillar existente o en una placa nueva –en caso de no existir o de reemplazar una deteriorada-, coordinando su colocación con las hiladas del paramento. Esta operación –que en la actualidad nos resulta tan obvia- permite trazar con mayor comodidad los itinerarios y favorecer su localización a los visitantes en ese momento de incipiente proyección turística de Galicia.

El embellecimiento ambiental del casco antiguo también se fomenta, bajo la óptica formalista, con uno de los recursos que más auge adquiere, a partir de los años cuarenta, en todo el país: la **ILUMINACIÓN ARTÍSTICA** de monumentos. En el mismo deseo promocional que el criterio anterior, la iluminación estudiada de centros históricos procura conferir una imagen de postal que permita una valoración distinta y atractiva para su visita. El estudio de perspectivas escenográficas y la imposición de lecturas dirigidas, en el proceso de restauración y ordenación del recinto, se ve potenciado por el encuadre nocturno al que se somete su contemplación. La idea de que el tratamiento del paisaje potencia los valores estéticos del conjunto urbano queda manifestada con este tipo de operación. Si la subterraneización del tendido aéreo se acomete para mejorar su aspecto diurno, el alumbrado artístico favorece la recuperación paisajística de manera global. El paradigma de esta puesta en escena es la propuesta formulada por el Comisario de Bellas Artes, Manuel Chamoso Lamas, en el año 1946 para mejorar la iluminación del conjunto monumental compostelano y obtener *"una suavidad de tonos y transparencia de sombra en múltiples rinconces y decorados edificios que actualmente pierden esa calidad por el tinte amarillento que esparcen las bombillas corrientes y que tanto desvirtúa los bellos matices con que los siglos han dignificado las piedras compostelanas"*[654].

[652] Memoria del Proyecto "Ordenación de pavimentos del itinerario turñistico de San Paio y zona de San Miguel y construcción de una estructura de hormigón en los hallazgos arqueológicvos de la Plaza de la Quintana" (Mayo, 1964). (APS).

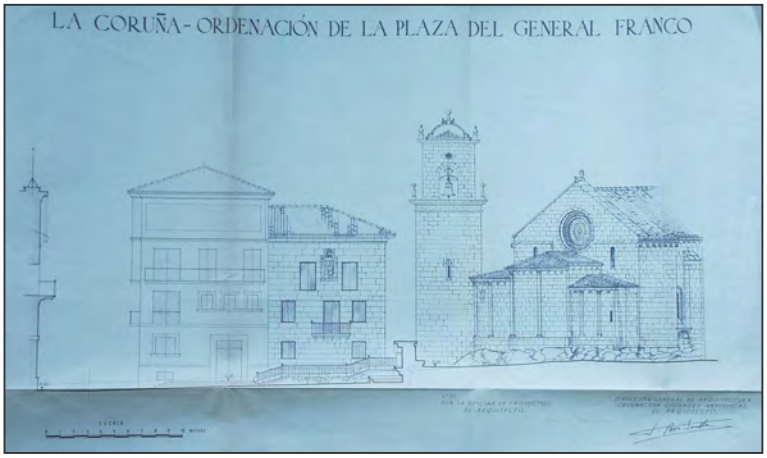
[653] Proyecto "Rotulación urgente de calles de la Ciudad Monumental" de 1964. (APS). Vid. CORPUS, p. 153-157.

[654] En el primer diario de excavaciones arqueológicas, realizadas en la Catedral de Santiago, que Chamoso Lamas envía a Pons-Sorolla en 1946 adjunta este Proyecto (09-V-1946). (APS).



Plano 56

Plano 56. Proyecto de ordenación de la Plaza de San Martín de Ourense. (Abri, 1958. APS).



Plano 57

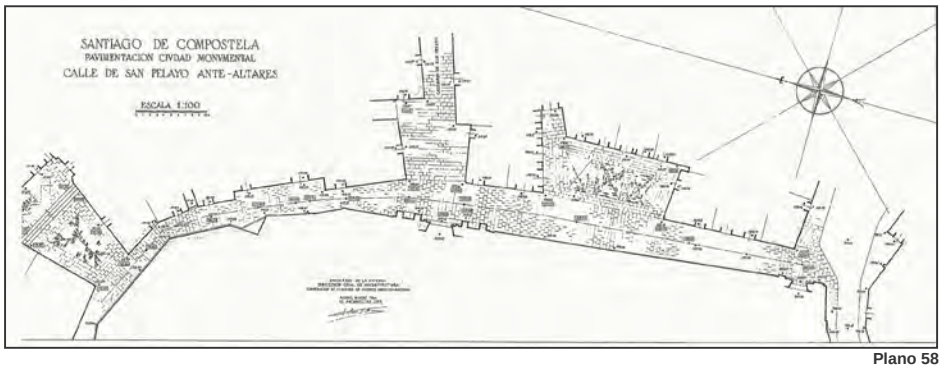
Plano 57. Proyecto de ordenación de la antigua Plaza del General Franco en A Coruña. (1959. AHMC, Sección: Obras municipales, pavimentación y aceras. Expte. nº 2682/3).

Fig. 154

Fig. 155

Fig. 156

Figuras 154-156. Detalle de la Plaza de San Fernando en Tui, demolición de la Casa de la Integridad (ca. 1965-1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 407 y 487) y estado actual.



Plano 58

Fig. 157

Fig. 158

Fig. 159

Fig. 160

Fig. 161

Fig. 162

Plano 58 y Figuras 157-162. Proyecto de pavimentación (Marzo,1964. APS) y detalles actuales de la Calle de San Paio de Antealtares en Santiago de Compostela.

Fig. 163

Fig. 164

Fig. 165

Figuras 163-165. Detalle de pavimentos de Plaza de la Leña y Calle de Figueroa en el casco antiguo de Pontevedra. (1968. AGA, Sección: Cultura, 26/142).

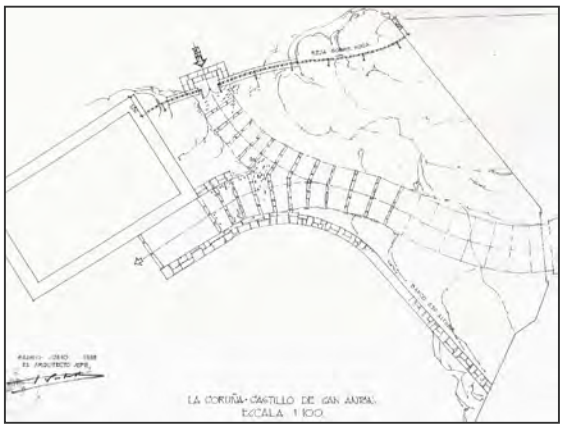
Fig. 166

Fig. 167

Fig. 168

Fig. 169

Figuras 166-169. Restauración de fachadas en accesos de peregrinos a Santiago de Compostela: Rúa de San Pedro (nº 85, 87 y 89) y Cruz de San Pedro (nº 1, 2, 9 y 10). (1964. APS).



Plano. 59

Fig. 170

Plano 59 y Figura 170. Ordenación de accesos al Castillo de San Antón en A Coruña: Proyecto de cerramiento (Junio, 1966. APS) y detalle de las obras de acondicionamiento (ca. 1967. APS).

Fig. 171

Figura 171. Ordenación de accesos a la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Conxo en Santiago de Compostela. (ca. 1968. APS).

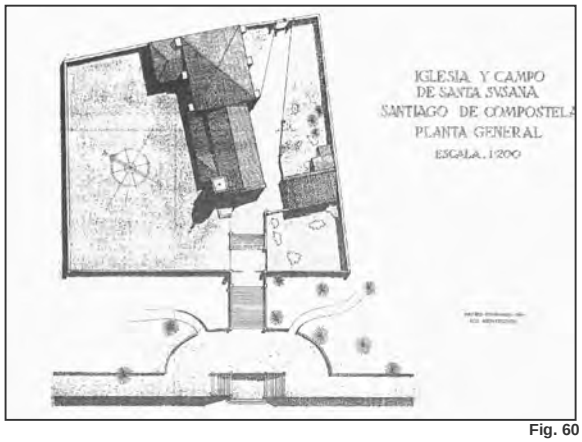
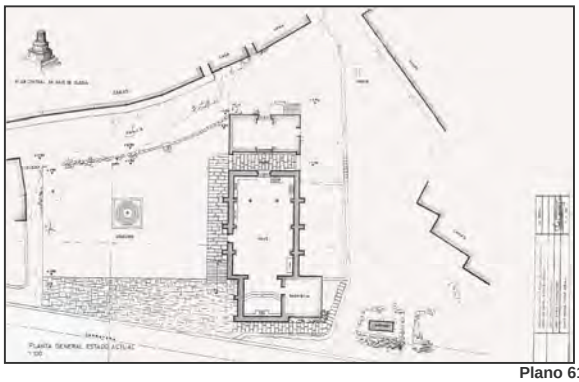


Fig. 60

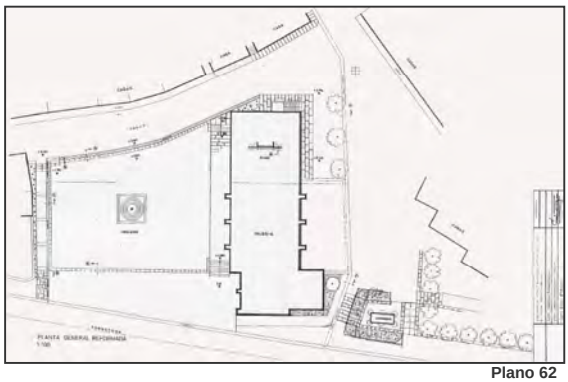
Fig. 172

Fig. 173

Plano 60 y Figuras 172-173. Ordenación de accesos a la Iglesia de Santa Susana en Santiago de Compostela: proyecto, escalinata principal y acceso lateral (ca.1968. APS).



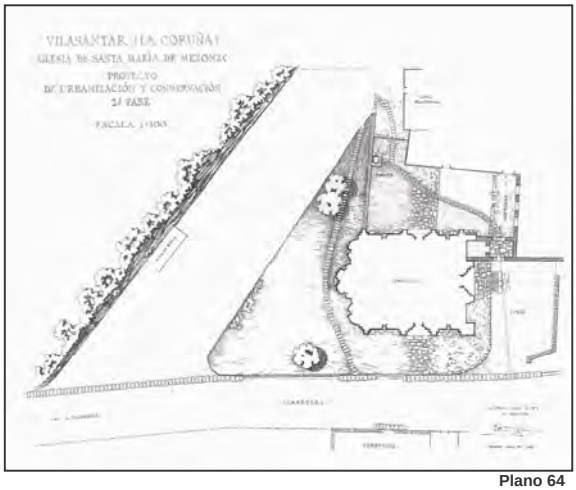
Plano 61



Plano 62

Planos 61 y 62. MUROS. Santuario de la Virxe do Camiño. Ordenación del atrio y plazas del Santuario. Planta general estado actual. (1969. APS).

Plano 63

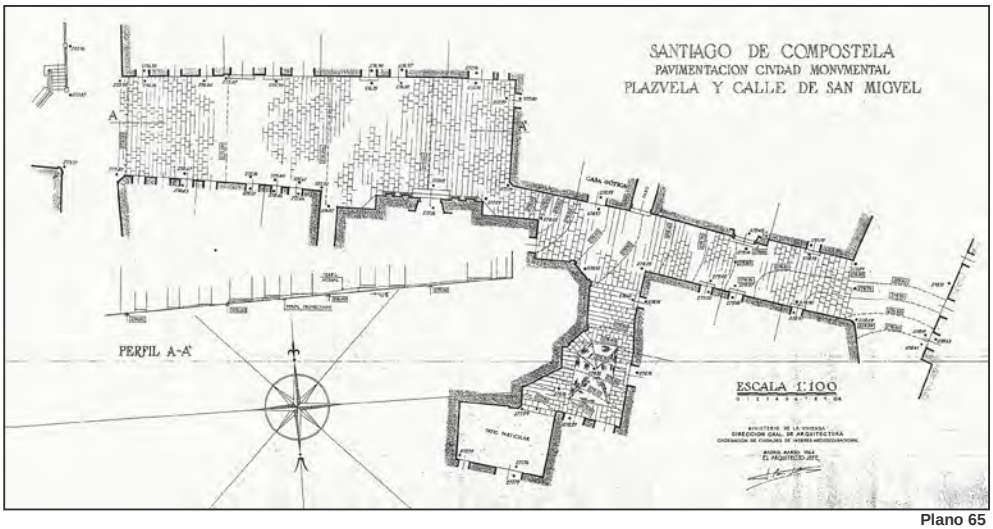


Plano 64

Planos 63 y 64. VILASANTAR. Proyecto de urbanización y conservación de la Iglesia de Santa María de Mezonzo (2ª Fase): emplazamiento ordenado. (Marzo, 1972. APS).

Fig. 174

Figura 174. Acceso y entorno de la Iglesia de San Antón de Toques (A Coruña).



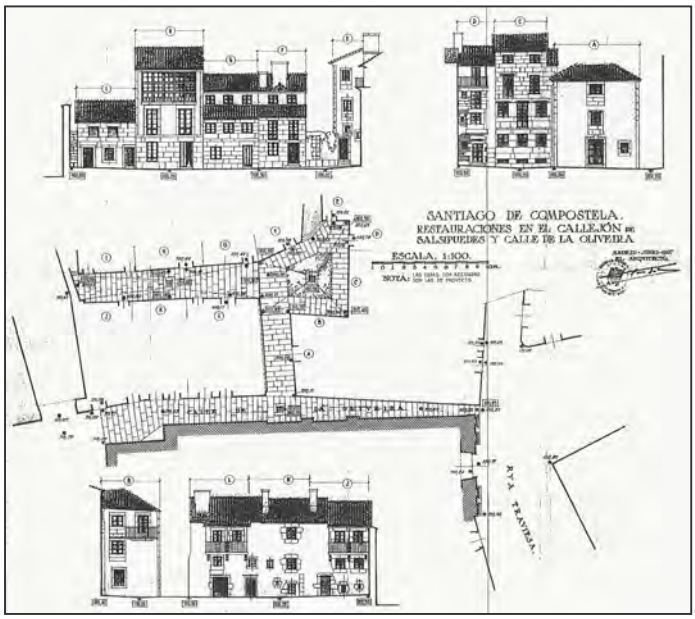
Plano 65

Fig. 175

Fig. 176

Fig. 177

Plano 65 y Figuras. 175-177. Proyecto de ordenación de la Plazuela y Calle de San Miguel dos Agros. (Marzo, 1964. APS) y detalles del entorno de San Miguel.



Plano 66

Fig. 178

Fig. 179

Fig. 180

Plano 66 y Figuras 178-180. Ordenación del Callejón de Salsipodes y Calle de la Oliveira en Santiago de Compostela. (Junio, 1967. APS) y detalles de su estado actual.

Fig. 181

Figura 181. Plaza de la Leña en Pontevedra. (1968. AGA, Sección: Cultura, 26/142).

Fig. 182

Figura 182. *Cruceiro* de Combarro. (1968. Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas, p. 230).

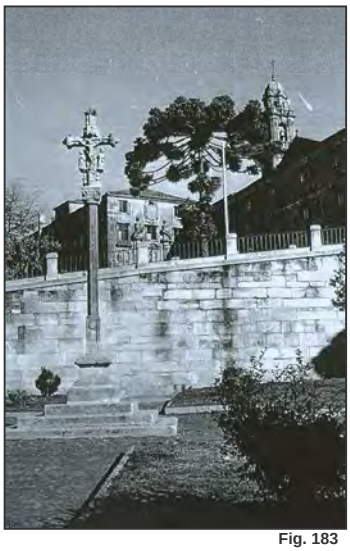


Fig. 183

Figura 183. *O Cruceiro Bonito* en los Jardines de la Porta do Camiño en Santiago de Compostela. (ca. 1965. APS).

La idealización del paisaje urbano conduce a otro de los mecanismos de actuación destacados de la *praxis* dirigida por Pons-Sorolla: la **AMBIENTACIÓN PINTORESCA.** Autores como el antropólogo Juan Agudo Torrico, han identificado el concepto *pintoresco* o *típico* con la conservación de legados no monumentales y con la lectura de legislaciones específicas -de 1933 a 1985- impregnadas de la imagen de la *cultura popular*, que había sido defendida por los movimientos folkloristas de finales del siglo XIX[655]. La presencia constante de estos calificativos en los textos oficiales condujo, según el mismo autor, a la aceptación colectiva de lo que "es propio" y al uso excesivo de estos vocablos por las autoridades franquistas

[655] Fernández-Baca Casares, R. (2000): "Patrimonio Histórico e Identidad Cultural", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria, p. 108.

en los *"discursos desetnizadores, que reducían los rasgos de cada pueblo-territorio a meros tipismos regionalistas, como en la venta de la imagen de una España como producto turístico de los años sesenta."*. El empleo masivo de índole idiosincrásica ha provocado que todavía, en la actualidad, se sigan empleando, actualmente, las referidas adjetivaciones en folletos turísticos.

El deseo por estampar imágenes de postal de los cascos antiguos de Galicia condujo a la justificación de muchas intervenciones, entre los años cuarenta y ochenta, como garantía para preservar su imagen autóctona. En los núcleos sin hitos arquitectónicos ni recursos artísticos, los valores ambientales y estructurales -tramas tortuosas, construcciones populares…- se convirtieron en reclamos identitarios. La exaltación turística que persiguen la mayoría de actuaciones y la prioridad otorgada a perspectivas escenográficas y teatralizaciones de arquitecturas- con excesiva atención a las fachadas-, derivan en ambientaciones de plazas y calles que destacan por su singularidad.

El entusiasmo hacia lo pintoresco queda recogido en la presentación de la urbanización que Pons-Sorolla proyecta en el año 1967 del compostelano Callejón de Salsipodes, *"uno de los rincones más popularmente conocidos y celebrados por su pintoresquismo dieciochesco: el callejón de Sal-si-puedes que se abre a la Calle de la Oliveira frente al macizo muro lateral de la Iglesia de Santa María Madre, a veinte metros escasos, por angostísimo paso de setenta centímetros, de la tradicional y popular Rúa Traviesa. El nombre ya explica que se trata de calle en fondo de saco que termina en viejo muro que la separa del Patio de San Agustín. Pero además su trazado es acodillado en ángulo recto ensanchándose en minúscula plazuela lateral al cambiar de dirección (…) Todo aquí es de pequeña escala, vario, movido y armónicamente desordenado; no hay monumentos propiamente dichos pero todo es irresistiblemente atractivo… excepto el abandono en que se halla que enmascara no poco de sus valores"*[656] (**Plano 66 y Fig. 178**). A pesar de tratarse de un espacio convivencial dentro un importante recinto monumental, el mecanismo para preservar su ambiente radica en no introducir variantes morfológicas, respetar la individualidad de la fisonomía ambiental y destacar lo más bello de cada construcción. Este último precepto nos conduce a la subjetividad con que pudieran formularse estos juicios de valor: "lo bello" es susceptible de conservación y "lo feo" está sujeto a transformación. En cualquier caso, llama la atención que la pauta de intervención consista no sólo en respetar la diversidad de tipos, congregados en el callejón, sino también en fomentar el contraste entre viviendas modernas y antiguas, contrariamente a lo que se lleva a cabo en el resto del recinto con modificaciones historicistas de fachadas modernas (**Figs. 179 y 180**).

[656] Memoria del Proyecto "Restauración de pavimentos y reparación de casas antiguas en el Callejón de Salsipodes" (Junio, 1967). (APS). Vid. CORPUS, p. 215-216.

El conjunto histórico de Pontevedra[657] es otro de los ejemplos que podemos traer a colación de valoración pintoresca, que, a diferencia del núcleo compostelano, comprende su totalidad por la *"presencia de acogedores y bellos rincones de pequeña escala que introducen el espíritu de las construcciones marineras con su ambiente popular en zonas netamente urbanas"*[658]. Esta dimensión popular del recinto pontevedrés, en la que se intercalan algunas edificaciones nobles, deriva en la estimación -en palabras del arquitecto- de significativos encalados que evitan la monotonía de un solo material[659]. Esta observación resulta bastante contradictoria con la exaltación pétrea que encontramos, por ejemplo, en el conjunto compostelano. Espacios emblemáticos como la Plaza de Teucro se presentan como ejemplos de convivencia entre casas humildes y nobles palacios.

La identidad rural del casco antiguo de Pontevedra conduce a la sobrevaloración de espacios típicos, como la Plaza de la Leña -*"conjunto de bellísima arquitectura popular presidida por crucero que acusa su carácter campesino"*[660] (**Fig. 181**)-. El hecho de que esta plaza cuente con uno de los elementos caracterizadores del pueblo gallego –el *cruceiro*- se somete a una valoración especial. Es más, las ambientaciones que diseña Pons-Sorolla en Galicia están, mayoritariamente, relacionadas con ese objeto, no sólo por su valor simbólico y cultural sino por su capacidad centralizadora de perspectivas y espacios. Este empleo del *cruceiro* como organizador de ejes se opone a la postura sostenida por Camillo Sitte, quien –según recoge José Castillo (1997)- rechaza situar fuentes o volúmenes escultóricos en el centro de las plazas por resultar antiestético y antinatural[661].

Ambientaciones pintorescas que tienen al *cruceiro* como elemento vertebrador son las practicadas en la pontevedresa Plaza de Rogelio Lois (1962)[662], en el tramo que une la Plaza de Barrié de la Maza con la Plaza de la Iglesia en la localidad de Combarro (Pontevedra, 1957)[663] y en los jardines de la Porta do Camiño, próximos al convento de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela, 1964)[664]. Mientras que los dos primeros casos comprenden la restauración del *cruceiro* existente, el tercero de ellos resulta más particular por tratarse del traslado y reinstalación del que originariamente se hallaba en la zona de Bonaval.

[657] Vid. CORPUS, p. 765-776.

[658] Memoria del Proyecto "Restauración y colocación de crucero antiguo en la Plaza de Rogelio Lois del Recinto Monumental de Pontevedra" (Mayo, 1962). (Aga, Sección: Cultura, 26/250).

[659] Memoria del Proyecto "Ordenación de pavimentos y restauraciones en la Plaza de la Leña y Calle Figueroa" (Septiembre, 1968). (AGA, Sección: Cultura, 26/142).

[660] Ibídem.

[661] Castillo Ruiz, J. (1997). op. cit., p. 32-33.

[662] Proyecto "Restauración y colocación de crucero antiguo en la Plaza de Rogelio Lois del Recinto Monumental de Pontevedra" (Mayo, 1962). (Aga, Sección: Cultura, 26/250).

[663] Vid. CORPUS, p. 729-731.

[664] Vid. CORPUS, p. 212-215.

El de Rogelio Lois se mantiene en el centro de la plaza pero el de Combarro, una vez reconstruido–tan sólo conservaba cruz y capitel y fue preciso rehacer peana y vástago-, se emplaza frente a un paredón sin huecos de una casa achaflanada (Fig. 182). Por su parte, una vez ordenada la Porta do Camiño y de haber practicado la operación de *diradamento* en la subida a Bonaval, la campaña se completa, en el año 1964, con el ajardinamiento de los nuevos espacios libres. De éstos, el que hace esquina entre la referida cuesta y la Calle de San Pedro se organiza en cuatro *parterres*, con sus respectivos caminos de piedra, centrados por el antiguo *Cruceiro do Home Santo*, que había sido recolocado tiempo atrás en el cruce de caminos inmediato al aeropuerto de Lavacolla. Tras varios años de retraso, por disparidad de opiniones de las autoridades implicadas, fue devuelto al Ayuntamiento de Santiago de Compostela y colocado en los nuevos jardines, donde pasó a ser conocido con la denominación de *Cruceiro bonito* (Fig. 183).

La ambientación pintoresca a partir de la instalación de *cruceiros* abre el debate sobre la descontextualización de significado que sufre, desde hace unos años, esta manifestación artística de carácter popular. En la actualidad muchos no se construyen como referente religioso o tradición cultural, sino como objeto estético para adornar jardines privados, plazas y parques públicos y rotondas de tráfico, produciéndose la identificación de su imagen con mobiliario urbano. Esta desvirtualización no se limita a los de nueva construcción, también afecta a los antiguos, que muchas veces son arrancados de sus encrucijadas originales para organizar un espacio aleatorio, desprendiéndose de simbolismos y ritos asociados.

Queda claro, pues, que las actuaciones realizadas por Pons-Sorolla en los centros históricos se han basado en la consideración de entornos monumentales y pintorescos como valores memoriales. Ha conferido la misma equiparación a ambientes con escalas artísticas que a paisajes rurales, a partir de la estimación del conjunto frente a la individualidad del monumento. Ha tomado en igual consideración las edificaciones más singulares que las tradicionales, respetando en ambas sus caracteres originales y procurando, mediante operaciones de embellecimiento, equilibrar en armonía su integración con el resto del conjunto. Hemos comprobado cómo ha concedido especial importancia al aspecto exterior de arquitecturas, a la fisonomía de tramas irregulares y a la regularización de espacios públicos representativos, con el deseo de mejorar la imagen global de cascos antiguos e inmediaciones de monumentos, en lo que pueden considerarse ejercicios de triunfalismo; esto es, ha conseguido magnificar ámbitos que tenían una dimensión popular, monumentalizar espacios, e incluso, arquitecturas. Esta dinámica de actuación permite hablar de intervenciones simbólicas, en cuanto han perseguido un resultado estético más que solucionar un problema de tipo urbanístico. Pons-Sorolla no ha planificado planes de ordenación urbana, ha realizado una labor de salvaguarda con dos objetivos claros y sobradamente cumplidos: revalorizar y promocionar

el Patrimonio Cultural de Galicia y, a su vez, garantizar su permanencia y estabilidad mecánica.

LA INSTALACIÓN DE BARRERAS ARQUITECTÓNICAS:
PEATONALIZACION Y EMBALSAMIENTO

En el I Coloquio sobre Conjuntos Históricos organizado por ICOMOS (Cáceres, 1967), Françoise Sorlin expuso la preocupación por los efectos de circulación y estacionamiento de automóviles sobre los mismos. La opinión general era que los cascos antiguos debían recibir un tratamiento privilegiado contra la invasión de vehículos[665]. La amenaza del tráfico rodado era considerada, desde los años de posguerra, como la más perjudicial para la preservación de monumentos, por generar consecuencias ambientales negativas. De hecho, una de las primeras medidas llevadas a cabo después de la II Guerra fue la creación de una calle comercial peatonal en Amsterdam.

En este contexto, una de las intervenciones que, con el tiempo, ha suscitado mayor polémica de las realizadas por Pons-Sorolla, en los centros históricos, es la sustitución de rampas urbanas por escaleras. Esta medida, que deriva en la preservación absoluta de entornos inmediatos a monumentos al restringir el paso rodado, ha sido retomada desde los años ochenta como necesidad prioritaria para conservar esos recintos. La decisión que nos ha conducido a destacar esta actuación y analizarla de manera individual estriba en el impacto de su resultado sobre la conciencia conservacionista, mucho más evidente, por ejemplo, que la renovación de pavimentaciones o la restauración de fachadas.

Los ejemplos más representativos de **CONSTRUCCIÓN DE ESCALINATAS** a cargo de Pons-Sorolla los encontramos en el recinto antiguo de Santiago de Compostela. Las pautas comunes a todos ellos radican en diferenciar el espacio propiamente asociado al monumento de las vías circundantes y, al mismo tiempo, poner coto a la amenaza del tráfico. Esta jerarquía de ambientes potencia el enfoque estático de la arquitectura frente al tránsito del espacio público. La principal motivación radica en facilitar al peatón la subida de pendientes. La mejora viaria perseguida se convierte en ejercicio de diseño escenográfico en que el arquitecto introduce nuevos ritmos espaciales y cambios de perspectiva. Dentro de la campaña de ordenación de accesos a la catedral jacobea, nos encontramos con dos actuaciones claves de esta práctica urbana: el Arco de Xelmírez y la Vía Sacra.

[665] *Premier Colloque sur l'etude de la conservation, de la restauration et de la réanimation des ensembles historiques* (Cáceres, 15-19/III/1967), ICOMOS, p. 13.

La primera de ellas se orquesta, a su vez, dentro de la recuperación historicista del palacio arzobispal[666]. El enlace entre las plazas del Obradoiro y de la Inmaculada se realizaba mediante una acusada pendiente cubierta por el llamado "Arco del Palacio" -construido en el siglo XIII y formado por dos tramos de bóveda de crucería- con acceso lateral a la planta inferior de aquel. La elevación moderna de niveles había producido el enterramiento parcial de este ingreso. Para recuperar el hueco y modelar plásticamente la cuesta, en 1952 el arquitecto –tras rebajar perfiles- diseña la construcción de una escalinata de dos tramos, separados por un amplio rellano -en correspondencia con el abovedamiento-, donde se sitúa la citada puerta al palacio. Con ello, garantiza la peatonalización en ese ámbito catedralicio (**Plano 67 y Figs. 184-186**). Esta misma idea de acotar la Basílica la encontramos en la urbanización del atrio Norte o de la Inmaculada, con la construcción de varios escalones en la prolongación de aquel que, sin llegar hasta la línea de fachada inmediata, establecen un marco *arquitecturizado* a la catedral.

La otra escenificación destacada en las inmediaciones de la catedral tiene lugar en la ordenación de la Vía Sacra, relacionada, a su vez, con la mejora de accesos a la Plaza de la Quintana del año 1962[667]. Se trataba de un espacio estratégico desde el punto de vista simbólico –como recoge su nombre- y arquitectónico pues desde su traza barroca se descubría por sorpresa, en un golpe de vista, el espacio de la Quintana y el cierre escenográfico que envuelve la cabecera del Templo. La transformación que diseña Pons-Sorolla, en la Vía Sacra, no radica tanto en poner coto al paso del automóvil –frustrado por la propia escalinata que corona ese mismo flanco de la plaza- como en la *monumentalización* de un espacio singular de traza sencilla. Es la idea del paisaje natural antropizado -más aplicado a la domesticación de jardines y parques- y la humanización de espacios públicos por excelencia que forman y definen el paisaje de la ciudad[668]. La conversión de la rampa existente en escalinata se convierte en un ejercicio artístico y de integración urbana. Dado que la Vía Sacra comunica con la Calle de San Paio de Antealtares, el arquitecto diseña una escalinata de doble rampa, en correspondencia con cada una. Enlaza sus extremos superiores mediante una balaustrada de hierro dejando intersticio inferior –justo entre los arranques de las escaleras- un lienzo liso (**Fig. 187**). Para completar la intervención compostelana, en la embocadura de la Vía Sacra con la Quintana se construyen tres escalones que rompen el efecto barroco de sorpresa pues anticipan un cambio de espacio que, hasta entonces, era completamente inesperado y sólo el ángulo de las edificaciones insinuaba un cambio de plano (**Fig. 188**).

La transformación del recorrido la entendemos más brusca en la Vía Sacra que en el Arco de Xelmírez, porque aquella aísla, completamente, la entrada a la iglesia de San Paio a

[666] Vid. CORPUS, p. 170-172.

[667] Vid. CORPUS, p. 174-75.

[668] Calderón Calderón B. (2000). op. cit., p. 23.

personas con minusvalía, y destruye el paseo lineal que, hasta ese momento, podía disfrutarse de forma continua por los diversos Itinerarios del Recinto. Mientras que el acceso escalonado a la Plaza de la Inmaculada desde el Obradoiro se solventa con otra cuesta alternativa que ofrece la inmediata Calle de San Francisco. La repercusión urbana de ambas actuaciones –Vía Sacra y Arco de Xelmírez- es muy significativa por generar, como hemos anticipado, barreras arquitectónicas, que desde hace dos décadas tienden a desaparecer. Algunas escaleras diseñadas por Pons-Sorolla en Santiago de Compostela han sido destruidas, por ejemplo, los escalones que proyecta -en la misma campaña que la transformación de la Vía Sacra- en el ángulo Sudeste de la Quintana, correspondiente a la entrada desde la Calle de la Conga. Otras se mantienen *in situ* y se construyen en sus inmediaciones rampas alternativas que conducen a la misma dirección, por ejemplo en San Domingos de Bonaval. En cualquier caso, la destrucción de esas barreras implica una apertura simbólica del Recinto monumental, parejo al cambio de mentalidad proteccionista que se produce a partir de los años ochenta, mucho más permisible a integrar casco antiguo con ciudad nueva y a introducir en aquel la llamada «arquitectura de ruptura»; esto es, la que rompe equilibrios formales, la que encarna una nueva sintaxis y una nueva tendencia constructiva.

La fragmentación de recorridos también se registra en las otras construcciones de escaleras pétreas que proyecta este arquitecto en Compostela. Nos estamos refiriendo a las que preceden al atrio del convento de San Domingos de Bonaval (1954)[669] (**Figs. 189 y 190**) y la al acceso principal de la iglesia de San Martín Pinario (ca. 1964)[670] (**Figs. 191-195**). Estas intervenciones reiteran los principios aplicados en las anteriores: hacer más cómoda la subida peatonal, destacar al monumento del entorno circundante, organizado en diferentes niveles, y sacralizar su acceso, frente a la circulación rodada, así como organizar el espacio público de manera grandilocuente.

Desde finales de los años setenta el balance sobre los **EFECTOS NEGATIVOS** -degradación, abandono, terciarización o renovación especulativa[671]-producidos por las peatonalizaciones y restauraciones estéticas de conjuntos históricos, practicadas desde mediados del siglo XX, derivó en la deslegitimación de las mismas en cuanto valoración y respeto por el Patrimonio Cultural. En los años noventa la perspectiva hacia la conservación de centros históricos rechaza la identificación de casco antiguo con producto histórico-social y no funcional[672], sutilmente atribuida a la *praxis* desarrollada por Pons-Sorolla y sus colegas en todo el país. Según esta postura, las estrategias de renovación puntual retrasan la revitalización de la ciudad histórica al preocuparse, únicamente, de mejora de fachadas o de entornos monumentales pero no de las condiciones de

[669] Vid. CORPUS, p. 230.

[670] Vid. CORPUS, p. 220-221.

[671] Trotiño Vinuesa, M. A. (1992). op. cit., p. 37.

[672] Trotiño Vinuesa, M. A. (1992). op. cit., p. 48.

habitabilidad de sus residentes[673]. En consecuencia, se recomienda no equiparar rehabilitación con recuperación arquitectónica, sino ampliar su significación a valores sociales y funcionales. De hecho, en la redacción de los planes reguladores se aborda, como cuestión trascendental, el equilibrio entre los intereses del progreso urbano y la salvaguarda de los valores ambientales.

A partir de entonces, se reabre con éxito el debate sobre movilidad y calidad ambiental en centros urbanos[674]. Como ha apuntado F. Ciuffini (1993) el problema de la movilidad se había convertido en el problema de la automovilidad (dependencia del automóvil)[675]. Entre las primeras medidas para solventar sus consecuencias se encuentra la redacción de "Planes de Movilidad y Ordenación del Tráfico" para ciudades como Santiago de Compostela, Salamanca y Granada, por ejemplo. Una de las soluciones contempladas en estos textos radica en establecer aparcamientos en los bordes del casco antiguo y crear itinerarios peatonales en su interior. De hecho, el Plan Especial para Santiago de Compostela de 1990 recoge, entre otras, estas directrices[676]: 1) descongestión del circuito de la travesía; 2) restricción de tráfico y aparcamiento en la almendra del antiguo recinto amurallado –con la intención de *"completar su total peatonalización y reurbanización acorde su función y carácter de isla"*[677]; 3) dotación de nuevos aparcamientos periféricos y tangenciales; y 4) reurbanización sistemática del espacio público –con medidas similares a las proyectadas por Pons-Sorolla como mejora de condiciones peatonales, nivelación de urbanización central con los *rueiros* de la periferia homogeneizando características constructivas, mejora de espacios libres y parques, regulación de la protección de la edificación por vía rehabilitadora y subterraneización de servicios.

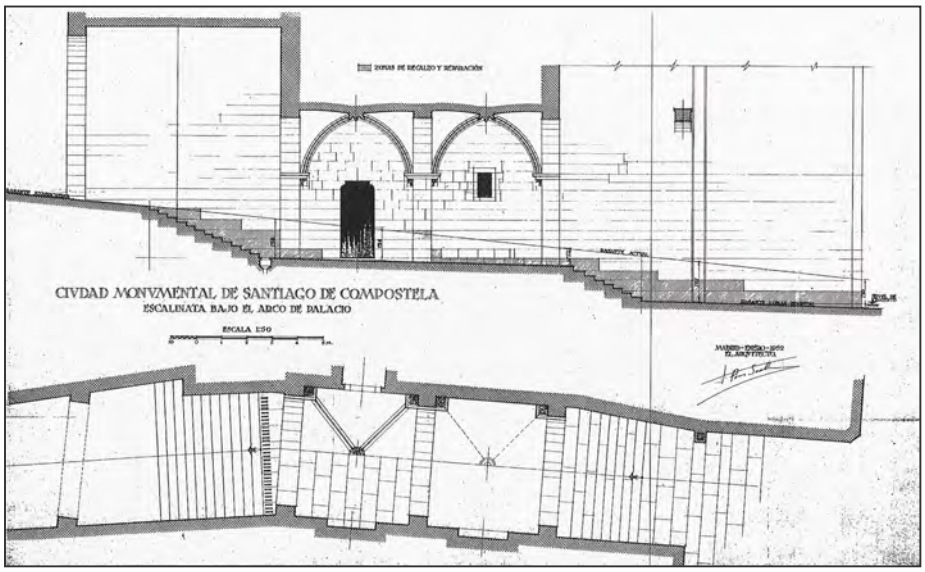
673 Corral, C. (1998): "Accesibilidad y movilidad en los Centros Históricos", Troitiño Vinuesa, M. A.; García Marchante, J.S.: (1998): *Vivir las ciudades históricas. Recuperación integrada y dinámica funcional*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Fundación "La Caixa", p. 139.

674 Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente (1995): *Accesibilidad y calidad ambiental. Perugia, Amsterdam, San Sebastián, Cuenca, Granada, Toledo, Bolonia, Grenoble, Fuenlabrada, Barakaldo, Gijón, Oviedo, Santiago e Compostela, Reims*. I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos (Granada, Julio 1993). Madrid.

675 Ciuffini, F. (1993): "¿Ciudades libres de coches? Perugia una ciudad a mitad de vado", I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos. Granada, p. 54.

676 Dalda, J.L. (1993): "Experiencias Proyectuales. Plan Especial de la Ciudad Histórica de Santiago de Compostela", *I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos* (Granada, 1993), Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, p. 189-190.

677 Asociamos la intencionalidad de ese *aislamiento* con uno de los caracteres museísticos que posee la ciudad expuestos por Franco Minissi (1994): «la ciudad como museo de espacios, tejidos y ambientes urbanos»; cfr. "Musealización y vitalización de la ciudad", *Patrimonio y Ciudad. Reflexión sobre Centros Históricos*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, p. 122-127.



Plano 67

Fig. 184

Fig. 185

Fig. 186

Plano 64 y Figuras 184-186. Proyecto de escalinata bajo el Arco del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela (Enero,1952. APS) y aspecto actual.

Fig. 187

Fig. 188

Figuras 187 y 188. Escaleras en Vía Sacra y embocadura con la Plaza da Quintana en Santiago de Compostela, 2006.

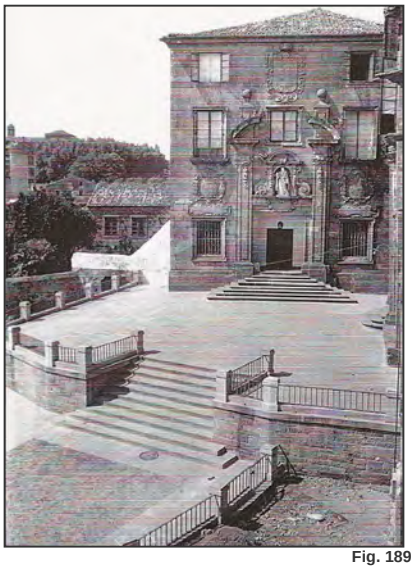


Fig. 189

Fig. 190

Figuras 189 y 190. Escalera de acceso al atrio de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela: (ca. 1954. APS y 2006).

Fig. 191

Fig. 192

Fig. 193

Fig. 194

Fig. 195

Figuras 191-195. Escaleras en el entorno de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela, 2006); Urbanización de la plazuela en 1964 (*Santiago y los Caminos de Santiago. Obras y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, p. 116).

Fig. 196

Fig. 197

Figuras 196 y 197. Impacto de bolardos en el casco antiguo de Santiago de Compostela, 2006.

Desde ese momento, la mayoría de estudios sobre protección y conservación de cascos antiguos giran en torno a tres conceptos relacionados entre sí: peatonalización, musealización y degradación. La opinión científica sintetiza con ellos las fatales consecuencias derivadas de las actuaciones estéticas, vacías de compromiso social, desarrolladas, sobre todo, en los años sesenta con el *boom* del turismo y del progreso nacional, que habían congelado los centros históricos y macizado los espacios periurbanos sin óptima planificación.

El primer concepto a estudio en los foros sobre accesibilidad y movilidad en las ciudades históricas es la PEATONALIZACIÓN. Entre sus efectos positivos se enumeran la disminución de contaminación atmosférica y acústica y la consolidación de su dimensión turística; y, como consecuencias negativas, entre otras, se contemplan los cambios que introduce en los usos del suelo[678]. Una de las autoras que, a partir del estudio de la ciudad histórica de Burgos, ha enunciado con mayor claridad las fatales consecuencias derivadas de la peatonalización es Begoña Bernal (1996), para quien su práctica se enmascara en el lanzamiento del mensaje de una necesaria mejora de la calidad ambiental de los cascos antiguos, resultando ser, por contra, el detonante de su desertización y degradación social. Sostiene, además, que ante la imposibilidad de aparcar el automóvil, los residentes -dependientes, en su mayoría, de éste para trabajar- deciden cambiar de residencia y abandonar el centro histórico. Añade que, como consecuencia del aislamiento al que son sometidos los prinicipales hitos monumentales –en el caso de Burgos se refiere a la catedral-, sus entornos se convierten en espacios preferentes para la instalación de bares y pubs, cuya especialización funcional de ocio nocturno, sobre todo, deriva en serias incomodidades para los residentes que, como reacción, deciden marcharse[679].

El precedente que conduce a la identificación de peatonalización con crisis de centros históricos, podemos situarlo, para el ámbito gallego, en la construcción de escaleras diseñadas por Pons-Sorolla, pues, junto a su propósito triunfalista se encontraba el acotamiento del entorno monumental. En la actualidad la preocupación por preservar los cascos antiguos de la amenaza del cohe está poniendo en marcha políticas de actuación similares a aquellas en su intención, aunque con un efecto estético diametralmente opuesto. Si a Pons-Sorolla se le acusa de teatralizar el recinto histórico de Compostela por la instalación de barreras arquitectónicas[680], lo mismo puede alegarse sobre la práctica del

[678] Campos Romero, Mª L. (2000): "Movilidad y preservación ambiental en las Ciudades Patrimonio: el ejemplo de Toledo", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria, p. 46.

[679] Bernal Santa Olalla, B. (1996): "La conservación del patrimonio como coarada para la renovación del centro histórico de Burgos", Ramos, Hidalgo, A., Ponce Herrero, G., Dávila Linares, J. M. (ed.) *II Jornadas de Geografía Urbana* (Alicante, 1995), Universidad de Alicante, p. 68-70.

[680] Cabe citar, como ejemplo, la observación formulada por José Luis Pereiro Alonso (*Rinconces de Compostela*, 1996, p. 6), sobre la construcción de las escaleras previas al atrio de San Domingos de Bonaval como una intervención realizada "*con poca fortuna, por el arquitecto Pons-Sorolla entre los años 1953 y 1956 eliminando la suave pendiente, tan característica del urbanismo barroco de* Compostela".

bolardo –al que audazmente se considera icono identitario del futuro centro histórico-. En ambos casos el objetivo de su presencia es el mismo –impedir el paso o aparcamiento de vehículos- pero su impacto en el paisaje difiere radicalmente, pues la escalera refuerza estratégicamente el carácter monumental del espacio –con ánimo de integrarse en el medio- y el bolardo sugiere de forma menos dominante, pero perceptivamente más incómoda, la misma restricción: la colocación seriada del bolardo fijo distorsiona la contemplación del recinto y la implantación del bolardo móvil –con toda su parafernalia técnica- resulta una barrera visual más agresiva (**Figs. 196 y 197**).

En cualquier caso –escalera o bolardo-, el tratamiento escenográfico que ambos confieren a la ciudad es similar. En este sentido, creemos puede extrapolarse la observación planteada por Begoña Bernal (2001) hacia el bolardo para los dos objetos: considerándolos símbolos que marcan la ruptura entre el pasado y el presente, preservando restringidas y embalsamadas *reservas urbanas* en detrimento de la consideración global del espacio urbano[681]. A esta opinión, la misma autora, llega tras considerar a la peatonalización causante de transformar el comportamiento espacial de la ciudad histórica; la cual ha pasado de ser ciudad dinámica -*espacio vivido* en que Pons-Sorolla todavía interviene- a espacio muerto al cierre de las tiendas de recuerdos y la retirada de los excursionistas[682].

La primera peatonalización practicada en Italia se produjo en las ciudades de Perugia y Siena[683]. El proyecto de la primera –elaborado a principios de los años setenta- se convirtió en el referente mundial de combinar tecnología moderna con preservación ambiental y revitalización social de un casco antiguo. Su novedad estribó en proponer la construcción de escaleras mecánicas que enlazasen la parte baja de la ciudad –la de expansión moderna- con la zona elevada –el recinto monumental-. El plan se acompañó de un cuidado estudio sobre la mejora de su accesibilidad que comprendía la creación de dos nuevas vías de circunvalación y aparcamientos en la periferia. Inicialmente se pensó en colocar las escaleras en los cuatro puntos cardinales pero, por cuestiones económicas, se instalaron en el interior de la antigua fortaleza del Papa Pablo III. Al igual que hemos considerado símbolos a bolardos y escaleras pétreas de Pons-Sorolla, aquella infraestructura encarna la interpretación perfecta de ciudad histórica como palimpsesto; esto es, una trama antigua en la que se puede borrar lo escrito para volver a escribir para, en este caso, obtener una lectura actualizada de su valor histórico y funcional. El significado de las escaleras de Perugia difiere de las monumentales construidas por Pons-

[681] Bernal Santa Olalla, B. (2001). op. cit., p. 67-71.

[682] Bernal Santa Olalla, B. (1996). op. cit., p. 71.

[683] La valoración de la peatonalización realizada en el caso antiguo de Perugia ha sido planteada por los especialistas como positiva, aún reconociendo un significativo cambio de uso, como la sustitución de locales artesanales por tiendas de ropa. Cfr. Ciuffini, F. (1993). op. cit., p. 53-60.

Sorolla: aquellas empujan hacia el interior del recinto y éstas coartan el acceso al entorno emblématico que rodea a las edificaciones singulares.

El segundo concepto que más polémica ha suscitado sobre la conservación del paisaje histórico es el de **MUSEALIZACIÓN.** Aunque las renovaciones urbanas diseñadas por Pons-Sorolla se encuadren en la corriente de intervenciones simbólicas que potencian, prioritariamente, los valores artísticos, lo cierto es que, en sus proyectos, no se registra la intención musealizadora como tal. Claro es que sus ambientaciones pintorescas enfocadas para destacar caracteres de arquitecturas y ciudades conducen a la configuración de una estampa típica; y, además, que la mayoría de sus actuaciones se plantean en términos de promoción turística, pero en ningún momento alude de manera consciente a su embalsamiento –entendido como la conservación de un objeto del pasado que ya no sirve y se destina, únicamente, para estudio de los entendidos y disfrute de los curiosos-.

Gabriel Alomar (1980) –recordamos que fue Comisario del Servicio de Defensa del P.A.N. en los años sesenta- recoge, de forma contundente, el rechazo a momificar las ciudades antiguas y la necesidad de revitalizarlas mediante su adaptación a un modelo funcional previamente definido: *"Algunos urbanistas franceses han lanzado un nombre y un concepto que no compartimos: el de quartier musée, barrio museo. Un museo suele ser una cosa muerta, que para conservarse tiene que estar embalsamada. No embalsamemos nuestras ciudades, sino todo lo contrario: inyectemos una sangre nueva en las venas de estos miembros de la misma que queremos conservar, y el único medio para conseguirlo es el de asignarle una misión determinada y organizarlo para que la pueda cumplir."* [684]. Esta es la misma idea que, dos décadas más tarde, plantea Miguel Ángel Troitiño (2000)[685] en el marco de cambiar el rumbo en la conservación de centros históricos, mediante la vía del turismo: ordenar y gestionar adecuadamente las ciudades para convertirlas en recursos turísticos, contemplando esta rentabilización como una actividad transversal que ofrece posibilidades de desarrollo económico y de enriquecimiento cultural[686].

[684] Alomar Esteve, G. (1980). op. cit., p. 178-179.

[685] Troitiño Vinuesa, M. A. (2000): "Ciudades Históricas, turismo y desarrollo sostenible", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria, p. 67-68.

[686] La crítica *monumentalista* que soportan las intervenciones de Pons-Sorolla ha derivado en la búsqueda de soluciones menos simbólicas y más prácticas de dinamización integral. Una de las soluciones propuestas es la del turismo. Sin embargo, la explotación turística del centro histórico no es una idea nueva, ¿acaso las actuaciones ideadas por Pons-Sorolla no se caracterizan por una excesiva valoración turística de los recursos y de los valores intervenidos?. Si la modernización de estrategias pasa por anular totalmente los mecanismos aplicados durante la época del *franquismo*, por lo menos, habría que reconocer los antecedentes metodológicos e intencionales de las numerosas campañas llevadas a cabo desde los años de posguerra nacional hasta las transferencias autonómicas. Cierto es que, aunque la óptica del turismo, por ejemplo, ya estuviera presente en las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla éstas adquieren una dimensión bidimensional –con ello nos referimos a su excesiva preocupación por la imagen del paisaje histórico y a su escasa atención al resto de valores intangibles-, pero no por ello ha de anularse cualquier intento de justificación, como ha existido, hasta el momento, de la restauración realizada sobre el patrimonio gallego en la referida etapa histórica.

En la misma línea de pensamiento se encuentra Franco Minissi (1994) para quien resulta del todo necesario superar la identificación de musealización con embalsamiento –despojar el papel activo a un objeto antiguo-, mediante su equiparación con revitalización[687]. Su postura estriba en rechazar las tendencias reduccionistas que definen "pieza de museo" como objeto inerte sin utilidad práctica, sobre todo, si se aplica a la ciudad. Para ello establece una comparación muy interesante entre "la ciudad como museo de la memoria" y los museos institucionalizados –creados para custodiar obras de arte o documentos históricos de carácter móvil-. A partir del reconocimiento del valor histórico-artístico de un bien mueble, éste se se traslada al museo mediante una "acción antinatural y violenta" que, por lo general, anula su existencia y la identifica sólo con uso cultural. Por su parte, una zona arqueológica, una obra de arte arquitectónico o un conjunto urbano, después de reconocer en él ese mismo valor, se destina a su conservación sin necesidad de cancelar ni su existencia ni su ubicación original. El hecho de que en la ciudad no se produzca la descontextualización de contenidos, le debieran conferir –en opinión de Minissi- una situación privilegiada, sin embargo, en ella se producen una serie de intervenciones que degradan la utilización cultural y los valores museísticos que conserva. Entre estas operaciones incluye la conversión de calles y plazas en aparcamientos, el entorpecimiento visual de señales de tráfico y letreros publicitarios, la iluminación nocturna orientada al espacio urbano –calle y plaza- más que al contexto arquitectónico, la instalación de farolas pseudo-antiguas y la especulación constructiva, entre otras. La propuesta que, a su juicio, mejoraría la vitalización de la ciudad consistiría en aplicar los métodos de la museología y las técnicas museográficas sobre sus contenidos, con el propósito de lograr una mejor concienciación social sobre su custodia y transmisión. Esta concepción musealizadora formulada por Minissi es el verdadero significado que Pons-Sorolla persigue con sus intervenciones en conjuntos monumentales: identificar, valorar, preservar y proyectar los valores histórico-artísticos de su trama particular.

La tercera noción más reiterada en los estudios sobre entornos monumentales a partir de los años ochenta es la **DEGRADACIÓN** en que éstos se encuentran tras una larga etapa de letargo conservacionista. Una degradación que ya hemos visto, al hablar de peatonalización, asociada a la desertización del centro histórico y a la marginación del uso residencial frente al terciario, y que se convierte en eje vertebrador de las críticas arrojadas sobre las intervenciones realizadas, tanto a escala monumental como territorial, desde mediados del siglo XX hasta los años ochenta. Uno de los textos representativos de esa reacción en el ámbito gallego es el que eleva, en 1982, el Centro de Estudios sobre el Patrimonio Histórico "Ambrosio Morales" *-Informe sobre la destrucción del Conjunto*

[687] Minissi, F. (1994). op. cit., p. 126-127.

Histórico de Santiago de Compostela[688]-, como revisión al Plan General de Ordenación Urbana de 1974, al Rey, Presidencia del Gobierno, Ministerios de Cultura y Obras Públicas y Urbanismo, Xunta de Galicia y Ayuntamiento de Santiago de Compostela. Su propuesta, para superar la actuación monumentalista que, a su juicio, durante la década de los años sesenta tanto daño le causó, es aplicar una rehabilitación integrada volcada en el esfuerzo conservacionista y rehabilitador del casco intramuros y su entorno inmediato.

El diagnóstico realizado por la referida institución sobre Compostela presenta un Conjunto momificado en condiciones de creciente degradación: urbanización de huertas, despoblamiento con cierre y abandono de casas, desidia en la conservación ambiental, crítica situación de monumentos y edificios singulares –entre los que cita a la catedral y a San Martín Pinario-, así como la *macización* de las inmediaciones -valle del Sar e itinerario hacia el Pico Sacro-. De los tres puntos en que se estructura el texto –Riesgo de reanudación de un proceso destructivo; Destrucción y colmatación del entorno inmediato; Degradación del Recinto Intramuros- nos detendremos en el último de ellos, por retratar los efectos derivados de las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla como Arquitecto Conservador.

Resulta curioso comprobar que, al margen de la visión crítica del Informe sobre la conservación del núcleo histórico, la degradación que retrata de éste es menor y más controlada que en otros recintos gallegos, como el de Pontevedra –reseñado como el "mal pontevedrés"-. En Compostela no se detectan derribos significativos y los establecimientos comerciales se mantienen dentro de una tónica de discreción y correcto diseño, con mayoritaria adaptación a los huecos antiguos. Tampoco se registran muchas falsificaciones arquitectónicas –destacando la del edificio del Banco de España levantado en la Plaza de Platerías y el edificio de los jesuitas en la Rúa Nova nº 18- aunque, entre ellas, se citan algunas proyectadas por Pons-Sorolla como la reforma en estilo pseudobarroco del antiguo edificio conventual de San Agustín y la restauración de la Casa Gótica para Museo de las Peregrinaciones. Tampoco se constata falsificación ambiental, referida tanto al mobiliario urbano –bastante acorde con el paisaje sin existencia de farolas fernandinas- como al arquitectónico de plazas y jardines –citándose como buena conservación de su aspecto decimonónico al castro de Santa Susana, ordenado por Pons-Sorolla-. Sin embargo, dos son las excepciones reseñadas en esta protección ambiental. En primer lugar, *"la conversión de cuestas en escalinatas, desatinada iniciativa folklorista estatal obra del lamentado arquitecto Sr. Pons Sorolla"* (p. 19); y, en segundo lugar, la "horterización" del ambiente interior de edificios oficiales –como la Facultad de Xeografía e Historia: carpinterías metálicas, barandas de madera y cristal en escaleras, suelos de cauho, etc.-.

[688] Lo firma su secretario general, J. Luis de Souto, en Madrid a 13 de octubre de 1982. Consultado en el Centre de Documentation ICOMOS-UNESCO (París). Los miembros del Centro Ambrosio Morales anteriormente estaban organizados como ADELPHA (Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico-Artístico).

El Informe añade *"Ninguna de estas operaciones es irreversible, ni siquiera la destrucción de las cuestas, que deben recuperarse progresivamente con motivo de las imprescindibles obras de restauración del enlosado pétreo."* (p. 19).

La valoración del Centro Ambrosio Morales sobre la degradación del Recinto Intramuros compostelano se perfila como denuncia de los impactos negativos acumulados por éste, que dificultan su calidad de vida, su autenticidad histórica y su memoria tipológica y sociológica. No deja de ser elocuente que la construcción de escaleras artísticas por Pons-Sorolla se incluyan en el mismo como una de las alarmas más llamativas de impacto ambiental sobre el citado conjunto. Si -como dijimos al inicio de este apartado- su instalación responde al deseo internacional, surgido en la segunda posguerra, de preservar los centros históricos de la amenaza del automóvil convirtiendo el entorno monumental en vado; y si, además, el establecimiento de esa peatonalización ha conducido a preservar los valores memoriales de la trama histórica –dimensión musealizadora de la ciudad-, no parece justo que, entre los efectos degradantes del casco antiguo, se juzguen a esas intervenciones simbólicas como efectos perniciosos a erradicar. Es evidente que su instalación supone una barrera arquitectónica pero, si en su mayoría se han mantenido será porque su dimensión artística ha sido perfectamente asumida, e integrada, por la imagen monumental del casco antiguo.

LA LIBERACIÓN DE MONUMENTOS:
EL CASO PARADIGMÁTICO DE LA MURALLA DE LUGO

La postura defendida por Gustavo Giovannoni sobre conservación monumental parte de la «unidad orgánica» constituida por el monumento y su ambiente inmediato[689]. A ello añade el respeto máximo por los añadidos de cualidad artística superpuestos al organismo primitivo. Ambas premisas le conducen a rechazar las demoliciones que pretenden aislar al monumento, tanto para recuperar su imagen prístina como para conferirle un entorno más racionalizado (*sventramenti*), admitiendo, como solución puntual de restauración, la supresión de aditamentos y transformaciones -sin ningún tipo de valor- que perjudiquen la dignidad artística de aquel (*superfetazioni*) y cuya desaparición no desvirtúe su significado. Partiendo de esta *restauración científica* -valorar al monumento como documento histórico y como obra de arte[690]- establece el modelo de actuación conocido como *restauro di liberazione*.

La «liberación de monumentos» –como apunta Ignacio González-Varas (1999) - es una expresión poco empleada entre los profesionales de la restauración en España. Sin

[689] Viviani, R. (1999). op. cit., p. 21.

[690] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 142-143.

embargo, además de Italia, países como Francia (*curetage*) e Inglaterra (*clearance*) la han asumido en su vocabulario habitual para designar la modalidad operativa consistente en desprender al monumento de alteraciones insignificantes, para valorarlo a partir de su significación y relaciones con la trama urbana que le rodea[691]. Esta práctica no ha de ser confundida con desconectar al monumento de su medio –aunque implique demoliciones- o con imponer una lectura determinada–como sucede en muchas actuaciones estilísticas[692]–, sino todo lo contrario: liberar, para Giovannoni, entronca con su teoría del *diradamento edilizio* en cuanto modernización de áreas históricas[693]; esto es, en combinar el valor singular del monumento o grupo característico de viviendas con las ventajas higiénicas y artísticas sostenidas por el fenómeno del desarrollo urbano[694].

El énfasis manifestado por Sitte y Giovannoni sobre los valores visuales y pictóricos de la ciudad –manteniendo el tejido primitivo-, trasciende a los proyectos de restauración planteados por Pons-Sorolla. En éstos la intervención arquitectónica se articula para potenciar las perspectivas en torno al monumento, mediante la ordenación del entorno circundante -plantación, urbanización y saneamiento de accesos, restauración de "arquitectura menor", incluso, demolición de volúmenes- con el propósito de beneficiar visualmente al monumento, sin pretender una transformación sustancial de su trama. Entre las actuaciones dirigidas por este arquitecto, el caso que mejor expresa el respeto del valor colectivo de un monumento en su ambiente, en vez del individual que ostenta *per se*, es la liberación de la Muralla romana de Lugo[695].

Las motivaciones que en el año 1947 impulsan la actuación sobre el monumento lucense son dos: recuperar la morfología original –alterada por añadidos y reformas posteriores- y restaurar su estructura –dañada por hundimientos parciales, procesos de ruina y efectos de temporales-. Este planteamiento, que pudiera parecer estrictamente *estilístico*, deriva -durante la intensa y prolongada campaña de actuación realizada hasta el año 2000- en la «puesta en valor» integral más importante de todos cuantos monumentos intervino Pons-Sorolla en Galicia. Su participación en este empeño dura hasta los años setenta -momento de ampliación de competencias sobre su recuperación- continuándose hasta su culminación el proyecto de liberación que junto a Menéndez Pidal había iniciado en los años cuarenta.

Por aquel entonces, desde la Dirección General de Bellas Artes –dependiente del Ministerio de Educación Nacional- se proyectan otras liberaciones de monumentos como

[691] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 542.

[692] Una de las más destacadas en el ámbito español fue la de Santa María del Naranco por Luis Menéndez Pidal, cfr. García Cuetos, Mª Pilar (1999). op. cit.

[693] Jokilehto, Jukka (1999). op. cit., p. 219-212.

[694] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 363.

[695] Vid. CORPUS, p. 429-453.

las de edificaciones adosadas a las antiguas Murallas de Ibiza- construidas en el siglo XVI como renovación de la muralla medieval- iniciada en 1950 por el arquitecto Alejandro Ferrant -quien, además, dirige la restauración y consolidación de sus lienzos[696]-; la demolición de casas y adosamientos, propuesta por Félix Hernández Jiménez, de la Alcazaba, Torre de Espantaperros y Muralla de Badajoz[697]; y el desmontaje que Francisco Iñiguez Almech, en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, lleva a cabo de la parte superior de las casas que tapaban la Torre de San Nicolás -aprovechando el curso de la campaña para acometer la restauración de la iglesia[698]-. Este contexto favorable a la liberación de monumentos permite que análogo planteamiento referido a la Muralla lucense encuadre perfectamente en los criterios del momento.

La simultaneidad en los trabajos de conservación, restauración y liberación de la Muralla de Lugo provocan un ritmo intenso de proyectos que atienden a la clausura de grietas y filtraciones, a la limpieza y eliminación de vegetación, a la sustitución de elementos degradados, a la consolidación de lienzos y a la corrección de asientos y fallos de recalzos. Junto a las soluciones técnicas, se libran otras partidas enfocadas al embellecimiento de su imagen mediante la supresión de cableado y postes telegráficos y la retirada de tierras y escombros en las inmediaciones. Muchas de estas operaciones son consecuencia de demoler las construcciones adosadas a la muralla, por su severo anclaje a la estructura de ésta.

La decisión de aislar al monumento de edificaciones anexas estriba en mejorar la visión unitaria del conjunto. Esta determinación implica un proceso largo y costoso. A las referidas obras de restauración le anteceden trámites de expropiación y compra de inmuebles que obligan al Ayuntamiento, en 1958, a trazar un *Plan de Liberación* estructurado en ocho etapas (**Fig. 198**). Las demoliciones concluyen en 1972 dejando libre un total de 14.114 metros[699].

Al igual que había defendido Giovannoni, la liberación del monumento no se idea tan sólo como mejora para su contemplación sino también como marco desde el que contemplar las perspectivas de su entorno. Un entorno sometido a control estricto -mediante la redacción en 1954 de Ordenanzas Especiales- para homogeneizar su fisonomía e impedir el aceleramiento de construcciones en altura que enclaustren a la Muralla. A pesar de la confección de esas normas, pensadas para clasificar varios anillos de protección en su perímetro y coordinar la obra de nueva planta en su zona de influencia –estipulada, por

[696] Dirección General de Bellas Artes (1958). op.cit., p. 3.

[697] Dirección General de Bellas Artes (1958). op.cit., p. 34.

[698] Dirección General de Bellas Artes (1958). op.cit., p. 77.

[699] Abel Villela, A. de (1975): *200 años de obras y restauraciones en la Muralla de Lugo*, Lugo. Este autor recoge datos tan significativos como la reconstrucción de 14 cubos, la restauración de otros tantos, la intervención en 7.500 m. de paramentos de los 8.114 m. ocupados por las edificaciones.

entonces, en 5 m.-, así como de su ampliación siete años más tarde sobre un número mayor de calles y plazas, la inspección del entorno resulta más complicada y lenta de lo previsto. De hecho, en el proyecto que Pons-Sorolla redacta en 1969 manifiesta su preocupación sobre este asunto del siguiente modo: *"El gran Monumento requiere una constante atención pero a lo largo de los siglos resiste victorioso las inclemencias del tiempo aunque no tanto las de los hombres que en aras de un falso progresismo comenzaron por abrirle indebidas puertas y en los últimos tiempos amenazan, ya de modo muy difícilmente reversible, con dejarle 'enterrado' entre sus dos filas de edificios de altura que, desgraciadamente para la memoria de sus autores, no aportan a la posteridad más que el testimonio de la vergüenza que para Lugo supone haber sido capaz de salvar –a pesar de la acción y legislación vigente para su defensa- los permanentes valores de su pasado plasmados en las hermosas perspectivas que hasta hace pocos años se disfrutaba a lo largo del recorrido completo e impar de su paseo sobre la muralla."*[700]. Mucho más rápido y fácil que regenerar el entorno urbanístico de la Muralla, resultó la construcción de un cinturón verde rodeando su perímetro como marco inviolable de protección (**Fig. 199**).

La liberación de la Muralla de Lugo se proyecta como alteración consciente de los valores de escala y proporción de un ambiente monumental. Transforma el sentido y percepción del monumento e implica un proceso de investigación deductivo y una orientación creativa del arquitecto que la dirige. La intención es configurar una imagen atractiva a partir de los vestigios conservados de una construcción antigua. El resultado es su conversión en símbolo de la ciudad, en el que se fundamenta la promoción del patrimonio arqueológico que ésta posee. Se configuran, pues, nuevas rutas de turismo cultural apoyadas en la Muralla como principal referente. La dinamización cultural -visitas teatralizadas por su recinto- y la revitalización turística del caso antiguo, tras la liberación del monumento, es completa.

El éxito de la liberación de la Muralla se ha convertido en un hecho empíricamente demostrable: su inclusión en la **Lista de Patrimonio de la Humanidad** en el año 2000 (Nº 987), en cumplimiento del Criterio IV[701] –*"The Roman walls of Lugo are the finest surviving example of late Roman military fortifications"*-. En el año 1972 la Conferencia General de la UNESCO había aprobado la "Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial

[700] Memoria del Proyecto "Obras de limpieza y conservación en la Muralla de Lugo" (Agosto, 1969. AGA, Sección: Cultura, 26/175).

[701] Criterio IV: Ofrecer un ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico o tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia humana.

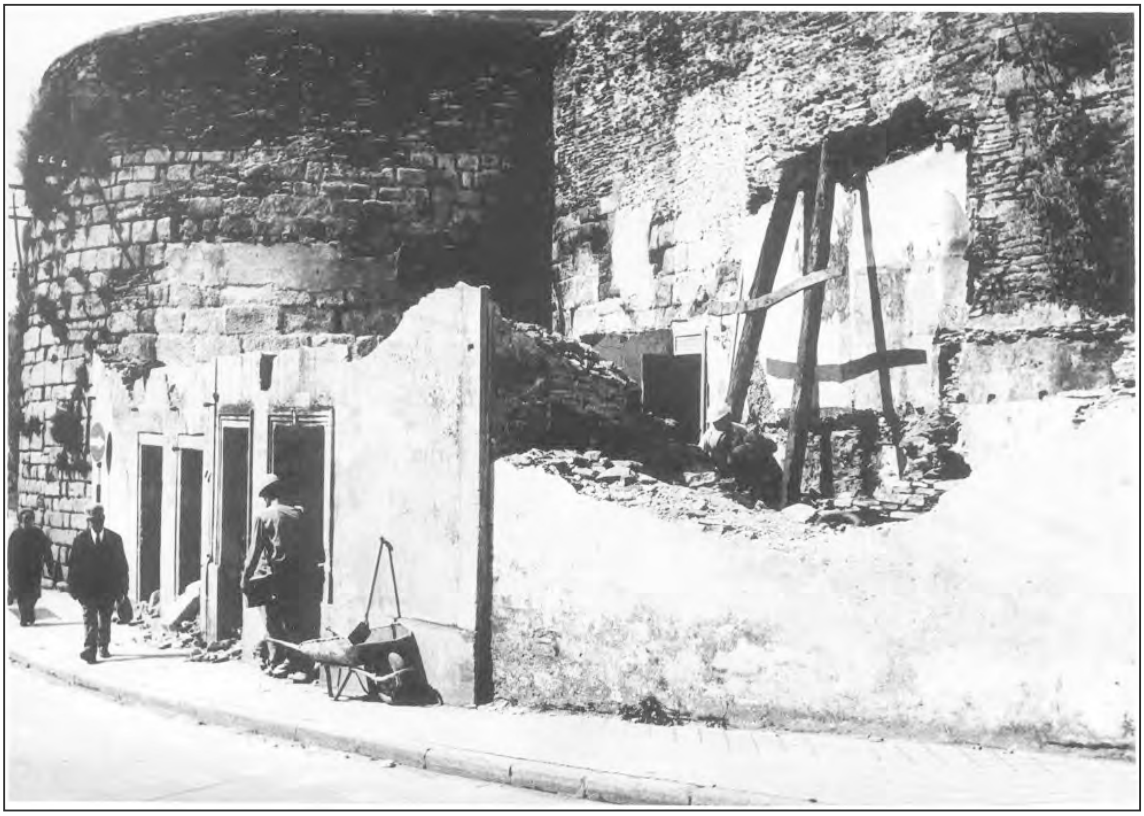


Fig. 198

Figura 198. Derribo de construcciones adosadas a la Muralla romana de Lugo. (Julio, 1970. APS).

Fig. 199

Figura 199. Detalle de la Muralla romana de Lugo tras el derribo de construcciones adosadas. (Julio, 1970. APS).

Cultural y Natural", en la que se creó la Lista del Patrimonio Mundial. En la actualidad, España es uno de los países con mayor número de bienes inscritos[702] –un total de 39-, siendo la Muralla de Lugo y el Centro Histórico de Santiago de Compostela (1985, Criterios I, II y VI; Nº 347) los únicos de Galicia, a excepción del tramo correspondiente al Camino de Santiago, inscrito en su totalidad como Ruta en 1993 (Criterios II, IV y VI; Nº 669).

[702] Morales Vallejo, J. (2000): "España en la Lista del Patrimonio Mundial. Estado de la cuestión", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria, p. 57-62.

III. 1. 2. CRITERIOS TÉCNICOS

III. 1. 2. 1. CONSOLIDACIÓN ESTRUCTURAL

Las diferentes técnicas de estabilización empleadas por Pons-Sorolla, en sus intervenciones de preservación monumental, reflejan la preferencia que, durante su etapa profesional, existe hacia el hormigón armado. Desde el siglo XIX este material se había impuesto con destacada presencia en el campo de la construcción arquitectónica desplazando, poco a poco, las estructuras tradicionales. A partir de ese momento, el cambio de mentalidad surgido en la proyectación de nueva planta apenas tarda en trasladarse al ámbito de la restauración[703]. Entre los arquitectos pioneros en el empleo del hormigón armado como método de consolidación se encuentra Anatole Baudot (1834-1915), seguidor de Viollet-le-Duc[704]. Si el uso de materiales modernos cambia el lenguaje compositivo de obras inéditas -creando nueva estética y nuevo procedimiento conceptual[705]- también origina una revolución significativa respecto a la conservación de edificios históricos.

El aumento de rigidez y la comprobación numérica permitidas por el uso de hormigón facilitan su progresiva difusión y aceptación en la consolidación estructural de fábricas preexistentes. Se trata de un material flexible que no determina forma alguna ni, en sí mismo, da origen a un vocabulario, pues se atiene al molde y al diseño dado por el arquitecto. A esta maleabilidad se añaden su simplicidad de ejecución en espacios reducidos -como suele ser costumbre en tareas de conservación-, su versatilidad operativa, su rapidez de fraguado y endurecimiento –confiriendo considerable resistencia allí donde se aplica-, así como su barata fabricación[706].

Una de las motivaciones más destacadas de la generalización que este material alcanza en la restauración arquitectónica es su adaptación a la oscilante evolución de criterios que rigen las campañas de preservación, durante los tres primeros cuartos del siglo XX, en toda

[703] Francia: Eugene Flachat (1860) consolida la torre central de la Catedral de Bayeux; Abbeville (1887) coloca nuevos elementos de hormigón armado para reforzar fachada y torres de la Iglesia de Danjoy; Brunet (1905) coloca sobre el crucero de la Catedral de Laon un forjado de hormigón armado; Paul Gout (1906) instala una viga de hormigón armado entre las dos torres de la Catedral de Reims para aligerar tensiones que afectan al rosetón, etc. Italia: Francesco Valenti y Aristide Gianelli (1909) restauran la Catedral de Messina con refuerzos de hormigón; Ignazio Gavini (1919-23) lo emplea en la Basílica de San Clemente de Casauria (Pescara), etc.; cfr. Esponda Cascajares, M. (2004): *Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en México y en España*, Tesis Doctoral dirigida por José Luis González Moreno-Navarro, Departamento de Construcciones Arquitectónicas (ETSAB), Universidad Politécnica de Cataluña, p. 67-73.

[704] Algunas de sus intervenciones son la consolidación de cimentación de la iglesia de San Nicolás de Blois (1899) y la restauración de terrazas en el Castillo de Vincennes (1905); cfr. Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 61.

[705] Tony Garnier (1869-1948) y Auguste Perret (1874-1954) fueron los primeros arquitectos en usar el hormigón tanto para el interior como para el exterior de sus edificios, sin disfrazar las características particulares del material y sin tratar de adaptarlo al espíritu de los estilos del pasado.

[706] Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 48-59.

Europa[707]. El hormigón puede resultar invisible al exterior como refuerzo oculto de sistemas –bien instalado en el núcleo de los muros o bien recubierto con otro material- y, por el contrario, puede mostrarse distinguible de la construcción existente sin originar confusión con las piezas genuinas –notoriedad visual de piezas fabricadas en hormigón sin revestimiento de ninguna clase-. Esta ambivalencia hacia las diferentes corrientes de actuación ayuda a comprender su larga pervivencia como criterio técnico de restauración.

El impulso para su legitimación como técnica de refuerzo "invisible" lo constituye la divulgación de la *Carta de Atenas* (1931). Los expertos encargados de elaborarla aceptan el empleo de materiales y técnicas modernas para la consolidación de edificios antiguos -en especial el cemento armado- siempre y cuando queden disimulados sin alterar el aspecto y el carácter de la construcción intervenida (art. 5). Bajo esta óptica, el hormigón supera las carencias de los métodos constructivos tradicionales -considerados de poca durabilidad y sometidos a desconfianza tras la formulación de la "Teoría de la elasticidad", interpretando cualquier grieta o fisura como riesgo inminente de ruina e inestabilidad[708]- y participa de un tipo de restauración donde prima la armonía visual, el efecto estético y la recreación formal. En esta actuación, además, se anula cualquier propiedad expresiva del hormigón –en cuanto herramienta asociada a la Modernidad- con el deseo de ocultar las señales derivadas de la restauración; su condición, en consecuencia, queda relegada a la puramente estructural.

De esa confianza absoluta hacia la durabilidad del hormigón armado se pasa, poco después, a su admisión como método rápido y barato para reconstruir arquitecturas afectadas por la II Guerra Mundial. En este contexto, el otro criterio operativo respecto este material –aquel que exige exhibir el hormigón como signo manifiesto de novedad, innovación y distinción filológica[709]- queda reforzado a partir de la *Carta de Venecia* (1964). En ella se aprueba el auxilio de medios modernos -cuando las técnicas tradicionales resultan inadecuadas para consolidar al monumento (art. 10)- integrados respetuosamente en el conjunto pero distinguidos de las partes originales para evitar confusión histórica y proporcionar un toque de progreso tecnológico. El entusiasmo por actualizar los sistemas de estabilización deriva en un abuso sistemático de inyecciones de cemento, zunchos en coronación de muros, mallas armadas en bóvedas, refuerzos de arcos, pilares y cimentaciones con hormigón, etc. .

[707] Los países que inician el empleo del hormigón armado en la restauración monumental son Francia e Italia; le suceden España, Portugal y Grecia –en este último destaca la restauración del Partenón en los años treinta por Nicolaos Balanos-. A partir de la II Guerra Mundial su utilización se extiende a Alemania, Polonia, Hungría y Rumanía. En Inglaterra, por el contario, apenas se registran intervenciones significativas con este material, tanto porque es un país con fuerte arraigo en las técnicas tradicionales como en la postura conservacionista; cfr. Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 73.

[708] Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 4.

[709] Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 72.

Una de las posturas mesiánicas que anticipan los problemas derivados de ese tipo de consolidación estructural –con hormigón armado y cemento fundamentalmente- es la anunciada por Bruno Zevi (1957) y retomada más tarde por Stefano Gizzi (1988)-[710]. Su fundamento teórico defiende respetar la *historia estática* del monumento; esto es, al igual que la restauración toma en consideración el valor formal de la edificación, también debe respetar su modelo de comportamiento estático para no alterar su esquema interno con fuertes transformaciones estructurales. No debe variarse el funcionamiento de los sistemas constructivos para evitar cambios en la flexibilidad de los inmuebles que supongan su prematura degradación; tal y como se realiza a principios del XX en la Mezquita de Córdoba mediante instalación de vigas de hormigón sobre algunas arquerías, transformando una estructura arqueada en adintelada y pasando de ser dinámica a rígida. Lo cierto es que, a nivel práctico, poco caso se hace a esta reflexión arquitectónica y la difusión del hormigón se expande de manera considerable, en torno a los años setenta, llegando a la India –en la consolidación de monumentos como el Taj Mahal se aplican lechadas de cemento[711]- e, incluso, países latinoamericanos, donde su aplicación responde más a una moda que a una necesidad y origina un fuerte choque cultural con las técnicas existentes[712].

En los años ochenta se denuncian los efectos negativos de las intervenciones realizadas con hormigón desde el primer tercio del siglo XX: oxidaciones de hierro, corrosión de grapas, desprendimientos de cemento y presencia de sales en mármoles restaurados con este material, rigidez en estructuras y condensación de humedad en cubiertas sobre cuyos forjados antiguos de madera se hubiera vertido mallazo y hormigón, etc. . B. M. Feilden (1982)[713] recoge las desventajas de la utlización de cemento Portland[714] en las reparaciones de edificios históricos: empleo irreversible pues su extracción daña la fábrica; es demasiado resistente a compresión; posee menor elasticidad y plasticidad que el mortero original, ocasionando mayores esfuerzos mecánicos en materiales adyacentes y acelerando su deterioro; es impermeable y poco poroso, no siendo recomendable para muros con humedad pues aumenta la condensación interna; sufre retracción en su puesta de obra, permitiendo la entrada el agua por sus grietas; produce sales solubles que pueden disolver y dañar materiales porosos; su conductividad térmica es alta y puede crear "puentes fríos" cuando se usa en inyecciones para consolidación de muros; su color es gris

[710] Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 89.

[711] Gairola, T. R. (1969): "Ejemplos de preservación de monumentos en la India, *La conservación de los bienes culturales*,. UNESCO, p. 150-164.

[712] Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 86.

[713] Álvarez de Buergo Ballester, M.; González Limón, T. (1994): *Restauración de edificios monumentales. Estudio de materiales y técnicas instrumentales*, Madrid, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Gabinete de Formación y Documentación, p. 323.

[714] Elaborado con arcilla caolinítica y caliza. Fragua con el agua, por lo que pertenece al grupo de los hidráulicos. Comienza a elaborarse industrialmente en el último cuarto del siglo XVIII; cfr. Paniagua, J. R. (2000): *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, Cátedra, p. 94.

"frío" y bastante oscuro, y su textura "acerosa", resultando estéticamente incompatible con los materiales tradicionales.

La *Carta del Restauro Italiana* (1987) coordinada por Paolo Marconi afirma, abiertamente, el rechazo hacia la consolidación moderna, convertida, por entonces, en estrategia impersonalizada de aplicación universal y dudosa eficacia. Dentro de los diferentes contenidos que el referido documento trata, es en el apartado séptimo -dedicado a las operaciones de restauración que afectan a la naturaleza material de cada obra- donde se manifiesta este cambio de actitud: *"... la experiencia de los últimos veinte años ha enseñado a desconfiar de las inserciones ocultas de materiales especiales como el acero, el hormigón pretensado, las 'costuras' armadas e inyectadas con argamasas de cemento o de resinas, a causa de su capacidad de invasión, poca duración, irreversibilidad y relativa escasa fiabilidad. Por tanto, parecen preferibles -aunque puedan parecer extrañas a la obra- medidas de consolidación de tipo tradicional (contrafuertes, taponamientos, cadenas, zunchos) en cuanto son fácilmente controlables y sustituibles."*[715]. Desde ese momento se suceden análisis que determinan los problemas estructurales derivados de tanto zunchado e inyectado aplicado durante más de cincuenta años a inmuebles antiguos. Es más, algunas edificaciones, tan singulares como el Partenón, se someten a la urgente retirada de las prótesis instaladas durante su restauración en los años treinta, sustituyéndolas por materiales reversibles.

INTERPRETACIÓN DEL COMPORTAMIENTO ESTRUCTURAL: PRINCIPALES PAUTAS DE INTERVENCIÓN APLICADAS POR PONS-SOROLLA

Los caminos que la consolidación estructural sigue en España responden al deseo por explotar las facilidades y mejoras constructivas supuestas al hormigón. Desde finales del siglo XIX su uso en restauraciones monumentales -para remediar la transformación física de la materia original- se ampara bajo el deseo de sustituir el esqueleto arquitectónico manteniendo la imagen aparente; esto es, conservar la dualidad *estructura/aspecto* que, según Cesare Brandi, conforma toda obra de arte. Uno de los arquitectos pioneros en este ejercicio es Enrique Repullés y Vargas, encargado de restaurar la Iglesia de San Vicente de Ávila en 1894, donde, en vez de reconstruir los pilares medievales, aplica inyecciones de lechadas de cemento para reforzar su núcleo interior –compuesto por mampostería

[715] Martínez Justicia, Mª J. (1996): *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, Universidad de Jaén, p. 200.

irregular- y renovar, a continuación, su revestimiento exterior a base de sillares idénticos a los originales[716].

La opción de evitar operaciones de desmontado y demolición, con objeto de no alterar la forma genuina de la fábrica intervenida, se diluye paulatinamente durante el siglo XX a favor de recreaciones historicistas donde –bajo la excusa de *pristinación*- se impone la eliminación de reformas modernas, desencadenándose demoliciones y reconstrucciones con los referidos métodos modernos. Mientras que en algunos casos se opta por su ocultación, en otros se prefiere su manifestación elocuente para evitar falsos históricos.

En el año 1969 la UNESCO alaba las propiedades del hormigón como material "por excelencia" para la consolidación de monumentos, tanto por sus resistencia como por las posibilidades que, con reforzamiento metálico, ofrece a las estructuras ruinosas. Sostiene, además, el criterio de realizar soluciones que no reflejen al exterior elementos de diseño moderno, para respetar la concepción original del monumento: *"El hormigón puede resistir grandes compresiones y constituye, por lo tanto, la materia ideal para consolidar cimientos, apuntalar, etc. Si se quiere además de resistencia a la tensión, se refuerza el hormigón con varillas de acero. Pueden prefabricarse con hormigón armado elementos de construcción transportables y muy resistentes. Un progreso reciente consiste en mantener tensas las varillas de acero hasta que fragua el cemento, con lo que se obtiene el llamado hormigón pretensado, que es prácticamente un nuevo tipo de material de construcción con grandes posibilidades para el arquitecto. El hormigón armado es el material por excelencia para la consolidación de edificios ruinosos. Empleado con lechada de cemento y vigas de acero laminado, ofrece al arquitecto restaurador los medios de salvar estructuras que a falta de un refuerzo artificial está destinado a soportar el peso de la estructura para que las piedras viejas duren lo más posible y en la medida que se pueda se ocultará de la vista para que el monumento conserve su verdadero carácter."*[717].

En el marco de esta evolución operativa se encuadra la labor dirigida por Francisco Pons-Sorolla, defensor de utilizar técnicas modernas –aunque, generalmente, envueltas en el lenguaje de la época predominante en el edificio- y de no mostrar a la vista los elementos de refuerzo instalados. Sin ánimo de profundizar en aspectos técnicos que pareciera fingido dominio del tema constructivo, se expone, a continuación, las generalidades que caracterizan las actuaciones de consolidación resueltas por este arquitecto, con el deseo que su constatación sirva de estudio, para futuras investigaciones en el campo

[716] Mora Alonso-Muñoyerro, S. (1999): "La restauración arquitectónica en España (1840-1936): Teoría y Práctica", *Teoría e Historia de la Rehabilitación*, Tomo 1 del *Tratado de Rehabilitación*, Departamento de Construcción y Teconología Arquitectónica (UPM), Madrid, Munilla-Leria, p. 63-65.

[717] Plenderleith, H. J. (1969): "Problemas que plantea la preservación de monumentos", *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO, p. 143.

arquitectónico, a técnicos interesados en el conocimiento estructural de fábricas antiguas sometidas a procesos de restauración durante la época del franquismo[718].

El proceso seguido en los diferentes elementos intervenidos –contrafuertes, muros, pilares, torres, arcos, bóvedas, forjados, cubiertas- presenta algunas pautas metodológicas comunes que nos permiten trazar un discurso más ágil sobre los principales criterios aplicados: limpieza de superficies para detectar la totalidad y la profundidad de grietas y fisuras; vaciado de escombros, en caso de su almacenamiento sobre abovedamientos; apeo de fábrica para sustituir piezas deterioradas; reconstrucción con inyectado y asiento de mortero de cemento; instalación de atados de hormigón; y rejuntado rehundido con mortero bastardo. Ahora bien, conscientes del peligro que puede generar abordar un tema tan específico –pues cada elemento se interpreta y consolida, por parte del arquitecto, de manera diferente- nos detendremos en algunas acciones y campañas que implican mayor disparidad.

La **DEMOLICIÓN** y el **DESMONTAJE** de fábricas a consolidar implica el acodalamiento de huecos y el empleo de medios mecánicos auxiliares, para evitar, durante su proceso, desprendimientos y roturas de elementos –sillares o piezas decoradas-[719]. La recomendación de seguridad se hace más intensa en iglesias que, sometidas a su consolidación estructural, se encuentran abiertas al culto –Santa María Salomé, Santa Susana y Nuestra Señora de la Merced en Conxo de Santiago de Compostela (A Coruña, 1964) y Santa María das Neves en Melide (A Coruña, 1965), entre otras-; en estos casos se cuida de no entorpecer actos litúrgicos ni circulación de fieles, disponiendo, para ello, mojar los escombros antes de su traslado al vertedero y retirarlos a mano prohibiendo la introducción de transporte rodado y carretillas al interior. Como fase previa a la extracción de piezas se limpia la superficie a tratar, numerando sus hiladas –inicialmente con pintura al agua y, previo al desmontaje, con pintura al aceite sobre el lecho de los sillares- para elaborar croquis de despiezo con detalles de organización, a fin de mantener su carácter en caso de reconstrucción. La consolidación practicada habitualmente consiste bien en asentar nuevamente los sillares –con sustitución de los dañados reproduciendo los originales- mediante mortero de cemento y arena de río en dosificación 1:3, o bien en

[718] Fruto del interés suscitado por este tema en técnicos que estudian la disciplina de restaurar y/o conservar el Patrimonio Cultural, la arquitecta Mariana Esponda Cascajares (2004, op. cit.) dedica un apartado de su Tesis Doctoral al empleo que Pons-Sorolla realiza de hormigón armado en la restauración de la Catedral de Tui (Pontevedra), para cuya realización se ha entrevistado con la autora de la presente Tesis.

[719] Sirva como ejemplo del andamiaje empleado habitualmente en sus intervenciones de consolidación el indicado para las iglesias de Santo Domingo de Pontevedra, 1960 (A.G.A., Sección: Cultura, 26/152), Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela, 1961 (APS), y Nuestra Señora del Pilar en Santiago de Compostela, 1956, 1957, 1960 (APS): *"El desmontaje propiamente dicho se realizará con ayuda de sólido andamiaje que ofrezca total garantía de trabajos tanto para desmontaje como reconstrucción; estará formado por tablones bien escuadrados y secos de madera de pino en buen estado constituyendo entramado doble con estabilidad propia, debidamente arriostrado. Los elementos verticales serán de triple y doble tablón, según la altura, embridados por "bragas" de hierro con tornillos. Sobre este andamio y en plataformas a altura conveniente se instalarán los 'maquinillos' y diferenciales para el manejo y descenso de las piezas de sillería."*.

anclarlos con grapas metálicas embutidas en zuncho, ligeramente armado, alojado en el interior del muro correspondiente.

El agrietamiento del cuerpo románico de la Torre de las Campanas, en la Catedral de Santiago de Compostela, desencadena una interesante intervención de consolidación entre 1967 y 1970, desde la inmediata Capilla de Alba (**Figs. 200 y 201**). Desarmado el retablo que apoya sobre el lienzo dañado, se instalan apeos interiores y entibaciones en el muro. Una vez retirada la sillería por puntos y su relleno, se maciza el núcleo con hormigón, siendo preciso, para completar este proceso, abrir los accesos tapiados a la Torre desde la nave Sur de la Basílica y desde el triforio. A continuación, se reponen los sillares con sustitución de los descompuestos y con lechadas de unión a la estructura consolidada. Finalmente, se arma nuevamente el retablo y se repone el pavimento inmediato al testero, previamente levantado a las obras de consolidación. Otro caso singular de desmontaje previo al hormigonado de una estructura es el practicado en la escalinata de la Plaza de Platerías, en Santiago de Compostela, en los años cincuenta (**Fig. 202**). Tras su desarmado –cuidando no deteriorar los peldaños para su posterior reconstrucción- se realiza el vaciado de tierras en corte escalonado -con profundidad media de 0,15 m.- para verter, seguidamente, hormigón en masa de 200 Kg./m^3 de cemento Portland[720].

La restauración de ventanales románicos del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela, proyectada en 1954, pone de manifiesto un interesante proceso de consolidación sometido a criterios *puristas* tan extremos que, además de conservar las hiladas, se mantienen, intencionadamente, las "irregularidades" y los desplomes del muro medieval, con el fin de no modificar su aspecto original. Sin necesidad de acometer un desmontaje completo de los huecos, se sustituyen piezas puntuales, procurando su integración mimética con los existentes: *"La Dirección Facultativa determinará los sillares mutilados que es preciso extraer para el debido enjarje de la sillería suplementada; la sustitución y adición se hará sillar a sillar respetando las hiladas del muro románico y los desplomes generales de paramentos lo que exige alineaciones de aristas mediante cordel que una puntos existentes y no confiando en plomada ni nivel. Se cuidarán en especial las irregularidades viejas en los derrames laterales de aspilleras. La sillería de granito será de igual tipo de grano que la restante del Palacio y labrada a pico. Su asiento será de mortero de cemento de proporción 1:4 con junta degollada que más tarde se rejuntará y lavará."* [721] (**Fig. 203**).

El **RECALZO DE CIMIENTOS** es otra de las actuaciones que acompaña al proceso de consolidación estructural, y está motivada por el cedimiento de aquellos a causa de deslizamiento o empuje vertical. Incluye el vaciado de tierras por puntos -con empleo de

[720] Proyecto "Obras de restauración en la escalinata y fachadas de la Plaza de Platerías", 1953 (APS).

[721] Proyecto "Restauración, enlosado y saneamiento en el Gran Salón y vestíbulo de planta baja", 1954. (APS).

entibaciones y apeos en zonas sin base, a causa de la excavación realizada- para estudiar el estado de la cimentación y alcanzar el nivel adecuado que permita realizar su completa limpieza y dejar preparado el lecho –generalmente en perfecta horizontalidad- sobre el que verter el mortero de hormigón en masa o ciclópeo, hasta alcanzar la altura o el nivel del muro que se recalza. Esta operación se realiza por zonas pequeñas para impedir desprendimientos de fábrica y corrimiento de tierras que pudieran originarse. Relacionado con este tipo de trabajo se encuentran las obras complementarias de saneamiento y drenaje que, también, comprenden movimiento de tierras –generalmente perimetrales a la edificación- para establecer nuevo trazado de canalizaciones e instalación de atarjeas de desagüe. En esta actuación suele aprovecharse la pendiente natural del terreno circundante para facilitar la salida de pluviales.

Un ejemplo notable de recalzo es el practicado en el Palacio de Xelmírez de Santiago de Compostela, coincidiendo con la pavimentación de la Plaza del Obradoiro y la restauración de la Lonja del Hospital Real en los años cincuenta (**Fig. 204**): *"Tanto en el basamento de cierre de la lonja del Hospital como en el recalzo del muro de Palacio, la piedra granítica será de la misma calidad y grano que la antigua, cuidando especialmente su tipo de labra, a pico fino y trinchante. Las piezas molduradas de la lonja se ejecutarán con plantilla obtenida directamente de las conservadas. En el recalzo de muros se actuará por puntos, comprobando en todo momento el estado de la cimentación y consolidando en profundidad mediante lechadas de mortero de cemento en dosificación 1:3. El reparto de hiladas en altura y despiezo de sillares será directamente marcado por el Arquitecto Director manteniendo las proporciones de la obra general del muro antiguo. Los sillares de recalzo penetrarán hasta nivel inferior al del nuevo pavimento de la Plaza y en ningún caso podrá apoyar en dicho pavimento."*. La Iglesia de Vilar de Donas (Lugo) también asiste a su recalzo y saneamiento perimetral, a mediados de los años sesenta, al detectar un problema de desplome en la fachada principal, causado por un fallo de cimentación (**Fig. 205**). Para remediar esta situación, no sólo se procede al desmontaje parcial, recalzo y reconstrucción con zunchos de hormigón del referido lienzo –reproduciendo idéntica traza con el material almacenado-, sino también a la supresión del inmediato cementerio en el atrio para facilitar el refuerzo basamental y la consolidación de fachada. Asimismo, la Iglesia del Monasterio de San Rosendo de Celanova (Ourense) registra otro fallo de cimentación en su ángulo Noroeste, desencadenando una intensa consolidación mediante encastramiento de zunchos de atado en la parte superior del esquinal, estabilización del lienzo con lechadas de cemento, recalzo con hormigón y saneamiento perimetral en la red de alcantarillado (**Fig. 206**).

Por su parte, el crucero de la Iglesia de San Domingos de Bonaval, en Santiago de Compostela, sufre una de las intervenciones más complejas, a nivel técnico, de todo el monumento, originada por otro fallo de cimentación *"en el contrafuerte exterior del arco de*

embocadura del ábside del lado de la Epístola"[722], que produce *"desplome de columnas interiores y contrafuertes exteriores así como deformación manifiesta del lateral del ábside"*[723]. Inmediatamente, comienza un largo proceso de cimbrados, desmontaje de elementos -*"muro sobre el arco de embocadura del ábside, y muro con contrafuerte desplomado hasta el nivel de cimentaciones, así como partes del arco de embocadura del ábside y sectores de bóveda del ábside directamente apoyados en las partes que se desmontan"*[724]-, recalzo de cimentaciones, reconstrucción -*"zona baja hasta nivel de cornisa de ábside, con el arco de embocadura de éste y bóveda correspondiente"*[725]- y cubrición final.

La Colegiata de Santa María La Real de Sar en Santiago de Compostela también asiste al refuerzo de cimentación por la avanzada inclinación de pilares – originada por el terreno fangoso sobre el que se erige (**Plano 68**)-; trabajo que se aprovecha para llevar a cabo la restauración y sustitución parcial de basas y fustes (**Figs. 207 y 208**): *"La piedra granítica será de la misma calidad y grano que la antigua de la Iglesia cuidando especialmente su tipo de labra. Los tambores de columnas adosadas a los pilares se labrarán a la medida de hiladas y con tizón suficiente para una buena traba. El asiento se hará a línea de cordel apoyado en los tambores contiguos a fin de conservar el desplome general del pilar. Las basas se ejecutarán repitiendo con exactitud las descompuestas y tomando plantillas exactas de molduración de las conservadas. Todas las piezas serán aceptadas directamente por los Arquitectos Directores. La consolidación de partes en que se actúa será simultánea al asiento de piezas de plinto y basas empleándose mortero bastardo de cemento fluido en proporción 1:3. Los rejuntados finales se harán con mortero bastardo de cal para lograr color dorado en la junta. El recalzo de contrafuertes se hará por puntos y tanto en cuanto a zonas donde se haya de actuar como en la forma de hacerlo en cada caso se observarán las disposiciones de los Arquitectos."* [726].

El **INYECTADO** es una de las dos operaciones de consolidación propiamente dichas. Su aplicación, de forma común, consiste en cubrir provisionalmente las grietas con yeso dejando registros de salida de aire y huecos para introducir por presión la inyección. Se realizan lavados nucleares -eliminando polvo, restos de morteros y otras materias adheridas- para agarre de la lechada o mortero fluido de cemento en proporción 1:3 y, en algunos casos, 1:4. La buena penetración se comprueba en aquellos "respiraderos" o

[722] Proyecto "Desmontaje parcial y reconstrucción del crucero en la iglesia", 1961. (APS).

[723] "*Coincide sobre este punto la carga del ángulo SE del Crucero, elevado sobre la cornisa del ábside en casi cinco metros, con contrafuerte propio en diagonal (…) tan mal concebido que no enlaza con el contrafuerte antes citado sino que queda girado sobre él cargando de modo anormal sobre el débil muro del ábside. (…) el pasado año (…) se ha desencadenado un rápido proceso de ruina con aparición de fuertes grietas sobre el arco de embocadura del ábside, cedimiento de éste y grieta diagonal en la bóveda del crucero*". Ibídem.

[724] Ibídem.

[725] Ibídem.

[726] Proyecto "Restauración y consolidación de pilares de la Real Colegiata", 1951. (APS).

puntos de salida dispuestos en diferentes hiladas, que testifican la homogeneidad del baño interior. Este tipo de inyectado cobra especial interés en algunas intervenciones de carácter arqueológico, como la Muralla romana de Lugo o las Torres de Catoira, donde aumenta la complejidad de las lechadas en condiciones de volumen y se persigue una estabilización interior con zunchados y firmes de hormigón ocultos[727]. Una vez endurecido el inyectado, se procede al sotillado, limpieza y rejuntado exterior del objeto. Los materiales para confeccionar el hormigón de las lechadas son cemento Portland de fraguado lento; arenas silíceas limpias de arcilla y materias orgánicas -cuya composición granulométrica, por lo general, debe dar las siguientes proporciones de peso: granos gruesos comprendidos entre 2 y 3 mm. 60% del total por lo menos, granos medios comprendidos entre 0,5 a 2 mm. 60%-; piedra o grava, en general, silícea, machacada, de granos comprendidos entre 15 y 30 mm, limpia de toda materia orgánica, tierra, etc. antes de su mezcla; y agua sin sales magnésicas ni sulfato cálcico así como de materias orgánicas que la hagan impotable.

El **ZUNCHADO** de hormigón es la otra operación que, junto al inyectado, califica una actuación de consolidación. Su instalación -normalmente oculta en las intervenciones de Pons-Sorolla- implica, a diferencia de las lechadas, trabajos previos de desmontaje más amplios para alojar con eficacia este sistema de refuerzo –por ejemplo, en la Iglesia del Monasterio de Santa María de Acibeiro (Pontevedra) se establecen apeos con objeto de desmontar el *"muro frontal de cabecera en su parte alta para rectificar el arco triunfal y bóveda de ábside y alojar viga-zuncho de hormigón armado que ate por cabeza dicho muro"*, proceso realizado desde *"la cara exterior del muro utilizando la hoja interior de sillería como encofrado del hormigón"*[728] (**Fig. 209 y Plano 69**)-. Por ello, el zunchado se asocia, generalmente, a la reposición de cubiertas[729] con objeto de repartir mejor los empujes producidos por éstas; sin embargo, como esta última operación la trataremos de forma independiente más adelante, ahora nos interesa destacar las instalaciones de algunas abrazaderas de hormigón como atado de estructuras artísticamente singulares.

[727] Sirva como ejemplo el proyecto de reconstrucción parcial de un cubo hundido a causa de temporales en la Muralla romana de Lugo (1960): "La cimentación bajo rasante se rellenará con hormigón en masa de 250 Kg y sobre ella se replanteará la superficie exterior del cubo basándose en la parte del cubo conservada y estableciendo los taludes de la zona de contacto y de su ataque al lienzo de Muralla. La fábrica de roca pizarrosa con algunas piezas graníticas se ejecutará cuidando escrupulosamente el carácter de aparejo y color de la piedra así como la escala de su despiezo. La unión con las partes conservadas se asegurará mediante desmontajes parciales de estas y unión con lechadas interiores, siempre cuidando que los morteros de asiento y consolidación no afloren a la superficie exterior. Todo el macizado interior se cuidará de modo que no sea posible la formación futura de balsadas de agua de lluvia y el zuncho previsto, solidamente anclado en muralla y parte conservada del cubo se ejecutará utilizando como encofrado la propia fábrica del cubo y se establecerá a los 2/3 de la altura total.". (A.G.A., Sección: Cultura, 26/151).

[728] Proyecto "Consolidación y restauración de cabecera en la iglesia", 1959. (A.G.A., Sección: Cultura, 26/340).

[729] San Xoán de Vilanova en Miño (A Coruña), Santa María de Mezonzo en Vilasantar (A Coruña), Santa María Salomé y Santa Susana en Santiago de Compostela, Santiago en Allariz (Ourense), Santo Estevo de Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín (Ourense) -donde, además de zunchos se instalan tirantes de hormigón armado sobre arcos de separación de tramos-, Santiago de Ribadavia (Ourense) y San Francisco de Pontevedra, entre otras.

Cabe señalar, asimismo, que a pesar de su disparidad técnica, en una misma fábrica suele ejecutarse la consolidación combinada entre inyectado nuclear y zunchado, tal y como sucede, a modo de patrón, en las actuaciones que, en los años sesenta, tienen lugar en la iglesia de San Miguel de Eiré en Pantón (Lugo) (**Figs. 210 y 211**).

Un ejemplo importante de zunchado junto a saneamiento de cubiertas es la intervención que proyecta Pons-Sorolla, a mediados de los años setenta, en la Iglesia de San Martiño Pinario en Santiago de Compostela (**Plano 70**). En bóvedas y cúpula se instalan vigas-zuncho de hormigón armado, colocadas a lo largo del trasdós de cañón, para un mejor reparto de empujes en contrafuertes, así como en el nivel de apoyo de la cúpula –entre el polígono exterior y la balaustrada perimetral-, para reforzar la estructura. Las bóvedas se revisten de *"cascarón fino de hormigón armado con mallazo metálico previa limpieza del trasdós y apertura de juntas en las que se introdujeron terminales metálicos unidos al mallazo antes de hormigonar el cascarón"*[730], para renovar, encima de todo ello, el sistema de cubiertas sobre tabiques de ladrillo, a base de piezas prefabricadas de hormigón ligero con impermeabilización asfáltica y teja curva. El cimborrio se consolida con zuncho, lechadas de hormigón e impermeabilizaciones bajo enlosados, previo desmontaje de balaustrada y terminales graníticos, proceso que se aprovecha para restaurar y completar los elementos perdidos. Además, se restauran las zonas altas de muros y cornisas mediante limpieza, rejuntado y aislamiento.

La estabilización del Claustro de Obispos en el Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil (Ourense), acometida en los años cincuenta, demuestra el proceso complejo que implica la técnica de zunchado (**Figs. 212 y 213**): *"Dado el peligro que presenta el estado del muro de Claustro de Obispos adosado a la fachada Norte de la Iglesia, se ejecutará un apeo cuidadoso y acodalamiento de sus zonas bajas desmontándose en toda la altura correspondiente al Claustro alto ya que la falta de apoyo y macizos interiores hacen imposible la consolidación directa. Se clasificará el material numerando las piezas decoradas y molduradas de apoyo de viguería y puerta de acceso a coro. A continuación se procederá a ejecutar los desmontajes parciales de cuerpo bajo en los puntos que la Dirección Facultativa estime oportunos, vaciándose el escombro que rellena las oquedades entre contrafuertes de la Iglesia y sustituyéndole por macizos de hormigón de hormigón ciclópeo que a la vez que consolidan los citados contrafuertes, dan apoyo al cuerpo alto de muro, antes cargado sobre el propio escombro. La reconstrucción del cuerpo alto repetirá el estado actual del muro cuidándose los rejuntados con mortero de cemento bastardo y juntas lavadas."*[731].

[730] Proyecto "Consolidación y reposición de cubiertas en la gran Iglesia del Monasterio de San Martiño Pinario", 1975. (APS).

[731] Proyecto "Obras de consolidación en el Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil", 1959 (A.G.A., Sección: Cultura, 26/340).

Una vez garantizado el macizado interior de la estructura a consolidar –mediante el fraguado del inyectado o la instalación de atados- se procede, como remate de la intervención, a su **REJUNTADO** exterior; esto es, reparación o sustitución del mortero descompuesto por adición de material fresco. Para ello se acomete la limpieza de juntas, procurando que morteros de asiento y consolidación no afloren a la superficie, y, a continuación, se practica el referido rejuntado ligeramente rehundido, con juntas degolladas para ser cubiertas con mortero bastardo[732] de cal grasa- pudiendo citar como ejemplo de esta práctica, común a toda consolidación practicada por Pons-Sorolla, la intervención acometida durante los años cincuenta en la Iglesia del Salvador de Pazos de Arenteiro (Ourense)-. El empleo de este tipo de mortero mixto se justifica porque permite dar tono dorado a la junta –simulando aspecto añejo- con el fin de disimular la reciente consolidación. No resulta extraño que Pons-Sorolla aplique esta variante, por razones estéticas, si tenemos en cuenta que, en 1969, la UNESCO recomienda evitar el mortero nuevo, de color blanco, que resulte llamativo -*"Esto es el colmo de la vulgaridad, porque el mortero es un elemento subsidiario de la pared y debe seguir siéndolo."*[733]-, aconsejando que al de cal y arena, como más adecuado, se incorpore algo de polvo o esquirlas de ladrillos viejos para obtener un color que armonice mejor con la fábrica antigua. Es más, las últimas sugerencias formuladas por organismos tradicionales, como la UNESCO, rechazan el uso del cemento en la restauración de monumentos y proponen el retorno al uso de la cal grasa en la trabazón de materiales que constituyen el muro, rejuntados y revestidos[734].

La idoneidad de aplicar morteros bastardos de cal y cemento también se somete –como el hormigón y el cemento Portland- a revisión de los especialistas en las últimas décadas[735]. La postura más crítica los considera poco recomendables en trabajos de restauración a causa de su contenido en sulfato cálcico soluble y alcalí por formar barreras de vapor impidiendo el intercambio de humedad entre muros y entorno, y por su conductividad térmica elevada que resulta negativa. Se añade que la cal mezclada con cemento únicamente facilita el trabajo del operario en su aplicación. Como alternativa se recomienda el mortero bastardo de cal y yeso –este último se endurece rápido y los poros quedan libres- tal y como fue aplicado antiguamente en los trabajos de yeserías islámicas.

[732] Mortero bastardo o atenuado: el formado por la mezcla de cal, cemento, arena y agua. Se usa generalmente para enlucidos; cfr. Paniagua, J. R. (2000). op. cit., p. 222.

[733] Plenderleith, H. J. (1969). p. cit., p. 142-143.

[734] Gárate Rojas, I. (1992): "Técnicas de la cal en revestimientos", Fernández Muñoz, A. L. (dir.), Rivera, J. (coord.) *Restauración arquitectónica*, Universidad de Valladolid, p. 271-282. Entre los trabajos actuales sobre la idoneidad de recuperar los morteros tradicionales en la restauración de edificaciones antiguas vid. Iglesias Martínez, Mª C. (1996): "Análisis del doble papel de los morteros tradicionales de cal utilizados en los muros de fábrica : su función decorativa y su función protectiva", y "Análisis de la variación de la composición de los morteros utilizados en los muros de fábrica tradicionales: la compatibilidad de los morteros tradicionales de cal y la incompatibilidad de los morteros de cemento en el funcionamiento constructivo y estructural de los muros de fábrica tradicionales", Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid, p. 271-276 y p. 277-282.

[735] Gárate Roja, I. (1994): *Arte de la cal*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

La construcción de **NUEVAS ESTRUCTURAS** con hormigón es otro de los pasos habituales en las intervencions que Pons-Sorolla dirige sobre el Patrimonio Cultural de Galicia. Una de las explicaciones más elocuentes planteada por este arquitecto sobre las directrices a seguir en este proceso es la proyectación de nueva planta que, en los años sesenta, idea levantar sobre la restaurada Sala Capitular del Monasterio de Sobrado dos Monxes (A Coruña), formada por *"cuatro pilares de hormigón armado de 40X40 a eje de los pilares de cantería de la Sala Capitular existentes y cogidos a los anclajes que en su día dejaron preparados para ello. Sobre estos cuatro pilares de hormigón cruzarán en los dos sentidos cuatro vigas de hormigón armado de 30/60 formando una cuadrícula de nueve cuadros; estas vigas enlazarán con un zuncho perimetral de hormigón armado que corre por los cuatro muros que forman la planta. Sobre la estructura descrita, y cogidos al fundirla, se colocarán viguetas prefabricadas de hormigón armado, y entre ellas piezas cerámicas, que con una capa de 3 cm de hormigón forma el forjado que ha de servir para la cubrición de la planta."*[736]. Es común que este tipo de trabajo se realice en claustros, ya que estos elementos suelen sufrir mayores transformaciones espaciales respecto a su esquema original –compartimentaciones derivadas de cambios de uso- que, en su restauración, se erradican. Igualmente, son espacios que suelen encontrarse, por lo general, en peor estado de conservación que los templos y, tanto su renovación de cubiertas como de pavimentos y forjados, implica la construcción de nuevas estructuras, mayoritariamente, a base de hormigón.

Otra actuación significativa de nuevas estructuras en espacio claustral es la proyectada, durante los años sesenta, sobre el Monasterio de San Salvador o San Bieito del Lérez (Pontevedra) (**Fig. 214**). Tanto en el cuerpo correspondiente a la edificación del siglo XVI como en la del XVIII se procede a similares desmontajes y reposición de forjados previos a la reposición de cubierta y restauración general de alzado. Resulta una intervención destacada pues, bajo el deseo de no quebrar la imagen original del monumento, en los referidos forjados de hormigón se colocan vigas de madera similares a las existentes. En el cuerpo del siglo XVI[737] se eliminan reformas modernas -recuperando huecos calados y *"ejecutando la obra con materiales que garanticen su permanencia"* - y se desmonta -previo apeo de galería- buena parte de la fachada para instalar, en su reconstrucción, el nuevo forjado *"de viguetas rectangulares prefabricadas de hormigón armado"*, conservando la disposición de piezas antiguas, *"de la escuadría de los antiguos de madera 12 x 14 separados a 42 centímetros entre ejes"*. De este modo y con la aplicación de la técnica del teñido se consigue mayor semejanza con el modelo original manteniendo *"el aspecto y módulo antiguos, garantizando el atado completo de la arquería"*. Mientras que en la planta inferior se coloca sobre las vigas un *"enrasillado de ladrillo en tableros sobre el que se hormigonará una tela metálica"*, en la superior se construye un *"artesonado de*

[736] Proyecto "Reconstrucción del cuerpo alto claustral sobre la Sala Capitular", 1967. (APS).

[737] Proyecto "Restauración de la galería claustral en San Bieito de Lérez", 1965. (AGA, Sección: Cultura, 26/353).

madera con tirantillas de 10 x12, entablado y cubre-juntas. Sobre ello papel alquitranado y enarenado, losa de hormigón de 7 cm. de espesor armado con hierros redondos y anclada en muros de modo que garantice el atado a este nivel. Sobre este forjado, cubierta de tabiquillos de rasilla, doble tablero impermeabilizado y teja curva". Por su parte, en la galería del siglo XVIII, donde se aloja la"escalera de honor", la construcción del nuevo forjado de piso consiste en *"viguetas prefabricadas de hormigón armado del perfil de las antiguas viguerías 15/22 que se construirán con encofrados cuidados de madera para, una vez fraguadas, teñirse en tono castaño. Sobre ellas se forjará en ladrillo, con paneles prefabricados quedando los cielos rasos entre vigas, revocados con mortero fratasados y caleados en blanco"*[738].

Un caso muy expresivo de la preferencia que Pons-Sorolla muestra hacia la consolidación mediante técnicas modernas, es la restauración, proyectada en los años sesenta, de la Torre del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela[739] (**Plano 71**). La descomposición de su escalera interior, las filtraciones y hundimiento de su bóveda y el tapiado de los ventanales superiores, impulsan una intervención que persigue estabilizar la estructura y, a su vez, recuperar la imagen original, mediante apertura de huecos cegados, renovación de carpinterías acristaladas, reposición de sillería deteriorada, reparación de cubierta, zunchado de hormigón armado -oculto bajo la línea de cornisas- y rejuntado de paramentos interiores y exteriores. Como la escalera interior de madera corresponde a una reforma moderna, y no existe ningún elemento decorativo que exija su inalterabilidad, el arquitecto idea una nueva escalera de hormigón armado *"en forma de placa continua de poco espesor que respete la nobleza pétrea de los paramentos y constituya medio permanente de acceso"*, respetando huecos y manteniendo los dos forjados existentes -uno intermedio y otro final- enlosados con sillería granítica. La escalera se completa con un balaustrada de hierro forjado *"colocada a la francesa en las cabezas de peldaños lo que da agradable aspecto a la perspectiva del hueco central desde el acceso"*.

Las nuevas estructuras erigidas a partir de hormigón se asocian, además, a las exploraciones arqueológicas realizadas en las numerosas fábricas sometidas a este tipo de estudio científico. Uno de los ejemplos más destacados de este procedimiento es la amplia campaña de excavación ejecutada en la Catedral de Santiago de Compostela, desde los años cuarenta hasta los sesenta. La importancia de los hallazgos impulsa la conversión de las zonas más significativas –nave principal y crucero Sur- en espacios visitables; la adaptación de estos locales se realiza mediante la construcción de *"muros en contrafuerte al pie de cada pilar de la nave en mampostería granítica con esquinales de sillería, íntimamente trabados con los muros de antigua cimentación, y dimensionadas en cada caso de acuerdo con el espacio estéril o de menor interés que presente la excavación. En*

[738] Proyecto "Terminación de obras en la galería claustral y reposición de cubiertas", 1967. (AGA, Sección: Cultura, 26/117).

[739] Proyecto "Restauración de la Torre del Colegio Mayor de Fonseca", 1962. (APS).

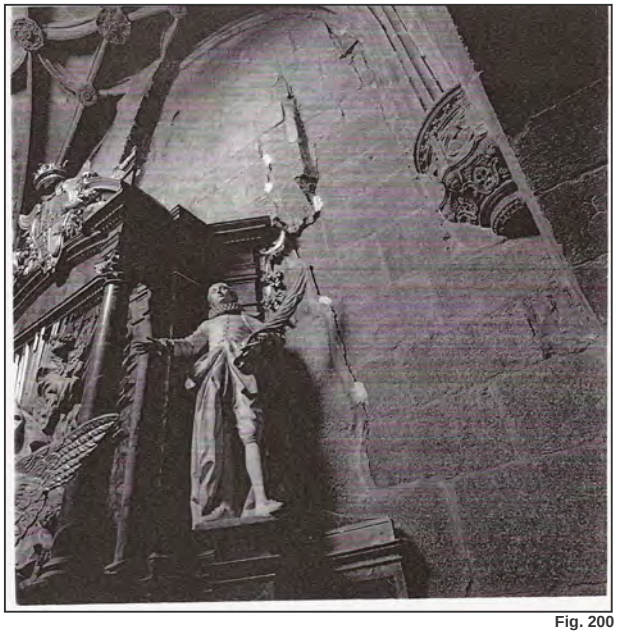


Fig. 200

Fig. 201

Figuras 200 y 201. Torre de las Campanas desde la Capilla del Alba de la Catedral de Santiago de Compostela: detalle de grieta. (1967. APS) y lienzo restaurado (1970. APS).

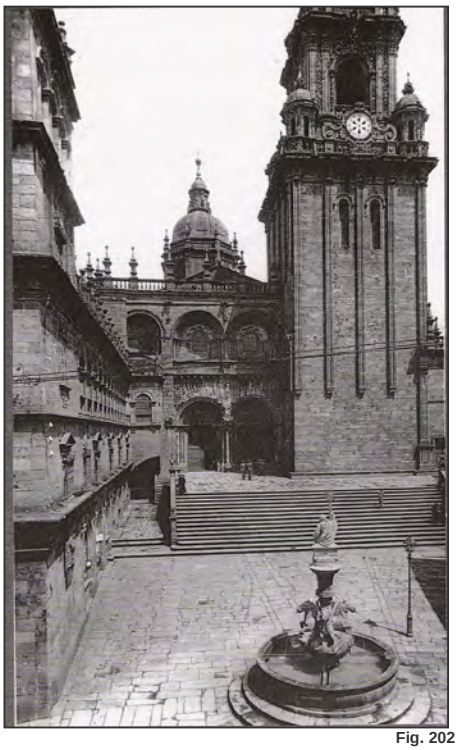


Fig. 202

Figura 202. Escalinata en la Plaza de Platerías de Santiago de Compostela (antes de 1964. APS).

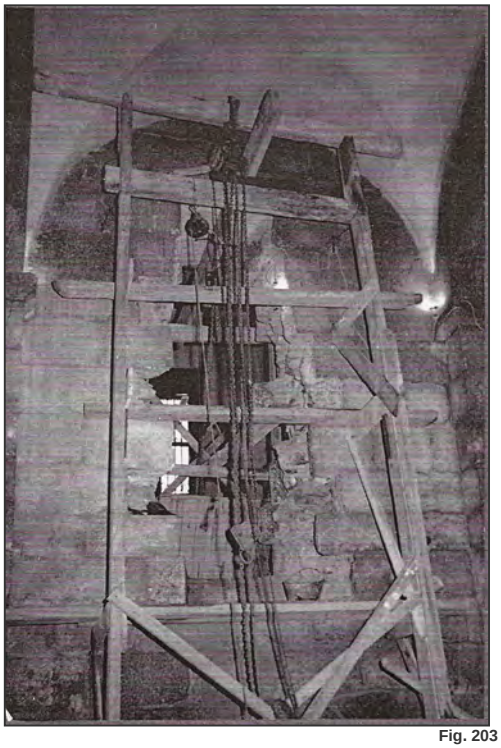


Fig. 203

Figura 203. Apertura de vanos en el Salón Bajo del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela. (1954. APS).

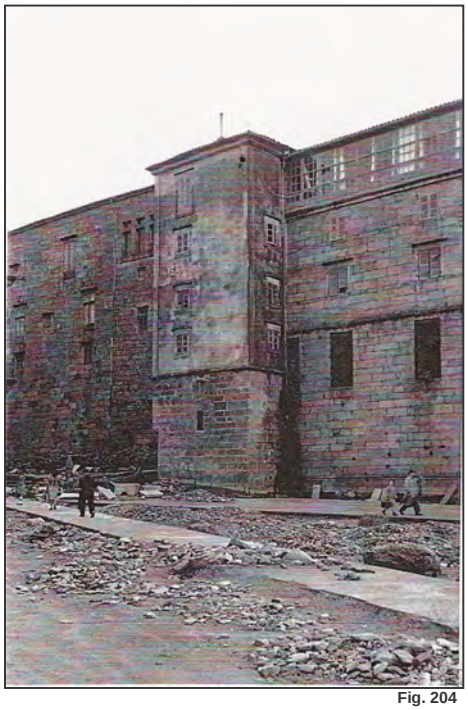


Fig. 204

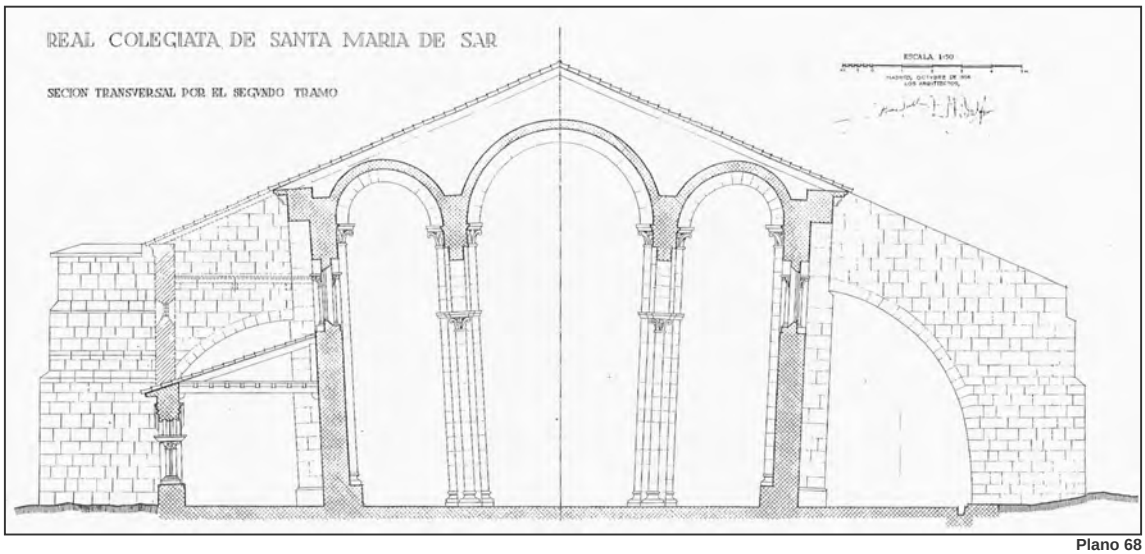
Figura 204. Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela. (ca. 1952. APS).

Fig. 205

Figura 205. Puerta principal de la Iglesia de Vilar de Donas en Palas de Rei. (ca. 1956. APS).

Fig. 206

Figura 206. Basamento del esquinal Noroeste de la Iglesia del Monasterio de San Rosendo en Celanova. (ca. 1963, APS).



Plano 68

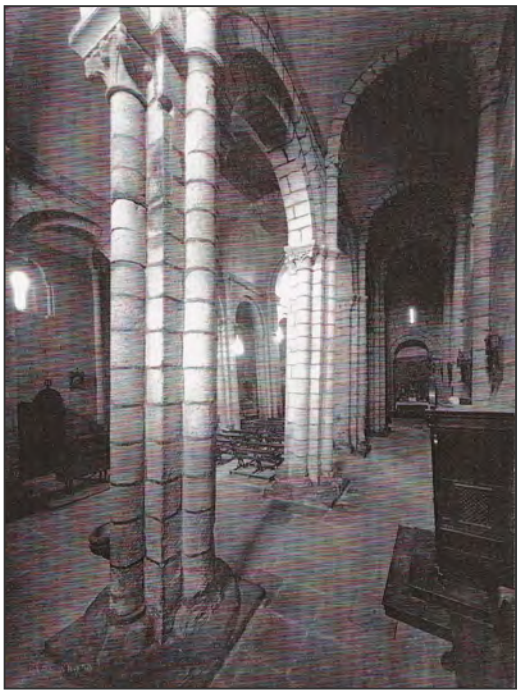
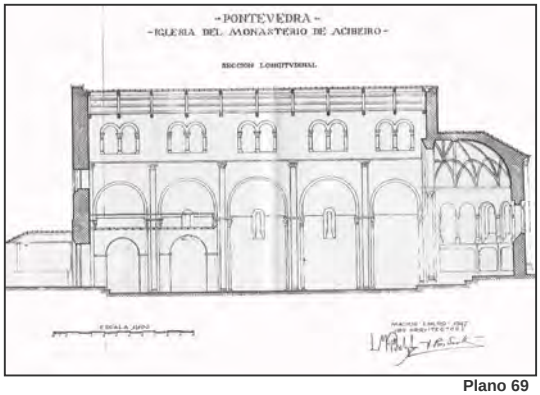


Fig. 207

Fig. 208

Plano 68 y Figuras 207-208. Sección transversal por el segundo tramo de la Colegiata de Santa María La Real de Sar en Santiago de Compostela. (Octubre, 1956. APS); interior del templo y detalle de basa antes de su restauración (ca. 1956, APS).

Fig. 209



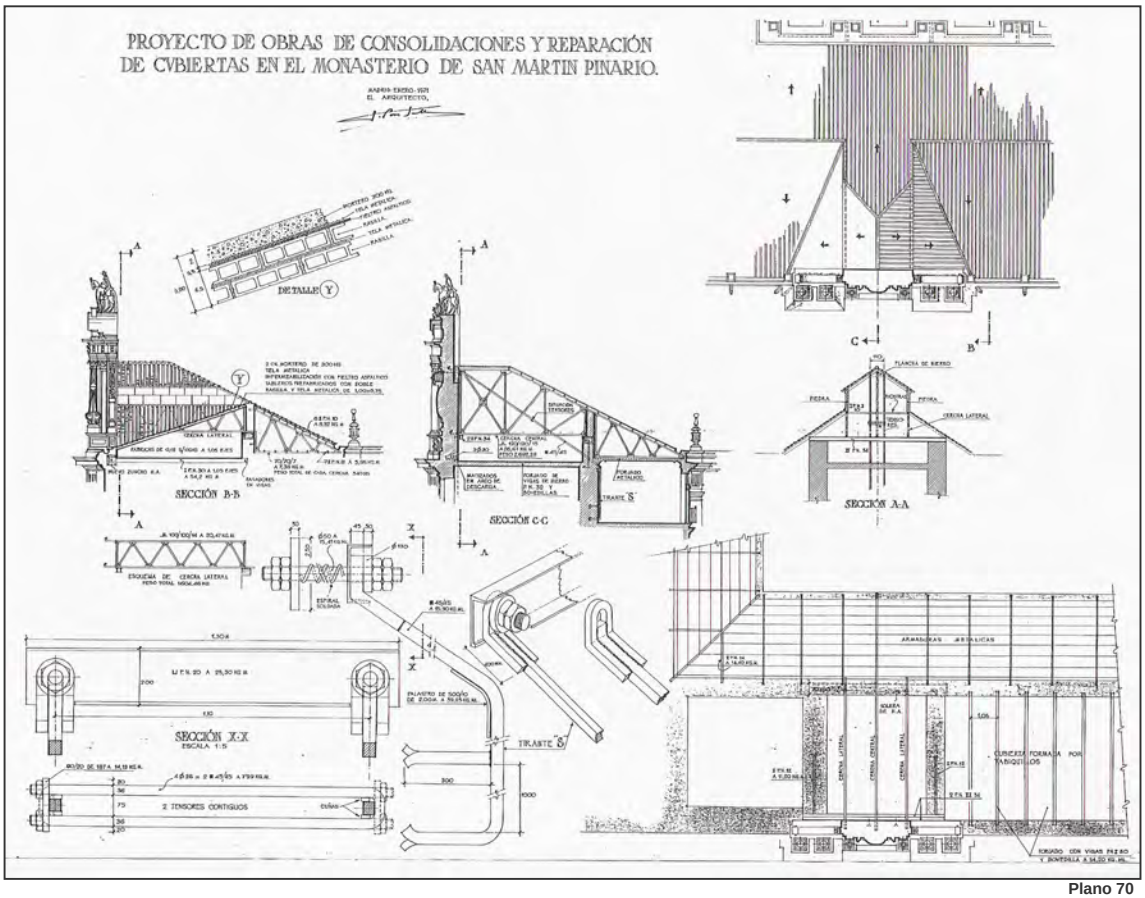
Plano 69

Figura 209 y Plano 69. Exterior de la cabecera de la Iglesia de Santa María de Acibeiro. (1964, *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 163); Sección longitudinal. (Enero, 1947. APS).

Fig. 210

Fig. 211

Figuras 210 y 211. Exterior de la Iglesia de San Miguel de Eiré en Pantón. (Marzo, 1967. AGA, Sección: Cultura, 26/117).



Plano 70

Plano 70. Proyecto de obras de consolidaciones y reparaciones de cubiertas en el Monasterio de San Martiño Pinario. (Enero, 1971. APS).

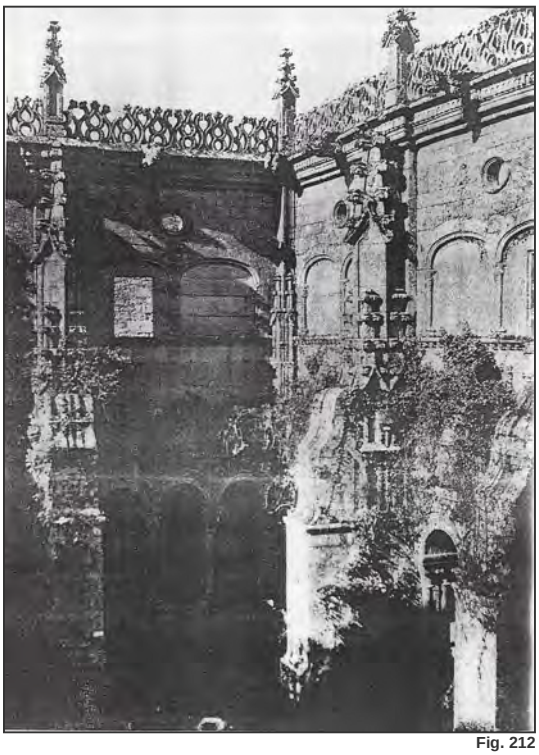


Fig. 212

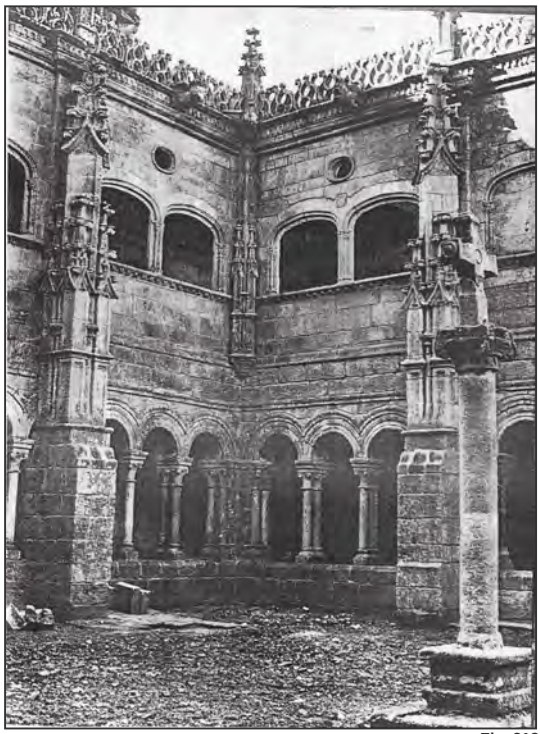


Fig. 213

Figuras 212 y 213. Claustro de los Obispos del Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín (Ourense) antes y después de su restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, láminas CXCII y CXCIII).

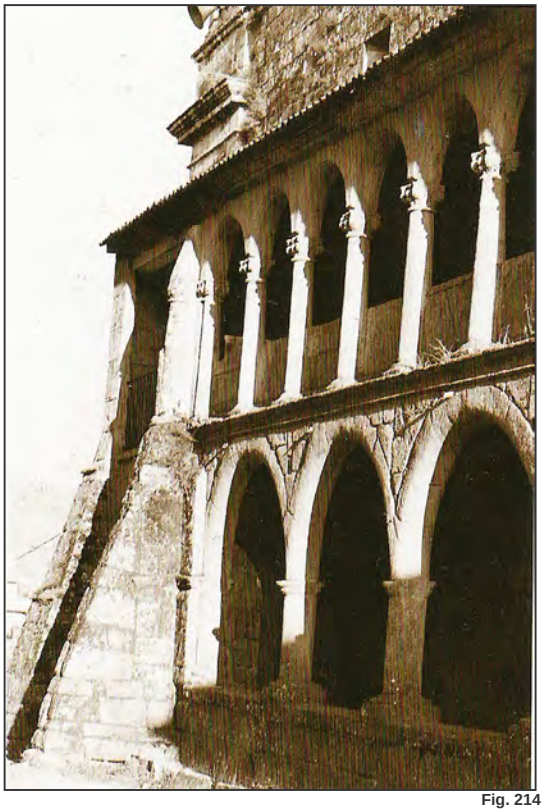
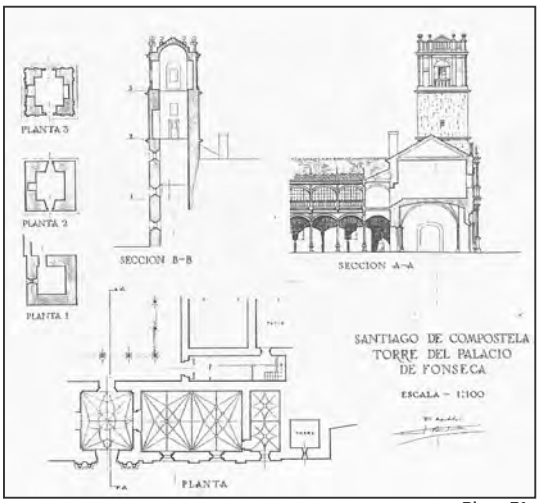


Fig. 214

Figura 214. Restos del Claustro del Monasterio de San Salvador de Lérez. (s/d. *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 66).



Plano 71

Plano 71. Torre del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela. (ca. 1962. APS).

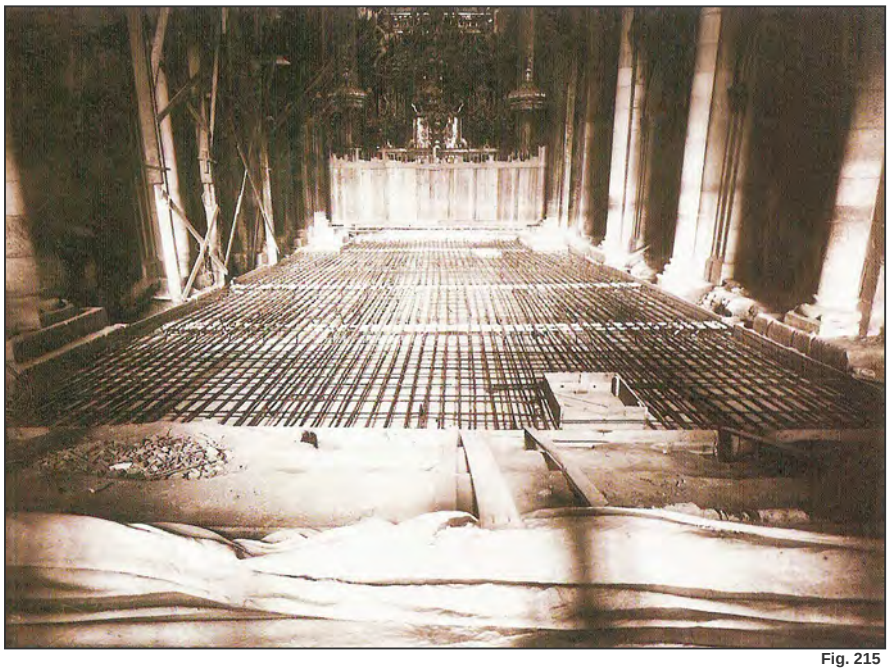
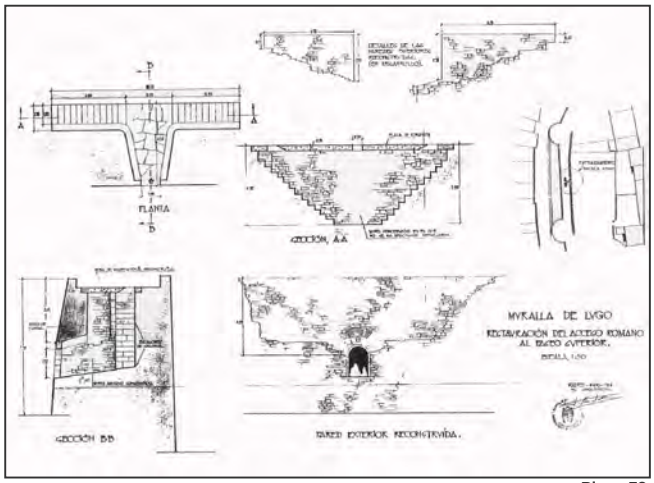


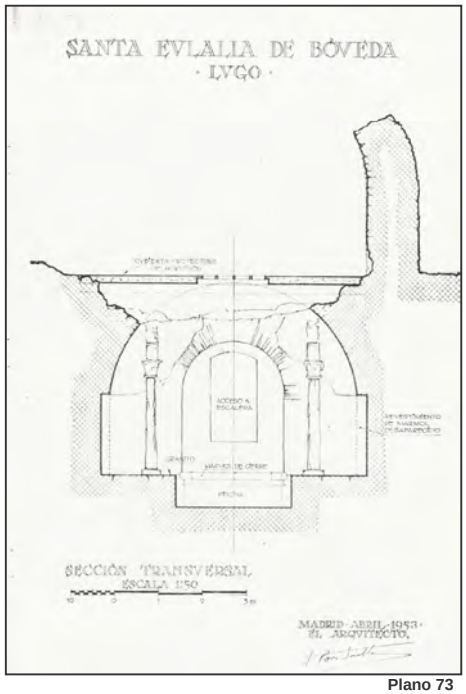
Fig. 215

Figura 215. Forjado de la placa que cubre las excavaciones arqueológicas en la nave central de la Catedral de Santiago de Compostela. (ca. 1960. *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, p. 100).



Plano 72

Plano 72. Restauración del acceso romano al paseo superior de la Muralla de Lugo. (Mayo, 1966. APS).



Plano 73

Plano 73. Sección transversal de Santa Baia de Bóveda. (Abril, 1953. APS).

ellos apoyarán triples cargaderos de perfiles laminados de hierro –para reducir todo lo posible el canto- los que a su vez recibirán forjado e viguetas pretensazas de hormigón armado de perfiles reforzados con bovedillas de triple tablero de rasilla y hormigones pobres de relleno hasta enrase de pavimento."[740] (Fig. 215). Los vestigios arqueológicos descubiertos durante la restauración de la Muralla romana de Lugo, originan, en los años sesenta, una intervención conceptualmente análoga a la compostelana. Para dejar a la vista del público primitvos accesos al paseo superior, se coloca una placa de hormigón con aberturas que faciliten su contemplación: *"No siendo posible ni conveniente la utilización del acceso por cortar la circulación de la muralla y por abrirse a predio de propiedad privada, proponemos el cierre superior con placa de hormigón armado y superficie enarenada dejando pequeños huecos convenientemente situados y cerrados a su vez por rejillas de hierro redondo de modo que los visitantes puedan si lo desean ver por ellas la disposición de escaleras y entrada. El hueco de entrada se cerrará con verja de hierro de traza sencilla para que tampoco tenga entrada desde la propiedad privada salvo en caso de interés arqueológico"*[741] (Plano 72). Igualmente, significativo resulta la construcción de nueva cubrición sobre la piscina romana de Santa Baia de Bóveda (Lugo), a mediados de los años cincuenta, mediante placa de hormigón con dos aberturas simples para ventilación e iluminación cenital (Plano 73). Se ejecuta como acción de salvaguarda dando prioridad al resguardo de la estructura sin afán de ocultar o simular el empleo de técnicas modernas.

ALGUNOS CASOS SINGULARES DE CONSOLIDACION ESTRUCTURAL: RECONSTRUCCIÓN, REFUERZO Y RECOMPOSICIÓN

La selección de consolidaciones singulares proyectadas por Pons-Sorolla no resulta nada fácil por su elevado número. Desde una óptica artística, resulta cómodo escoger hitos monumentales por la amplia repercursión de su restauración; es el caso de catedrales o conventos y monasterios de especial relevancia. Bajo una perspectiva técnica, sucede lo mismo con actuaciones irreversibles- por aplicación directa de hormigón y cemento sobre la fábrica antigua- y con aquellas más comprometidas con la *unidad de estilo original* donde, en beneficio de la salvaguarda, se sacrifican estructuras de valor histórico. La puesta en común de ambas directrices conduce nuestra recopilación a una serie de intervenciones asociadas a tres categorías –reconstrucción, refuerzo y anastilosis- suficientemente expresivas de su práctica como arquitecto-restaurador.

[740] Proyecto "Obras de excavación, consolidación y nuevas estructuras de zonas visitables", 1959. (APS).

[741] Proyecto "Reconstrucción de zonas hundidas y restauración de subida romana al paseo superior de la Muralla de Lugo", 1962, (AGA, Sección: Cultura, 26/249); Proyecto "Limpieza y recontrucción de zonas hundidas en la Muralla de Lugo", 1966, (AGA, Sección: Cultura, 26/212).

La consolidación o actuación de «conservación directa» –aplicada sobre objetos muebles y edificaciones antiguas- ha sido calificada, a cargo de Ignacio González-Varas (1999), por su triple propósito de mantener, reforzar y reparar la estructura material de los bienes culturales[742]. En el ámbito arquitectónico, los tratamientos aplicados persiguen asegurar la estática de la edificación y, para ello, pueden afectar a elementos individuales o a la totalidad de la fábrica, según al alcance de su deterioro. Uno de los mecanismos de consolidación más frecuentes, ante la degradación avanzada de la estructura, consiste en su **RECONSTRUCCIÓN** parcial para evitar la amenaza de ruina. Dos son las intervenciones de que, en virtud de paradigmas, representan esta operación: la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Santiago de Compostela y el Palacio de los Marqueses de Bendaña en Betanzos (A Coruña). Aunque anteriormente hemos tenido ocasión de presentar el desmontaje y nuevo armado de estructuras como fases previas a la consolidación de inmuebles, ahora profundizamos en dos ejemplos claves, fundamentalmente, por su ingente dimensión de obra. Asimismo, resulta interesante comprobar el impacto de ambas operaciones en un ámbito religioso y en otro de carácter civil.

Las motivaciones que impulsan la consolidación de Nuestra Señora del Pilar y de Bendaña son bastante diferentes. Mientras que la del templo surge por iniciativa municipal –llegando a recaudar fondos por suscripción popular-, solicitando la urgente actuación del Patrimonio Artístico Nacional por su inminente desplome; la del palacio se fomenta desde la Dirección General de Bellas Artes –directamente por el Comisario de Zona, Manuel Chamoso Lamas- con el fin de rehabilitarlo para albergar un «Museo del Traje» -en el marco de las numerosas constituciones de entidades museísticas que, en colaboración con Pons-Sorolla, promueve por toda Galicia-, finalmente frustrado este uso social sería destinado a servicios de Hacienda[743].

El templo del Pilar, levantado en el siglo XVIII, se emplaza en el Parque de la Alameda –singular medio natural de diseño romántico- mediante el que comunica con la "almendra" histórica de Compostela, en particular con la Puerta Faxeira. Si a este distanciamiento del Recinto Monumental se añade la sobria traza formal que la caracteriza, debemos buscar otra explicación –en este caso de índole política- que justifique la ingente operación técnica que el Estado lleva a cabo en su conjunto. Su advocación a la Virgen del Pilar –devoción que, junto al Apóstol Santiago, es venerada como patrona de España durante la época del franquismo- nos permite desvelar los entresijos causales de la campaña a que es sometida, entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Las grietas y movimientos registrados en muros y cubiertas se consideran de seria gravedad en sí mismas y, más aún, por la inmediatez, en su costado Sur, de la carretera a

[742] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 102.

[743] Tal y como apunta el arquitecto Carlos Fernández-Gago Varela coautor, junto a Pons-Sorolla, de la campaña de restauración del Palacio de Bendaña; cfr. Fernández-Gago Varela, C. (1999). op. cit., p. 40.

Pontevedra, con frecuente circulación pesada. Al desmontaje completo de bóvedas y parcial de muros, le suceden recalzos de cimentación en fachada y flanco Sur, así como zunchado general de hormigón armado a nivel medio y de cornisa. Una vez asegurada la zona basamental y partes medias de la fábrica, se emprende la reedificación del conjunto (Fig. 216). Durante este proceso, al crucero hormigonado -para suprimir empujes- le sigue la consolidación de pilares –con sustituición de sillares rotos por torsión reproduciendo los modelos originales- mediante inyecciones de morteros ricos de cemento. Finalmente, se reponen abovedamiento y cubiertas.

El desmontaje de la fachada principal se realiza hasta los dinteles de las ventanas inferiores; desde este nivel hasta el suelo el lienzo se restaura reponiendo las piezas degradadas con análoga traza a las existentes; la parte superior se reconstruye estableciendo nuevos macizados con hormigón y zunchos de atado –a nivel mdeio y de cornisa-; y se limpia y encinta toda su superficie con mortero bastardo para igualarlo estéticamente en su totalidad (Fig. 217 y Plano 74). La consolidación del templo, pues, cumple el criterio de ocultar las estructuras modernas y de disimular cualquier testigo de intervención reciente.

El Palacio de Bendaña corresponde al interesante grupo de edificaciones civiles que componen el Conjunto Monumental de Betanzos. Construido en el siglo XV y reformado dos siglos más tarde, se levanta en la estratégica Plaza del Generalísimo –actualmente de la Constitución- junto a la Iglesia de Santiago. De su factura medieval conserva el pórtico de triple arcada ojival en su frente y otro arco, algo más rebajado, en su ángulo Nordeste.

La deformación del pórtico desencadena el desmontaje parcial de su referido ángulo Nordeste y del piso superior, incluida la cubierta, en su totalidad. El proceso de desarmado se realiza según las pautas habituales de numeración, extracción, clasificación y almacenamiento de material. La estática de la edificación y la corrección de empujes, que perjudican al soportal, se establece mediante instalación de nuevos zunchos de hormigón armado a niveles de forjado y de cornisa. La reconstrucción del piso superior se aprovecha, además, para eliminar las alteraciones estéticas que, a juicio de la Dirección Facultativa, entorpecen la naturaleza artística del inmueble: el caleado de la fachada y el piso del pórtico a base de losetas modernas de cemento. La imagen del Palacio gana en monumentalidad al limpiar el referido revestimiento, mostrando –salvo en los laterales del pórtico- la cantería vista, y al reemplazar el referido pavimento del soportal moderno por sillería granítica; además, se restaura su artesonado para completar la renovación completa del inmueble (Figs. 218-222).

Por otra parte, las intervenciones de consolidación puntual entrañan la responsabilidad de adulterar o respetar el valor histórico-artístico de un elemento antiguo. Nos estamos refiriendo a aquellas que fingen un aspecto original superpuesto a un interior hormigonado,

tal y como sucede en la consolidación de muchos pilares, forrados de cantería análoga al resto de la fábrica –incluso, envejecida deliberadamente con rejuntados bastardos- pero con inyectados nucleares que alteran su comportamiento estático. Ignacio González-Varas (1999) apunta que la intervención estructural puede ser «sustitutiva» -en cuanto reemplaza partes dañadas y se integra con armonía en el conjunto- o «reintegrativa» -en cuanto sustituye zonas que ya no aseguran la estabilidad del edificio[744]-. Lo cierto es que el empleo de sistemas y materiales que entrañan irreversibilidad técnica en consolidaciones de monumentos singulares, alcanza una repercusión desorbitada, al convertise en casos ejemplarizantes para condenar los inconvenientes e incompatibilidades físicas, con el resto de la fábrica antigua, derivadas de su práctica. En consecuencia, el REFUERZO puntual de estructuras –como hemos denominado a la segunda categoría de consolidaciones dirigidas por Pons-Sorolla- con métodos "agresivos", a vista de hoy, cobra mayor repercusión en campañas practicadas sobre conjuntos catedralicios como el de Tui (Pontevedra) y el de Santiago de Compostela. Es más, el refuerzo practicado en la catedral compostelana a finales de los años setenta se convierte en piedra de toque para fundamentar posturas contrarias a la distribución, por entonces, de competencias en materia de Patrimonio Cultural, y a la aplicación de ciertos criterios técnicos asociados a la restauración arquitectónica desarrollada durante la época del franquismo.

Dada la envergadura operativa que tiene lugar en ambos conjuntos catedralicios, con campañas de prolongada duración temporal en las que, reiteradamente, se refuerzan elementos con hormigón armado, hemos seleccionado una intervención peculiar, ejecutada en cada uno de ellos, suficientemente sintomática del objetivo panteado en el presente capítulo.

Los problemas de asentamiento que desde época moderna afectan a la Catedral de Tui se atajan con el reforzamiento de bóvedas –en Claustro y Templo- y con instalación de zunchos en los remates perimetrales de muros de la Iglesia y atados transversales sobre bóvedas de naves y cabezas de muros exteriores a nivel de cornisas. Estas operaciones se realizan como trabajo previo a la renovación de cubiertas desarrolladas entre los años cincuenta y setenta.

La restauración historicista de su exterior, en la década de los sesenta, origina uno de los procesos técnicos más complejos que, a nivel estrucural, hace frente Pons-Sorolla. Se trata de la liberación del Pórtico Occidental, cegado en un lateral por una construcción que comunica con la planta moderna levantada sobre el claustro medieval –igualmente derribada en la *pristinación* de éste- (Plano 75 y Fig. 223). La demolición del referido anexo descubre problemas de estabilidad en la Torre de Santa Catalina, que, junto a la de las Camapanas, flanquea la fachada principal. Es más, todas las partes ocultas, hasta

[744] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 114.

entonces, por el volumen moderno demandan la urgente consolidación de su estructura. La precariedad de la Torre es tan avanzada que es preciso desmontarla parcialmente para estabilizar sus muros *"mediante zunchos-vigas perimetrales de la Capilla con atados de viguería de hormigón armado sobre el nivel de bóvedas de la Capilla; apeo a este nivel de la fachada alta y desmontaje del cuerpo bajo de fachada cuyo abolsamiento por pandeo y rotura de sillares hace imposible su consolidación; reconstrucción de fachada con utilización de todo el material utilizable previo refuerzo de cimentación y ampliación de ésta bajo los niveles de pavimento. Debiendo hacerse los atados transversales sobre bóvedas con anclaje en el propio muro lateral de la Iglesia, se creará en éste un zuncho de hormigón armado en su interior, previo vaciado por puntos, que anclará sólidamente en el esquinal S.O."*[745].

En el año 1978 Pons-Sorolla dirige las obras de impermeabilización y consolidación de la plataforma superior de la escalinata occidental de la catedral de Santiago de Compostela, a raíz de filtraciones de humedades registradas en la bóveda de la cripta o "Catedral Vieja", situada bajo el Pórtico de la Gloria. Al retirar las losas de pavimento de la escalinata se descubren, como relleno de las referidas bóvedas, fragmentos procedentes del coro pétreo medieval del Maestro Mateo –desmontado en el siglo XVII concidiendo con la construcción de la escalinata-, así como restos de sitiales, columnas, capiteles y frisos (**Fig. 224**).

La envergadura de los hallazgos y la intención de hormigonar el trasdós de las bóvedas levanta los ánimos de diferentes instituciones -Sección de Arqueología y Prehistoria del Instituto de Estudios Gallegos del CSIC, Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico-Artístico (ADELPHA) y Junta de Gobierno de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela[746]- que, entre sus críticas, sostienen la ausencia de supervisión técnica durante la extracción de las piezas. Desde el momento en que inician los trabajos se produce una intensa agitación mediática en torno a este asunto con opiniones cruzadas, emitidas entre representantes del Ministerio de Cultura y de las refridas comisiones de especialistas[747]. Uno de los asuntos más comprometidos gira en torno a la escasa documentación publicada sobre los descubrimientos realizados, reclamada en varias ocasiones a la Administración Central, entendiéndolos como excavaciones arqueológicas que exijen un seguimiento científico y artístico y, más aún, teniendo en cuenta que los resultados de su estudio detallado podrían zanjar las hipótesis formuladas por medievalistas sobre el primitivo acceso románico a la Basílica.

A nivel técnico, el hormigonado aplicado sobre la cripta dirige otro enfoque de la reacción suscitada. Dos son las voces más expresivas de esta oposición. La Junta de Geografía e Historia apunta que *"se procedió a sepultar en hormigón estructuras y elementos únicos,*

[745] Memoria del Proyecto de 1969. (D.G.A. expte. nº 439).

[746] "Obras polémicas na Catedral de Santiago", *Obradoiro*, Comisión de Cultura do C.O.A.G., nº 0 (Junio-1978), p. 35-39.

[747] Ibídem.

sin que este hecho fuese evitado por parte de quienes hubieran debido tutelar desde un principio el alcance histórico artístico de estas obras"[748]; y desde la Revista *Obradoiro* –foro de opinión del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia surgido ese año- se esgrime una alternativa de intervención: *"o feito de que os proiectos de obras da Administración Central non sigan os trámites administrativos de visado nas delegacións dos Colexos de Arquitectos onde se vaian efectuar as obras, impídenos poder emitir un xuicio sobor das solucións técnicas aplicadas nas escalinatas do Obradoiro. Con todo, semella excesivo, dado o carácter do moimento, o recurrir a colocación dunha fiada de pedra no antepeito da plataforma, ao ter que aumentar un escalón na escalinata, debido ao grosor da plancha de hormigón depositada sobor das bóvedas da cripta. Pensamos que si todo o problema era evitar as filtracións de humedades, a técnica moderna conta con outros procedementos que terían permitido respetar millor a integridade arquitectónica desta parte do edificio."*[749].

El estado ruinoso de muchos monumentos y edificaciones antiguas origina su **RECOMPOSICIÓN** a partir de restos originales conservados *in situ*. Este aprovechamiento de piezas originales –al que se conoce como *Anastilosis*- conduce, normalmente, a la consolidación de estructuras en cuyo proceso es necesario emplear materiales y piezas nuevas –«elementos de integración»- que –como sostiene el *Restauro Archeologico*- han de ser notablemente diferenciados para garantizar visualmente el reconocimiento de partes auténticas y documentar la originalidad de la obra, mostrándola, sin embargo, formalmente completa[750]. Este tipo de intervención nos permite calificar la tercera categoría de consolidaciones peculiares proyectadas por Pons-Sorolla.

A lo largo del siglo XX la historia conceptual referida a la restauración y/o conservación arquitectónica legitima este tipo de intervenciones en documentos internacionales que atienden a estas cuestiones[751]. En la *Carta de Atenas (1931)*–*"Cuando se trata de ruinas, se impone una conservación escrupulosa y, cuando las condiciones lo permiten, es acertado volver a colocar en su lugar los elementos encontrados –anastilosis-; los materiales nuevos necesarios para este fin deberán ser siempre reconocibles."* (art. 4)-, y

[748] Ibídem, p. 38.

[749] Ibídem, p. 38.

[750] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 108-114.

[751] No resulta extraño que en Italia, al haber sido cuna del *Restauro Archeologico*, encontremos esta misma preocupación en la redacción de sus documentos nacionales: *Carta italiana de 1932* -*"en los monumentos lejanos ya de nuestros usos y de nuestra civilización, como son los monumentos antiguos, debe excluirse ordinariamente todo completamiento, considerando sólo la anastilosis; es decir, la recomposición de partes desmembradas existentes, con la adición eventual de aquellos elementos neutros que representen el mínimo necesario para integrar la línea y asegurar las condiciones de conservación. "* (art. 3)- y *Carta italiana de 1972* –"(Se admiten las siguientes operaciones) Anastilosis documentada con seguridad, recomposición de obras fragmentadas, sistematización de obras lagunosas, reconstruyendo los intersticios de poca entidad con técnica claramente diferenciable a simple vista o con zonas neutras colocadas en un nivel diferente al de las partes originales, o dejando a la vista el soporte original, de todas formas no integrando nunca *ex novo* zonas figuradas o insertando elementos determinantes para la figuratividad de la obra." (art. 7.3)-; cfr. Martínez Justicia, Mª J. (1996). op. cit., p. 163-194.

en la *Carta de Venecia (1964)*- *"(Excavaciones) Deberá excluirse a priori cualquier trabajo de reconstrucción, considerando aceptable tan sólo la anastilosis o recomposición de las partes existentes, pero desmembradas. Los elementos de integración deverán ser siempre reconocibles y representarán el mínimo necesario para segurar las condiciones de conservación del monumento y restablecer la continuidad de sus formas."* (art. 15)[752]- se reitera la necesidad de mantener en pie estructuras antiguas con empleo de piezas originales conservadas en la ubicación donde aquellas se emplazan, diferenciando los añadidos necesarios para su estabilización.

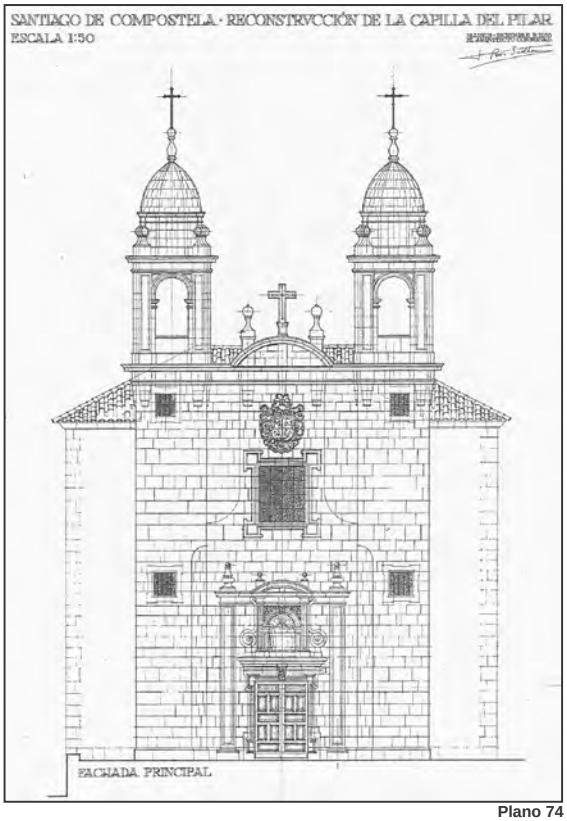
La recomposición mediante anastilosis de edificaciones históricas suele asociarse a trabajos de carácter arqueológico, donde las exploraciones en busca de restos que, con el tiempo, pudieran ser reutilizados y encastrados en elementos constructivos, se convierten en preliminares obligados para completar la imagen de aquellas. Es el caso de las excavaciones realizadas en el entorno del Castillo de Ribadavia (Ourense) (**Fig. 226**), de las Torres do Oeste y Capilla de Santiago en Catoira (Pontevedra) (**Fig. 225**) –algunas de las piezas halladas en su estudio arqueológico se envían al Museo de Pontevedra-, del Arco de Panjón en Nigrán (Pontevedra) (**Figs. 227 y 228**)–donde son localizadas laudas sepulcrales de doble estola en las tapias que delimitan el recinto, por ejemplo- y de las ruinas de la Iglesia de Santo Domingo en Pontevedra. En algunas de esas investigaciones se realizan vaciados de tierras para localizar niveles primitivos y cimentaciones originales, con el fin de comprobar su estado de conservación –en Catoira se someten a una intensa consolidación- y renovar soleras por otras de hormigón –tal y como sucede en la cabecera de Santo Domingo-. En otras ocasiones, el resultado de ls inspecciones permite descubrir necrópolis -nos referimos a la descubierta en 1951 bajo el recinto del Castillo de Ribadavia- y datos necesarios para reconstituir el territorio y la imagen del respectivo conjunto edilicio –en Catoira se descubre buena parte del antiguo núcleo murado-.

La consolidación estructural, de los referidos ejemplos gallegos, responde al criterio habitual de las intervenciones dirigidas por este arquitecto: ocultar materiales modernos y reproducir piezas originales para sustituir las más deterioradas disimulando su reciente colocación. En Santo Domingo, por ejemplo, se repone la cubierta de la cabecera conservada con losa granítica *"sin especial carácter de sillería"*[753] porque sintoniza mejor con la estampa romántica de la ruina y porque, además, evita *"añadir elemento visible*

[752] Martínez Justicia, Mª J. (1996). op. cit., p. 57-68.

[753] Proyecto "Obras de restauración de las Ruinas de Santo Domingo", 1961. (AGA, Sección: Cultura, 26/361).

Fig. 216



Plano 74

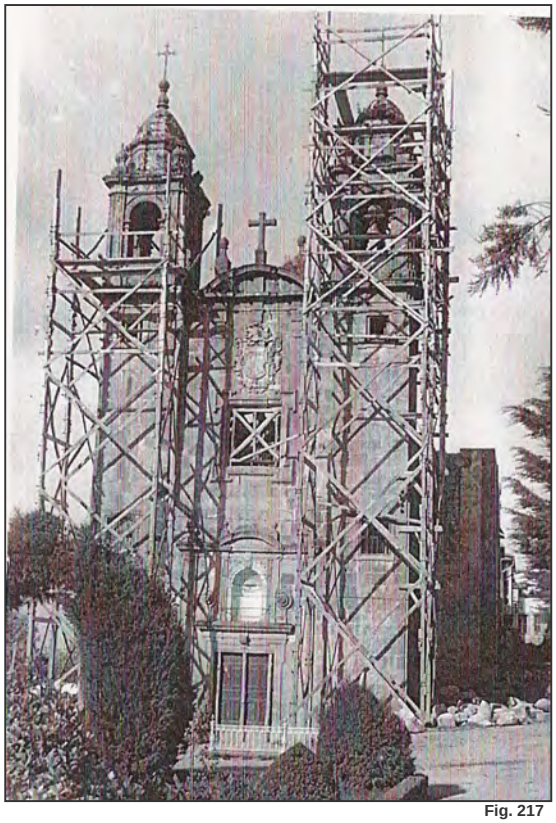


Fig. 217

Figuras 216-217 y Plano 74. Reconstrucción y consolidación de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Santiago de Compostela. (Diciembre, 1955. APS).

Fig. 218

Fig. 219

Fig. 220

Fig. 221

Fig. 222

Figuras 218-222. Reconstrucción y consolidación del Palacio de los Marqueses de Bendaña en Betanzos. (1969-1970. APS).

Plano 75

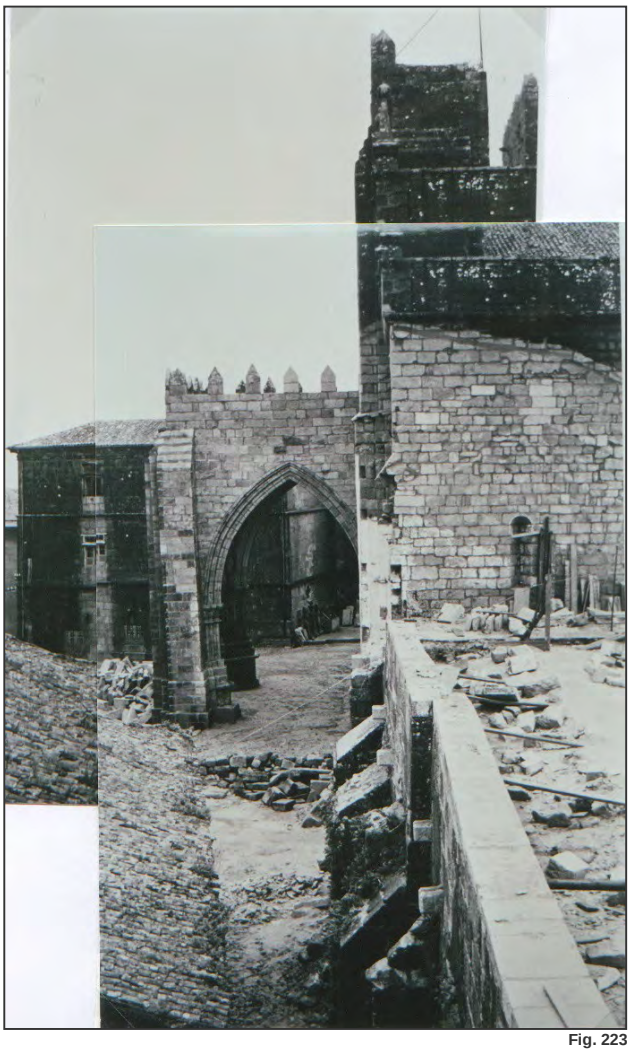


Fig. 223

Plano 75 y Figura 223. Alzado Oeste de la Catedral de Tui antes de su restauración (ca. 1963. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 438) y Pórtico Occidental tras la demolición de la construcción anexa.(ca. 1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 459).

Fig. 224

Figura 224. Obras en las bóvedas de la cripta del Pórtico de la Gloria bajo la escalinata del Obradoiro en Santiago de Compostela. (1977. *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, p. 102).

Fig. 225

Figura 225. Obras de consolidación de las Torres do Oeste en Catoira. (ca. 1954. APS).

Fig. 226

Figura 226. Ruinas del Castillo de los Condes de Rivadavia antes de su consolidación. (1950. AGA, Sección: Cultura, 26/270).

Fig. 227

Fig. 228

Figuras 227 y 228. Restos del primitivo templo prerrománico de Panjón en Nigrán antes de la intervención (Febrero, 1965. AGA. Sección: Cultura, 26/353) y durante las obras de consolidación (*Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 148).

alguno desde los puntos de vista normales"[754] en beneficio de una actuación discreta. Eso sí, se decide recrecer el muro del testero –que sostiene rosetón- para ocultar las *"modernas edificaciones de fondo en la vista desde la Plaza del Ayuntamiento y Parque."*[755].

Dada la condición ruinosa de esas edificaciones no suele instalarse –con la misma frecuencia que en otro tipo de estabilización- zunchos de hormigón, prefiriéndose, por lo general, lechadas de mortero de cemento. De este modo se evita desmontar lienzos constituidos por piezas irregulares, en avanzada descomposición, que desencadenarían el desmoronamiento completo de la fábrica y obligarían a la reedificación de un falso histórico. Por ello, se recurre, con asiduidad, a la utilización de todos los restos originales existentes *in* situ; sirva de ejemplo la reconstrucción proyectada de la Torre VI de Catoira "*utilizando para ello las dovelas existentes en las ruinas, que, afortunadamente, se conservan todavía unidas en el bloque del arco derruido al costado de los hombros del mismo"*[756], así como la de la Torre más próxima a tierra *"sobre los restos que se conservan en planta, recubriendo las partes del intradós de las mismas, hoy todavía en pie y en buen estado"*[757].

En suma, desde el punto de vista técnico la aportación de Pons-Sorolla a la expansión de técnicas modernas aplicadas a la conservación de edificaciones históricas, durante el siglo XX, resulta crucial. Los parámetros que permite el hormigón armado –zunchos, tirantes, refuerzos, cubiertas, etc.- están perfectamente recogidos en el manual *Ruinas en construcciones antiguas* (1ª ed. 1974) redactado por el secretario técnico del *Servicio de Restauración Arquitectónica*, el aparejador Gabriel López Collado[758]. Su objetivo es recopilar las experiencias de tres largas décadas al servicio de la salvaguarda del Patrimonio Cultural español, legitimando, en consecuencia, las intervenciones que durante la época del franquismo tienen lugar en todo el territorio nacional bajo la supervisión de Francisco Pons-Sorolla, como director del referido Servicio desde el año 1953 hasta 1984[759].

[754] Proyecto "Obras de restauración de las Ruinas de Santo Domingo", 1961. (AGA, Sección: Cultura, 26/361).

[755] Proyecto "Consolidación y restauración de las Ruinas de Santo Domingo", 1960. (AGA, Sección: Cultura, 26/152).

[756] Proyecto "Obras de consolidación y restauración", 1956. (AGA, Sección: Cultura, 26/337).

[757] Proyecto "Obras de consolidación y restauración", 1956. (AGA, Sección: Cultura, 26/337).

[758] Para consultar un análisis pormernorizado de este manual cfr. Esponda Cascajares, M. (2004). op. cit., p. 111-133. Dos décadas más tarde, desde el Ministerio de Obras Públicas,Transportes y Medio Ambiente (MOPT) se edita un nuevo manual con el propósito de actualizar los criterios técnicos de restauración monumental, advirtiéndose un cambio de enfoque disciplinar bastante significativo respecto a la obra de López Collado; cfr. Álvarez de Buergo, M.; González Limón, T. (1994): *Restauración de edificios monumentales. Estudio de materiales y técnicas instrumentales*, Madrid, CEDEX.

[759] Su primera denominación fue *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional* pero desde 1978 se modifica por la definitiva *Servicio de Restauración Arquitectónica*.

III. 1. 2. 2. SANEAMIENTO DE CUBIERTAS

La principal amenaza que afecta a la integridad de edificaciones antiguas es la conservación de sus cubiertas. La degradación del cierre superior acelera el proceso de ruina y desestabilización de las estructuras portantes. Las causas más comunes que producen esa descomposición son variadas –paso del tiempo, efectos de la intemperie, falta de mantenimiento, crecimiento de vegetación (**Fig. 229**), actuaciones inadecuadas- pero existe un agente de deterioro que destaca de manera notable: el agua. Las filtraciones de humedades en armaduras de madera y el estancamiento de pluviales sobre trasdós de bóvedas pétreas producen alteraciones tan significativas como la disolución de la materia soluble de la piedra, el desmantelamiento mecánico del inmueble -abriendo grietas- y la contaminación estética mediante eflorescencias aparecidas al vaporizarse[760].

Cada edificio histórico presenta una patología propia, obligando a aplicar tratamientos concretos, que diferencia las intervenciones de restauración realizadas en varios inmuebles. El propósito común a todas ellas radica en garantizar la conservación de la fábrica, previo control de todos los factores –externos e internos- que provocan el daño manifestado. Por ello, el saneamiento de cubiertas –entendido como necesario trabajo de conservación previo al ejercicio de restauración- se convierte en actuación destacada de salvaguarda monumental. Si, además, se añaden las diferentes estrategias de abordarlo –en cuanto materiales, técnicas, formas, motivaciones, etc.- nos encontramos ante un interesante criterio técnico que conviene destacar en la obra gallega de Francisco Pons-Sorolla.

Los dos tratamientos correctores aplicados, habitualmente, por este arquitecto pueden clasificarse, según el alcance de la intervención, en reparación o renovación. En el primer caso nos referimos a la sustitución puntual de algún elemento que conforma la estructura de cierre, así como a su consolidación sin desmontar ni transformar el aspecto original. Sirva como referente la intervención en San Xoán de Miño (1966, A Coruña) con renovación parcial de armaduras, vigas y entablado sobre nave (**Fig. 230**) y consolidación del cascarón del ábside con mortero de cemento armado y tela metálica; sobre ambas estructuras se levanta nueva cubierta de tablero doble de rasilla armado con tela metálica, capa de mortero impermeabilizado y teja árabe. En el segundo incluimos la sustitución completa de la cubrición, aprovechando este proceso, por lo general, para construir nueva armadura, sobre todo, de perfiles laminados. Se trata del procedimiento más común aplicado en sus campañas restauradoras. Un ejemplo destacado es la sustitución del sistema de cierre sobre templo, claustro y convento de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela a lo largo de los años sesenta (**Figs. 231-233**).

[760] Sáez Buruaga, I. (1992). op. cit., p. 301-308.

A esa sistematización de obras se añade la referente al tipo de trabajos realizados: retejo con aprovechamiento, por lo general, de tejas viejas en buen estado para cobijas; demolición de falsas bóvedas y cielo-rasos en el interior del inmueble para descubrir la estructura primitiva o construir otra más acorde con la naturaleza de la edificación; y, por último, reemplazo de armadura conservando, normalmente, el abovedamiento interior.

El retejo es una de las operaciones menos numerosas entre las intervenciones de restauración dirigidas por Pons-Sorolla. Es cierto que, a la espera de partidas presupuestarias suficientes para emprender su completa renovación, es habitual encontrar referencias a reparaciones puntuales de goteras en los diversos proyectos; por ejemplo, en los referidos a San Domingos de Bonaval a principios de los años cincuenta. Por su parte, la perspectiva historicista bajo la que planifica otras actuaciones repercute en el tratamiento de cubiertas. Tres son los ejemplos que mejor encajan en esta *pristinación*; nos referimos a la demolición de estructuras en los templos compostelanos San Fiz de Solovio y Corticela y en la iglesia del monasterio de Santa María de Acibeiro en Forcarei (Pontevedra), donde el falso techo existente sobre la nave central ocultaba el triforio. Finalmente, la sustitución de armaduras por otras nuevas es la operación más habitual en este tipo de trabajos; como ejemplos destacados donde se reemplazan armaduras de madera por otras metálicas podemos citar Nuestra Señora de la Merced de Conxo en Santiago de Compostela –sobre nave principal y Capilla del Cristo- y la iglesia del Monasterio de San Xulián de Samos (Lugo)[761] (**Plano 76**).

El saneamiento de cubiertas suele realizarse de forma gradual, desmontando tramo a tramo su extensión, para evitar la exposición a la lluvia de grandes superficies; es más, para paliar la climatología adversa a intervenciones realizadas durante el invierno se ordena la instalación de lonas o cubiertas eventuales de plástico en las zonas de trabajo, evitando los efectos de la lluvia. Una vez realizado el desmontaje del tejado se realiza el del entablado de cubierta permitiendo el vaciado de escombros acumulados sobre bóvedas y el reconocimiento de armadura y juntas de sillares; en caso de aparecer grietas en estos últimos se acostumbra inyectar lechadas de consolidación, después de haber colocado ganchos de hierro redondo –de 3 a 5 mm.- que quedan atados a la tela metálica de armado del cascarón de hormigón. También suele aprovecharse la instalación de medios auxiliares para colocar zunchos a nivel de cornisas, recibiendo la carga de la nueva

[761] De los restantes paradigmas mencionamos, por provincias, los siguientes: A Coruña -Claustro de la Catedral, Santa María La Real de Sar y San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela y Santa María de Mezonzo en Vilasantar-; Ourense - San Miguel de Celanova, San Salvador de Pazos de Arenteiro, Santa María de Melón, Santo Estevo de Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín, Santiago de Ribadavia, Santa María de Oseira y Santa María de Xunqueira de Ambía-; Pontevedra - Santa María de Acibeiro en Forcarei, Santa María de Armenteira en Meis, Santa María La Mayor en Pontevedra, Monasterio de San Salvador o Bieito de Lérez en Pontevedra y Catedral de Tui-.

cubierta; sirva como referencia la renovación de cubierta en la Iglesia de Santiago de Ribadavia (Ourense)[762] (Fig. 234) y en la Catedral de Tui (Pontevedra).

El tipo común de cubierta proyectada corresponde a la de tabiquillos de ladrillo- hueco doble o sencillo- asentados con mortero de cemento y apoyados sobre las bóvedas existentes, reproduciendo forma y volumen primitivos –adaptándose, para ello, al perfil de aquellas- y alcanzando la altura necesaria para que el doble tablero de rasilla dispuesto sobre ellos, repita la pendiente original del tejado, enrasando con cornisas y aleros antiguos. Encima del tablero de rasilla armada se coloca fieltro asfáltico, como impermeabilización, asentado sobre capa de mortero de cemento, para constituir placa con aquel y dar rigidez al conjunto. Sobre el mortero, previo fraguado, se dispone una malla metálica sencilla que corte el resbalamiento del fieltro. También se suelen instalar vigas prrfabricadas y elementos de cubrición de hormigón armado. El material de cubrición exterior suele ser teja curva, excepcionalmente en zonas de Lugo –Samos, O Cebreiro, Carballedo, etc.- se prefiere la pizarra irregular. La teja, en su mayoría, se asienta sobre mortero de cal[763] y de cemento, prohibiéndose –como en San Miguel de Breamo en Pontedeume (A Coruña)[764]– el empleo de yeso. El retejo realizado tras la renovación de armaduras en la Catedral de Mondoñedo (Lugo) obliga –por rápida aparición de goteras- al encintado de cemento en las zonas póximas al claustro.

Algunos de los ejemplos más puristas de este tipo de cubrición corresponden a los proyectados en los años sesenta, para las iglesias monacales de San Rosendo en Celanova (Ourense) -*"limpieza, apertura de juntas y hormigonado del trasdós, armado con tela metálica y construcción de nueva cubierta formada por tabiques de ladrillo hueco, con arcos de aligeramiento sobre dichas bóvedas, viguetas ligeras de hormigón armado, prefabricadas, separadas entre sí a un metro de distancia; piezas prefabricadas igualmente, de cubrición, en hormigón armado con tela metálica; capa de compresión impermeabilizada y tejado de teja curva recibida con mortero de cal"*[765]- y Santo Estevo de Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín (Ourense). Por su parte, también cabe destacar, en esa década, la correspondiente a la galería claustral del siglo XVI en el Monasterio de San Salvador o San Bieito del Lérez (Pontevedra) mediante *"artesonado de madera con tirantillas de 10 x12, entablado y cubre-juntas. Sobre ello papel alquitranado y enarenado, losa de hormigón de 7 cm. de espesor armado con hierros redondos y anclada en muros*

[762] Vid. CORPUS, p. 683-687.

[763] Sirva de ejemplo las cubiertas proyectadas en 1969 para la Iglesia del Monasterio de Melón (Ourense), (AGA, Sección: Cultura, 26/142) y desde 1956 a 1959 para la Iglesia del Monasterio de Santa María de Armenteira en Meis (Pontevedra), (AGA, Sección: Cultura, 26/337, 26/305, 26/162 y 26/340).

[764] Proyecto "Restauración de la iglesia", 1965. (AGA, Sección: Cultura, 26/350).

[765] Proyectos "Conservación y reposición de cubiertas en la iglesia del Monasterio de Celanova", 1966 y 1968 (AGA, Sección: Cultura, 26/213 y 26/132).

de modo que garantice el atado a este nivel. Sobre este forjado, cubierta de tabiquillos de rasilla, doble tablero impermeabilizado y teja curva"[766].

Una de las soluciones estéticas más peculiares proyectada por Pons-Sorolla en la Colegiata de Xunqueira de Ambía (Ourense) (**Figs. 235 y 236**) y que, posteriormente, repite en Santa María de Vilasantar en Mezonzo (A Coruña), es el diseño mixto de artesonado visto de madera y hormigón armado. La apuesta del arquitecto se fundamenta en la indeformibilidad y maleabilidad del hormigón -al permitir la construcción de una estructura aparentemente perenne donde encaja el referido artesonado- así como en un resultado estético compatible –mediante el teñido de la cubierta en tono castaño para no alterar la armonía cromática del templo- con los elementos de madera existentes en cerchas y artesonado. Podemos considerarlo como un ejercicio de sensibilidad artística, caracterizado por el interés, recurrente en sus intervenciones de consolidación, de ocultar el hormigón a fin de no quebrantar la imagen de la edificación. Dado que ambos monumentos son de factura románica, considera que la mejor solución de equilibrio formal –incluso, podemos afirmar que de intencionado efecto neutral- es la referida combinación. De hecho, en San Salvador de Pazos de Arenteiro (Ourense) aprovecha la consolidación de la fábrica para uniformizar la traza de armadura –alterada por reformas modernas- construyéndola –*al modo tradicional*- con madera vista y *"pasos quebrados en el centro para formar una ligera artesa y forrado visto igualmente de madera de castaño en tablas anchas"*[767].

Las motivaciones que impulsan el saneamiento de cubiertas son, principalmente, las de carácter técnico. Aunque hemos apuntado algunas intervenciones de *repristinación* formal, en su mayoría se trata de trabajos urgentes para conservar la unidad arquitectónica en pie. Entre ellos podemos citar, como representativos, la renovación del cierre superior sobre Claustro y Capilla de la Comunión en la Catedral de Santiago de Compostela. El registro de goteras que afectan a la colección de tapices del Museo Diocesano –situado en la crujía de Poniente- alerta de la necesaria reparación que precisan las cubiertas claustrales. Al margen de retejos puntuales realizados en los años cuarenta, la campaña de renovación da comienzo en el año 1958 y, de forma escalonada, se extiende por el resto de galerías. La sustitución del cierre se realiza por otro a base de vigas de hormigón armado, forjado de viguetas precomprimidas, capa exterior de compresión en mortero de cemento impermeabilizada y teja curva asentada con mortero bastardo. A finales de los años sesenta se constata otro problema de filtraciones en la Capilla de la Comunión, singularizada del conjunto catedralicio por su traza de rotonda neoclásica levantada en el siglo XVIII. La necesidad de reparar la entrada de pluviales lleva consigo la eliminación del

[766] Proyecto "Restauración de la galería claustral en San Bieito de Lérez", 1965 (AGA, Sección: Cultura, 26/353).

[767] Proyecto "Restauración de cubiertas en la Iglesia Parroquial de Pazos de Arenteiro", 1955. (AGA, Sección: Cultura, 26/270).

acceso al exterior del cimborrio, mediante escalerilla saliente en forma de torrecilla circular. El problema de filtraciones se ataja construyendo nueva estructura compuesta por tabiques de ladrillo, tableros sobre viguetas ligeras, tela metálica para impermeabilización y remate con teja curva. Por su parte, el acceso al cimborrio es sustituido por un discreto paso enlosado, enlazado con el resto de cubiertas (**Fig. 237**).

EL DESCUBRIMIENTO DE CUBIERTAS PÉTREAS: HALLAZGO DE UN NUEVO VALOR ARTÍSTICO

La intervención en cubiertas de edificaciones antiguas permite a Pons-Sorolla sacar a la luz elementos de interés artístico que, hasta entonces, se encuentran ocultos por reformas posteriores. La localización de los mismos permite practicar una actuación de restauración basada en el criterio de revalorizar la condición histórica de la fábrica. Esa recuperación de vestigios documenta el pasado del inmueble y actualiza, de forma inmediata, su estudio científico. Los datos históricos, en consecuencia, se refrendan con objetos materiales conservados *in situ* y sometidos -como veremos a continuación- a interesantes campañas de conservación.

Aunque con anterioridad a 1960 se acometen diferentes reparaciones de tejados en la **Catedral de Santiago de Compostela**, es a partir de ese momento cuando, coincidiendo con la consolidación del cimborrio, se localiza parte de las primitivas cubiertas pétreas de época medieval sobre Girola, Capilla Mayor y faldón de Saliente del brazo Sur del Crucero. El interés que despierta este hallazgo y la reciente actuación dirigida por los mismos arquitectos -Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons-Sorolla como ayudante- en la Catedral de Zamora[768] -donde se ejecuta la restauración de sus cubiertas pétreas desde mediados de los años cincuenta-, propicia la reintegración románica del cierre superior compostelano. Esta decisión se fundamenta, además, en que se trata de la única catedral románica española –según proyecto de 1961[769]- que presenta cubiertas visitables y conserva, en el cuerpo central, la disposición y los niveles de las originales.

La intervención consiste en desmontar las cubiertas modernas para reproducir, a partir de plantilla, las losas originarias y cubrir, prácticamente en toda su extensión, los volúmenes medievales de la Basílica (**Figs. 238 y 239**). Las piezas antiguas se agrupan para conseguir *"superficies bien definidas"*[770]. El asiento de las losas –previo hormigonado de la estructura- se realiza con mortero de cemento impermeabilizado, en sustitución del

[768] Menéndez Pidal, L. (1961): "Restauración del cimborrio y de las cubiertas pétreas en la catedral de Zamora", *Archivo Español de Arte*, Jul-Sep. XXXIV (135), p. 193-214.

[769] Proyecto "Obras iniciales de descubrimiento y reposición de cubiertas pétreas", 1961. (APS).

[770] "Proyecto "Obras iniciales de descubrimiento y reposición de cubiertas pétreas", 1961. (APS).

mortero a base de cal existente y en mal estado de conservación. En las zonas donde el hormigonado pudiera resultar excesivamente pesado –las más alejadas a los faldones de cubierta- se construye nueva cubrición a base de tabiquillos de ladrillo hueco con tableros de rasilla y capa de impermeabilización.

El objetivo de la intervención radica en ampliar el discurso expositivo del conjunto catedralicio a las cubiertas, convirtiéndolas, al mismo tiempo, en excepcional mirador del recinto monumental y en pieza expositiva *per se* (Fig. 240). Es preciso recordar que buena parte de la restauración que se lleva a cabo en la catedral, desde los años cuarenta hasta principios de los ochenta, está orientada hacia la interpretación turística de sus valores histórico-artísticos: la conversión del substrato arqueológico en sala de exposición; la apertura de las escaleras que comunican la cripta con el cuerpo central de la Basílica para facilitar el recorrido del visitante; la ordenación del patio de la Corticela; la musealización del Palacio Episcopal de Xelmírez; etc. . Asimismo, la revitalización de la ciudad como meta de peregrinación –contexto promocional de los Años Santos durante la época del franquismo- favorece la reintegración medieval de las referidas cubiertas, como mecanismo para enfatizar el peso de la tradición jacobea, petrificada, como tal, desde muchos siglos antes. Que el fenómeno jacobeo se apoye en hitos arquitectónicos -referentes del, por entonces, sobrevalorado arte cristiano medieval- garantiza la defensa de su tradición con argumentos más efectistas que fácticos.

La reproducción sistemática de losas primitivas para completar la imagen histórico-artística de la catedral, ha de entenderse, además, como criterio de restauración historicista. Se elimina la reforma moderna que oculta partes originarias y se completa su imagen genuina en busca de la unidad de estilo y forma. No hay engaño ni falsificación, se repite el modelo conservado en el monumento. Se rescata un recurso de interés, hasta entonces oculto, y se pone en valor; es más, al retirar el tejado moderno se pone de manifiesto la totalidad de la peculiar organización poligonal de la girosa, correspondiente al siglo XI. La proyección del completamiento realizado en las cubiertas compostelanas hasta nuestros días, lo convalida como acertada medida de atracción social. Hace menos una década se ha instalado en los bajos de la catedral un servicio de visitas guiadas a los tejados, aproximando el disfrute de su visita a un número elevado de personas. La identificación de cubiertas medievales con azotea emblemática acentúa el valor expresivo y sensorial de las cubiertas medievales.

A principios de los años setenta tiene lugar otro descubrimiento destacado de cubiertas pétreas en **la Catedral de Tui (Pontevedra).** Aunque con anterioridad se habían realizado reparaciones puntuales de filtraciones, se decide reponer en su totalidad las cubiertas del Templo cuando finaliza la intensa ordenación espacial de su interior (Fig. 241). Durante

estos trabajos aparecen restos de cubiertas medievales sobre nave mayor y crucero Sur, con bastante menor extensión que los vestigios compostelanos.

Entendiendo que la mejor solución para estabilizar el monumento consiste en construir nuevas cubiertas –previa consolidación de abovedamientos con cemento y zunchos de hormigón- se decide recopilar todas las losas antiguas y disponerlas, únicamente, sobre la nave central, cubriendo el resto de la superficie con teja curva (**Fig. 242**). Dado que no se trata de cubiertas visitables no interesa recrear una imagen que entrañe muchas complicaciones técnicas, pues una de las principales dificultades de disponer un tejado entero con losas pétreas es el preciso recibido y rejuntado que ha de efectuarse para evitar recalos posteriores[771]. La aparición de canecillos medievales en la cubierta pétrea sobre la nave central impulsa su completa medievalización, no sólo dejando al descubierto las losas agrupadas y los canecillos existentes en esa zona, sino también completando la hilera de estos últimos con otros aparecidos en el costado Sur del Templo –crucero y primitiva fachada- (**Fig. 243**).

El saneamiento de cubiertas deriva, como hemos visto, en interesantes restituciones formales. Sin embargo, al margen de los grandes descubrimientos de losas y su disposición simbólica, existen otras operaciones, igualmente derivadas de los procesos de renovación superficial, que merecen ser destacadas por su aportación al estudio artístico de los respectivos monumentos. Nos referimos tanto a las liberaciones de rosetones sobre arco triunfal como a las de canecillos.

La *pristinación* de cubiertas en cuanto a su aspecto –dada la completa renovación interna a la que se someten en la mayoría de edificaciones antiguas- comprende la recuperación de pendientes y vuelos de cornisas originales. Bajo este criterio, otros elementos –cimborrios, vanos, etc.- son, inevitablemente, reformados al disminuir recrecidos por acumulación de escombros, falsos techos… . La renovación de cubiertas, acompañada de posturas historicistas, implica la restauración de rosetones seccionados parcialmente por reformas modernas. Una vez rebajado el nivel del tejado hasta su perfil original, el objetivo consiste en reintegrar la forma artística del rosetón afectado–restaurando sus molduras de modo idéntico a las originales- y en devolver su completa función ambiental al interior de la edificación. Es el caso de las restauraciones practicadas a los rosetones sobre arco triunfal de la Capilla de la Corticela, en la catedral compostelana, y el del presbiterio de la Catedral de Tui (Pontevedra) (**Figs. 244 y 245**).

Los canecillos también se convierten en objetos de especial interés y tratamiento durante las renovaciones de cubiertas. Si bien es cierto que en algunos monumentos –como en la

[771] Menéndez Pidal, L. (1961). op. cit., p. 212.

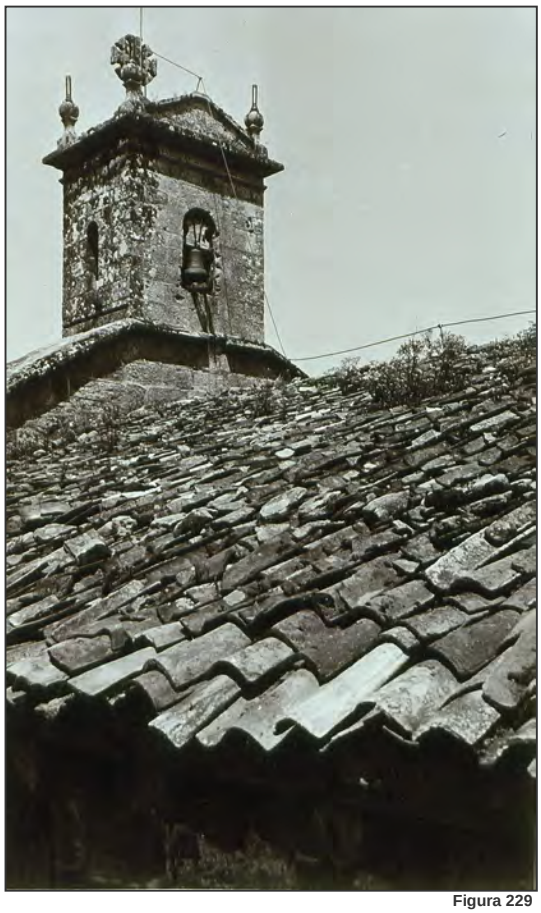


Figura 229

Fig. 230

Figura 230. Reposición de cubiertas de la Iglesia de San Xoán de Vilanova en Miño. (ca. 1966. APS).

Figura 229. Tejado de la Colegiata de Santa María La Real de Sar, Santiago de Compostela. (1947. AGA, Sección: Educación, 6010, 31/47).

Fig. 231

Figuras 231-233. Reposición de cubiertas en San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela. (ca. 1969 APS).

Fig. 232

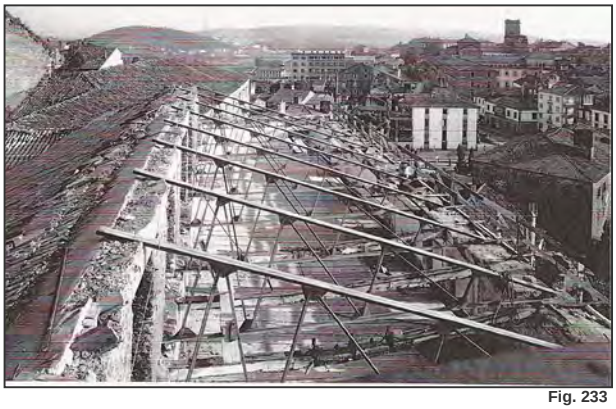
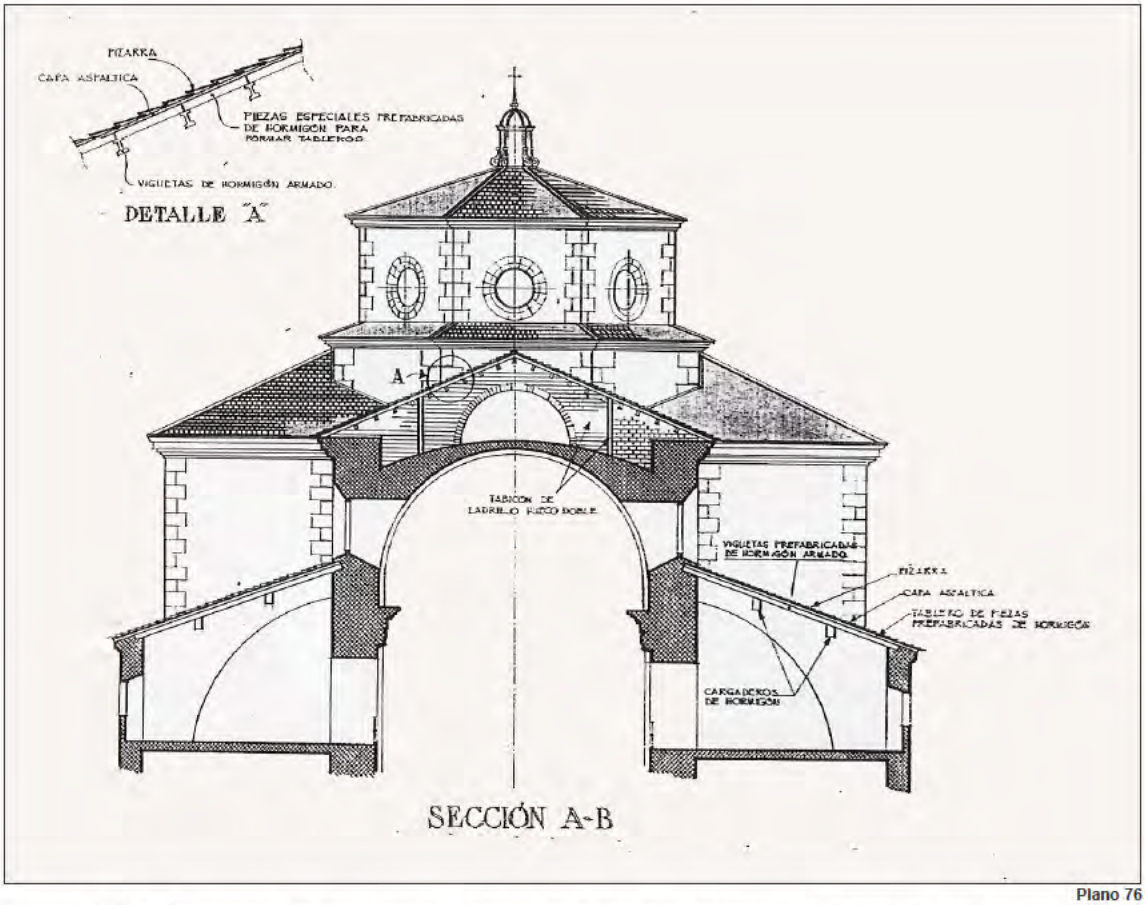


Fig. 233



Plano 76

Plano 76. Proyecto de reposición de cubiertas en la iglesia del Monasterio de San Xulián de Samos. (Mayo, 1966. APS).

Fig. 234

Figura 234. Renovación de cubierta de la Iglesia de Santiago en Ribadavia. (ca. 1971. APS).

Fig. 235

Fig. 236

Figuras 235 y 236. Nueva cubierta de la Colegiata de Ambía en Xunquiera de Ambía. (ca. 1968 APS).

Fig. 237

Figura 237. Capilla de la Comunión en la Catedral de Santiago de Compostela antes de su renovación. (1969. AGA, Sección: Cultura, 0137, 26/1).

Fig. 238

Fig. 239

Figuras 238 y 239. Vista posterior de la fachada del Obradoiro con los desaparecidos tejados de la Catedral en primer plano y tejados de la nave central y crucero de la Catedral con el cimborrio en el centro, 1963. (*Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamosos Lamas*, p. 104).

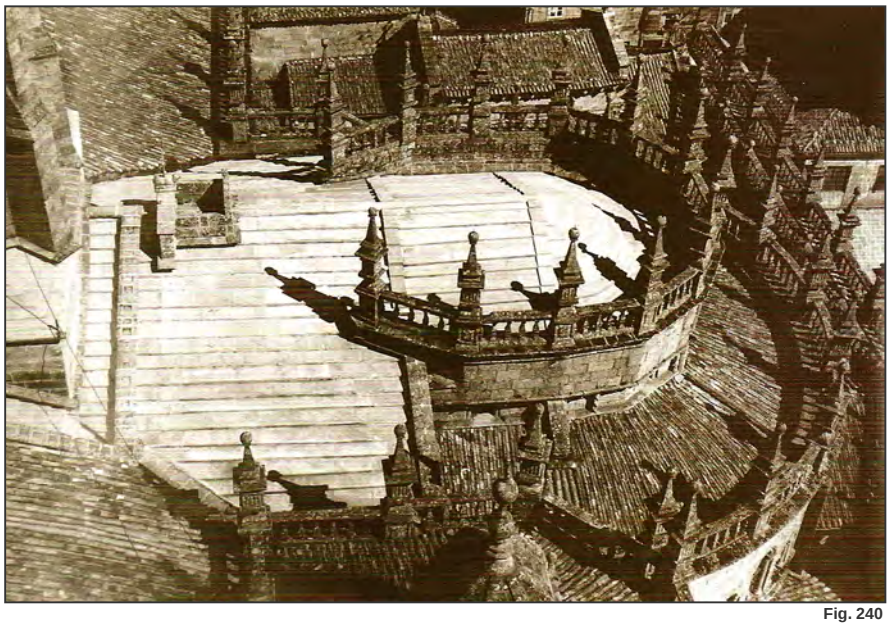


Fig. 240

Figura 240. Reconstrucción de las cubiertas pétreas de la Catedral de Santiago, 1960 (*A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 197).

Fig. 241

Figura 241. Renovación de cubiertas sobre nave central de la Catedral de Tui. (1974. Ministerio de Fomento, caja nº 1012).

Fig. 242

Figura 242. Cubiertas pétreas sobre nave central de la Catedral de Tui tras la intervención de Pons-Sorolla. (ca. 1971. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 819).

Fig. 243

Figura 243. Hallazgo de canecillos románicos sobre nave central de la Catedral de Tui. (ca. 1971. Ministerio de Fomento, D.G.A.,caja nº 755).

Fig. 244

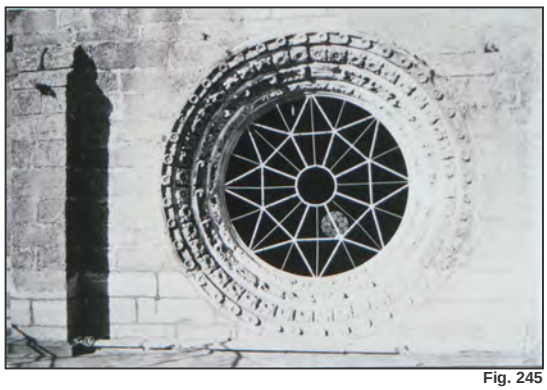


Fig. 245

Figuras 244 y 245. Rosetón de la Capilla Mayor de la Catedral de Tui antes y después de su restauración (ca. 1970-1971. Ministerio de Fomento, D.G.A., cajas nº 749 y nº 309).

Fig. 246

Fig. 247

Fig. 248

Figuras 246-248. Iglesia de San Fiz de Solovio en Saniago de Compostela (1969. AGA, Sección: Cultura, 0137, 26/1) y descubrimiento de canecillos durante la renovación de cubiertas (1969-1970. APS).

iglesia de Santa María Salomé en Santiago de Compostela[772]- estas piezas se hallan al descubierto y sólo se someten a restauración para mejorar su valoración, en otros casos –como el referido de la Catedral de Tui (Fig. 243) o el de la Iglesia de San Fiz de Solovio en Santiago de Compostela- salen a la luz gracias a esas intervenciones (Fig. 246-248). Este último templo compostelano expresa muy bien el hallazgo de un nuevo valor artístico mediante la restauración proyectada por Pons-Sorolla, consagrándole como un técnico paradigmático en la recuperación de formas y conservación de fábricas antiguas en Galicia.

[772] Vid. CORPUS, p. 315-318.

III. 1. 2. 3. RENOVACIÓN DE PAVIMENTO

Una de las intervenciones más destacadas en la disciplina de la restauración arquitectónica es el tratamiento de suelos, en cuanto completa el saneamiento del objeto recuperado y diferencia visualmente espacios –urbanos o interiores- a nivel superficial. La versatilidad de esta operación permite abordarla desde diferentes perspectivas: ordenación de accesos a edificios o enclaves históricos, urbanización de entornos monumentales, reorganización de presbiterios y cubrición de excavaciones arqueológicas a la intemperie o en el sustrato de edificaciones. Al haber abordado en anteriores capítulos todas las ópticas citadas, analizaremos, en el presente, la *Renovación de Pavimento* -atendiendo a la practicada en arquitecturas religiosas- como criterio técnico vinculado a la salvaguarda individual de fábricas antiguas –procurando impermeabilización y confort térmico- y articulado tanto desde planteamientos historicistas –recuperando basas ocultas por recrecidos modernos de nivel- como estéticos –conjugando diferentes materiales para valorar jerárquicamente el conjunto-.

El proceso habitual de impermeabilización -registrado en las actuaciones proyectadas por Francisco Pons-Sorolla[773]- se inicia con el levantando del pavimento existente, evitando no dañar el material para ser debidamente clasificado y aprovechado en la nueva disposición (**Figs. 249 y 250**). Al retirar los escombros se procede a realizar estudios necesarios para determinar la existencia de elementos arqueológicos. Antes de verter el hormigón de la solera se rectifican las rasantes y se fija las partes donde, por existencia de enterramientos u otros elementos singulares, ésta no debe colocarse. Las nuevas rasantes y vaciados suelen ajustarse a los primitivos tomando como base peldaños, soleras y puntos fijos de la obra que no hayan sido modificados. El hormigón en masa de la solera corresponde, por lo general, a la dosificación 200-250 Kg/m^3 de cemento Portland y suele verterse sobre capa de encachado seco sin tierra. Como la mayoría de pisos presentan parciales hundimientos se opta por *rigidizar* su firme aplicando hormigón en masa. La colocación del enlosado -excepcionalmente se combina con cantos rodados como en el Claustro de San Francisco de Lugo[774]- se realiza con las piezas antiguas mejor conservadas y con otras nuevas –cuyo espesor, en su mayoría, no se recomienda inferior a 10-15 cm.- de buena calidad, compactas, no porosas y de igual grano y color que las originales; todas las losas se labran a pico fino para asegurar completa armonía en el resultado final. Una vez asentadas las

[773] Algunas intervenciones representativas de esta renovación genérica son Santa María das Neves en Melide (A Coruña), Colegiata de Santa María de Iria Flavia en Padrón (A Coruña), San Fiz de Solivio y Santa María Salomé en Santiago de Compostela (A Coruña), Santa María de Mezonzo en Vilasantar (A Coruña), Santa María de Oseira en San Cristovo de Cea (Ourense), Colegiata de Santa María La Real en Xunqueira de Ambía (Ourense), Santa María de Acibeiro en Forcarei (Pontevedra) y Claustro de la Catedral de Tui (Pontevedra).

[774] Proyecto "Pavimentaciones de los costados de Mediodía, Poniente y Norte de la galería baja del Claustro de San Francisco", 1955. (AGA, Sección: Cultura, 26/298).

losas –generalmente con mortero de proporción 1:6 ó 1:7- se realiza su recibido con lechadas profundas de cemento, rehundiéndose las juntas.

La depuración historicista de muchas edificaciones antiguas implica la sustitución de sus entarimados por enlosados graníticos en espacios ocupados, principalmente, por coros capitulares y capillas, donde las prolongadas reuniones y rezos se habían mitigado con pisos de madera. La preferencia por descubrir los alzados pétreos, retirando revestimientos de cales y pinturas murales, responde al mismo deseo de reemplazar la madera del suelo por hiladas de sillería granítica. Se trata de ennoblecer el monumento y potenciar su austeridad a partir de la imagen pétrea. De ahí que se renueven las soleras con hormigón para garantizar el aislamiento de frío y humedades. Por su parte, la remoción de los coros no sólo desencadena la referida sustitución de tarimas sino también la reparación de basas, pilares y columnas parcialmente mutilados que, aprovechando la renovación del pavimento, se consolidan y restauran. En las catedrales de Tui (Pontevedra) y Mondoñedo (Lugo), por ejemplo, se produce una interesante pavimentación asociada a estas dos dimensiones.

Es habitual que, bajo ese prisma restaurador, se proyecte recuperar la esbeltez original de la edificación cuando se encuentre alterada por recrecidos modernos de niveles. La modificación de perfiles se plantea como mecanismo de *pristinación* para conseguir la imagen genuina del monumento; de ahí que su importancia sea vital en ese tipo de campañas. Es más, no sólo se trata de recuperar los niveles originales sino de respetarlos, en caso de haberse mantenido invariables, en el hormigonado de su solera y la reposición del enlosado. En Santa María de Cambre (A Coruña), como referencia, se rebaja el pavimento en torno a los 20-40 cm. para descubrir las basas románicas ocultas, hasta ese momento, por la elevación posterior del suelo. En el caso de San Francisco de Betanzos (A Coruña), además de descubrir basas románicas se asiste al reemplazo de la tarima que revestía capilla mayor, presbiterio y crucero y al descenso de cota de la capilla mayor, obligando a colocar una pieza nueva en la basa original de las columnillas situadas en esta última para adaptarlas a la reordenación de la cabecera, realizada a finales de los años sesenta (**Figs. 251-254**).

El planteamiento estético que rodea la renovación de pavimento es bastante elocuente en aquellas actuaciones donde se combinan diferentes materiales. Si bien en el Claustro de San Francisco de Lugo la composición mixta a base de fajas de sillería granítica con rellenos de canto rodado -previamente cribado para conseguir superficie lisa y cómoda pisada- reproduce el tipo original, encontrado en las zonas próximas al templo, en la Catedral de Santiago de Compostela la pavimentación pétrea de losas graníticas y mármol se proyecta para diferenciar ámbitos, enfatizar la organización de la fábrica y conseguir un efecto ornamental.

La renovación realizada en la catedral compostelana es pareja a la finalización progresiva de la exploración arqueológica a que se somete la fábrica, desde mediados de los años cuarenta –coincidiendo con la retirada del coro capitular de la nave central- hasta los setenta. El nuevo pavimento se coloca no sólo en las zonas excavadas –sobre las que se construye nueva estructura de hormigón armado- sino también en el resto de la Basílica a fin de obtener un resultado homogéneo. En la zona de la Girola se mantiene la ligera pendiente hacia la Capilla del Salvador y se restituye el nivel primitivo con rebaje del existente en 20 cm.; para salvar esa diferencia respecto a las capillas absidiales se construye en la entrada a éstas un nuevo peldaño.

Únicamente en el Pórtico de la Gloria se diferencia la disposición del nuevo pavimento por dos motivos: por un lado, no se renueva la estructura de su piso ni se prolonga el entramado de hormigón dispuesto a lo largo de la nave mayor, por situarse bajo él la cripta o "Catedral Vieja", sino sólo se rebaja su nivel eliminando el *"falso escalón a la entrada del Templo que tanto afea tan insigne lugar"*[775] y restaurando basas y zonas bajas de muros; y, por otro lado, su extensión se reviste, de manera uniforme, con losas de piedra granítica, sin alternancia con mármol, para destacar la importancia simbólica del acceso principal a la catedral respecto a los dos laterales en los extremos del crucero.

A la diferenciación artística de ámbitos le acompaña el deseo por expresar en el diseño del nuevo pavimento la composición rítmica de la fábrica medieval. Las losas de granito del país -de 8 a 10 cm. de espesor- se disponen en correspondencia con la rosca de arcos románicos y la línea de muros perimetrales, rellenando el resto de superficie sobrante con placas de mármol tipo Teba -de 3 a 3,5 cm. de espesor, según las dimensiones de losas y el lugar donde se coloquen- reproduciendo un dibujo romboidal (**Plano 77**). Se consigue un cuidado efecto decorativo mezclando formas, texturas y colores, del que no se vuelve a tener constancia en las restantes intervenciones de restauración arquitectónica proyectadas por Pons-Sorolla en Galicia.

Constrastando la documentación fotográfica previa a la pavimentación de la catedral compostelana resulta interesante comprobar la sustitución del antiguo esquema romboidal, a base de mármol, que cubría uniformemente la Basílica -incluido el ámbito de Pórtico de la Gloria- por una interpretación más arquitectónica de ese mismo modelo (**Figs. 255 y 256**). La neutralización del área ocupada por el Pórtico sirve para destacarlo tanto en recorrido como en alzado y la decisión de reproducir la líneas de la estructura en el suelo hace lo mismo con la fábrica medieval; esto es, ya que la Basílica es el resultado de una amalgama o superposición de estilos a lo largo de los siglos, la mejor manera de enfatizar su traza original románica es, precisamente, esgrafiándola mediante el pavimento.

[775] Proyecto "Obras de excavación, consolidación y nuevos pavimentos pérteos", Diciembre 1957. (APS).

Fig. 249

Fig. 250

Figuras 249 y 250. Renovación de pavimento en la Iglesia de San Fiz de Solovio en Santiago de Compostela. (1969-1970. APS).

Fig. 251

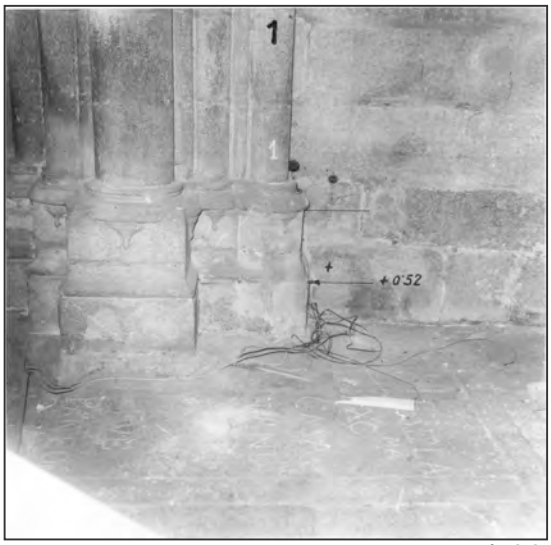
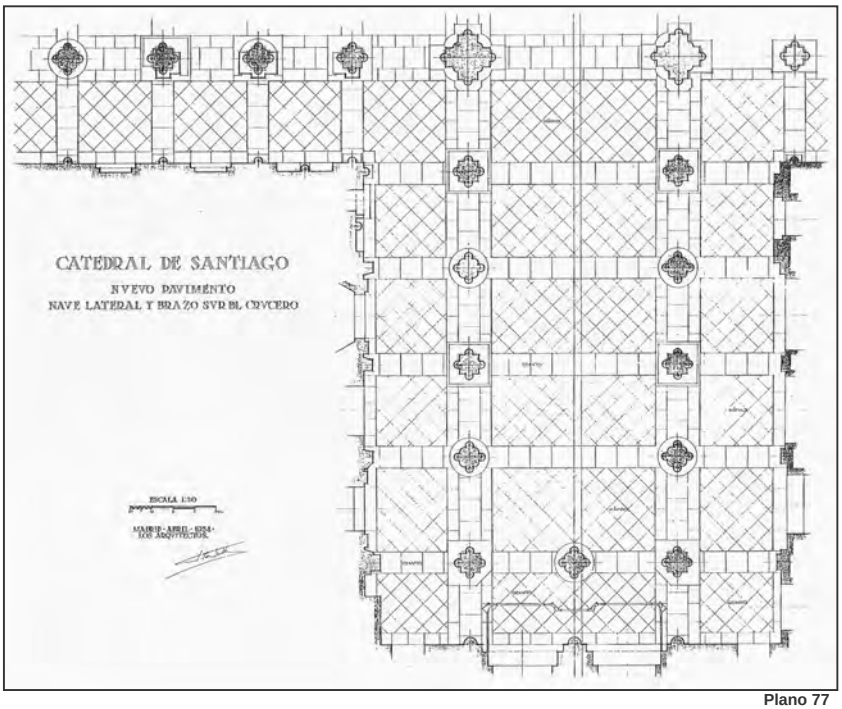


Fig. 252

Fig. 253

Fig. 254

Figuras 251-254. Cotas para descenso de pavimento y colocación de pieza nueva en basas de la Iglesia de San Francisco de Betanzos. (ca. 1968. APS).



Plano 77

Plano 77. Nuevo pavimento para la Catedral de Santiago de Compostela. (Abril, 1954. APS).

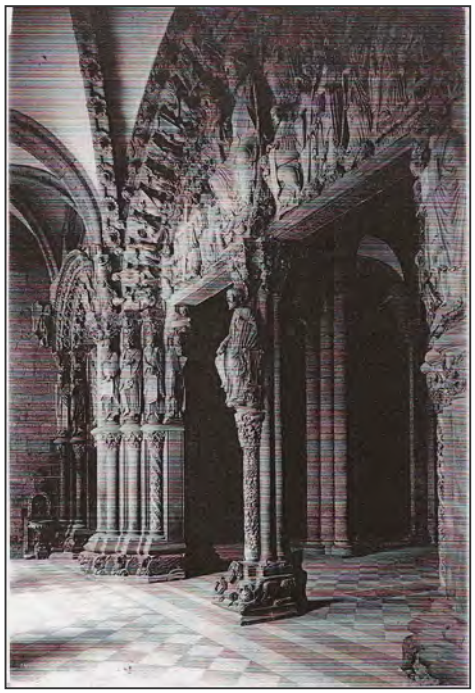


Fig. 255

Fig. 256

Figuras 255 y 256. Detalle del antiguo pavimento del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela. (ca. 1948. APS).

III. 1. 2. 4. LIMPIEZA Y DESENCALADO

La limpieza es la actuación más común en cualquier intervención de restauración arquitectónica. Es una necesidad no sólo desde el punto de vista estético sino también profiláctico. Al limpiar se trata de quitar la suciedad evitando erosionar la pátina del tiempo y la superficie tratada. Los métodos empleados son muy diversos atendiendo a la naturaleza del sustrato, el grado de suciedad..,; ante todo, deben ser selectivos, graduales y controlables[776].

Las principales alteraciones que sufre la piedra son: *arenización* o pérdida de cohesión, comienza provocando redondeces y afecta, sobre todo, a las partes esculpidas; *desplacación*, suele registrase en las zonas bajas y las paredes más sombrías orientadas, por lo general, hacia el Norte; *costas negras* vinculadas con la contaminación de las ciudades aunque también pueden surgir por la aplicación de un tratamiento de restauración a base de cera realizado tiempo atrás, incluso, por la acción de la luz; *colonización biológica*, muy frecuente en Galicia por el clima húmedo, propicia el asentamiento de plantas en juntas, cornisas o zonas donde se haya depositado tierra, lo más negativo no es su efecto estético sino la capacidad de disgregación de la piedra que poseen ciertos hongos. A estos factores químicos se añade una amplia patología de revestimientos continuos como fisuras, desprendimientos, erosiones, manchas y eflorescencias (**Fig. 257**). Las lesiones que presentan los muros de fábricas antiguas son, en consecuencia, muy variadas y, por ello, el sistema de limpieza debe atenerse al correspondiente tipo de revestimiento, interés histórico-artístico y emplazamiento.

La limpieza manual con cepillo y agua de superficies es la principal técnica dictada por Pons-Sorolla en sus intervenciones de restauración[777]. El procedimiento común comprende picado de revocos de cemento y cales de gran espesor, en las partes donde se proyecta sustituirlos por deterioro o eliminarlos por criterio estético. Se trata de una operación delicada para no alterar labra y carácter de la piedra y, por ello, se reduce al mínimo en sillería lisa y se prescinde totalmente en piezas molduradas. En el exterior, el arranque de vegetación se realiza mediante útiles sin corte para no dañar la fábrica, quemándose con ácido las raíces imposibles de extraer[778].

El lavado de zonas sin cal se realiza con agua normal y el de superficies encaladas con disolución ácida de clorhídrico al 15%. El tratamiento con ácido exige precauciones en su

[776] Álvarez de Buergo Ballester, M.; González Limón, T. (1994). op. cit., p. 296-302.

[777] Algunas de las intervenciones que practica bajo este criterio son las proyectadas en Santa María das Neves en Melide (A Coruña), Claustro del Palacio Episcopal de Ourense, San Xoán, Santiago y la Oliveira en Ribadavia (Ourense), San Pedro de Vilanova en Dozón (Pontevedra) y San Miguel de Eiré en Pantón (Pontevedra).

[778] Tal y como se especifica en los proyectos de 1956 (A.G.A., Sección: Cultura, 26/270) y 1958 (A.G.A., Sección: Cultura, 26/159) referidos al Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín (Ourense).

manejo, para conservar el carácter de la sillería, y abundantes lavados con agua después de arrancada la capa de cal; por ello, se considera un mecanismo lento, de elevado coste, en el que se gasta mucha agua y con el inconveniente de introducir humedad en las juntas, sobre todo, en épocas de heladas. El cepillo empleado es, en su mayoría, de raíces vegetales y, aunque en casi todos los proyectos de limpieza se prohíbe el empleo del metálico –así como el relabrado de sillerías[779]- se recomienda su uso, excepcionalmente, para el picado de morteros y taqueado en San Francisco de Lugo –sólo donde la capa de revoco es muy fuerte y el muro de mampostería pizarrosa[780]- y en el Torreón del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela –para retirar el revoco de cemento sobre los mampuestos-. Durante el lavado, normalmente, se abren juntas para aplicar rejuntado profundo de consolidación, inyectando lechadas de mortero de cemento de dosificación 1:3.

En caso de renovar el enfoscado –es el caso de fábricas de mampostería-, éste se realiza, por lo general, con mortero de cemento 1:4 en capa no superior a 2 cm.; la primera mano de blanqueo de cal se da con el mortero todavía húmedo, aplicando, a continuación, dos manos más. Los paramentos de sillería se dejan a la vista rejuntándose de nuevo con mortero bastardo para obtener color dorado y disimular el efecto de la reciente intervención. Sirva como referencia de la aplicación de esta técnica la limpieza y enfoscado de las bóvedas de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela, proyectados en el año 1954. Por su parte, en el compostelano palacio de Xelmírez se proyecta el revoco fratasado de cemento 1:4 en las bóvedas de mampostería, dejando la superficie ligeramente rugosa, muy favorable para su encalado y efecto estético de iluminación.

El **VALOR EXPRESIVO** de la limpieza y del desencalado de los diferentes elementos intervenidos en las campañas ideadas por Pons-Sorolla, permite agruparlas en diversas categorías según su significado. Nos referimos, en primer lugar, a todas aquellas restauraciones de inmuebles circunscritas a su proyección urbana: saneamiento de fachadas como colofón a la ordenación de entornos monumentales. Son varios los ejemplos que pueden citarse de esta modalidad; en el caso concreto de Santiago de Compostela, como referencia, hallamos significativas intervenciones en inmuebles situados en las calles de la Troia, San Paio de Antealtares, Xerusalén, Sar, Campás de San Xoán, Rúa Nova, Plaza da Pescadería Vella y todo el área de llegada del Camino Francés por la Rúa de San Pedro y enlaces colindantes[781]. Las intervenciones habituales en estas edificaciones –de composición popular, en su mayoría- suelen consistir en lavado, rejuntado y descubrimiento de sillería, encalado de mampostería, eliminación de zócalos y revocos de cemento y reparación de carpinterías, balcones de hierro, chimeneas y

[779] Sirva de referencia los proyectos del Museo de la Catedral de Ourense (1954), Santa María de Cambre (1955, 1956, 1957), San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela (1955).

[780] Proyecto "Obras de restauración en el claustro de San Francisco", 1954. (APS).

[781] Vid. CORPUS, p. 230-234.

cubiertas. Es interesante comprobar cómo en la actualidad muchas edificaciones de piedra están sometidas –al contrario de los postulados que recoge este arquitecto en sus proyectos- al desencalado de sus muros de mampuesto, asociando la imagen resultante a nobleza. La sobre-valoración de la piedra y de lo antiguo está conduciendo a una errónea conservación arquitectónica, pues el sillarejo, tradicionalmente, se reviste con cal no sólo por cuestión estética -para suplir la carencia de buenos materiales- sino también por cuestiones de aislamiento –el cemento no deja respirar el muro y genera condensación-. El criterio que determina este saneamiento colectivo está directamente asociado con la teoría de ambiente formulada por Giovannoni; se rechaza una conservación aislada del monumento en beneficio del acondicionamiento de su medio.

Limpieza y desencalado se convierten en operaciones imprescindibles de conservación –cuando permiten atajar problemas de consolidación mecánica- como de restauración –al depurar la imagen existente a favor de una concepción estilística determinada-. Llegamos, así, al segundo grupo de actuaciones donde el criterio técnico a estudio juega un papel decisivo en campañas asociadas a edificaciones monumentales, por descubrir, durante su proceso, fallos estructurales y apéndices espaciales. En la Colegiata de Santa María do Campo de A Coruña, por ejemplo, la retirada de pinturas y caleados en su interior permite comprobar la existencia de grietas en las bóvedas, generando, a continuación, una compleja estabilización arquitectónica[782]. Por su parte, en la iglesia de Santiago de Allariz (Ourense) la limpieza de falsos revocos modernos permite localizar, entre dos contrafuertes del costado Sur, una cámara elevada destinada a tesoro o archivo.

La tercera perspectiva, que nos permite catalogar el significado de este criterio en la obra de Pons-Sorolla, se vincula con la tendencia de depurar la ornamentación de templos -sobre todo, los de traza medieval-, encabezada desde los años cuarenta por Eduard Junyent (1940). La supresión de revestimientos sobre paramentos y bóvedas –tanto pinturas modernas, de representación figurativa o geométrica, como blanqueo a la cal- se enmarca en la recuperación prístina de esas arquitecturas, sacrificando mobiliario litúrgico y demoliendo aditamentos al plan primitivo. El monumento –en palabras de Junyent- puede parecer íntegro una vez librado de su corteza falsa; esto es, retirando añadidos cuya pérdida, de valor nulo, proporcione la perfecta valorización del tipo original[783]. Aludiendo a las «mutilaciones complementarias» que pueden sucederse en una iglesia, apunta que la caída accidental de revoques se considera, en muchos casos, como la liberación definitiva de un revestimiento sobrepuesto y anacrónico –generalmente de factura barroca- que afeaba el aspecto dado por los materiales de su estructura original –como las hiladas de piedra y sillares de época medieval-[784]. Es más, añade que la restauración ofrece una

[782] Vid. CORPUS, p. 27-31.

[783] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 299.

[784] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 315.

ocasión única a muchas «iglesias de estilo puro» para ser revalorizadas en sus líneas y aspectos originales, con sólo librarlas de revestimientos sobrepuestos y de adornos inútiles y sin carácter que las sobrecargan[785].

Pons-Sorolla recoge la postura de Junyent e identifica la remoción de revoques y pinturas sobre antiguas estructuras pétreas como mecanismo de saneamiento y devolución de belleza original. En Santa María de Acibeiro (Forcarei, Pontevedra) proyecta el desencalado de sillería *"para poder apreciar el conjunto monumental en su verdadera magnitud"*[786]; repite análoga actuación en Santa María de Armenteira (Meis, Pontevedra), cuyo interior está *"cubierto de moho y verdín sobre restos de cales y pinturas modernas inadmisibles"*[787] y en la Capilla del Rosario de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela), con *"bóvedas de hermosa sillería granítica encaladas de modo que desvirtúan el efecto notable del vasto espacio"*[788]. Por su parte, en la iglesia de Santa María de Melón (Ourense) –donde no sólo limpia paramentos sino también retira los temas decorativos de las bóvedas- comenta que el blanqueo de su interior *"oculta la sillería y deforma hasta desparecer las labras de claves y nervios de las bóvedas"*[789]. Limpieza y desencalado, por lo tanto, se convierten en herramientas necesarias para descubrir la sinceridad constructiva de la fábrica monumental.

Una de las intervenciones donde realiza intensa eliminación de cales, revocos y pinturas -sobre girola y presbiterio- pero que, por el contrario, mantiene pinturas del siglo XVII –en la parte superior del crucero por considerarlas de *"interés y aceptable conservación"*[790]- es la que proyecta, a principios de los años setenta, en la iglesia del Monasterio de Oseira (San Cristovo de Cea, Ourense) (**Figs. 258 y 259**). Por su parte, en la Catedral de Mondoñedo (Lugo), cuya limpieza de paramentos y bóvedas da comienzo por la girola, se eliminan tanto los enmascaramientos de cales sobre lienzos de sillería como las pinturas del XVIII imitando sillares donde no había. El fingimiento de arquitectura noble sobre la pizarra no convence a Pons-Sorolla quien, coincidiendo en el deseo de ocultar esa fábrica, prefiere realizar sobre ella un simple enlucido con cal y cemento –rematado con pintura blanca mate- que resulte menos artificioso y encaje mejor con la austeridad del templo por razones de sinceridad estética[791].

[785] Junyent, E. (1940). op. cit., p. 321.

[786] Proyecto "Obras de restauración en el Monasterio de Acibeiro", 1962. (AGA. Sección: Cultura, 26/250). Vid. CORPUS, p. 737-74.

[787] Proyecto "Obras de restauración en la Iglesia", 1961. (AGA. Sección: Cultura, 26/361). Vid. CORPUS, p. 747-759.

[788] Proyecto "Restauración ene l atrio y Capilla del Rosario de la iglesia", 1955. (APS).

[789] Proyecto "Retejo, desencalado y consolidación de bóvedas en la iglesia del Monasterio", 1947. (AGA. Sección: Cultura, 26/270). Vid. CORPUS, p. 589-592.

[790] "Memoria de los trabajos de conservación y pavimentación interior en la iglesia del Monasterio de Oseira"", firmada por Francisco Pons-Sorolla en Madrid a Noviembre de 1972. (APS). Vid. CORPUS, p. 689-710.

[791] Vid. CORPUS, p. 461-472.

Finalmente, otro de los aspectos que merecen destacarse es el necesario proceso de limpieza y desencalado de fábricas antiguas para realizar planos de despiezo con motivo de su desmontaje, ya sea para reconstruir, previamente consolidada, la estructura, como para su demolición definitiva o, incluso, su traslado - tal y como sucede en los templos lucenses de San Xoán da Cova y Santo Estevo de Chouzán en Carballedo (**Figs. 260 y 261**), y San Xoán de Portomarín-.

Fig. 257

Figura 257. Interior de la Iglesia de San Pedro de Dozón. (1971. AGA, Sección: Cultura, 26/324).

Fig. 258

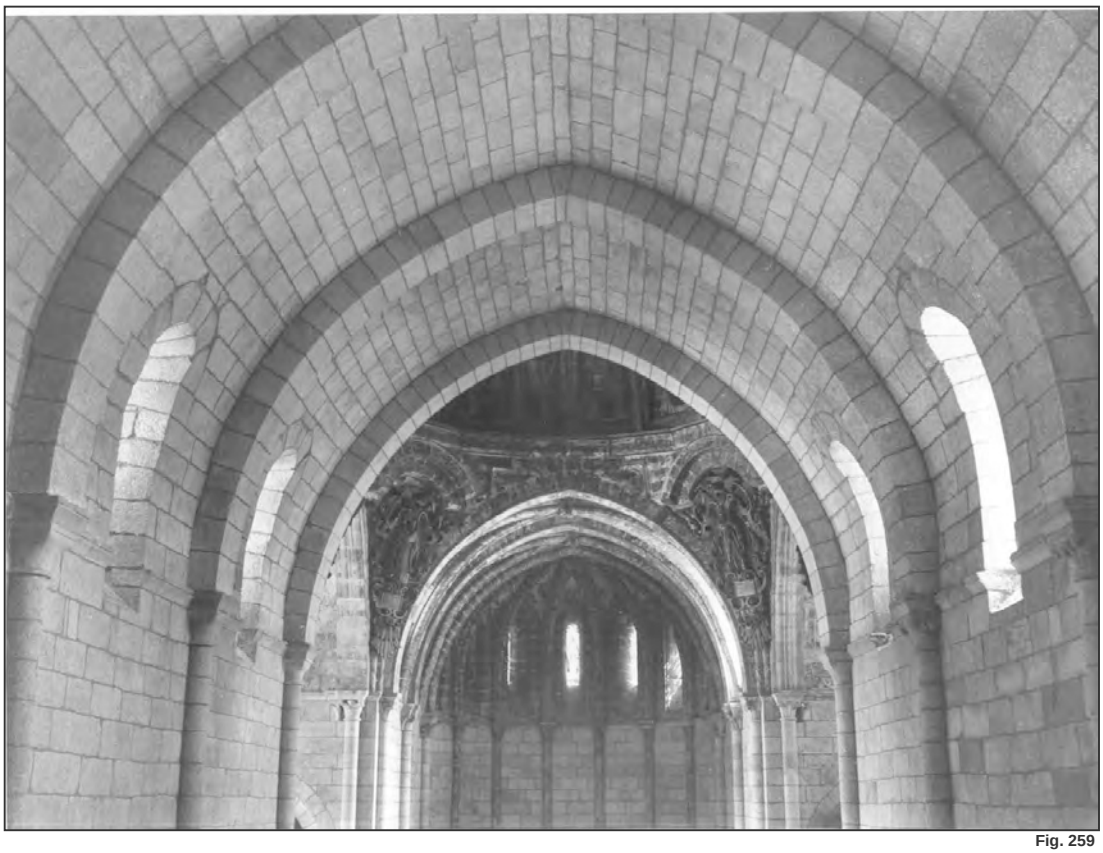


Fig. 259

Figuras 258 y 259. Limpieza y desencalado de la Iglesia del Monasterio de Oseira en San Cristovo de Cea. (ca. 1968-72. APS).

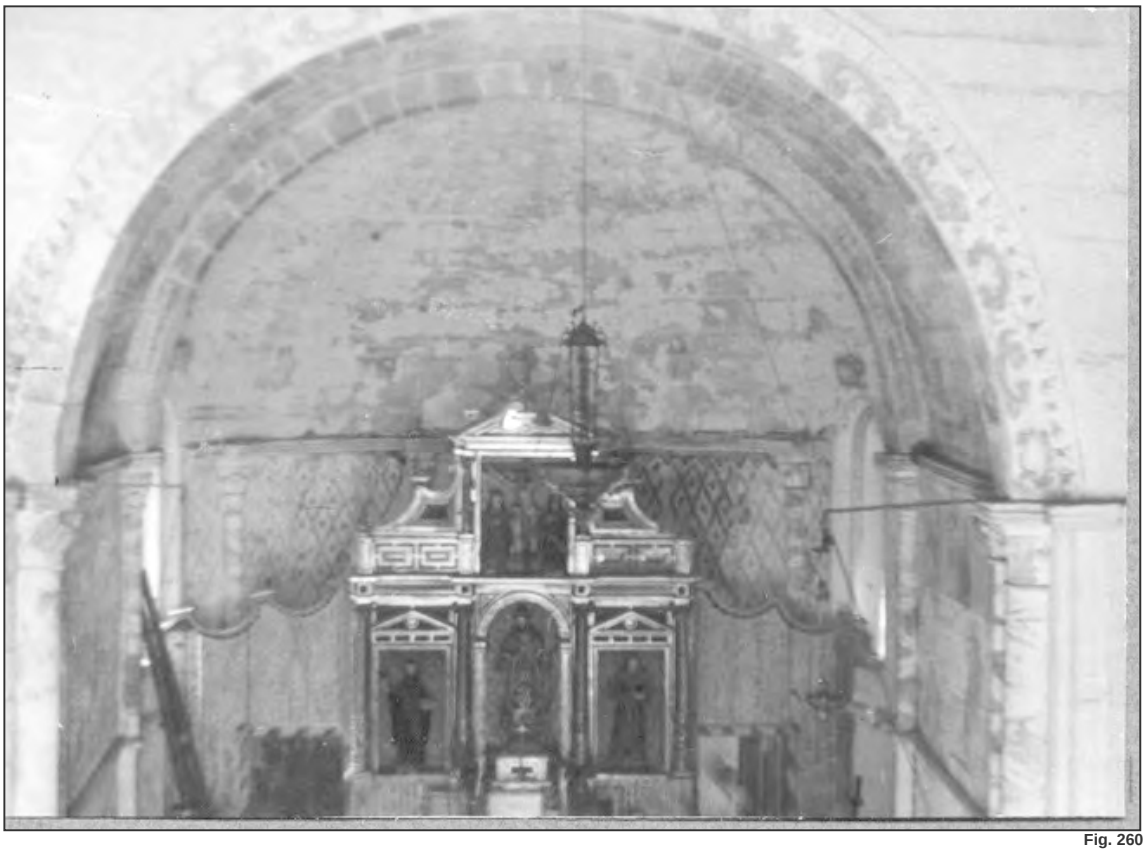


Fig. 260

Fig. 261

Figuras 260 y 261. Ábside de la antigua y de la nueva Iglesia de Santo Estevo de Chouzán en Carballedo. (ca. 1953-1957. APS).

III. 1. 2. 5. TRATAMIENTO DE PINTURA MURAL

Las pinturas murales inciden de forma notable en el aspecto y el mantenimiento de las fábricas con valor histórico-artístico. La reciente Asamblea organizada por ICOMOS sobre "Preservación, conservación y restauración de pinturas murales" (2003) –considerándolas parte integrante de edificios y estructuras construidas- incluye su conservación *"en la del soporte material del conjunto arquitectónico al que pertenecen y su entorno."* (art. 5). Las anomalías más comunes en estos recubrimientos ornamentales son muy diversas: pérdida de brillo, cambio de color, caleo, cuarteamiento superficial, ampollas, corrosión, mala adherencia al soporte o entre capas, etc. .

Atendiendo al criterio historicista, que determina buena parte de las intervenciones de restauración arquitectónica proyectadas por Francisco Pons-Sorolla en Galicia, podemos establecer una clasificación de los tratamientos aplicados sobre pinturas murales, diferenciando los «depurativos» –suponen la eliminación de representaciones emplazadas en paramentos, ábsides y bóvedas- de los «protectores» –comprenden tanto el traslado temporal o definitivo de los murales a otro soporte para su restauración como el fijado y conservación de éstos en el propio emplazamiento-. Ambos trabajos se corresponden con la dimensión estética de edificaciones monumentales y generan un impacto en su estimación artística. Como el primero de ellos pertenece a la limpieza y el desencalado de interiores en beneficio de la *pristinación* ambiental –sirva como referencia la supresión de murales en el ábside de Santiago de Allariz (Ourense)[792] (**Figs. 262-264**)-, nos detendremos en las actuaciones más significativas de arranque e implante, por un lado, y de conservación sin cambio de situación, por otro, supervisadas por este arquitecto.

La delicada operación que entraña la reparación de pinturas murales origina la participación del técnico especializado Antonio Llopart Castells[793]. Bajo dirección de Pons-Sorolla –junto a Menéndez Pidal en caso de actuaciones compartidas- y del Comisario de Zona, Manuel Chamoso Lamas, el referido experto catalán lleva a cabo estudios previos de la superficie arquitectónica para determinar con exactitud en qué condiciones se encuentran soporte y revestimiento. Se trata de recabar información sobre la composición y el estado de conservación de ambos elementos y concretar el sistema más conveniente para despegar las pinturas –en caso de reparar grietas o demoler la estructura arquitectónica que actúa de soporte- o, por el contrario, para conservarlos *in situ*. Una vez inspeccionada la casuística de la patología manifestada y realizados los primeros trabajos de limpieza se inicia el proceso particular de restauración.

[792] Vid. CORPUS, p. 549-558.

[793] Su participación en las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla en Galicia es constante siempre que se requiere el tratamiento especializado de pinturas murales. Esta colaboración se constata, incluso, en la restauración que aquel supervisa en la Seu Vella (Lleida), cfr. Vilà i Tornos, F. (1999). op. cit., p. 87-110.

El tratamiento que se pone en marcha, a mediados de los años cincuenta, en Santa Baia de Bóveda (Lugo)[794] para consolidar la fábrica romana, nos aproxima a las pautas generales del procedimiento que definimos **ARRANQUE DE PINTURAS**. Teniendo en cuenta que uno de los agentes de deterioro más comunes de murales son las filtraciones de agua, la primera medida de rescate consiste en la instalación de medios de secado sobre toda su extensión. A continuación, se retiran formaciones y cristalizaciones de calizas, producidas tanto por las referidas filtraciones como por formaciones de vegetales –líquenes y musgo, sobre todo-. Las pinturas se despegan y se "positivan" sobre lienzo, mientras se repara el soporte original donde, finalmente, se vuelven a injertar (**Figs. 265 y 266**).

El principal inconveniente que, desde el punto de vista técnico, no permite conocer con mayor precisión cada etapa de esa restauración es la falta de descripciones y de datos sobre los mecanismos de arranque, secado y fijación. Ni por parte de Antonio Llopart ni de Pons-Sorolla nos han llegado memorias o informes exhaustivos que detallen materiales, proporciones y métodos de aplicación. En la nueva iglesia de Santo Estevo de Chouzán (Lugo) –trasladada a cota superior por construcción del embalse Los Peares en los años cincuenta- sabemos, únicamente, que la ubicación primitiva de los murales –superficie interior de la bóveda del ábside- se remata con revoco fratasado de mortero de cemento sobre el que se da la preparación necesaria para la nueva fijación de las pinturas, y que, previamente, éstas, una vez pasadas a lienzo, habían sido protegidas con varias capas de barniz[795]- (**Fig. 267**). El conocimiento de esa metodología sería de enorme interés para determinar el grado de irreversibilidad de las actuaciones realizadas; de todos modos, se trata de circunstancia fácilmente remediable con el análisis directo de los murales tratados a cargo de personal especializado.

El montaje definitivo de las pinturas se realiza con extremo cuidado de no alterar la composición original y de no completar el dibujo, delimitando, con claridad, las partes añadidas de las antiguas. Esta diferenciación -estipulada, por ejemplo, para la salvaguarda de los murales de Bóveda[796]-, enlaza con la actual recomendación formulada por la Asamblea de ICOMOS (2003): *"La restauración tiene por objeto mejorar la interpretación de la forma y el contenido de las pinturas murales, siempre y cuando se respete la obra original y su historia. La reintegración estética contribuye a disminuir la percepción visual del deterioro y debe llevarse a cabo prioritariamente en materiales que no sean originales. Los retoques y las reconstrucciones deben realizarse de tal forma que sean discernibles del original. Todas las adiciones deben ser fácilmente reversibles. No se debe repintar sobre el original."* (art. 5). La correcta «reintegración de lagunas» existentes en la pintura mural debe ser, en consecuencia, reconocible, reversible e inocua respecto a la obra

[794] Vid. CORPUS, p. 377-383.

[795] Proyecto "Traslado parcial y nueva construcción de la Iglesia", Enero 1953. (APS).

[796] Proyecto "Obras de restauración y arranque de pinturas", 1956. (AGA, Sección: Cultura, 26/298).

original. De hecho, a partir de la «Restauración Científica» completar pinturas murales con reproducción exacta y simulación de los motivos originales se considera «falsificación»; en su defecto, se acepta la devolución de la imagen unitaria con distinción de añadidos. Posteriormente, los principios modernos formulados por Cesare Brandi sistematizarían diversos tipos de restituciones en beneficio de los valores históricos y documentales de la pintura original[797].

La recolocación de pinturas murales, previamente arrancadas, en Santo Estevo de Chouzán da como resultado, por el contrario, un ejercicio menos comprometido con su integridad, en cuanto supresión y modificación de algunas partes. No es que se produzca una alteración deliberada de carácter y disposición sino que, durante la reinstalación, se produce una serie de dificultades físicas, respecto al nuevo soporte, que obligan a modificaciones del conjunto mural. Al haberse variado ligeramente las dimensiones del ábside –emplazamiento original de las pinturas- durante la reconstrucción del templo[798], su reubicación no coincide, con exactitud, en la nueva traza[799] (Fig. 268). Esta circunstancia dificulta el trabajo de Llopart, quien da cuenta al arquitecto de las contrariedades que encuentra en su reinstalación: necesidad de repintes en zonas que quedan sin pintura –enlace de bóveda con arco y ventanas- y que, por no afectar a figuras, el técnico no considera de "gravedad"; corte de orla para centrar la composición respecto a las ventanas; realización de "pequeñas sangrías" en la parte alta y en los laterales de los fragmentos para conseguir forma esférica; y ralentización general de los trabajos de acoplamiento.

Por su parte, la recolocación de pinturas en la Catedral de Mondoñedo (Lugo) -previamente retiradas por la supresión del coro capitular de la nave central- origina un cambio en su disposición. La supresión del referido mueble obliga a construir dos muros de contención bajo los órganos –a base de granito en la parte inferior y de ladrillo en el resto-, donde se instalan en su cara interior los frescos que, hasta entonces, revestían el frente exterior del muro que lo acotaba[800]. Además, los del lado del Evangelio se instalan en el de la Epístola y viceversa. A pesar de ello, se trata de un cambio de orientación que no afecta ni al discurso de la representación ni a la autenticidad de la obra.

Tampoco puede pasarse por alto el arranque de un mural en San Xoán de Portomarín (Lugo), antes del desmontaje, traslado y reconstrucción del monumento en el nuevo poblado a principios de los años sesenta. Aunque no hallamos localizado cuál era su emplazamiento en la antigua iglesia, es probable que éste se correspondiera con el ábside

[797] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 122-126.

[798] A excepción del aprovechamiento de elementos moldurados y pinturas, el resto de la fábrica se rehace con intento de reproducir la traza original.

[799] Vid. CORPUS, Documento 31, p. 406-407.

[800] Crespo Prieto, R. (1989): "Las pinturas murales de la catedral de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, nº 5, p. 487-531.

por su temática. La noticia que tenemos es que estaban ocultas por una capa de cal[801], seguramente con motivo del caleado interior en época moderna y la instalación del retablo mayor. En el nuevo templo el mural se coloca a la derecha del arco triunfal (Fig. 269).

En los últimos tiempos la conservación preventiva de obras de arte, sobre todo las que están al aire libre, autoriza el traslado de éstas a museos -como preservación de ambientes nocivos- y su reemplazo por copia idéntica. Ejemplos conocidos de este tratamiento son las sustituciones de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en la Plaza del Capitolio (Roma), de las cariátides del Erecteion y de algunas esculturas del Partenón de Atenas[802]. Este tipo de mantenimiento indirecto, sin embargo, no se contempla en las restauraciones pictóricas proyectadas por Pons-Sorolla pues, aún en los monumentos con mayor grado de deterioro como Bóveda, proyecta reimplantarlas en su ubicación original para no descontextualizarlas[803].

El segundo tratamiento de pinturas murales que este arquitecto coordina en Galicia corresponde a la CONSERVACIÓN *IN SITU*, sin cambio de soporte, bien porque no es necesaria su retirada –aunque sea provisional- para la conservación de la fábrica, o bien porque se trata de una operación de elevado coste que, en ocasiones, resulta muy difícil conseguir para un monumento del rural –sirva de referencia la escueta reseña al fijado de murales en San Martiño de Mondoñedo (Lugo) proyectado a mediados de los años sesenta[804]-.

La intervención paradigmática de esta categoría es la restauración de las pinturas de Vilar de Donas en Palas de Rei (Lugo), donde se realiza –previo secado, limpieza y fijado de superficies- la eliminación de repintes modernos o «decapado». Bajo el criterio de no falsear el carácter de la representación, se realizan retoques puntuales, en aquellas zonas donde no cabe duda alguna para su reelaboración, a partir del modelo original. Con ello, se pretende devolver su "unidad" y reavivado general. La ausencia de representación en otras partes se resuelve con estucos y tintas neutras de color gris verdoso para no alterar *"las buenas condiciones de contemplación de las pinturas, cuyo conjunto promete ser no sólo el mejor de Galicia sino uno de los de gran interés en la Nación"*[805]. Nos encontramos, pues, con una actuación de reintegración pensada desde criterios modernos y con empleo de mecanismos para su reversibilidad, como la *"solución de película plástica que en caso*

[801] Sicart Giménez, A. (1974-75): "Las pinturas murales de San Juan de Portomarín", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XXIX, Santiago de Compostela, p. 348-351.

[802] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 94-100.

[803] Algo diferente sucede en la sustitución que, junto a Menéndez Pidal, lleva a cabo en los años cincuenta de la imagen de la Virgen Blanca de la Catedral de León que, situada en el parteluz de la portada principal, es traslada a la capilla del mismo nombre y sustituida por copia en el referido ingreso.

[804] Proyecto "Obras urgentes de excavación y restauración en la iglesia de San Martiño", 1965. (AGA, Sección: Cultura, 26/352).

[805] Proyecto "Obras de restauración en la iglesia de Vilar de Donas", 1960. (AGA, Sección: Cultura, 26/151).

de necesidad puede desprenderse sin dañar los pigmentos"[806]. Resulta bastante elocuente la síntesis realizada por Chamoso Lamas y Pons-Sorolla sobre el rescate de este conjunto pictórico a cargo de Llopart Castells *"quien magistralmente fue rescatando zonas pintadas, descubriendo otras, fijando las ya semidesprendidas y, sobre todo, recortando las capas pintadas en épocas diferentes, lográndose así la posibilidad de efectuar una clasificación cronológica y estilística antes sumamente difícil de realizar."*[807]. La justificación moral del proceso está clara: descubrir la autenticidad estilística de una obra de arte, alterada por superposiciones posteriores, mediante su restauración depurativa.

Al margen de los dos tratamientos mencionados, el hecho de contemplar la conservación especializada de pinturas murales en los proyectos de restauración monumental formulados por Pons-Sorolla, anticipa la colaboración interdisciplinar –Chamoso como estudioso de Arte y Llopart en cuanto a técnico fresquista- de los actuales equipos de restauración patrimonial. El monumento se contempla como obra de arte total, cuya salvaguarda cuenta con personal cualificado para tratar cada uno de sus componentes. Si a ello se le añade la especial atención prestada a su conjunto –sobre todo bajo una óptica estructuralista que conduce a la limpieza de paramentos-, las actuaciones materializadas permiten valorarse satisfactoriamente por descubrir importantes composiciones murales que, hasta ese momento, estaban ocultas por capas de cales[808]. En el ánimo de desencalar interiores históricos aparecen representaciones –Santa María de Seteventos en O Saviñao (Lugo) o San Julián de Moraime (A Coruña), entre otras[809]- que abren, desde ese momento, el estudio del patrimonio pictórico en nuestra región. Un patrimonio que, a partir de los años sesenta, se ve progresivamente incrementado en referentes, superando –como apunta Chamoso Lamas (1970)[810]- su supuesta ausencia en el Noroeste peninsular.

[806] Proyecto "Obras de restauración en la iglesia de Vilar de Donas", 1958. (AGA, Sección: Cultura, 26/158).

[807] Chamoso Lamas, M.; Pons-Sorolla y Arnau, F. (1961): "Las pinturas murales de Villar de Donas (Lugo)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XVI, Santiago de Compostela, p. 176-182.

[808] Asimismo, Juan Monterroso recoge cómo durante las sucesivas épocas de hambrunas y pestes que se sucedieron en Galicia, a finales del siglo XVI el encalado fue una de las medidas preventivas más extendidas que favoreció la protección y conservación de pinturas murales en muchas iglesias; circunstancia que no frenó la práctica mural pues desde el siglo XVII hasta el XIX se asiste a su resurgimiento en conjuntos monumentales como Santa María de Oseira y capillas mayores de las catedrales de Lugo, Mondoñedo y Santiago de Compostela; cfr. Monterroso Montero, J. (1996): "Pinturas murais e restauración: aproximación histórico-artística a algúns dos conxuntos restaurados nos últimos anos", Congreso: *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural-Xunta de Galicia, p. 211-232.

[809] Chamoso Lamas, M. (1970): "Las pinturas murales en Galicia", *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo y Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 1995, p. 101-104.

[810] Chamoso Lamas, M. (1970). op. cit,. p. 101.

Fig. 262

Fig. 263

Fig. 264

Figuras 262-264. Descubrimiento y retirada de pinturas murales en el ábside de la Iglesia de Santiago de Allariz. (ca. 1969-1971. APS).

Fig. 265

Fig. 266

Figuras 265 y 266. Pintura mural de Santa Baia de Bóveda antes y después de su restauración. (1957. APS).

Fig. 267

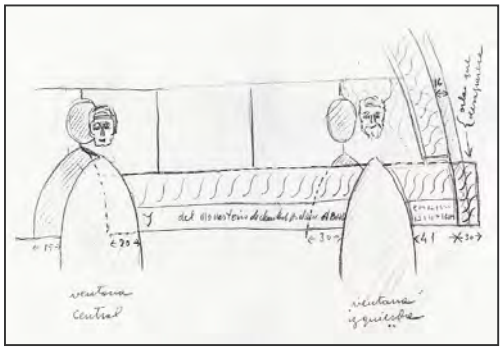


Fig. 268

Figuras 267 y 268. Pintura mural de Chouzán y dibujo realizado por Antonio Llopart Castells sobre la reinstalación de los murales (1954-1956. APS).

Fig. 269

Figura 269. Pintura mural de San Xoán de Portomarín. (Sicart, A. “Las pinturas murales de San Juan de Portomarín”, *CEG*, XXIX, 1974-75).

III. 1. 2. 6. INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS

La Ley del Patrimonio Histórico Español (1985)[811] presenta al patrimonio arqueológico como la única categoría de bienes culturales definida a partir de su metodología de extracción y de estudio[812]. Concepto y técnica quedan, por lo tanto, asociados a un criterio de intervención regido, sobre todo, por cuestiones históricas. La mayoría de los métodos arqueológicos empleados desde la constitución de la «Restauración Arqueológica» -en el primer tercio del siglo XIX-, intentan reintegrar la imagen original del monumento en ruina. Si en un principio el objetivo fundamental de las exploraciones era "completar" o "hacer legible"[813], a partir de los restos conservados, el referido monumento, observamos como, durante el siglo XX, la prioridad cambia hacia investigaciones científicas de carácter historiográfico.

Ambas dimensiones –reintegración formal y conocimiento histórico- rodean las investigaciones arqueológicas realizadas durante la época del franquismo. En los años sesenta, por ejemplo, el arquitecto Ferrant Vázquez proyecta la exploración de la cabecera del Monasterio de Sant Pere de Rodes (Girona) para localizar su primitiva composición románica alterada por reformas modernas[814]. Asimismo, su colega José Ramón Mélida dirige en la ciudad de Mérida, entre los años cuarenta y cincuenta, las excavaciones del Anfiteatro romano, para liberar gradería y accesos, y del Teatro donde, junto a Ramón Aníbal Álvarez, proyecta su reconstrucción por anastilosis[815].

Tanto en una edificación de interés histórico-artístico como en otra de condición arqueológica se llevan a cabo, simultáneamente, trabajos de investigación y de estabilización estructural. La diferencia procedimental entre ellos radica, sobre todo, en el grado de interdisciplinariedad del equipo que acomete esos trabajos. Partiendo de similares técnicas reconstructivas al sevicio de los arquitectos estatales, la sensibilización en la aplicación de las mismas depende del análisis científico que acompañe sus proyectos de exploración y/o excavación.

---

[811] LPHE, art. 40.1. Conforme a lo dispuesto en el artículo 1. de esta Ley, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles o inmuebles de carácter histórico, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie o en el subsuelo, en el mar territorial o en la plataforma continental. Forman parte, asimismo de este Patrimonio los elementos geológicos y paleontológicos relacionados con la historia del hombre y sus orígenes y antecedentes.

[812] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 60-67.

[813] Rivera Blanco, J. (2001). op. cit., p. 59-62.

[814] Proyecto que lleva a cabo Miquel Oliva en el interior del ábside para determinar la correlación entre presbiterio y cripta y para abrir, de nuevo, el acceso lateral a ésta por el costado derecho; cfr. Lorés i Otzet, I. (2002): *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona et alii, p. 271-273.

[815] Dirección General de Bellas Artes (1958). op.cit., p. 18-19.

EL CARÁCTER INTERDISCIPLINAR DE LOS TRABAJOS ARQUEOLÓGICOS:
LA COLABORACIÓN CIENTÍFICA ENTRE CHAMOSO LAMAS Y PONS-SOROLLA

El patrimonio arqueológico en Galicia asiste a una revitalización doctrinal desde los años cuarenta del siglo XX. La actividad desarrollada en este campo por Manuel Chamoso Lamas –Comisario de Zona-, permite retomar los pasos avanzados por los hombres del XIX y convertirlos en fundamento de la labor científica que, actualmente, rodea la conservación del Patrimonio Cultural[816]. El principal impulso para acompañar el análisis morfológico y estilístico de un monumento con investigación estratigráfica se encuentra en las campañas dirigidas por aquel, quien, sin ser arqueólogo y estar condicionado por los recursos y la mentalidad de su época, abre los caminos fundamentales para la Arqueología gallega[817]. Es, por ello, que en este apartado expondremos la interacción disciplinar entre Arqueología y Restauración Arquitectónica a través del trabajo realizado conjuntamente por Chamoso Lamas y Pons-Sorolla en destacadas campañas arqueológicas.

La intervención arqueológica[818] incluye métodos que van desde la exploración no destructiva[819] hasta la excavación integral, pasando por sondeos o toma de muestras. En este sentido, la Recomendación de la UNESCO sobre los principios aplicables a las excavaciones arqueológicas (1956), alude a investigaciones cuya finalidad sea el descubrimiento de objetos de carácter arqueológico mediante excavación del suelo o de exploración sistemática de la superficie (art. 1). Esta definición se corresponde, respectivamente, con la distinción entre investigación premeditada y hallazgo espontáneo[820], a la que añadimos, en función del objeto estudiado, la de yacimiento arqueológico y monumento histórico sometido a exploración; esta última clasificación nos permite abordar las intervenciones en que participa Pons-Sorolla de manera más clara.

Mientras que los descubrimientos fragmentarios –sarcófagos, capiteles, etc.- ocurridos en Galicia suelen producirse, por lo general, de forma casual por curas párrocos en atrios,

[816] La escasez de recursos provoca que en los años de posguerra los equipos de trabajo se muevan, sobre todo, con un voluntarismo decimonónico, repletos de filantropismo; cfr. López Gómez, F-S. (1995): "Lugo entre as preocupacións prioritarias de D. Manuel Chamoso Lamas", *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo y Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, p. 9-24.

[817] Arias Vila, F. (1995): "Chamoso Lamas e a Arqueoloxía lucense: unha revisión", *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo y Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, p. 39-59.

[818] LPHE, art. 41.1. A los efectos de la presente Ley son excavaciones arqueológicas las remociones en la superficie, en el subsuelo o en los medios subacuáticos que se realicen con el fin de descubrir e investigar toda clase de restos históricos o paleontológicos, así como los componentes geológicos con ellos relacionados.

[819] LPHE, art. 41.2. Son prospecciones arqueológicas las exploraciones superficiales o subacuáticas, sin remoción del terreno, dirigidas al estudio, investigación o examen de datos sobre cualquiera de los elementos a que se refiere el apartado anterior.

[820] LPHE, art. 41.3. Se consideran hallazgos casuales los descubrimientos de objetos y restos materiales que, poseyendo los valores que son propios del Patrimonio Histórico Español, se hayan producido por azar o como consecuencia de cualquier otro tipo de remociones de tierra, demoliciones u obras de cualquier índole.

existe otro tipo de hallazgo –controlado por técnicos especializados- que se incluye, como fase de estudio, en el proceso de restauración y/o consolidación del patrimonio edificado. En el primer caso, las piezas suelen destinarse a colecciones de museos y, por lo general, no se realizan más que simples observaciones del terreno; y, en el segundo, se proyecta una excavación tanto para completar el pasado histórico del objeto intervenido como para remediar problemas de recalzos, cimientos y pavimentación.

Esta doble realidad explica que la labor dirigida por Chamoso Lamas en Galicia –en relación con el primer nivel descrito- sea bastante más amplia que las actuaciones de carácter arqueológico donde colabora Pons-Sorolla –correspondientes al segundo nivel-. Si el primero se encarga de supervisar y decidir la suerte de buena parte de yacimientos o vestigios arqueológicos, el segundo actúa sobre ellos en cuanto obras complementarias para la estabilización mecánica de arquitecturas, a excepción de alguna campaña cuya prioridad estribe en dilucidar el proceso evolutivo de la fábrica –sirva como referente la excavación realizada en la catedral de Santiago de Compostela-.

Se trata, pues, de dos modos diferentes de atender el mismo patrimonio. Mientras que Chamoso, a partir de finales de los años cuarenta, impulsa numerosas catas o excavaciones arqueológicas -donde no es necesaria la participación de arquitecto por no tratarse de procesos de salvaguarda arquitectónica-, de modo más o menos sistemático, en función de hallazgos previos ocurridos casualmente[821], Pons-Sorolla participa, de manera destacada, en aquellas actuaciones donde el trabajo arqueológico afecta físicamente a estructuras de valor histórico-artístico.

Al respecto de esta colaboración interdisciplinar, cabe recordar que la Carta de Atenas (1931) ya hace referencia a la necesaria cooperación entre arqueólogo y arquitecto para ejecutar trabajos de excavación y conservación de restos arqueológicos (art. 4)[822]. Asimismo, Ignacio González-Varas (1999) recuerda que dicha asistencia es, prescisamente, una de las pautas comunes entre la restauración filológica y los principios de Giovannoni; según la cual se confiere rigor científico a la prospección arqueológica,

[821] Sirva de referencia algunos artículos elaborados por Manuel Chamoso Lamas para constatar su especial atención al patrimonio arqueológico gallego: "Hallazgos arqueológicos en Tines (La Coruña), *CEG*, Santiago, 1953; "El Castro de San Torcuato", *CEG*, Santiago, 1953; "Excavaciones arqueológicas en San Cibrán de Lás (Orense)", *CEG*, Santiago, 1953; "Excavaciones arqueológicas en la ciudad minera de época romana de Barbantes (Orense)", *Noticiario Arqueológico Hispánico* (NAH, en lo sucesivo), 3-4, Madrid, 1954; "Hallazgos arqueológicos en Parada de Outeiro", *CEG*, Santiago, 1954; "Excavaciones arqueológicas en la citania de San Cibrán de Las y en el poblado y explotación minera de oro de época romana de Barbantes (Orense), *NAH*, Madrid, 1956; "Sobre las necrópolis paleocristianas últimamente descubiertas en Galicia y Portugal", *Anuario de Estudios Medievales, Instituto de Historia Medieval de España*, Barcelona, 1965; "Excavaciones arqueológicas en el Castro de Fazouro, en Foz (Lugo)", *NAH*, Madrid, 1965; "Nuevas noticias sobre necrópolis paleocristianas y germánicas en Galicia", *Compostellanum*, vol. XVI, Santiago, 1971; "Noticia sobre la importancia arqueológica de Iria Flavia (Padrón-La Coruña)", *Archivo Español de Arqueología*, vol. 45-47, Madrid, 1974; "Excavaciones arqueológicas en la Iglesia y atrio de S. Bartolomé de Rebordáns, de Tuy (Pontevedra), *NAH*, Madrid, 1976.

[822] La Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico, adoptada por ICOMOS en 1990, vuelve a incidir en la colaboración entre especialistas de diversas disciplinas para conseguir su adecuada protección.

ampliando la posibilidad de comprender y leer el proceso arquitectónico del monumento restaurado o, lo que es lo mismo, procurando «vivificar» las ruinas arqueológicas[823].

Para establecer una analogía de la labor de Pons-Sorolla en el ámbito arqueológico –en cuanto arquitecto- podemos citar la figura de Camil Pallàs en Cataluña. Raquel Lacuesta (2001) relata que, en algunas ocasiones, la exploración arquitectónica y la excavación arqueológica proyectadas por Pallàs –Sant Vicens d'Obiols en el municipio de Avià y Sant Quirze de Pedret en Cercs, por ejemplo- cuenta con asesoramiento científico de historiadores y arqueólogos; pero, a pesar de ello, carecen de rigor metodológico suficiente para dejar documentadas la mayoría de las actuaciones realizadas. Únicamente –añade la autora- los grandes hallazgos, sobre todo prerrománicos, alcanzan una difusión relativa que sería aprovechada por los historiadores para confeccionar sus manuales de arte medieval[824].

Una de las advertencias más reiteradas que, desde la Carta del Restauro italiana (1932), acompaña a la práctica arqueológica es, justamente, la necesaria publicación de los resultados obtenidos, a partir de los diarios realizados a pie de obra e ilustrados con dibujos y fotografías (art. 11). El objetivo de esta medida -también presente en la Carta de Venecia (1964, art.16) y en la de Cracovia (2000, art.5)- es dejar plenamente registradas las distintas fases de recomposición, liberación, completamiento y consolidación realizadas[825].

Frente a la referida ausencia de publicaciones derivadas de las campañas de Pallàs, no puede decirse lo mismo de las que se llevan a cabo en Galicia. El reparto de funciones entre Pons-Sorolla y Chamoso Lamas comprende, por lo general, que este último decida, desde un punto de vista historiográfico, los puntos más convenientes de actuación, disponga el proceso a seguir, se haga cargo de cuantos materiales sueltos de interés puedan descubrirse y publique los descubrimientos arqueológicos con alusión a su impacto sobre la historia del monumento.

Existe, pues, una nítida separación de responsabilidades: al arquitecto le compete todos los trabajos técnicos que rodean las investigaciones y al historiador –con funciones de arqueólogo y antropólogo- le corresponde su divulgación[826]. Una difusión cultural que, a la

[823] González-Varas, I. (1999). op. cit., p. 244.

[824] Lacuesta, R. (2001). op. cit., p. 485-507.

[825] La Recomendación de la UNESCO (1956) apunta la conveniencia de un plazo no superior a dos años para publicar informes preliminares y de cinco a partir del descubrimiento (art. 24b).

[826] Las publicaciones de Manuel Chamoso Lamas sobre los monumentos intervenidos conjuntamente con Pons-Sorolla son las siguientes: "Excavaciones arqueológicas en las Torres del Oeste (Catoira-Pontevedra)", *Cuadernos de Estudios Gallegos* (CEG, en lo sucesivo), Santiago, 1951; "Sobre el origen soterrado de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *CEG*, Santiago, 1952; "Descubrimiento de una necrópolis medieval en el Castillo de Ribadavia", *CEG*, Santiago, 1953; "Las primitivas Diócesis de Britonia y de S. Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos", *XIII Centenario de S. Fructuoso*, Braga, 1968; "Noticia sobre la importancia arqueológica de Iria Flavia (Padrón-La Coruña)", *Archivo Español de Arqueología*, vol. 45-47,

vista de los criterios actuales –como sostiene Felipe Arias (1995)- se considera escasa, echándose en falta publicaciones completas y más explicativas con datos, noticias, estratigrafías, planimetrías y materiales de los yacimientos intervenidos[827]. Al margen de que los métodos de trabajo y la interpretación de los resultados científicos –como añade este autor- estén condicionados por los medios y recursos humanos, técnicos y bibliográficos al alcance de Chamoso, no podemos pasar por alto el exhaustivo trabajo que éste realiza sobre las excavaciones en la catedral compostelana, documentando cada uno de los niveles arqueológicos[828]. Los minuciosos diarios de obra –enviados periódicamente por correo a Pons-Sorolla- ven la luz en varios trabajos acompañados de material gráfico, tal y como aconsejan las Cartas del Restauro italiano (1932) y de Venecia (1964)[829].

Desde la óptica divulgativa, tampoco puede eludirse la sensibilización social impulsada por Chamoso impulsa hacia el patrimonio arqueológico gallego, con decisiones tan significativas como la creación del Museo del Castro de Viladonga (Lugo). Aún sin entrar en su estudio profundo -para no separarnos de la actividad propiamente dirigida por Pons-Sorolla-, es necesario, como contexto, mencionar la constitución de colecciones centralizadas con fondos procedentes de excavaciones durante su etapa de trabajo. la Recomendación de la UNESCO (1956) a este respecto es tajante: en cuanto la Arqueología es ciencia comparativa que necesita, como tal, ser compilada, se contempla como idóneo el establecimiento de museos con los materiales recogidos (art. 10). Esta medida, sin embargo, de "repartir" los objetos aparecidos en las excavaciones por distintos centros –que puede ser vista, bajo la óptica actual, como criterio erróneo- debe comprenderse en función del deseo por dotar a los museos públicos de colecciones constituidas por vestigios de varias etapas histórico-arqueológicas[830].

Madrid, 1974; "Excavaciones arqueológicas en la Iglesia y atrio de S. Bartolomé de Rebordáns, de Tuy (Pontevedra), *NAH*, Madrid, 1976.

[827] Arias Vila, F. (1995). op. cit., p. 40.

[828] Suárez Otero, J. (1999): "Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela", Exposición *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 71-80.

[829] Los resultados de los trabajos arqueológicos realizados en la catedral de Santiago de Compostela ven la luz en diversos artículos: "Excavaciones en la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, XXVII, 106 (1954), p. 183-187; "Noticia de las excavaciones arqueológicas que se realizan en la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, I, 2 (1956), p. 5-48; "Noticia de las excavaciones arqueológicas que se realizan en la Catedral de Santiago: segunda y tercera fase", *Compostellanum*, I, 4 (1956), p. 257-328 y II, 4 (1957), p. 225-330; "Excavaciones realizadas en la Catedral de Santiago de Compostela", *Noticiario Arqueológico Hispánico. Arqueología V* (1956), p. 251 y ss.; "Excavaciones en la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 121 (1958), p. 39-47; "Las Excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago", *Homenaje a D. Antonio López Ferreiro en cincuentenario de su muerte*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1960; "Una obra de Alfonso III el Magno: la basílica del Apóstol Santiago", *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media*, Oviedo, 1964, p. 27-35; "Noticias sobre recientes descubrimientos arqueológicos y artísticos efectuados en Santiago de Compostela", *Príncipe de Viana*, XXXII (1971), p. 35-48.

[830] Arias Vila, F. (1995). op. cit., p. 40-41.

Si la propuesta de la UNESCO consiste en agrupar ese patrimonio bajo una dimensión educativa y científica, no debe resultar extraño la decisión de Chamoso de crear museos para ese mismo fin. La Casa Gótica en Santiago de Compostela y el Museo de Arte Sacra en Iria Flavia (Padrón, A Coruña) son los exponentes de esta política cultural, puesto que ambas instituciones se fundamentan en las excavaciones arqueológicas, previamente realizadas, tanto en la catedral como en la colegiata de dichas localidades.

INVESTIGACIONES ARQUEOLÓGICAS EN GALICIA: COMPEMENTOS A LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

El estudio de intervenciones arqueológicas coordinadas por Pons-Sorolla –en cuanto parte integrante de un programa de restauración monumental- abarca tanto el proceso de consolidación o reconstrucción de ruinas y yacimientos, como los condicionantes, intenciones y métodos que rodean su curso. Dado que los primeros asuntos ya fueron abordados en capítulo precedente –*Consolidación Estructural*-, ahora nos centraremos en los factores culturales que rodean las campañas, los detalles técnicos de la propia exploración y las medidas adoptadas para la gestión de los resultados obtenidos. Con tal fin, realizaremos un recorrido por las actuaciones más significativas para extraer pautas generales y reseñar particularidades *ad hoc*.

Al margen de los escasos recursos técnicos, que afectan a la mayoría de investigaciones, existe, en algunas de ellas, un precedente científico que determina el plan de intervención a seguir. En Santa Baia de Bóveda (Lugo), poco antes de que Menéndez Pidal y Pons-Sorolla proyecten, a partir de 1953, la conservación del monumento[831], el arquitecto Alejandro Ferrant inicia, en 1945, los primeros pasos para su consolidación, construyendo una cubierta de hormigón armado y cristal[832]; asimismo, Chamoso Lamas, en 1952, publica una serie de pesquisas sobre su origen que reabren, de manera definitva, el expediente de Santa Baia y determinan el tipo de inspección arqueológica dirigida, precisamente, por él mismo.

Por su parte, tanto en la Colegiata de Iria Flavia (Padrón, A Coruña)[833] como en la Catedral de Santiago de Compostela[834], las respectivas excavaciones también se impulsan para reanudar y revisar trabajos realizados con anterioridad, en este caso, a finales del siglo XIX por el P. Fita y López Ferreiro en ambos monumentos. Las restantes intervenciones de carácter arqueológico en monumentos gallegos suelen estar motivadas, igualmente, por

[831] Vid. CORPUS, p. 377-383.

[832] Dirección General de Bellas Artes (1958). op. cit., p. 21.

[833] Vid. CORPUS, p. 69-70.

[834] Vid. CORPUS, p. 87-131.

razones historiográficas; tal como sucede en la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela (A Coruña)[835], San Martiño de Mondoñedo (Lugo)[836], Santa Mariña das Augas Santas (Ourense)[837] y San Bartolomé de Rebordáns en Tui (Pontevedra)[838].

Existe, además, una motivación turística en la campaña de las Torres de Catoira (Pontevedra) pues, aunque la actuación se idee para explicar el proceso histórico del conjunto, su dimensión «pintoresca» es sobrevalorada –tanto por la dirección facultativa como por la corporación municipal- para mejorar su condición de recurso turístico[839].

Por último, se encuentran aquellas intervenciones arqueológicas surgidas, prácticamente, de modo inesperado, en el transcurso de la restauración arquitectónica de un monumento; es el caso de San Francisco Lugo –la recuperación del nivel original del presbiterio propicia la prospección del subsuelo con aparición de un pequeño recinto al que, en un principio, se confunde con cripta del santo fundador[840]-, de la Muralla de Lugo –la liberación y consolidación de su conjunto permite localizar accesos romanos al paseo superior[841]- y del Castillo de Ribadavia (Ourense) –la reconstrucción y consolidación de ruinas origina la exploración de niveles primitivos entre los que aparecen restos de cimentaciones medievales y una necrópolis[842] (**Plano 78 y Fig. 270**)-.

El método general de la investigación arqueológica suele iniciarse con la excavación, exploración o inspección por capas horizontales del área previamente decidida; en caso de tratarse de un exterior se procede, previamente, al vaciado de tierras para cribarlas y separar con cuidado cuantos objetos se encuentren entre ellas y si, por el contrario, es un espacio cubierto se levanta el pavimento existente. A continuación se realizan planos de los restos aparecidos y se procede a su reconocimiento y control de conservación; si se decide conservarlo *in situ* se inyectan lechadas de mortero de cemento–por lo general en proporción 1:3-, si se opta por reconstruirlo se emplean o las partes desmoronadas –en proceso de *anastilosis*- u otras nuevas que, por lo general, reproducen la disposición original a partir de los datos auténticos y si, finalmente, se prefiere enviar a alguna colección arqueológica –algunos objetos hallados en Catoira se mandan al Museo de Pontevedra- simplemente se confecciona su ficha de identificación y se retira del yacimiento por personal especializado.

[835] Vid. CORPUS, p.174-177.
[836] Vid. CORPUS, p. 473-475.
[837] Vid. CORPUS, p. 545-547.
[838] Vid. CORPUS, p. 837-841.
[839] Vid. CORPUS, p. 717-727.
[840] Vid. CORPUS, p. 420-428.
[841] Vid. CORPUS, p. 429-453.
[842] Vid. CORPUS, p. 643-647.

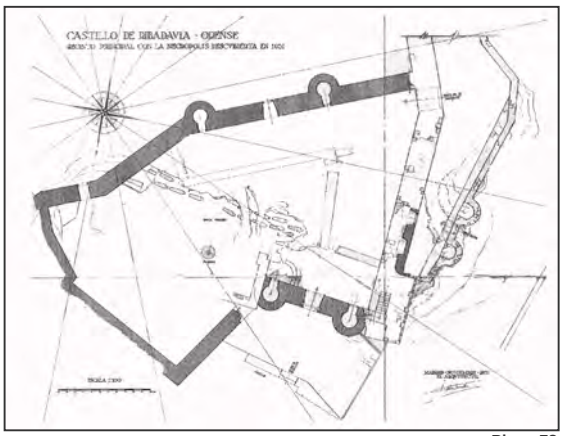
Ahora bien, a partir de objetos de estudio tan dispares –castillo, muralla, catedral, iglesia…- es comprensible que el método de intervención aplicado en cada caso entrañe algunas singularidades. La escalinata de la Quintana en Santiago de Compostela se reconstruye –tras descubrir bajo ella una organización constructiva medieval (**Plano 79 y Figs. 271-272**)- sobre nueva estructura de hormigón armado y los accesos romanos de la Muralla de Lugo, se cubren con placa de ese mismo material y superficie enarenada dejando pequeños huecos para su contemplación.

Análoga complementariadad de trabajos científicos encontramos en San Martiño de Mondoñedo y Augas Santas. Mientras que en el primer monumento, además de las excavaciones dirigidas por Chamoso -para despejar hipótesis sobre la existencia de presunta necrópolis y cripta-, Pons-Sorolla proyecta la reparación de filtraciones en cubierta y la consolidación general, en especial, de contrafuertes en cabecera; en el segundo hito el Comisario explora la cripta en 1955 y, cinco años más tarde, el arquitecto supervisa la consolidación de sus muros, la restauración de su escalera de acceso, la recuperación del nivel primitivo y la eliminación de recrecidos de tierras en torno al ábside con la mejora de su saneamiento.

Por su parte, en el Castillo de Ribadavia Chamoso se encarga del estudio arqueológico y Pons-Sorolla proyecta la restauración y reconstrucción parcial de sus zonas más afectadas por ruina y descomposición. La campaña de exploración, desescombro, cribado y retirada de elementos arqueológicos realizada bajo la supervisión del primero en Catoira se complementa, simultáneamente, con la consolidación de torres y cimientos del antiguo recinto murado, la reconstrucción de las partes más movidas y la restauración de la Capilla de Santiago, en cuanto a elemento destacado, coordinadas por el arquitecto (**Plano 80 y Fig. 273**).

Orto grupo de intervenciones similares en criterios arqueológicos y arquitectónicos son las efectuadas –por el siguiente orden- en la Catedral de Santiago de Compostela, la Colegiata de Iria Flavia en Padrón y San Bartolomé de Rebordáns en Tui. Las dos primeras, además, se relacionan de modo especial en cuanto a su motivación historiográfica –la afirmación de la tradición jacobea-, de tal manera que los trabajos de la colegiata se emprenden, sobre todo, para confrontar sus niveles antiguos con los de la catedral.

Al margen de los interesantes descubrimientos producidos en estos tres monumentos –en la catedral aparecen restos de las basílicas de Alfonso II y III, necrópolis romana y sueva, fragmentos de la muralla construida por Cresconio y lauda del sepulcro del obispo Teodomiro de Iria Flavia (**Plano 81 y Fig. 274**); en la colegiata se explora el segundo y tercer tramo de las naves central y de la Epístola cuyos restos se destinan para la creación del Museo de Arte Sacra; y en San Bartolomé se localizan vestigios de la primitiva iglesia y necrópolis romana y medieval (**Plano 82 y Fig. 275**)-, tanto las zonas excavadas como



Plano 78

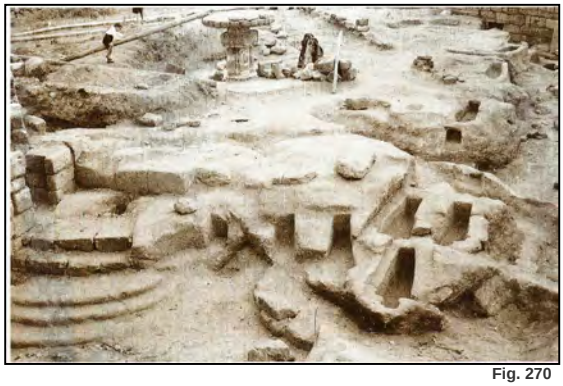
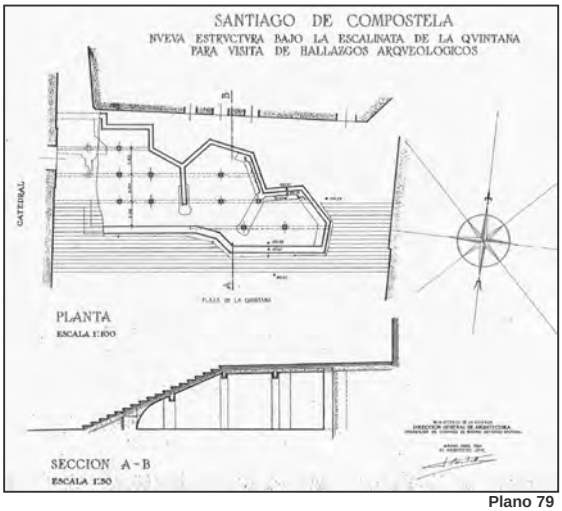


Fig. 270

Plano 78 y Figura 270. Recinto del Castillo de Rivadavia (Noviembre, 1951. APS) y detalle de la necrópolis descubierta en 1960 (*Ourense no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 167).

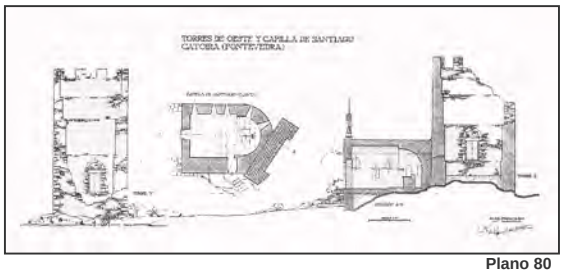


Plano 79

Fig. 271

Plano 79 y Figuras 271-272. Proyecto de nueva estructura bajo la escalinata de la Plaza de la Quintana. (Abril,1964. APS) y detalles de los hallazgos arqueológicos en 1964 (*Santiago y los Caminos de Santiago*, p.122 y 123).

Fig. 272



Plano 80

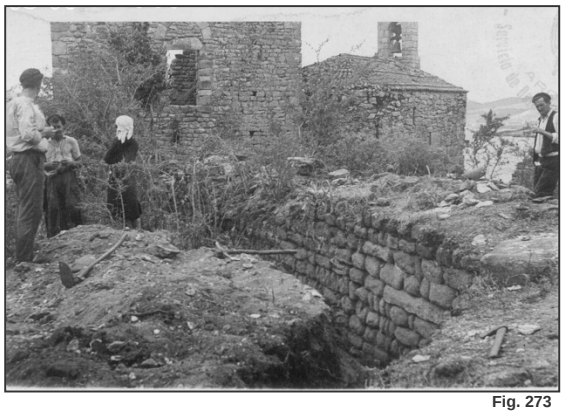
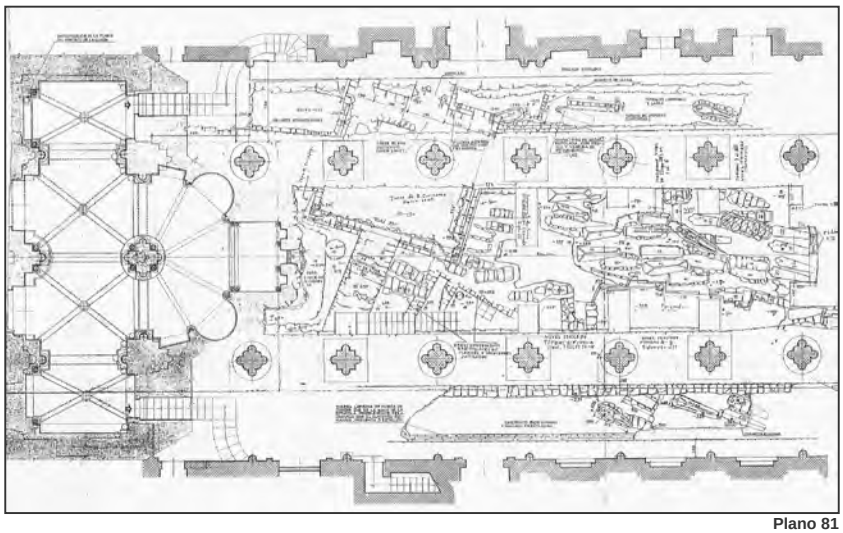


Fig. 273

Plano 80 y Figura 273. Torres do Oeste y Capilla de Santiago (Febrero, 1956. APS) y detalle de las excavaciones y trabajos de consolidación (1954. APS).



Plano 81

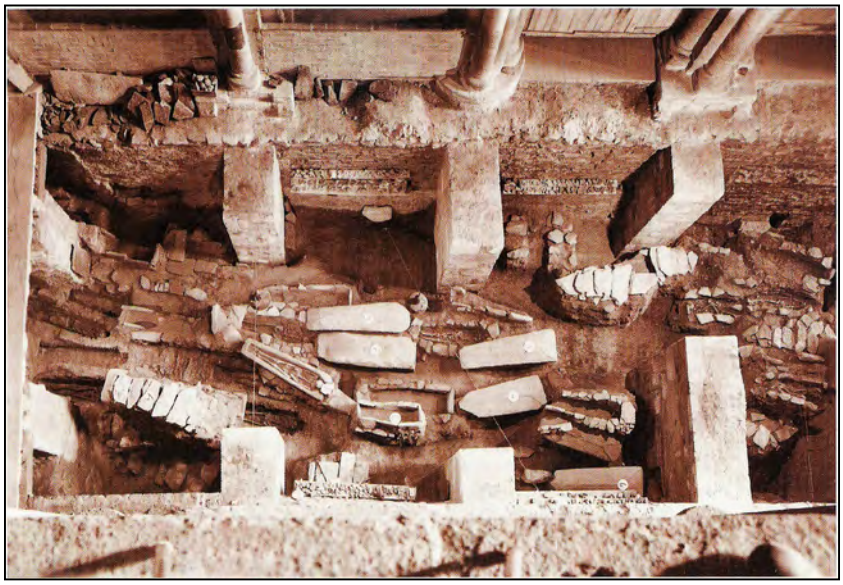
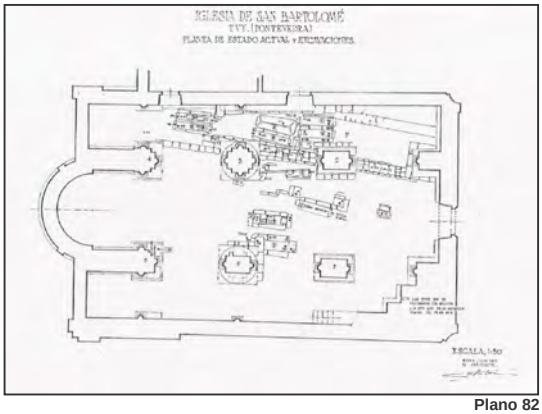


Fig. 274

Plano 81 y Figura 274. Planta parcial del brazo mayor de la Catedral con hallazgos arqueológicos (ca. 1958-1959. APS) y detalle de las excavaciones en 1959 (*Santiago y los Caminos de Santiago*, p. 75).



Plano 82

Fig. 275

Plano 82 y Figura 275. Planta general de excavaciones de la Iglesia de San Bartolomé de Rebordáns (Junio, 1971. APS) y detalle de los restos descubiertos (ca. 1971-73. APS).

los muros y los pilares afectados se someten a una actuación arquitectónica consistente en habilitar las primeras como salas de exposición y consolidar los segundos.

De ambas operaciones técnicas, el acondicionamiento de las referidas zonas en visitables resulta de especial impacto por su repercusión significante en el propio monumento. Las excavaciones de la catedral y de San Bartolomé se cubren y organizan para permitir su acceso y visita, sobre todo, a personal especializado más que al público general, procurando no afectar masivamente los restos arqueológicos. Y así, por ejemplo, en la segunda edificación se establecen divisiones perimetrales de las áreas exploradas, mediante contenciones de mampostería, diferenciando los tipos de forjado instalados, según la profundidad y el interés arqueológico de cada una.

Si, como ya comentamos anteriormente, Chamoso Lamas se encarga -tácitamente por su formación y ocupación- de divulgar científicamente los resultados arqueológicos de las campañas en que también participa Pons-Sorolla como responsable de su consevación y/o restauración, no menos importante es la aportación de éste a ese propósito de difusión, a quien se debe la *arquitecturización* de los mismos para su estudio *in situ*. Además de los referidos ejemplos -catedral compostelana y San Bartolomé de Rebordáns-, en la mayoría de las restantes intervenciones «arqueológico-arquitectónicas» también encontramos esa reconversión expositiva; nos estamos refiriendo a la construcción de acceso -desde el catedralicio Patio de la Corticela- a los restos medievales situados bajo la escalinata de la Quintana en Santiago de Compostela, a las trampillas con agujeros sobre los accesos romanos de la Muralla de Lugo y a la restauración de la cripta de Augas Santas. Puede citarse, por el contrario, la cancelación de convertir la presunta cripta localizada bajo el presbiterio de San Francisco de Lugo en zona visitable por su escasa trascendencia formal.

III. 2. TIPOLOGÍAS

La dilatada carrera profesional de Francisco Pon-Sorolla en Galicia se jerarquiza en diferentes escalas de intervención -lo arquitectónico, lo urbanístico y lo territorial-, permitiéndonos realizar una valoración global de la misma que, a modo de síntesis, complete el recorrido por su obra. El análisis de todas ellas se plantea desde dos niveles; de manera general, partiendo de su sistematización en diferentes categorías -provincias, patrimonio, Camino de Santiago, recursos, etc.- y, de manera más específica, en función de la naturaleza y condición de los objetos recuperados –catedral, conjunto monumental, arquitectura de propiedad particular, etc.-.

El impacto de las actuaciones materializadas bajo su dirección -revalorización de edificaciones singulares, dinamización de localidades emblemáticas, renovación de paisaje urbano, recuperación de identidades seculares y configuración de otras nuevas, promoción turística de parajes «pintorescos»... - es perceptible en el marco de la política memorial que, mediante intervenciones simbólicas, se lleva a cabo desde la Administración Central. A mediados del siglo XX, Galicia no es una zona posbélica a «reconstruir» sino una región potencialmente interesante a rentabilizar a través de sus valores connaturales, los cuales, hasta ese momento, no habían sido reconocidos por el Estado.

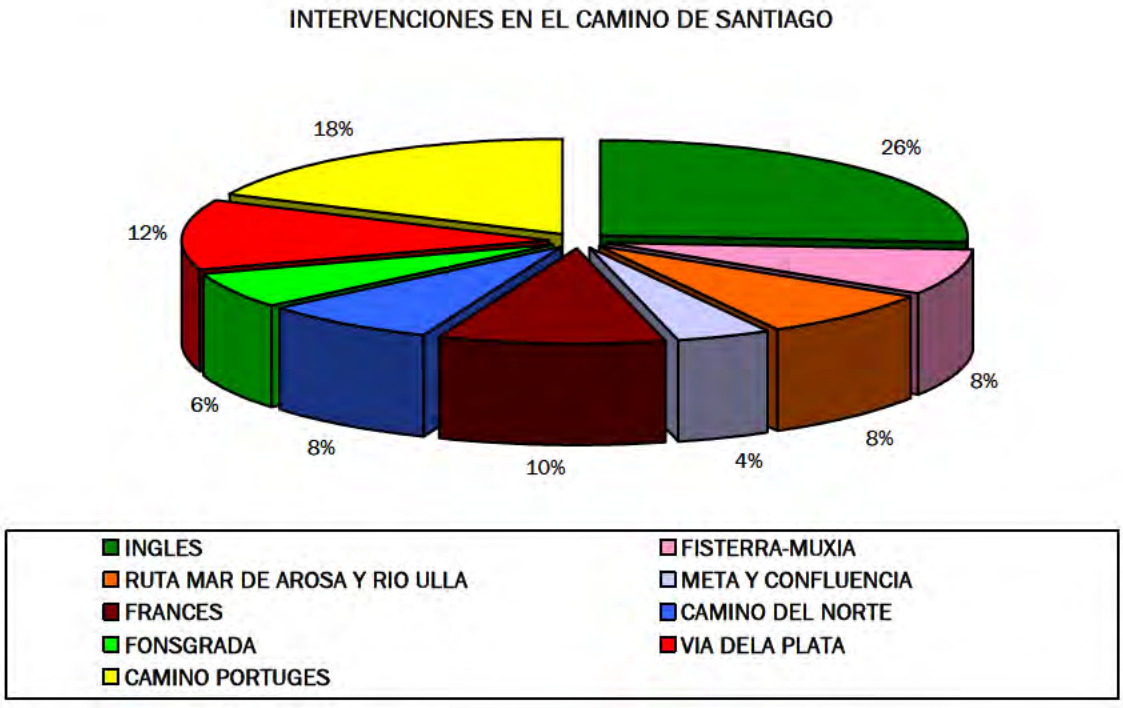
El fenómeno jacobeo se convierte en el pretexto idóneo para aprobar partidas presupuestarias destinadas a la restauración de monumentos y a la ordenación de conjuntos históricos. El índice de campañas realizadas desde los años cuarenta hasta los ochenta -desde el *Servicio de Restauración Arquitectónica*- es uno de los más altos de todo el país. Este ritmo refleja, de manera general, una progesión ascendente, aunque con varios picos en alza –coincidiendo con los Años Santos 1948, 1954, 1965 y 1971- y otros de descenso fuerte intermedios -intervalo temporal sucedido entre esas celebraciones- (**Gráfico 07**). Asimismo, el número de actuaciones, en las referidas fechas jacobeas varía de forma notable, produciéndose un incremento destacado en 1954 y 1965; este último año, a su vez, se corresponde con el pico más alto de todo el esquema trazado.

No deja de llamar la atención que el resurgimiento de la condición jacobea -asociada directamente con Santiago de Compostela pero proyectada a toda la región- coincida con la restauración masiva de monumentos emplazados en las rutas del Camino Inglés y del Camino Portugués (**Gráfico 08**), dada la preferente promoción que, por entonces, el Estado encabeza sobre la vía francígena, asociada a la Reconquista del Cristianismo y al jalonamiento de importantes hitos artísticos a lo largo de su recorrido.

El hecho de que las diversas actuaciones se distribuyan por todo el mapa de Galicia pone de manifiesto el compromiso de este arquitecto y del Comisario Chamoso

Gráfico 07. Progresión de intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla durante el periodo 1945-1978. (Elaboración propia).

Gráfico 08. Intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla en el Camino de Santiago. (Elaboración propia).



Lamas –con quien forma equipo de trabajo durante más de tres décadas- hacia su Patrimonio Cultural, al margen de itinerarios más o menos publicitados. No hay objecciones en elegir monumentos de difícil acceso y en estado de abandono llegando, en ocasiones, a emprender campañas avocadas al fracaso –Monasterio de Santa María de Monfero (A Coruña)-. La disparidad de ubicaciones permite contabilizar intervenciones en un total de ocho rutas jacobeas –Camino Inglés, Camino Francés, Camino Portugués, Ruta Mar de Arousa y Río Ulla, Camino de Fonsagrada, Camino Fisterra-Muxía, Camino del Norte y Vía de la Plata-, además de la confluencia de todas ellas en la ciudad de Santiago de Compostela.

La clasificación de actuaciones por provincias pone de manifiesto la destacada posición de A Coruña respecto a las restantes; triplicando, prácticamente, a Lugo y Pontevedra y doblando en porcentaje a Ourense (**Gráfico 09**). Ahora bien, si computamos el valor de Santiago de Compostela en el mismo cuadro, como capital de región, obtenemos un resultado bastante diferente: A Coruña y Pontevedra registran un ritmo de trabajos en torno a cinco veces inferior al de Compostela, mientras que Lugo y Ourense, por su parte, muestran una proporción de intervenciones en torno a diez veces menos que aquella (**Grafico 10**). El papel de Santiago en la trayectoria de Pons-Sorolla es sorprendente por el número de programas puntuales y de conjunto que dirige en su recinto monumental, los cuales constituyen una marca de autor, todavía imborrable, en muchos de sus espacios públicos y edificaciones históricas.

Gráfico 09. Intervenciones por provincias dirigidas por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia).

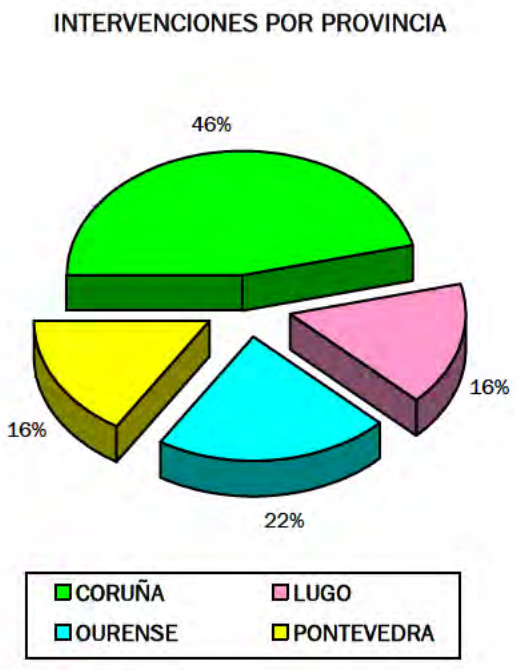
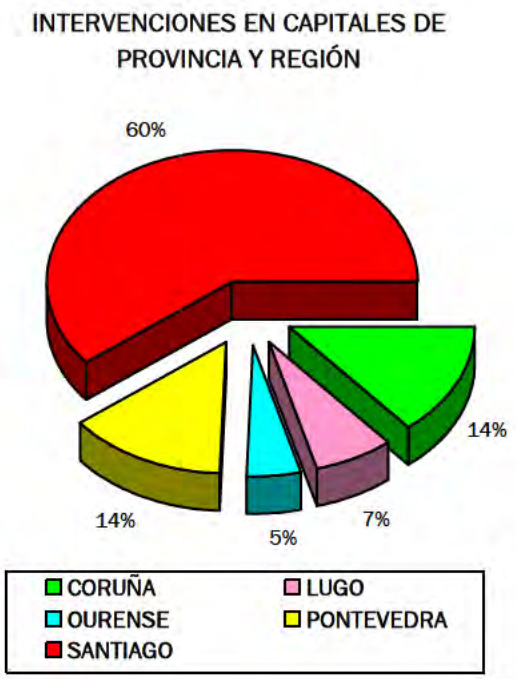


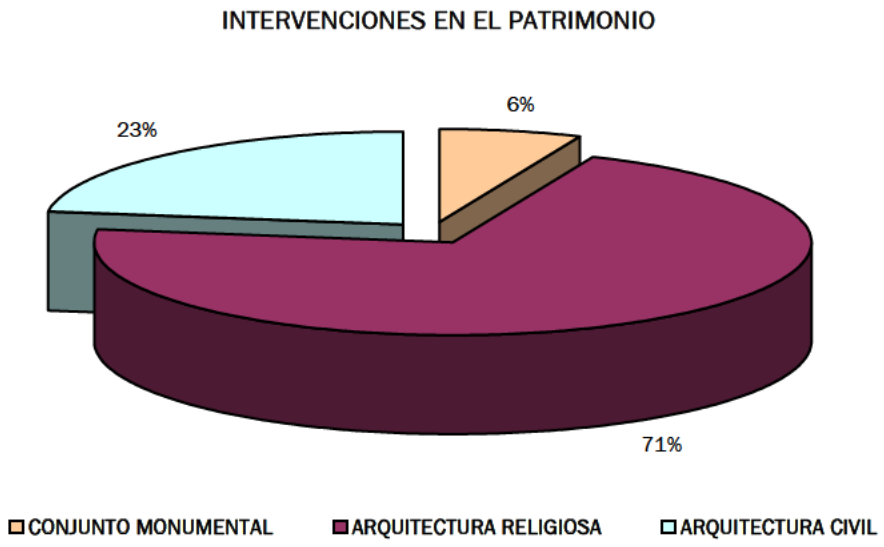
Gráfico 10. Intervenciones en capitales de provincia y región dirigidas por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia).



El valor porcentual de operaciones realizadas según el patrimonio intervenido –Conjunto Monumental, Arquitectura Religiosa y Arquitectura Civil- resulta igualmente significativo del contexto sociopolítico en que se enmarca el trabajo de Pons-Sorolla. El grupo de edificaciones de carácter sacro centra la máxima atención prestada por el arquitecto, triplicando la proporción de construcciones civiles y superando en más de diez la de entornos históricos (**Gráfico 11**). El patrimonio eclesiástico se convierte en prioridad proyectual, no sólo por la deuda contraída entre el franquismo y la Iglesia tras equiparar, esta última, su victoria con una Cruzada, sino también por el restablecimiento de bienes desamortizados mediante la restauración de su fábrica y la repoblación de su comunidad. El caso más representativo de esta dinámica en Galicia lo constituye la intervención desplegada en el Monasterio de Oseira en San Cristovo de Cea (Ourense)[843].

El desglose de actuaciones en recursos demuestra, nuevamente, la superioridad de las tipologías sacras, registradas -en cuanto a número de ejemplares- por el siguiente orden: iglesia, monasterio, convento, catedral y colegiata (**Gráfico 12**). Las otras categorías dan cuenta de la diversidad morfológica que también se recupera, aunque, por su escaso volumen numérico, podemos considerar a Pons-Sorolla especialista, sobre todo, en restauración de templos. Por su parte, el análisis según estilo artístico del monumento intervenido demuestra el predominio categórico de conjuntos románicos (**Gráfico 13**). Si a la mencionada dedicación le añadimos esta condición estilística, demostramos el perfil del arquitecto como restaurador de arquitectura medieval gallega.

Gráfico 11. Número de intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla durante el periodo 1945-1978. (Elaboración propia)



[843] Vid. CORPUS, p. 689-710.

Gráfico 12. Intervenciones en recursos dirigidas por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia).

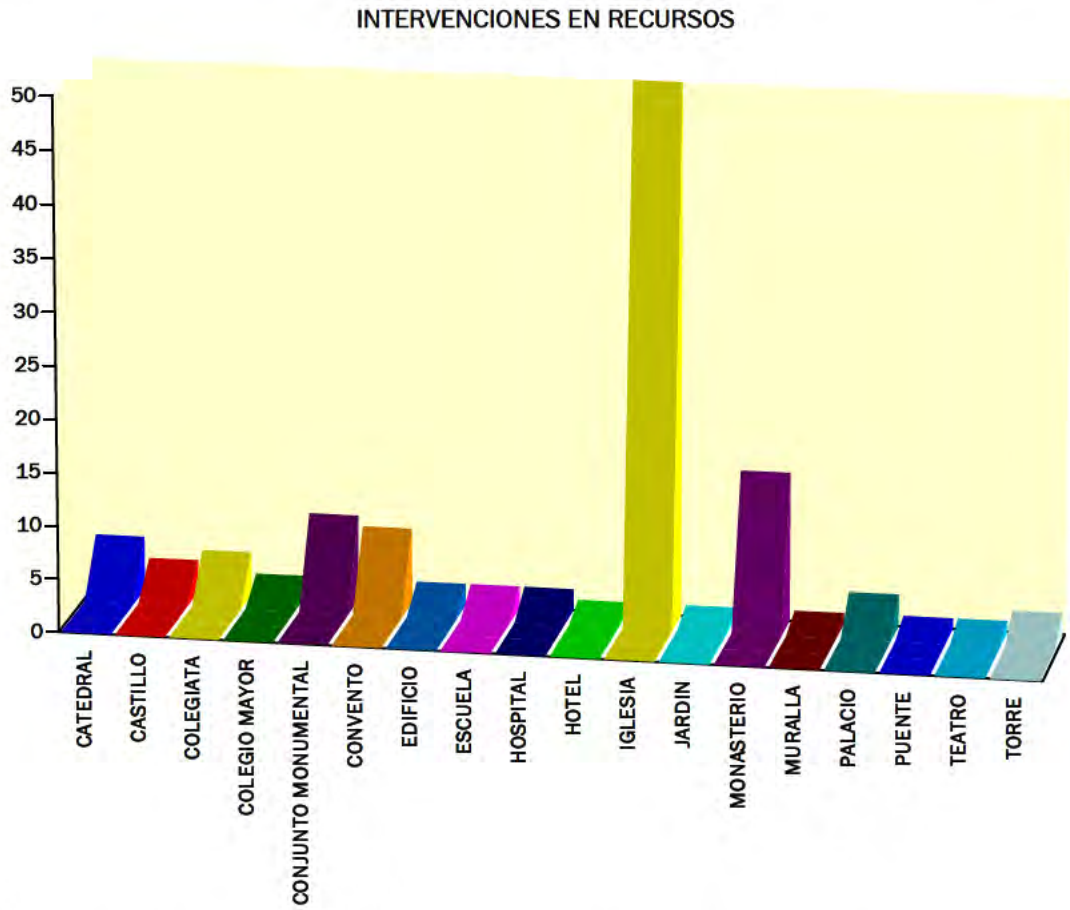
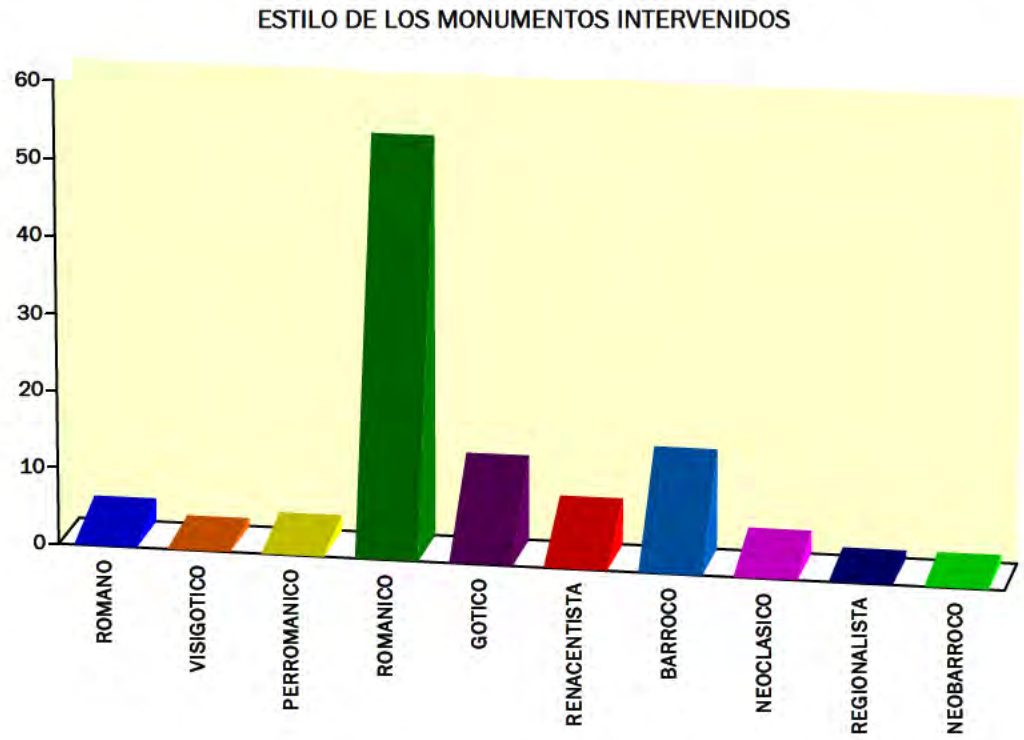


Gráfico 13. Estilo de los monumentos intervenidos por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia).



III. 2. 1. CONJUNTOS MONUMENTALES

La recapitulación sobre intervenciones proyectadas y dirigidas por el arquitecto Pons-Sorolla, en conjuntos monumentales gallegos, entronca con el sustancial cambio valorativo del Patrimonio Cultural ocurrido desde mediados del siglo XX en adelante. La ampliación conceptual de «Monumento» a «Patrimonio» y su progresiva «conservación ambiental»[844] se forjan a partir de fórmulas referidas a valores paisajísticos, etnográficos y turísticos. Con frecuencia, estas tres dimensiones se solapan de tal manera que resulta complicado discernir cuál de ellas impulsa la campaña de recuperación.

Tanto en intervenciones puntuales –monumento y entorno inmediato- como en áreas de mayor extensión –agrupamiento de valores arquitectónicos[845]- obervamos la persecución de los mismos intereses. Los traslados de Santo Estevo de Chouzán y San Xoán da Cova (ambos en Carballedo, Lugo) se proyectan, por ejemplo, desde la cohesión entre fábrica y paisaje; a escala territorial, esa misma integridad se mantiene en la Nueva Ordenación de Portomarín (Lugo). Por su parte, la fundación del Museo de las Peregrinaciones en Santiago de Compostela –como hecho aislado- se parangona, también a escala mayor, con la recuperación etnográfica de pallozas y poblado en O Cebreiro (Pedrafita do Cebreiro, Lugo). Por último, el rendimiento turístico está presente en la musealización de bienes arqueológicos –sirva de referencia la restauración de las Torres de Catoira (Pontevedra)- y en la revitalización integral de conjuntos urbanos de valor histórico-artístico –tal y como sucede en Tui (Pontevedra) mediante la renovación masiva de viales y plazas del casco antiguo-.

La mayoría de intervenciones se fundamentan, a su vez, en defender la integridad y la autenticidad de los componentes de cada conjunto monumental, para destacar la ejemplaridad de ese ambiente particular –aquello que lo hace diferente de otros conjuntos- tanto en sus bienes arquitectónicos, paisajísticos y urbanísticos -excepcionales por sí mismos- como en la mezcla de todos ellos. Esta concepción apriorística conduce a la sobrevaloración del «Tipismo» -como hilo conductor de los planes de obra realizados- que activamente se impone en la España franquista[846]. El deseo por destacar iconos

[844] La valoración del entorno monumental más allá de la individualidad de éste se afianza a partir de 1940 coincidiendo con la declaración de la totalidad de una ciudad; primero Toledo y a continuación Santiago de Compostela.

[845] La Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 define Conjunto Histórico del siguiente modo: "Conjunto Histórico es la agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad. Asimismo es Conjunto Histórico cualquier núcleo individualizado de inmuebles comprendidos en una unidad superior de población que reúna esas mismas características y pueda ser claramente delimitado" (art. 15).

[846] En 1966 el arquitecto José Manuel Valcárcel recoge que el presidente del Consejo de Europa, Ludwig Weis, aconseja como necesidad imperiosa proteger los conjuntos monumentales, en cuanto testimonio de la historia y del arte pasado, pues su existencia confiere a cada país su verdadera dimensión cultural permitiéndole definir su individualidad; cfr. Valcárcel, J.M. (1966): "Técnica de la 'puesta en valor' en las ciudades y conjuntos monumentales", *Preservación de monumentos*,

regionalistas se observa, llevado al ámbito arquitectónico gallego, en las ambientaciones pintorescas de centros históricos.

Es preciso recordar las palabras que el Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, Gabriel Alomar, recoge en la presentación del Inventario provisional de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales de 1967, sobre la importancia de conservar las diferencias regionales desde un punto de vista arquitectónico y de implantación en el territorio. La formulación de esta postura se apoya en el rechazo de la Modernidad como transmisora de formas universales: *"A las razones que determinan la necesidad de salvaguardar a toda costa el remanente histórico-urbanístico de España, se une otra razón no menos poderosa. La arquitectura contemporánea, caracterizada por ciertas determinantes técnicas universales, tiende a una absoluta uniformidad. En el arte actual no hay diferencias regionales, todo se funde en un standard mundial. Siendo así, lo único que salvará de la monotonía del mundo futuro, será lo que nuestra generación, que –por lo menos en España- es la generación del 'desarrollo' y de la transición, logre salvar de la arquitectura y del urbanismo del pasado, con su hermosisíma variedad regional"*[847].

Las actuaciones realizadas en Galicia resultan escenográficas en cuanto existe un interés por introducir un cambio en la percepción del decorado urbano o rural, para codificar la imagen gallega particular[848]. Para conseguir el estereotipo regional es recurrente la atención prestada al *cruceiro* y al soportal, como elementos caracterizadores de esta región. El primero de ellos, además de su contenido cultural, se reconoce, desde un punto de vista compositivo, como centro de fugas visuales –es el caso del cruceiro adosado a chaflán en Combarro (Pontevedra)-, como referente de proporciones y escalas –véase la Plaza de la Leña en Pontevedra- y como neutralizador de espacios públicos transformados –instalación de crucero en los Jardines de la Puerta del Camino en Santiago de Compostela-. El segundo recurso encarna el ideal de uniformizar tanto cascos antiguos, en detrimento de arquitecturas modernas –véase las sustituciones de soportales adintelados por otros de traza curva en Santiago de Compostela-, como nuevas proyectaciones de conjuntos monumentales –Ordenación del Nuevo Portomarín (Lugo)-. La importancia del

Washington, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (OEA), p. 66-78. En el ámbito español la promoción de conjuntos monumentales se extiende, incluso, a aquellos que por su origen, configuración y evolución fundamenten su carácter propio en caracteres culturales supranacionales. En este sentido resulta elocuente que la intervención de Gabriel Alomar –Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional- presentada en el XII Coloquio sobre Conjuntos Históricos, organizado por ICOMOS en Túnez, verse cobre la conservación de Sitios y Monumentos islámicos en España; cfr. *Deuxième Colloque sur l'étude de la conservation, de la restauration et de la réanimation des ensembles historiques* (Túnez, 9-16/IV/1968), p. 111-115.

[847] Dirección General de Bellas Artes (1967): Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo (IPCE): España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales, Madrid, p. 13.

[848] Resulta interesante traer a colación la analogía establecida entre esta actitud y la identificación de ciudad histórica con «teatros de la memoria»; cfr. Rodríguez de la Flor, F. (1999): "La ciudad y el monumento en la Edad Moderna. Una perspectiva", Jorge Hevia Blanco (Comp.) *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, Universidad de Oviedo, p. 283.

soportal resulta crucial en la obra gallega de Pons-Sorolla pues en el caso de Compostela materializa el ideal de «ciudad claustral» con el propósito de aumentar el valor artístico del conjunto.

La óptica de las campañas se enfoca, por lo general, hacia la valoración contemplativa de alzado y ambiente urbano, eliminando, sobre todo, enfoscados y zócalos de cemento sobre sillería y renovando pavimentaciones para destacar itinerarios turísticos. En menos ocasiones encontramos referencias a solucionar patologías que derivan en problemas de estabilidad y habitabilidad de edificaciones; nos referimos a las que afectan directamente a elementos constructivos vitales (cubiertas, cimentaciones, estructuras). La preocupación máxima consiste en conservar y revalorizar la unidad monumental de cada núcelo, constituida por arquitecturas emblemáticas –cultas y "menores"-, espacios públicos relevantes y paisaje natural.

La protección integral del paisaje –en cuanto marco panorámico- supera la de valores individuales que constituyen un conjunto. Es más, se proyectan demoliciones de edificios secundarios con tal de realzar la importancia de un monumento principal, aclarar la significación histórica de una zona o devolver su equilibrio general. Esta operación de despeje, que encontramos en la ordenación de Jardines de la Puerta del Camino en Santiago de Compostela y en la ordenación de la Plaza de San Fernando en Tui (Pontevedra), nos remite, de inmediato, al *diradamento edilizio* formulado por Giovannoni y que a finales de los años sesenta defiende la propia UNESCO[849]. La postura de este organismo se argumenta a partir de las dos razones por las que considera debe conservarse un centro urbano: bien por tener un valor histórico excepcional y sevir de vínculo con el pasado, o bien por su importancia desde el punto de vista arquitectónico y de su emplazamiento.

Entre las recomendaciones de actuación aceptadas por la UNESCO se encuentran algunas que pueden aplicarse a las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla[850]: prohibir nuevas edificaciones en una escala que no guarde proporción con las existentes –citamos como caso destacado el control del entorno de la Muralla de Lugo-; impedir que las antiguas estructuras queden anuladas por las nuevas –restricción de alturas en la plaza mayor del Nuevo Portomarín (Lugo)-; mantener los nombres tradicionales de calles y restablecer los que se hubieran cambiado –proyecto de rotulación del recinto monumental de Santiago de Compostela-; recuperar el modo constructivo tradicional en obras de restauración y pavimentaciones originales, así como respetar detalles y colores típicos de arquitecturas –medidas presentes en la mayoría de sus proyectos urbanos como los de Pontevedra o Combarro (Pontevedra)-; evitar la instalación de carteles y anuncios porque *"destruyen el*

[849] Andrade, R. M.F. (1969): "La conservación de lugares urbanos", *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO, p. 165-180.

[850] Andrade, R. M.F. (1969). op. cit., p. 178.

elemento poético del paisaje" y la belleza y el tipismo del lugar –sirva de referencia las ordenanzas de Ribadavia (Ourense)-.

El II Congreso Internacional de Restauración –*Le monument pour l'home*- organizado por ICOMOS en Venecia (1964) permite a la delegación española –entre la que se encuentra Francisco Pons-Sorolla[851]– presentar las actuaciones realizadas más destacadas sobre conjuntos monumentales -como urbanización y embellecimiento del centro histórico de Toledo- que, desde los años cuarenta, tienen lugar en nuestro país. Esta promoción sirve para justificar criterios y pautas de actuación análogas a las de otras naciones en cuanto a preocupación por la armonía integral. El ánimo general de la Conferencia estriba en respetar el ambiente construido –en cuanto espacio humanizado que activa el valor de monumentos- y en proyectar intervenciones de interés público o reformas rubanas como estrategias para la «puesta en valor» de la ciudad.

Esa preocupación por la regeneración física de espacios y de edificaciones mediante su ordenación y su reutilización, es otra constante en los trabajos de Pons-Sorolla. Al margen de si estas premisas se consiguen o si finalmente fracasan, es necesario reconocer su valoración previa en la formulación de cada proyecto. Sirva como prueba los interesantes ejercicios de musealización y de rehabilitación con fin social –como la creación de museos en A Coruña, Santiago de Compostela y Ourense, entre otros- que distan mucho de convertir las ciudades históricas en *vanitas urbana*[852], situación que desde los años ochenta tiene lugar en la mayoría de núcleos antiguos tras la propagación de la práctica arquitectónica del «fachadismo».

Por el contrario, la excesiva atención que concede a la imagen unitaria del núcleo histórico junto a la redacción de planes de protección y normativas que pretenden mantener fija su imagen –véase, por ejemplo, las Ordenanzas Especiales de Compostela-, conducen –como sostiene Pedro Lavado (1999)- a que los conjuntos monumentales presenten una estética aparente que no se corresponde con ninguna época determinada; de ahí que algunos proyectos de este arquitecto –tales como la construcción de edificio para sucursal bancaria y viviendas en Muros (A Coruña) o las reformas exteriores del Salón Teatro y del inmueble nº 3 en la Calle del Preguntoiro de Santiago de Compostela- puedan interpretarse como antecedentes conceptuales del referido «fachadismo».

[851] El resto de participantes son Gabriel Alomar Esteve –Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional-, Anselmo Arenillas Álvarez –Conservador de Monumentos-, Juan Bassegoda –Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona-, Adolfo Florenza –Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona-, Francisco Iñiguez Almech –arquitecto y Catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid-, Ángel Majón Sudor –arquitecto-, Joaquín Ros de Ramis –Conservador de Monumentos del Ayuntamiento de Barcelona-, José Secarra Balasch –arquitecto-, Antonio Sas Llaurado –arquitecto- y Manuel González Valcárcel –Comisario Conservador de la Sección de Castillos-.

[852] Rodríguez de la Flor, F. (1999): "La ciudad y el monumento en la Edad Moderna. Una perspectiva", *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, Jorge Hevia Blanco (Comp.) , Universidad de Oviedo, p. 288.

Sobre la cuestión del «fachadismo» hay que reconocer positivamente que Pons-Sorolla no llevó a cabo este tipo de actuación tal y como en la actualidad la entedemos. Y eso que en 1969 desde la UNESCO se recomienda proteger extrictamente el aspecto exterior del edificio original sin inconveniente en *"cambiar o modernizar el interior siempre que las modificaciones no afecten a un trazado de interés o importancia excepcionales"*[853]. Ahora bien, que la valoración estética de este arquitecto hacia los alzados pueda interpretarse como antecedente de este fenómeno se fundamenta, únicamente, desde el punto de vista artístico, pues los intereses especulativos que existen tras esa práctica distan bastante de la renovación formal que él propone en sus actuaciones.

No cabe duda que el criterio básico de toda ordenación urbana dirigida por este arquitecto en Galicia se basa en el equilibrio de color, escala y proporciones. Un criterio que, de nuevo, nos remite a la UNESCO para la que, en voz de Rodrigo M.F. Andrade, esta ramonía debe perseguirse, incluso, en los diálogos urbanos entre formas históricas y nuevas. Ante el dilema de hacer prevalecer el purismo radical, contrario a toda imitación, o el fácil academicismo de la reproducción histórica, Andrade se posiciona a favor del contraste absoluto, cuando materiales y tecnología son completamente diferentes a los existentes –es el caso de grandes estructuras de cristal, por ejemplo-, y a favor de la mímesis, si se trata de llenar espacios vacíos en un barrio histórico[854]. La postura de Pons-Sorolla resulta menos conciliadora pues, salvo en su proyecto de vivienda para el Ensanche de Compostela -donde emplea abiertamente un lenguaje moderno al no existir relación inmediata con los estilos tradicionales de la ciudad ni emplazrase en el recinto monumental-, el resto de intervenciones se idean para procurar una imagen unitaria reformando alzados modernos en beneficio de un aspecto menos transgresor –sirve de referencia la sustitución de marquesina de hierro y cristal en fachada principal del compostelano Salón Teatro por balcón volado de granito y balaustrada forjada-.

La peatonalización de conjuntos históricos es otra de las preocupaciones que cobra mayor importancia desde los años sesenta y que recibe, igualmente, apoyo de la UNESCO. El tráfico rodado se convierte en sinónimo de agente de destrucción al producir un perjudicial efecto acumulativo para cimientos y estructuras. A ello se añade una excesiva valoración de perspectivas y lecturas dirigidas hacia monumentos y espacios públicos singulares, para las cuales el estacionamiento de vehículos distrae la atención del individuo y transforma la percepción de espaciosidad en hacinamiento[855]. Esta reacción encuentra en Pons-Sorolla una interpretación artística. La conversión de rampas urbanas en escaleras le permite acotar el recinto monumental, arquitecturizar espacios abiertos y poco definidos así como modelar plásticamente ejes visuales. Los ejemplos más destacados de estas actuaciones

[853] Andrade, R. M.F. (1969). op. cit., p. 178.
[854] Andrade, R. M.F. (1969). op. cit., p. 178.
[855] Andrade, R. M.F. (1969). op. cit., p. 171.

los encontramos en Santiago de Compostela: Vía Sacra, Arco de Xelmírez, San Domingos de Bonaval y San Martiño Pinario.

LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CULTURAL EUROPEO: INVENTARIO, DECLARACIÓN Y DEFENSA DE CONJUNTOS HISTÓRICOS EN ESPAÑA

Durante los años sesenta se sistematiza la defensa de conjuntos monumentales mediante la masiva redacción de ordenanzas especiales y la delimitación de entornos y zonas de respeto, a fin de evitar alteraciones en su perímetro. Esta protección se amplía tanto a yacimientos arqueológicos como a la modalidad de tipo paisajístico o pintoresco –englobando ciudades, villas, pueblos, parques nacionales y parajes-, hasta el punto de formalizar, en tan solo un año, la declaración de veintitrés nuevos referentes de este segundo grupo[856].

La Asamblea del Consejo de Europa –en respuesta a la Comisión Cultural y Científica sobre "la defensa y valorización de los Sitios y de los Complejos histórico-artísticos" y bajo amparo del artículo de la Convención Cultural Europea según el que *cada Parte Contratante tomará las medidas oportunas para salvaguardar su aportación al patrimonio cultural de Europa*– presenta al Comité de Ministros su *Recomendación* nº 365 (1963) convocando una "Conferencia Europea para la salvaguardia y la puesta en valor de los Sitios y de los Conjuntos histórico-artísticos[857].

En 29 de marzo de 1966 el Comité de Ministros determina la necesidad de confeccionar el *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo* (IPCE), cuyos valores se sintetizan en la indivisibilidad del monumento, ya sea con su paisaje –urbano o natural- ya sea con el resto de las artes –escultura, pintura, decorativas, incluso, no plásticas-. A esto se añade la atención prioritaria hacia los "Sitios" –naturales, urbanos o mixtos urbano-rurales- y los Monumentos, como unidad inseparable de su contexto tangible o inmaterial[858].

---

[856] Entre los recursos declarados podemos citar los parques del Monasterio de Piedra, Islas Medas (Gerona) y el Pinar de Abantos en El Escorial (Madrid), así como el monumento natural de la Ciudad Encantada de Cuenca; cfr. Valcárcel, J.M. (1966). op. cit., p. 66-78.

[857] Dirección General de Bellas Artes (1967). op. cit., p. 15.

[858] La clasificación del Inventario se estructura a partir de estas dos categorías: SITIOS-. 1. Sitios naturales; 2. Sitios históricos (incluidos los del interés etnográfico); 3. Sitios científicos y arqueológicos (incluidos los paleontológicos, los geológicos, etc.); 4. Conjuntos histórico-artísticos urbanos (Sitios urbanos); 5. Sitios mixtos urbano-naturales. MONUMENTOS.- 1. Monumentos de arquitectura religiosa (incluidos los de arquitectura funeraria y hospitalaria); 2. Monumentos de arquitectura militar; 3. Monumentos de arquitectura civil pública (edificios de la administración, arquitectura urbanística, representativa, cultural, mercantil, etc.); 4. Monumentos de arquitectura civil privada (doméstica en general y doméstica popular); 5. Monumentos de arquitectura industrial y agrícola. Cfr. Dirección General de Bellas Artes (1967). op. cit., p. 11-12.

Si bien desde la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de 1933 y el Decreto de 22 de julio de 1958, sobre Monumentos Provinciales y Locales, se incide en la necesidad de catalogar el Patrimonio Cultural español -mediante registro que incluya conjuntos urbanos, parajes pintorescos, monumentos, calles, plazas, rincones, barrios, murallas, fortalezas, etc.-, cuando el Consejo de Europa recomienda la confección del IPCE en nuestro da inicio el tan ansiado registro. En cierto modo, su confección se instrumentaliza políticamente en la medida en que sirve al bando nacionalista para dar cumplimiento al deseo que desde época republicana aún no se había materializado, y para poner en marcha tanto una «protección activa» -cuyos criterios son limpieza y restauración de edificios, elminación de elementos que desentonen el ambiente (carteles publicitarios, pavimentaciones impropias, conducciones eléctricas y telefónicas…)- como una «política de revalorización»- a partir de razones turístico-económicas- de cada espacio y objeto inventariado.

Con un marco legal favorable y un acuerdo internacional dispuesto a regularizar el control sobre bienes y atractivos de cada nación, en 1967 la Dirección General de Bellas Artes publica, bajo dirección del Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, Gabriel Alomar, un primer «Inventario de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbanos-Rurales» que, hasta ese momento, habían sido declarados en España. Su provisionalidad responde a la urgencia de dar respuesta a Europa, preveyéndose culminar con otro censo más completo donde cada conjunto se acompañaría de plano de población con delimitación de zonas según grados de protección: *Zona histórico-artística propiamente dicha*; *Zona de respeto*, *Zona de Ordenación Especial* y *Zona Verde*.

De los 9.052 municipios registrados en 1967 se escogen 1.055 para catalogar, en cuanto poseedores de valores culturales susceptibles de protección oficial. El Inventario preliminar se organiza en dos grupos: Conjuntos Histórico-Artísticos –se corresponden bien con una ciudad entera, bien con una zona reducida (calle o plaza) o bien con los alrededores de un monumento importante- y Sitios Mixtos Urbano-Rurales –poblaciones con menos de 3.000 habitantes sin desarrollo económico ni urbanístico que deben ser protegidas para evitar la pérdida de su valor pintoresco o estético-.

En la primera categoría se incluyen sectores que forman un conjunto homogéneo en cuanto a estilo de edificaciones, secotores que contienen un número destacado de monumentos, sectores formados por edificios de escaso interés por sí pero que constituyen el marco o ambiente adecuado de un monumento principal, y sectores carentes de histórico-artístico pero que es necesario regular por el volumen de sus edificios, por su proximidad a zonas histórico-artísticas y por afectar a la silueta de la ciudad antigua. En el segundo grupo se engloban villas o lugares cuyo paisaje presente interés pintoresco o estético, cuyas edificaciones sirvan de marco a monumentos

destacados o formen un conjunto arquitectónico homogéneo, cuyo interés pintoresco se enfatice por su emplazamiento (natural, arqueológico o científico), y que presenten un *contexto histórico o científico-literario* por su vinculación a un personaje o acontecimiento histórico.

La relación de Conjuntos y Sitios declarados en Galicia hasta 1967 (**Tablas 11 y 14**) entronca, directamente, con la solicitud que dos años antes presenta el Comisario de Zona, Manuel Chamoso Lamas, a la Dirección General de Bellas Artes para elaborar Instrucciones de defensa de Parajes Histórico-Artísticos y Pintorescos[859]. Este tipo de iniciativa planteada por Chamoso respalda la mayoría de intervenciones que Pons-Sorolla dirige no sólo en conjuntos monumentales sino en monumentos aislados de toda Galicia. Incluso, en algún caso los trabajos realizados culminan con la declaración de Conjunto Histórico; sirva de referencia la declaración de Tui (Pontevedra) *Conjunto Monumental Histórico-Artístico, Paisajístico y Pintoresco* en el año 1967. Tanto si la catalogación es previa a la actuación como si se produce tras su finalización, es preciso reconocer que el trabajo común de Chamoso y Pons-Sorolla amplía la protección estatal a lugares singulares, relativamente revitalizados turísticamente, como Pontedeume, Muros, Viveiro, Mondoñedo, Ribadavia, Allariz, Celanova, Tui y Combarro, entre otros.

El desglose de núcleos declarados por provincias revela cierta equivalencia a excepción de la de Ourense (**Grafico 14**). Si bien la capital de cada una de ellas ostenta la categoría de Conjunto Histórico-Artístico de primer orden -salvo en A Coruña donde tal distinción corresponde a Santiago de Compostela-, el número de Conjuntos de segundo orden difiere considerablemente en Ourense; mientras que en A Coruña (4), Lugo (6) y Pontevedra (5) se constata un baremo similar, en aquella se registra un solo exponente. Cierta diferencia, aunque no tan acusada, vuelve a producirse en el cálculo de Sitios Mixtos, cuya secuencia descendente es la que sigue: A Coruña (6), Ourense (7), Pontevedra (5) y Lugo (3).

Para establecer una comparación sincrónica entre el número de declaraciones registradas en Galicia y en el resto de España hasta 1967, hemos realizado un gráfico por cada categoría inventariada con la totalidad de Conjuntos y Sitios nacionales (**Gráficos 15-17**). El resultado manifiesta que los lugares catalogados en Galicia constituyen un 4% del total. Frente al único Conjunto de primer orden declarado en cada provincia gallega destacan los tres de Cáceres y de Zaragoza. Por su parte, a los seis Conjuntos de segundo orden de Lugo encontramos provincias destacadas como Jaén (28) Albacete (20) y Córdoba (17). Finalmente, a los siete Sitios Mixtos de Ourense se contraponen provincias como Huesca, Lleida y Logroño (31 cada una), Burgos (30), Girona y Soria (26 cada una) y Albacete (23).

[859] Chamoso Lamas, M. (1978): "Avances para una ordenación de la salvaguarda de la belleza y del carácter de los paisajes y parajes de Galicia", *Abrente*, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 10, A Coruña, p. 77-92.

Gráfico 14. Representación de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales declarados en Galicia hasta 1967. (Elaboración propia. Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo-IPCE: España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales*, Madrid, 1967).

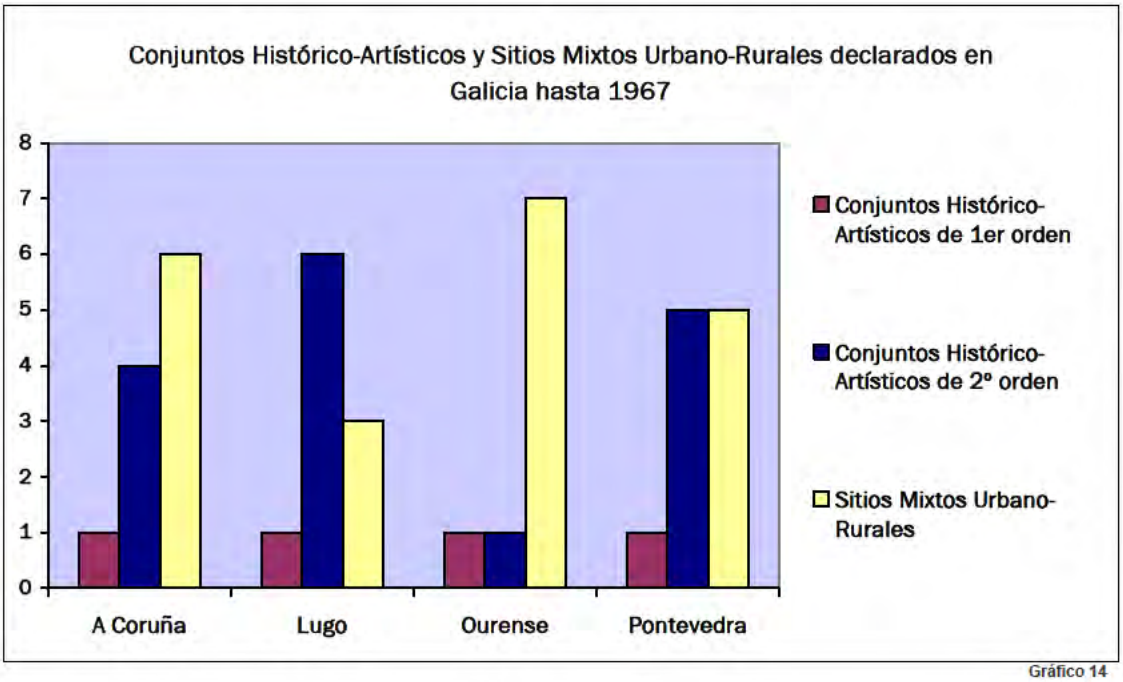


Gráfico 14

Gráficos 15-17. Representación comparativa de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales declarados en España y Galicia hasta 1967. (Elaboración propia. Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo-IPCE: España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales*, Madrid, 1967).

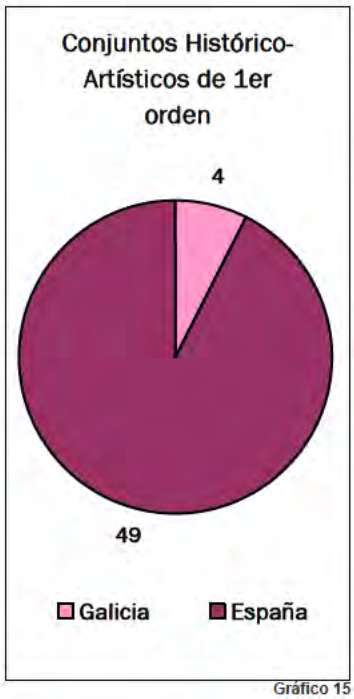


Gráfico 15

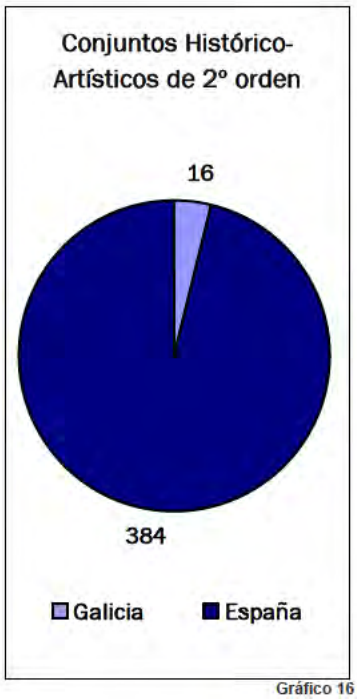


Gráfico 16

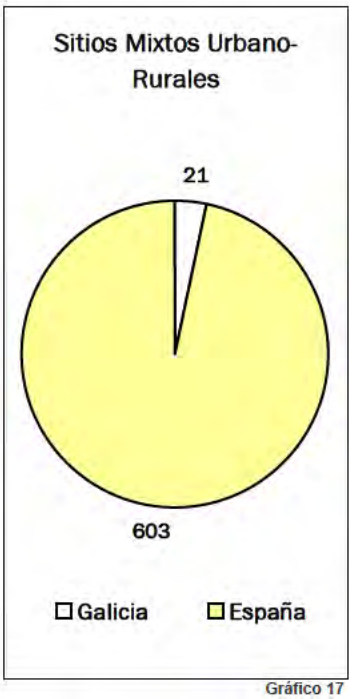


Gráfico 17

Tablas 11-14. Registro de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales declarados en Galicia hasta el año 1967. (Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo-IPCE: España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales*, Madrid, 1967).

ABREVIATURAS

PROTECCIÓN LEGAL

D	La población o parte de la misma se halla declarada "·Conjunto histórico-artístico" por Decreto cuya fecha se indica.
E	Se halla incoado expedoiente de declaración de "Conjunto histórico-artístico" a favor de la misma.
DP	La población se halla situada en los límites de un "Paraje histórico-artístico" declarado mediante Decreto cuya fecha se indica.
EP	Se halla incoado expediente de declaración de "Paraje histórico-artístico" para un sector geográfico en el cual se halla situada la población.

ZONAS O SECTORES AFECTADOS

ZHA	Zona histórico artística, que debe ser conservada, íntegramente o casi íntegramente, en todo su carácter y estilo.
ZR	Zona de respeto, para la protección del paisaje urbano, exterior o interior, y de la silueta de la ciudad.
ZOE	Zona que debe ser objeto de un *Plan Especial*, al amparo de la "Ley de Régimen del Suelo y Ordenación Urbana".
ZV	Zonas Verdes. Pueden ser totalmente inedificables (paques públicos, etc.) o edificables con las limitaciones que establece la "Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana" para eñ *Suelo Rústico*, prohibiéndose en todo caso los edificios permitidos excepcionalmente en el mismo cuando tengan más de dos plantas o más de 500 metros de superficie.

MURALLAS

M	La población conserva el recinto amurallado, íntegro o casi íntegro.
R	Conserva restos importantes del recinto.
r	Conserva restos aislados (torres, lienzos, puertas, etc.).

VALORES HISTÓRICO-ARTÍSCOS

VE	Vista o panorama de la ciudad desde el exterior.
Ca	Castillo.
Pa	Palacio p palacios, casonas, edificios civiles de interés.
Ro	Rollos de jurisdicción, cruceros o cruces de término, fuentes monumentales.
Mo	Edificio o edificios monasteriales o conventuales.
I	Iglesia o iglesias, ermitas, humilladeros.
Calle	Calle o calles de interés especial, monumental o típico.
Pl	Plaza o plazas.
SA	Sitio Arqueológico. Monumentos, restos o yacimientos de la anitgüedad, en la población o en sus proximidades.
CH	Contexto histórico.
CCL	Contexto científico o literario.
ST	Centro importante de afluencia turística.

POBLACIÓN

El número de habitantes que figura bajo este epígrafe, corresponde al núcleo de población y no al término municipal. Esta cifra, es la del censo de 1950, que figura en el Nomenclátor por provincias, publicado por el Instituto Nacional de Estadística.

Tabla 11.- PROVINCIA DE A CORUÑA

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 1er ORDEN

NUM.	NOMBRE	PROTECCIÓN LEGAL	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, C, 01	SANTIAGO DE COMPOSTELA	D. 9-III-40	Parte antigua de la ciudad, zona histórico-artística, más distintos sectores exteriores a la misma, calificados como zonas de respeto, zonas de ordenación especial y zonas verdes.

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 2º ORDEN

NUM.	NOMBRE	ZONAS O SECTORES AFECTADOS	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, C, 02	CORUÑA (LA)	ZHA. ZR. ZV.	D. 9-XI-44	R	VE Ca Pa Ro Mo I Calle Pl SA	CH. Puertas, Murallas y Jardín S. Carlos
03, C, 03	BETANZOS	ZHA.		R	VE Ca Pa Ro I Calle Pl	Corte del rey García
03, C, 04	NOYA	ZHA.			VE I Calle Pl	Ría. Pazos
03, C, 05	PUENTEDEUME	ZHA.			VE Ca Pa I Calle Pl	

SITIOS MIXTOS URBANO-RURALES

NUM.	NOMBRE	POBLACIÓN	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
04, C, 01	LAGE	1.311			VE I Calle	Puerto pesquero
04, C. 02	MALPICA DE BERGANTIÑOS	1.955			VE Calle Pl	
04, C, 03	MUGIA	1.130			VE	Final del Camino de Santiago
04, C, 04	MUROS	2.420		M	VE Ca Pa I Calle	Ría
04, C, 05	PADRÓN	1.885			VE Pa I Calle SA	CH. “Iria Flavia”. Rosalía de Castro
04, C, 06	PUEBLA DEL CARAMIÑAL	2.831			VE Pa	Pazos y torres. CCL. Valle Inclán

Tabla 12.- PROVINCIA DE LUGO

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 1er ORDEN

NUM.	NOMBRE	PROTECCIÓN LEGAL	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, LU, 01	LUGO	E.	Sectores intramuros, zonas histórico-artísticas y de orenación especial. Más zonas de respeto alrededor.

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 2º ORDEN

NUM.	NOMBRE	ZONAS O SECTORES AFECTADOS	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, LU, 02	CHANTADA	ZHA. ZR.			Ca I	
03, LU, 03	MONDOÑEDO	ZHA. ZR. ZV.			VE Pa Ro Mo I Calle Pl	CH. Sede Episcopal
03, LU, 04	MONFORTE DE LEMOS	ZHA. ZR.		r	VE Ca Pa Mo I Calle	
03, LU, 05	RIBADEO	ZHA. ZV.			VE. I Calle Pl SA	Paisaje. Ría del Eo
03, LU, 06	SARRIA	ZHA. ZR.			I Calle Pl	
03, LU, 07	VIVERO	ZHA. ZV.		r	VE I Calle Pl	Paisaje. Ría de Vivero

SITIOS MIXTOS URBANO-RURALES

NUM.	NOMBRE	POBLACIÓN	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
04, LU, 01	EL CEBRERO (PIEDRAFITA)	70			VE I Calle	Contexto etnológico. Pallozas
04, LU, 02	PUERTO DE BARES (P. DEL BARQUERO)	244			VE Calle	Paisaje. Ría del Barquero
04, LU, 03	PUERTOMARÍN	434	D. 8-II-46		VE I Calle	Barrios S. Juan y S. Pedro

Tabla 13.- PROVINCIA DE OURENSE

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 1er ORDEN

NUM.	NOMBRE	PROTECCIÓN LEGAL	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, OR, 01	ORENSE		Sector antiguo de la ciudad, zona histórico-artística, y el resto, zona de respeto.

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 2º ORDEN

NUM.	NOMBRE	ZONAS O SECTORES AFECTADOS	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, OR, 02	RIBADAVIA	ZHA.	D. 17-X-47	R	VE Ca Pa I Calle Pl	Capital del Ribero

SITIOS MIXTOS URBANO-RURALES

NUM.	NOMBRE	POBLACIÓN	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
04, OR, 01	ALLARIZ	1.835	D. 16-V-63	R	VE I Calle Pl	Santa María de Aguas Santas
04, OR, 02	CASTRO CANDELAS	653			Ve Ca Pa Mo Calle	Monasterio de Montederramo
04, OR, 03	CELANOVA	2.395			Ca Ro Mo I Pl	Monasterio
04, OR, 04	MONTERREY	31		M	VE Ca I	
04, OR, 05	PAZOS DE ARENTEIRO	96			VE Pa I Calle	Barrio de Pazos. S. XVII
04, OR, 06	VIANA DEL BOLLO	1.049			Ca Pa	Santuario de las Ermitas
04, OR, 07	VILLAR DE BARRIO	670			I Calle Pl	

Tabla 14.- PROVINCIA DE A PONTEVEDRA

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 1er ORDEN

NUM.	NOMBRE	PROTECCIÓN LEGAL	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, PO, 01	PONTEVEDRA	D. 23-II-51	Sector antiguo de la ciudad, zona histórico-artística, más zona de respeto alrededor.

CONJUNTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE 2º ORDEN

NUM.	NOMBRE	ZONAS O SECTORES AFECTADOS	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
03, PO, 02	CAMBADOS	ZHA. ZOE. ZV.			VE Pa Ro Calle Pl	Pazo de Fefiñanes
03, PO, 03	LAGUARDIA	ZHA.		R	VE Ro SA	Poblado prehistórico. Sta. Tecla
03, PO, 04	TUY	ZHA. ZR ZV.	E.		VE Ca Pa Ro Mo I Calle Pl	CH. Sede Episcopal
03, PO, 05	VIGO	ZHA.	D. 8-II-46		VE Ca Pa I	Barrio antiguo
03, PO, 06	VILLAGARCÍA DE AROSA	ZHA. ZOE. ZV.			VE Pa Ro I Calle	Paisaje

SITIOS MIXTOS URBANO-RURALES

NUM.	NOMBRE	POBLACIÓN	PROTECCION LEGAL	MURALLA	VALORES HISTÓRICO-ARTÍSTICOS	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
04, PO, 01	BAYONA	2.451			VE Ca Ro I Calle Pl	Puente de la Ramallosa
04, PO, 02	CALDAS DE REYES	2.091	DP. 5-IX-62	r	Pa	Jardín y robledal
04, PO, 03	COMBARRO	654	E.		VE Ro Calle	Contexto etnológico. P. Pesquero
04, PO, 04	GONDOMAR	563			VE Ca I	Paisaje. Pazo
04, PO, 05	VILLANUEVA DE AROSA	1.387	DP. 5-IX-62		VE Ca I	Paisaje. Ría. Monte Lobeira

III. 2. 2. ARQUITECTURA CIVIL

El bajo índice de edificaciones de carácter civil intervenidas bajo dirección de Pons-Sorolla, frente a las de carácter eclesiástico, responde a la preferente consideración monumental de estas últimas, tanto por su amalgama artística como por su carga simbólica. A la asociación conceptual «Monumento-Arquitectura Religiosa», ampliamente aceptada a mediados del siglo XX, se añade la prioritaria recuperación de conjuntos catedralicios, conventuales, monacales e iglesias que -hubieran sufrido o no el proceso desamortizador- signifiquen una inyección revitalizadora para la Iglesia, en agradecimiento tras haber equiparado la victoria política del régimen franquista con una Cruzada.

La disparidad morfológica de recursos que constituyen esta categoría dificulta el establecimiento de **VÍNCULOS COMPARATIVOS** entre las campañas de restauración realizadas en cada uno de ellos. La dimensión de los trabajos depende, a su vez, del estado de conservación. En función de las posibilidades constructivas que presenta cada recurso, el arquitecto proyecta una solución diferente no sólo a nivel estético sino también funcionalmente: *CONSOLIDACIÓN DE RUINAS* –Puente Pedriña en Bande-, *EXPLORACIONES Y ANASTILOSIS* –Castillos de Sobroso en Mondariz y de los Condes de Ribadavia, Torres de Santo Tomé do Mar en Cambados y del Oeste en Catoira-, *REHABILITACIÓN MUSEOGRÁFICA* –Palacio Episcopal de Ourense, Palacio Arzobispal y Casa Gótica de Santiago de Compostela, Castillo de San Antón en A Coruña-, *MONUMENTALIZACIÓN DE SÍMBOLOS IDENTITARIOS* –Muralla romana de Lugo-, *REFORMA INTERIOR Y ADAPTACIÓN DE LOCALES* –Colegio de Fonseca en Compostela, Juzgado Comarcal de Ribadavia, Escuelas de Artes y Oficios Artísticos en A Coruña y Santiago, Hoteles Compostela y San Roque en Santiago- y *REFORMA DE FACHADAS* –Salón Teatro en Santiago de Compostela-.

El **EMPLAZAMIENTO** de estas arquitecturas singulares es uno de los factores más importantes para el diseño de la intervención. La ordenación de accesos y la configuración de itinerarios circundantes son los principales mecanismos de revalorización ambiental. A nivel territorial el caso más elocuente es el enfoque turístico que rodea los proyectos referidos a Castillos y Torres. A escala urbana destaca la dinamización social del área compostelana de San Miguel -tras la conversión de la Casa Gótica en Museo de las Peregrinaciones- y del recinto intramuros de Lugo -una vez liberada la muralla-, así como la actualización de la oferta cultural del casco antiguo ourensano -mediante la instalación del Museo y Archivo Provincial en el Palacio Episcopal-.

Las campañas realizadas no producen, en su mayoría, **ALTERACIÓN TIPOLÓGICA** alguna. Mientras que en la arquitectura religiosa asistimos a masivos trabajos historicistas, cuyas pautas más destacadas se caracterizan por la recuperación del aspecto original de los edificios y la recreación de un estilo artístico unitario, en las edificaciones de carácter civil

observamos, por lo general, mayor contención en los criterios operativos. Salvo las evidentes excepciones de la Muralla de Lugo, los Palacios Episcopal y Arzobispal de Ourense y Santiago, respectivamente, y la sustitución de marquesina decimonónica en la fachada principal del compostelano Salón Teatro, los restantes recursos asisten a consolidaciones nucleares o reconstrucciones de fundamento histórico sin provocar cambio sustancial en su fisonomía exterior respecto al modelo original. En la Casa Gótica de Santiago, por ejemplo, se restaura el lienzo principal a la manera primitiva pero sin producir un cambio importante en su concepción volumétrica. Las depuraciones se producen, sobre todo, en los interiores y aunque el arquitecto en algún caso baraje la posibilidad de dirigir una repristinación total –como para el Palacio Arzobispal de Compostela-, raramente se lleva a cabo de manera completa. Esto se debe a que las arquitecturas civiles se someten, mucho más que las eclesiásticas, a un cambio de uso.

Salvando el riesgo de seguir enumerando generalidades de criterios conceptuales aplicados en las intervenciones sobre exponentes civiles, desde el punto de vista técnico los medios empleados son bastante más similares entre sí: zunchado e inyectado de hormigón y cemento, rejuntado con mortero bastardo, supresión de revocos sobre fábrica de sillería, renovación de instalaciones… . Las exploraciones arqueológicas son constantes para recuperar tanto el nivel original de locales como para completar el conocimiento de monumentos en ruinas. Su importancia cobra especial significado en los recintos de Castillos y Torres.

El agrupamiento de recursos citados en este capítulo está determinado por el **CARÁCTER EMBLEMÁTICO** que los caracteriza –fábrica, significado y emplazamiento- frente al resto de edificaciones menores, con las que –salvo objetos aislados como el Castillo de Sobroso en Mondariz- conforman tramas históricas. Atendiendo a su evolución histórica podemos realizar la siguiente clasificación: en primer lugar, edificaciones que por alojar una función –original o contemporánea- protagonizan actuaciones ideadas para prolongar esa actividad o adaptarla a un uso social –es el caso del compostelano Colegio de Fonseca convertido en Facultad de Farmacia, por ejemplo-; y, en segundo lugar, construcciones despojadas de utilidad y convertidas en símbolos y piezas de atracción turística –nos referimos a la Torre de Santo Tomé do Mar en Cambados o a la Muralla de Lugo, entre otros-.

III. 2. 3. ARQUITECTURA RELIGIOSA

La arquitectura religiosa constituye el grupo más denso de tipologías arquitectónicas restauradas por Pons-Sorolla, tanto por la cantidad de monumentos atendidos como por el número de proyectos e intervenciones registrado. Esta atención preferente responde al deseo de respaldar a la Iglesia y sus cambios litúrgicos mediante la repoblación de cenobios abandonados –es el caso del Monasterio de Oseira en San Cristovo de Cea- y la *pristinación*, sobre todo, de arquitecturas medievales. La preferencia masiva hacia el Románico frente al Barroco deriva en demoliciones volumétricas, reorganizaciones espaciales y depuraciones estéticas, realizadas tanto en colegiatas como en iglesias parroquiales. El nuevo arte cristiano se fundamenta en la AUSTERIDAD MEDIEVAL.

De la disparidad de CRITERIOS aplicados en las restauraciones de estas fábricas podemos concluir que la libertad artística del arquitecto llega más lejos en arquitecturas secundarias -de menor importancia o difusión- que en las de mayor relevancia donde cuida más el alcance de la intervención. No resulta de igual impacto las campañas llevadas a cabo en templos de la ciudad de Pontevedra o de Compostela, donde se puntualizan más las intervenciones, que en otros más dispersos como San Pedro de Dozón o San Miguel de Eiré, en los que se produce una restauración de carácter más global. La singularidad de traslados monumentales ocurridos con motivo de la llamada «política de pantanos», ejemplifica, igualmente, esta diferencia operativa. Mientras que la restauración simultánea a la reconstrucción realizada en Santo Estevo de Chouzán y San Xoán da Cova transforma, en mayor medida, el tipo original, la nueva edificación de San Xoán de Portomarín –sometida a mayor expectación social- resulta más comedida a pesar de la depuración historicista a la que se somete.

Los límites de las actuaciones vienen determinados por la valoración de las progresivas construcciones modernas adosadas, principalmente, a conjuntos medievales. Se busca la unidad estilística pero no de forma tan radical como plantea Viollet-le-Duc en sus obras, aunque nos encontremos con transformaciones tan elocuentes como la realizada sobre Santiago de Allariz. Existe, por lo general, una combinación de pautas científicas y modernas que mitigan la reintegración formal como única meta. Se respetan añadidos siempre que se consideren de valor artístico y se acometen reconstrucciones parciales a partir del propio monumento como referente. La pauta más disonante en esta armonía metodológica es la escasa notoriedad de la intervención: se ocultan materiales modernos empleados para consolidar, se reproducen piezas originales en igual tipo y labra a las originales, y se entonan superficies simulando rejuntados vetustos mediante morteros bastardos y juntas degolladas.

Sintetizar de modo general las PAUTAS DE ACTUACIÓN resulta complicado no tanto por la diversa envergadura o composición de los monumentos, sino también por los ámbitos espaciales que albergan. Para ello, se relacionan, a continuación, los trabajos desarrollados, habitualmente, en templos y claustros.

El procedimiento común de intervención en las *IGLESIAS* incluye los siguientes pasos. Tras el reconocimiento del monumento se procede, por lo general, a la renovación de cubiertas, cuyas filtraciones se convierten en principal amenaza para la estabilidad mecánica. El desmontaje de estructuras existentes para tal fin permite llevar a cabo la consolidación nuclear y el reforzamiento de muros, cimentaciones y demás elementos portantes. Simultáneamente se acomete la reposición de piezas molduradas o sillares que, por su ausencia o su descomposición, así lo requieran. Los medios auxiliares instalados para tales operaciones se aprovechan para limpieza y rejuntado de superficies retirando durante su curso, provisional o definitivamente, pinturas murales, retablos y altares siempre que sean considerados de escaso valor artístico y de entorpecimiento visual para la unidad estilística y contemplativa del conjunto.

Los niveles primitivos se recuperan previa exploración arqueológica. En caso de aparecer enterramientos y vestigios arqueológicos –San Bartolomé de Rebordáns en Tui- se procede a la habilitación de los mismos y su cubrición, sin la solera de hormigón ni los medios empleados para el resto del templo. La renovación de pavimento suele coincidir con la ordenación del presbiterio, cuyo espacio se jerarquiza respecto al conjunto mediante la construcción de varios peldaños, y cuyo mobiliario litúrgico, a su vez, se sustituye por mesa de altar granítica, peanas rectilíneas para imágenes y pilares cuadrangulares como base de sagrario.

Por último, una de las actuaciones constantes es la ordenación del entorno monumental. El exponente arquitectónico no se concibe como elemento aislado del medio sino integrado en éste, al que se atiende en igual medida para destacar perspectivas –San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela-, mejorar accesos en su paisaje –Santuario de la Virxe do Camiño en Muros- y jerarquizar recorridos inmediatos –Nuestra Señora de la Merced de Conxo y Santa Susana en Santiago de Compostela-. Resulta significativo el rebaje de tierras perimetrales en templos rurales –Santa María de Cambre y Santa María de Mezonzo en Vilasantar- para recuperar la imagen de esbeltez original y completar el conocimiento morfológico del monumento.

Por su parte, las actuaciones en los *CLAUSTROS* reproducen buena parte de los referidos trabajos ejecutados en iglesias –la renovación de cubiertas se convierte, por ejemplo en Oseira, en la operación más prolongada- con alguna diferencia sustancial. Se trata de cuerpos de edificio sometidos a mayor transformación interna, dada la multiplicidad de funciones que suelen alojar. Tanto la Colegiata de Santa María La Real de Sar, San

Domingos de Bonaval y San Martiño Pinario en Compostela, como Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín y San Francisco de Lugo, entre otros, asisten a la adaptación de sus locales para diversos servicios con renovación masiva de forjados e instalaciones. Se respeta el carácter original de las crujías pero con reforma interior. En algunos, como Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín, la recreación estilística es más acusada mediante la restauración de cornisas o la apertura de arcadas. Otra actuación singular que se lleva a cabo en los claustros es la restauración de salas capitulares. El caso más destacado es la reconstrucción de la de Sobrado dos Monxes tomando como referente la del conjunto cisterciense de Carracedo (León), de igual cronología, dimensiones y molduración de nervaduras.

El EFECTO de esas actuaciones perdura en nuestros días de manera notable. No tanto desde el punto de vista técnico, donde se registran tendencias hacia la conservación preventiva y la rehabilitación funcional, como desde la sensibilización administrativa. Se constata continuidad operativa en la mayoría de arquitecturas religiosas intervenidas bajo dirección de Pons-Sorolla, aunque en su mayoría son expedientes abiertos hace pocos años.

El ALCANCE social de las actuaciones es diferente según el ámbito territorial en que se emplace el monumento. Mientras que a escala rural se registra colaboración espontánea de religiosos -Monasterios de Oseira en San Cristovo de Cea y de Sobrado dos Monxes- y de asociaciones vecinales –Amigos de Armenteira en Meis- en la marcha de los trabajos, a nivel urbano la participación es institucional. La implicación colectiva en la restauración del monumento es mayor en lugares apartados, donde el lugareño asiste con interés a la restauración de su iglesia o de su convento, mientras que en la ciudad –sobre todo en Compostela por el elevado número de edificaciones eclesiásticas- no se registra de forma tan notoria.

La APORTACIÓN de Pons-Sorolla, mediante la intensa restauración de arquitectura religiosa gallega, resulta de especial interés por varios motivos. En primer lugar, representa un importante compromiso con el rescate monumental. Si en la actualidad la accesibilidad a muchos conjuntos resulta complicada por deficientes comunicaciones y condicionantes topográficos, cabe imaginar la dificultad que durante la posguerra -con escasos medios económicos y pocos operarios especializados- supone emprender operaciones de traslado y conservación en edificaciones aisladas. La motivación de elegir parajes tan dispersos como San Mamede de Moldes en Boborás, San Pedro de Vilanova en Dozón, Santa María de Monfero, Santa María de Mezonzo en Vilasantar, San Pedro de Rocas en Esgos y Santo Estevo de Ribas de Miño en O Saviñao, entre otros, es la recuperación preferente de arquitectura medieval y de conjuntos con especial valor histórico-artístico.

En segundo lugar, manifiesta una preocupación constante por el estudio individualizado de cada monumento. Esta faceta investigadora está sustentada por el Comisario de Zona, Manuel Chamoso Lamas, quien envía, por lo general, informes previos a la Dirección General de Bellas Artes sobre la urgente reparación de arquitecturas singulares. De ellos se suele tomar extractos para componer la memoria histórica de los proyectos de intervención. La colaboración de ambos personajes fructifica en algunas publicaciones conjuntas sobre los resultados de intervenciones concluidas. Es importante destacar que llegan a formar equipo de trabajo con reparto de funciones en obra bastante claro, según el cual Chamoso se encarga, sobre todo, de coordinar trabajos arqueológicos, restauraciones de retablos y elementos moldurados, y rehabilitaciones museográficas.

III. 2. 3. 1. CATEDRALES

El análisis global de las intervenciones realizadas en los cinco conjuntos catedralicios de Galicia, con participación de Pons-Sorolla, nos permite discernir algunas conclusiones determinantes de los criterios aplicados. El marco conceptual de todos los proyectos ejecutados está constituido por el «renacer» del espíritu medieval y la nueva liturgia fundamentada en la participación del fiel. Los Templos se someten a depuración visual y reorganización espacial con operaciones tan renovadoras como la remoción de los coros capitulares, cuyo impacto no sólo transforma la imagen interior sino también aporta nueva carga significante al monumento, motivo por el que, más adelante, la abordaremos de manera exclusiva.

No todas las catedrales se someten al mismo tipo de trabajos técnicos, ni a exacta valoración de ámbitos intervenidos. Además, tampoco consta una cadencia temporal análoga de los trabajos realizados en todas ellas. La Basílica de Santiago de Compostela es la que, sin duda alguna, protagoniza una campaña más prolongada en el tiempo, recibe más dotaciones económicas del Estado y asiste a su renovación como «Santuario de la Nueva Cruzada»[860].

Para no repetirnos en la enumeración de actuaciones llevadas a cabo en cada catedral –de las que pormenorizadamente se da nota en el adjunto CORPUS-, vamos a analizar la repercusión de éstas en sus respectivos medios urbanos. Tal y como sostiene Soraluce Blond (1995)[861], refiriéndose a la de Mondoñedo, se produce una afirmación recíproca entre MARCO Y EDIFICACIÓN, no sólo el espacio público inmediato que, indiscutiblemente participa de su monumentalidad, sino el de la estructuración general de la ciudad al que la catedral condiciona en su configuración y expansión (Figura 276).

El efecto de las intervenciones dirigidas por Pons-Sorolla en este particular –«trama/arquitectura»- lo encontramos, de modo constante, en los cinco referentes gallegos. En Compostela lleva a cabo una intensa ordenación de plazas perimetrales y accesos a éstas que no persigue tanto la diferenciación espacial de la catedral –predeterminada por el diseño histórico del área circundante- sino su preservación física y simbólica mediante la construcción de escalinatas y la modelación plástica de sus alrededores. En Tui asistimos a una campaña diferente donde la Plaza de San Fernando –que antecede al acceso principal- se amplía y regulariza en favor de potenciar los valores de escala artística del Templo. En Ourense juega con cambios de perspectiva y jerarquías visuales a través de

[860] García Cuetos, Mª P.; Esteban Chapapría, J. (2003): "Alejandro Ferrant Vázquez y Luis Menéndez-Pidal Álvares. Secuencia de unas intervenciones contrapuestas en las catedrales de Santiago de Compostela y Oviedo", Ramallo Asensio, G. (coord) *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a lo*s Historicismos, Universidad de Murcia, Octubre, p. 131-148.
[861] Soraluce Blond, J.R. (1995): "La pequeña Seo Mindoniense", Lampérez Romea, V. et alii. *La Catedral de Mondoñedo. Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: las Catedrales* Gallegas, Universidad de A Coruña, p. 9-14.

diseño y nueva composición del ingreso principal a la catedral. En Lugo y Mondoñedo busca la integración armónica del hito con el medio urbano sin traumas ni medidas grandilocuentes sino, simplemente, desplegando un programa urbanizador de atención viaria y estética.

Otro tipo de secuela, generada por la actuación restauradora en las catedrales gallegas, es la REVALORIZACIÓN TURÍSTICA de la localidad correspondiente mediante la conversión de la imagen monumental del Templo en icono del tipismo identitario y en símbolo de atracción social. Este tipo de finalidad queda más patente en emplazamientos revitalizados –es el caso de Lugo- y en territorios de condición singular que hubieran condicionado su morfología -nos referimos al paisaje fronterizo de Tui y su catedral castrense-.

La localización de la catedral de Lugo en el recinto murado la hace partícipe de la intensa campaña de liberación que ésta asiste desde mediados de los años cuarenta. La dinamización del casco antiguo producida a partir de ese recurso arqueológico se extiende al propio recinto del Templo, cuyo enlace entre ambos –la Puerta de Santiago- se convierte en punto de especial atención. El valor simbólico de la Muralla Romana permite desplegar una campaña promocional de la ciudad apoyada en la catedral como el otro recurso destacado de índole artística.

La coyuntura por la que atraviesa el Templo tudense resulta más elocuente de la interacción «restauración/identidad/turismo». En el año 1959, por bula papal, se acuerda ampliar la diócesis de Tui a la ciudad de Vigo con el consiguiente traslado de los principales servicios de la Curia, incluida la residencia permanente del obispo. Esta retirada de actividad convierte a la catedral de Tui en monumento más simbólico que funcional, circusntancia que impulsa su recuperación historicista. El Templo asiste, pues, a la recreación de almenas y torreones, a la liberación de construcciones modernas y al descubrimiento de elementos medievales, entre otros trabajos, tanto para reproducir su primitiva imagen de fortaleza como para potenciar su dimensión estética. Se trata de recuperar el sello de identidad de la localidad tudense encarnadao en su baluarte y proyectarlo como mecanismo de promoción turística. De hecho, paralelamente a las campañas realizadas en el conjunto catedralicio se levanta un Parador Nacional de Turismo emulando aspecto militar y se orquestan iniciativas de sensibilización ciudadana hacia el patrimonio local.

La catedral de Santiago de Compostela participa, igualmente, de esa política publicitaria. Su conjunto se somete a la parcial «*desbarroquización*» de su interior y exterior para resucitar su identidad medieval que represente el ideal de «iglesia de peregrinación». Actuaciones tan puntuales como el descubrimiento y la completación de cubiertas pétreas, la eliminación del coro capitular o la *pristinación* de la Corticela son algunas de las que, tangencialmente, subliminizan la campaña llevada a cabo durante el franquismo. Es

evidente que el compostelano es mucho más que un Templo catedralicio: sintetiza un programa urbanístico singular, un fenómeno de peregrinación y un poder trascendental para la configuración y el sustento secular de Compostela. Estudiar el flujo social y la dinámica turística de la ciudad conduce, necesariamente, al conocimiento de la revalorización de cada uno de sus espacios expositivos: excavaciones, claustro, cripta… . A Santiago no le hace falta encontrar su identificación en la catedral restaurada pero el efecto de la atención prestada por el Estado, entre los años cuarenta y ochenta, hacia su estructura le ha generado un nuevo impulso dinamizador; sólo basta referirnos a la adaptación del inmediato Hospital Real en Parador Nacional de Turismo en el Año Santo 1954.

Fig. 276

Figura 276. Vista árera del conjunto catedralicio de Tui. (ca. 1940. Ministerio de Fomento, s/ref.)

III. 2. 3. 1. 1. TRASLADO DE COROS CAPITULARES

Los coros capitulares –conjuntos artísticos compuestos por sillería, órganos y Vía Sacra de enlace con la capilla mayor- encarnan la expresión del poder eclesiástico vinculado a la génesis de cada catedral. Desde finales de la época moderna paulatinamente se han subestimado, llegando a considerarse como "obstáculos" de perspectivas y elementos entorpecedores para la captación de la espacialidad interior. Este planteamiento, que ha conducido a retirar los coros en muchas catedrales, iglesias y colegiatas, todavía sigue planeando como amenaza para los que han conseguido permanecer, bien por motivos económicos o bien por razones cultuales, en sus emplazamientos primitivos.

Aunque el traslado de los coros capitulares es una de las operaciones de mayor repercusión en la práctica restauradora del siglo XX, desde el XV ya tenemos noticias de cambios similares. Nos referimos al traslado que sufren los coros góticos de Ávila (1531), Burgos (1552), Cuenca (mediados de los años 70) y León (ideado en 1560 pero realizado en 1746). Estos coros, emplazados originalmente en el presbiterio –según el *modelo francés*- son reinstalados en la nave central –conforme al *modelo español*-. Dada la singularidad del proceso ocurrido en torno al conjunto de León, nos detendremos en él más adelante.

Durante el novecientos asistimos a un ritmo más intenso de estas intervenciones, algunas materializadas con polémica y otras malogradas tras varios intentos frustraddos. Entre los detractores de desplazar los coros encontramos mayoritariamente, salvo contadas excepciones de algún miembro, a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por el contrario, la idea de su modificación suele gestarse en el seno eclesiástico, tanto por iniciativa de obispos –que incluso se llegan a enfrentar a los canónigos, como en los casos de las catedrales de Oviedo o Palma de Mallorca-, como por impulso del cabildo. De todos modos, es complicado establecer una generalización sobre el apoyo u oposición dado a esta práctica, pues dentro de cada proceso se han llegado, incluso, a producir, con el paso del tiempo, posturas contradictorias –por ejemplo la pionera emitida por la referida Academia en 1791 con respecto al coro de la catedral de Salamanca que dos siglos más tarde se hace de forma contundente en 1958-.

De modo conciso, Navascués (2000) apunta los principales destinos a los que fueron abocados estos elementos -traslado, arrinconamiento, transformación en retablo o venta[862]- como las consecuencias fatales de la falta de respeto –en buena parte originada

[862] Navascués Palacio, P. (2000): "Coros y sillerías: un siglo de destrucción", en *Descubrir el Arte*, nº 15 (mayo), p. 112-114. Una de las voces más difundidas entre las contrarias al traslado de coros, es el catedrático de Historia del Arte y académico de San Fernando, Pedro Nascués Palacio. Conocedor y estudioso de las sillería corales, ha pertechado, constantemente en sus escritos, un ataque frontal y directo contra esta práctica tan extendida en nuestro país, y de la que Francisco Pons-Sorolla es partícipe en tres catedrales gallegas: Santiago de Compostela (1944), Tui (1952) y Modoñedo (1965).

por obispos o cabildos- hacia la triple dimensión de estas piezas: litúrgica, arquitectónica y artística. El hecho de realizar una aproximación al coro capitular tan sólo desde un punto de vista estético es lo que ha permitido que su desmantelamiento fuese llevado a cabo en tantos edificios religiosos, dejando al margen las otras dos dimensiones que los completan en significado y función. Por eso, resulta vital reconocer al coro como un conjunto unitario donde sus componentes artificiosos, espirituales y humanos responden al programa de la Fábrica que lo alberga, y así comprender la necesidad de su permanencia sin perjucio litúrgico ni espacial. De este modo, se hubiera evitado tanto su fragmentación sangrante –en el castillo de San Simeón (estado de California) se conservan treinta y cuatro sitiales procedentes del que en 1920 Puig i Cadafalch retira de la Seu d'Urgell- como la musealización de las partes más transportables -tal y como se ha registrado en Palma de Mallorca, donde componentes del coro, durante su traslado parcial al presbiterio, fueron a parar al Museo Diocesano y al Municipal de Valledemosa-. En palabras de Navscués (2001) el acoso al que los coros se ven sometidos durante el siglo XX puede resumirse de la siguiente manera: *"Nunca se ponderará de modo suficiente los valores funcionales del coro a la española y la mejor prueba es que se conservaron y sobrevivieron, siendo el escenario de una excepcional historia litúrgica católica, apostólica y romana, hasta que llegó el fanatismo ultraortodoxo del siglo XX que, en una solapada iconoclasta, eliminó y pretende seguir eliminando los vestigios de los fundamentos de la arquitectura sacra española"*[863].

El desmembramiento de los coros –órganos[864], rejas, estalos, púlpitos, facistoles, etc.- se relaciona directamente con la pérdida del vasto patrimonio cultural –desde la Desamortización en adelante- que Gaya Nuño (1961)[865] denuncia como consecuencia de la "deseducación de los españoles". Este autor considera de "candorosa ingenuidad" la creencia de que la exclasutración fuese el principal causante de la ruina de tantas iglesias y conjuntos religiosos, sino más bien la compra de bienes nacionales, las mutilaciones de la arquitectura religiosa, la conversión de monumentos en almacenes y las ventas a coleccionistas extranjeros, entre las que se hallan las transacciones que algunos intrusos en el mercado del arte –como el arquitecto norteamericano Arthur Byne afincado en

[863] Navascués Palacio, P. (2001): "Los coros catedralicios españoles", en Yzquierdo Perrín, R. (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza (A Coruña, 06-09 de septiembre de 1999). Betanzos. Fundación Pedro Barrié de la Maza. p. 25-41.

[864] Queda dicho que algunos desmontajes de coros surtieron un efecto negativo sobre buena parte de sus componentes, dispersándose o atravesando vicisitudes complicadas y de indignación, incluso, entre los fieles. Uno de tantos ejemplos que puede citarse es el periplo que sufre el órgano de la catedral de Valencia, una vez que en 1940 el cabildo decide trasladar el coro del centro y ejecutar la restauración consiguiente, véase Climent, J. (1996): "El órgano de la Catedral de Valencia después de 1939", en *Nassarre*, vol. XII, 2, p. 85-96.

[865] Gaya Nuño, J.A. (1961): *La arquitectura española en sus monumentos desparecidos*. Madrid. Espasa-Calpe, p. 22.

Madrid desde 1914- realizan en favor del magnate Randolph Hearst[866]. Entre los innumerables lotes de objetos y arquitecturas –sobradamente conocidos son los expolios sufridos por los monasterioes de Sacramenia (Segovia) y de Ovila (Guadalajara)- que se le hacían llegar hasta Nueva York, se sabe del envío que le hace Byne, en 1929, de una reja perteneciente al cerramiento del coro de la catedral de Valladolid, trasladado en 1922 a la cabecera: *"Urjo su venta ya que es única. No es tan fina como la gótica que quería conseguirle (la cual parece fuera de toda posibilidad hoy día) pero fue ejecutada a principios del siglo XVII cuando todavía se trabajaba el hierro de forja. Considero que el precio es barato y dudo que se pueda presentarse otra ocasión similar. Además ésta tiene la ventaja de que está en mi poder y no es preciso rondar un año alrededor del obispo y su cabildo"*[867].

Las habituales justificaciones que, fundamentalmente, desde el siglo XVIII en adelante se han ido exponiendo para "maltratar" a los coros –el deseo de de recuperar la "unidad de estilo" y la actualización litúrgica de los templos- son consideradas por Navascués (2000) como pretextos "hipócritas" y carentes de rigor histórico. En sus propias palabras el efecto resultante sería el que sigue: *"en función de un pretendido disfrute de la obra de arte (…) la catedral se va empobreciendo ante el embate del roedor que la deja en los huesos, llegando a una nauseabunda soledad estética, muda e* inerme"[868]. Esta actitud, de la que este autor, como académico de San Fernando, es continuador de sus predecesores más activos, ya había sido planteada por Sánchez Cantón, como uno de los más sonantes portavoces de la aludida institución madrileña, mediante la publicación de informes de reacción absoluta ante esta práctica tan generalizada en España tras la Guerra Civil. En uno de ellos –referido al intento de derribo del coro de Santiago de Compostela por el cabildo— Sánchez Cantón (1942) recoge el sentir contrario de modo bastante elocuente –incluso se podría decir que didáctico- estableciendo una comparación con la perspectiva visual en el arte pictórico: *"Sorprende advertir tal empeño destructor de construcciones, magnas algunas, considerables todas, erigidas en siglos de más fervor y de mayor concurrencia devota a los cultos catedralicios. No cabe desconocer la opinión vulgar y simplista de que los coros restan visualidad y grandeza; mas no parece que estemos en tiempos en que los votos populares tengan fuerza decisoria, ni que este campo sea jurisducción del gusto indocto.* (…) *es suficiente indicar que la limitación dentro de una*

[866] Como aproximación al expolio sufrido por nuestro patrimonio cultural en manos del coleccionista Randolph Hearst consúltese Merino de Cáceres, José Miguel (1987): "La reja de la Catedral de Valladolid en Norteamérica", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LIII, p. 446-453.

[867] Merino de Cáceres, J.M..(1987). op. cit., p. 451.

[868] Navascués Palacio, P. (2000). op. cit. , p. 114.

ámbito aumenta ilusoriamente sus dimensiones, de análoga forma a que el colocar figuras grandes en el primer término de un cuadro, contribuye a hacerlo profundo (...)"[869].

En el intento de explicar el surgimiento de tal destrucción masiva sobre el patrimonio arquitectónico español –a la que Navascués (2000) tilda de "pacífica" para diferenciarla de los conflictos bélicos y catástrofes naturales, emulando a Gaya Nuño (1961)[870]-, se atreve a fijar el punto de arranque del "desprecio" hacia el coro en la obra de Antonio Ponz: *Viaje fuera de España* (1785) y *Viaje de España* (1791). En ella se alaba la espacialidad de las catedrales francesas -por tener el coro alojado en el presbiterio- omitiendo, para asombro de Navascués, cualquier censura hacia la imagen contundente del que contiene la catedral de Canterbury. Los ataques de Ponz al coro de la catedral de Jaén se consideran como el pistoleza de salida para una carrera, polémica y llena de contrariedades, que, todavía en nuestros días, no ha llegado a su fin.

Buena prueba de la "adulteración" que se mantiene viva en la actualidad hacia los coros y que, por extensión, también amenaza a los retablos[871] de nuestras iglesias es la denuncia que recoge Navascués (2001-Abril)[872] sobre la intervención acometida en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, finalizada en el año 1996. En esta ocasión el elemento desarticulado fue el retablo mayor (1540), encajado en la cabecera -de origen románica pero reformada en el siglo XVI mediante la elevación y la apertura de nuevas luces- estructural y conceptualmente como si de un envoltorio a medida se tratara. Su traslado se produjo al crucero Norte eliminando la correlación concetual entre arquitectura y mueble. Esta operación pretendía ampliarse con la remoción del coro pero, por ahora, la actuación ha conseguido ser paralizada. Los intentos más recientes de traslados de coros provienen de los prelados de las diócesis de Ávila, Burgos, León, Segovia y Salamanca, quienes en 1998 consiguen el apoyo del arzobispo de Valladolid –José Delicado Baeza- y de la Conferencia Episcopal Española. Hasta el momento posiciones activas en la defensa de su conservación están ganando la batalla y los bienes se mantienen en sus emplazamientos originales.

En un recorrido cronológico enumeramos, a continuación, los desmantelamientos más significativos producidos en nuestro país según la sistematización realizada por Pedro Navascués (2000): 1. Destrucciones [catedral de Oviedo (1901) y catedral de Mallorca

[869] Sánchez Cantón, F.J. (1942): "Informe sobre el proyecto de derribo del coro de la Catedral de Santiago", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, p. 100.

[870] Gaya Nuño, J.A. (1961). op. cit. p. 14-15: *"la destrucción pacífica, premeditada, fría, realizada de cara a la opinión, tanto vulgar como sabia, nacida, no de una necesidad estratégica o de un azar desgraciado, sino de un desprecio por lo bello y vetusto, desprecio que excluye automáticamente cualquier comentario provisto de indulgencia, y ello, desde los prolegómenos."*

[871] Con motivo del traslado parcial de la sillería de Pamplona al presbiterio, el retablo mayor de traza renacentista -instalado en la iglesia parroquial de San Miguel- fue sustituido por un baldaquino de lenguaje neogótico.

[872] Navascués Palacio, P. (2001-Abril): "Donde la gallina cantó después de asada", en *Descubrir el Arte*, Abril, p. 96-99.

(1904)[873]; 2. Traslados y demoliciones antes de 1939 [Jaca (1919), Seo de Urgel (1920), catedral de Valladolid (1922), catedral de Granada (1929)[874], catedral de Girona (1936), catedral de Ourense (1937)]; 3. Incendios [catedrales de Solsona y Vic (1936)]; 4.- Destrucciones tras la Guerra Civil [catedral de Valencia (1940), catedral de Santiago de Compostela (1944), catedral Pamplona (1946), catedrales de Tortosa y Barbastro (1950), catedral de Tui (1952)[875], catedral de Tarragona (1962), catedral de Las Palmas (1964), catedral de Huesca (1969)].

LA EXPANSION DE LA NUEVA LITURGIA:
TRASLADOS DE COROS EN CATEDRALES ESPAÑOLAS

Ante la ingente tarea que supone analizar todos los casos de traslados mencionados, hemos optado por detenernos en aquellos que, por su significación y desarrollo, aportan una visión lo suficientemente amplia y variada para valorar y comprender, en mejor modo, la actuación del arquitecto Pons-Sorolla en Galicia. Con tal motivo, se han seleccionado los referentes de Barcelona, León y Salamanca, por tratarse de intentos fallidos -coartados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- en los que ha primado la defensa de la concepción arquitectónica-artística del coro. Por otra parte, se ha tomado el caso de la catedral de Oviedo, como exponente de la destrucción y del posterior olvido que ha sufrido el coro desde el propio seno eclesiástico. En definitiva, se comprobará las dos realidades a las que se han visto sometidos, del siglo XVIII al XX, nuestros coros: por un lado, observaremos cómo la intercesión de San Fernando ha resultado determinante para conservar algunos conjuntos, y, por otro lado, asistiremos al desmantelamiento y posterior destrucción de un exponente gótico, el de Oviedo, como resultado del obcecamiento y la intransigencia de un obispo que le lleva a enfrentarse con el cabildo catedralicio.

En el año 1951 se recupera uno de los asuntos más polémicos y recurrentes en el seno de la CATEDRAL DE BARCELONA: el traslado del coro de su nave central. Polémico porque así era considerado por las voces contrarias, y recurrente pues desde 1578 –año en que se plantea por primera vez su desarmado- había resurgido de modo intermitente en el siglo XVII –momento en que incluso se confecciona una maqueta con la hipotética instalación

[873] Navascués Palacio, P. (2001). op. cit., p. 33:"cuyo coro destrozaron Gaudí y Jujol al dictado del obispo Campins, en el extendido error de considerar que el coro había estado donde ahora se encuentra y no en la nave central."

[874] Muñoz Cosme, A. (2005), recoge cómo Elías Tormo atribuyó a Torres Balbás este desmantelamiento, en una sesión de la Academia de San Fernando, cuando en realidad había sido realizado por el arquitecto Ricardo García Guereta; p. 121. La actuación, impulsada por el obispo Vicente Casanova Marzol, se fundamentaba en conseguir mayor especialidad interior mediante el traslado de la sillería a la cabecera.

[875] Se ha de aclarar que, aunque la mayoría de autores que aluden al traslado del coro de Tui fijan la fecha de inicio en el año 1954, nosotros partimos de 1952, momento en que se idea el proyecto, se gesta la operación y dan inicio los primeros pasos para su fraccionamiento y nuevo asentamiento.

de la sillería al fondo del presbiterio- en 1910 y en 1943, entre los asuntos relativos a la conservación de la Fábrica.

Sánchez Cantón (1951)[876], como académico de Bellas Artes de San Fernando, se hace eco de la «reapertura del caso» -si se nos permite traer a colación este juego de palabras- reproduciendo los informes remitidos por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona y por la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, ante su pretendida remoción, al haber sido convocado un Congreso Eucarístico para 1952 en el interior del Templo: *"cuyos solemnes actos exigirán un ámbito que no puede ofrecer la Catedral, pequeña de por sí y más reducida poe el espacio que ocupa el coro central"* (Comisión Provincial). En ambos textos se realiza una exaltación evidente de la calidad artística del mueble, así como de su trascedental papel en la vida de la ciudad por haber acogido el único Capítulo general celebrado en España por la Orden del Toisón de Oro. Aunque los dos resultan contrarios al traslado, el de la Comisión es más cauto, a la espera de lo dictado por la Academia de San Fernando, mientras que el de la Academia de San Jorge resulta más concluyente: *"¿Qué razones puede haber tan poderosas que justifiquen su desaparición y parcial traslado, desvirtuando con ello los motivos y ventajas que de su actual emplazamiento resultan y exponiéndolo a los gravísimos riesgos que aquel traslado, ineludiblemente, supone? Si estas razones se limitan a aumenyar la actual capacidad útil del templo,será preciso declarar que bien poca cosa se gana con tan doloroso sacrificio."*

Dado que uno de los razonamientos más extendidos para justificar el arranque de los coros de la nave central durante el siglo XX era el de ganar mayor amplitud visual, la Comisión y la Academia Catalana atacan de modo taxativo este planteamiento, argumentando la vervadera significación del coro en su actual, y originaria, ubicación. La Comisión comenta: *"El efecto estético que produce el interior de la Catedral, al cual coadyuvan la disposición de los ventanales y las perspectivas parciales a que obliga la presencia del coro, todo lo cual contrarresta la relativa exigüidad de la Catedral, desparacerían en el momento que, con sólo abrir la puerta de ingreso, se ofreciese a la vista el conjunto del templo"*. De igual modo, la Academia incide en la riqueza, amalgama y compliacación de puntos de vista que existen en la configuración gótica original de Templo y Coro y en cómo cada uno de sus elementos cumple una función determinante tanto litúrgica como conceptual: *"El tramo del cimborrio adquiere por aquella presencia categoría de vestíbulo, desde el cual al chocar con la bella cancela posterior del coro, la mirada del espectador se ve obligada a elevarse hacia lo alto de las bóvedas, con tanto acierto iluminadas. No alcanza a ver el espectador desde aquí el ábside ni el presbiterio, recatados aún por el coro, que parece montar guardia ante el corazón del templo. Al avanzar después por las naves laterales, sus ojos vénse obligados a saltar de nuevo por encima de los paredones laterales del coro, hasta alcanzar el fondo de las galerías altas del lado opuesto, con lo que percbe del templo otro*

[876] Sánchez Cantón, F.J.: "Sobre el coro de la Catedral de Barcelona", en *Academia*, nº 1, p. 65-73.

aspecto que, sin el primer término del coro actual, le sería sin duda menos impresionante. Sólo al final el espectador alcanza a ver el ábside y el presbiterio, que tan sabia y noblemente se eleva ante sus ojos por el acatamiento que le rinde la escalinata descendente de la cripta. Sin la presencia del coro, estos obligados puntos de vista no existirían, esta gradual sucesión de cuadros desparecería para fundirse en un espectáculo único en el que nuestros ojos no alcanzarían a descubrir lo que ahora descubren por obra de las mismas limitaciones que la presencia del coro impone a su contemplación." La lectura iconográfica, funcional y casi ritual del fiel por el interior de la catedral queda reflejada de modo matemático. Se alaba la coherencia estructural y la racionalidad constructiva propias de la sintaxis gótica, en la que cada parte –al modo de la *cocinnitas* clásica- se corresponde y cobra significado tanto con el conjunto como con los restantes componentes.

Es evidente que la morfología del Templo barcelonés surge, desde su origen, ligada a la presencia del coro en esa disposición central, tal y como se encarga la Comisión de recordarnos en su informe: "*El coro forma parte integrante de la Catedral y su construcción siguió paralelamente a la del templo*". De hecho esta idea formulada en 1951 de que *"la historia artística del coro es una parte inseparable de la historia constructiva de la Catedral."* (Comisión Provincial), sería recogida más tarde por Navascués (2001) para enjuiciar negativamente el traslado de la catedral de Santiago de Compostela (1946), como *"la destrucción de la organización espacial románica de la catedral"*[877], pues entendía que el carácter del templo no venía determinado por el lenguaje formal que lo cubría sino por el programa arquitectónico en que fuera concebido inicialmente: *"el carácter románico de Santiago no reside sólo en el estilo de los elementos artísticos que la integran, sino también en la concepción espacial y en los usos diferenciados de ese mismo espacio que, por su condición inmaterial, parece no existir para muchos. Es más, puede suceder que, como en Santiago, la catedral cambie de piel y la imagen románica desparezca bajo el peso del nuevo ropaje barroco que vistió el edificio medieval, sin embargo, hasta 1944, conservó en lo fundamental la ordenación fijada en los años de Diego Gelmírez."*[878].

Pero antes de finalizar con el frustrado traslado barcelonés, aún resta por apuntar otra de las ideas que la Academia de San Jorge expone en su postura, y que nos servirá para enlzararla con la práctica de Pons-Sorolla, tanto en los traslados de coro que proyecta como en la mayoría de las restauraciones que idea en la arquitectura religiosa: la ordenación del presbiterio. No cabe duda que la reflexión de rearmar la sillería coral en otro espacio para el que no ha sido concebida exige una adaptación de dimensiones que deriva en modificaciones formales, tanto en remates como en número y disposición de los

[877] Navascués Palacio, P. (2001). op. cit., p. 26.

[878] Navascués Palacio, P. (2001). op. cit., p. 26-27.

sitiales. Aún limitándonos a la dimensión estética del coro –concebido únicamente como mueble transportable- su asentamiento en una capilla cualquiera o en la cabecera supone una alteración en su morfología original. A nadie escapa que todo traslado implica una transformación global: de imagen y de forma. Pues bien, cuando la Academia de San Jorge relata lo que, a su juicio, son las dificultades materiales que reviste el traslado del coro al presbiterio plantea la incongruencia de encajar un cuerpo rectangular en un ámbito de traza diferente del siguente modo: *"Se ha habladao por otra parte, de trasladar la sillería del coro actual al presbiterio, como si se tratara d algo muy sencillo. ¿Pero es que no ha de ofrecer dificultades y riesgos adaptar esta sillería, dispuesta originalmente en planta rectangular, a la semicircular o poligonal del presbiterio? Porque las adiciones o supresiones que esta adaptación imponga deberán ser, posiblemente, de tal alcance que signifiquen una auténtica profanacion de esta maravilla única, que por tantos motivos nos enorgullece."* Pero, aún más, continúa explicando cuál habría de ser, además, la remodelación –o como solemos calificarlo en el trabajo de Pons-Sorolla: la ordenación- llevada a cabo en el presbiterio: *"Este traslado de sillería al presbiterio implica también la ampliación de éste, con la consiguiente modificación de los accesos a la cripta, reforma ésta que debería eludirse a toda costa, por afectar a algo íntimamente ligado con la estructura y disposición arquitectónica iniciales del templo."*

El caso de la **CATEDRAL DE LEÓN** ha sido ampliamente estudiado y analizado por la reciente historiografía artística[879]. Aunque desde el siglo XV el coro se instala originariamente en el presbiterio –*a la manera francesa*-, poco tiempo después surgen varias tentativas de modificación, tanto para emplazarlo en otro ámbito del Templo como para abrir parte de su cerramiento. El motivo planteado en las distintas propuestas era común: permitir la visualización del altar mayor a los fieles, en aras de mantener su participación en la celebración de los oficios. La alternativa de modificar su asentamiento en 1584 no satisface a los canónigos, quienes ven en esta propuesta, emitida por el Obispo, un deseo de conseguir mayor protagonismo de su sitial en el nuevo montaje. Por otra parte, la apertura de su perímetro en algunos tramos se rechaza igualmente, por considerarse como una intromisión inncesaria del fiel y una pérdida de autoridad de la jerarquía eclesiástica. No sería hasta mediados del siglo XVIII cuando, con motivo de la construcción de un nuevo retablo mayor -trazado por Narciso Tomé-, al que se pretende dar una contempación total, el coro se traslada a los primeros tramos de la nave mayor.

[879] Rivera Blanco, J.: (1993): *Historia de las restauraciones de la Catedral de* León, Valladolid; Navascués Palacio, P. (1994): "El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León* I, Ávila, p. 53-94; Teijeira Pablos, Mª D. (2000): "Lo intentos de traslado y la ubicación definitiva del recinto coral durante el siglo XVIII", en Campos Sánchez-Bordona, Mª D. et alii: *El coro de la Catedral de León: arte, función y símbolo*, León, p. 141-144.

En el transcurso de la restauración decimonónica de la Fábrica leonesa (1859-1901)[880] se plantea la posibilidad de recolocar el mueble en el presbiterio. Esta actuación, ideada por el arquitecto Demetrio de los Ríos en 1885, hubiera recuperado su original emplazamiento, pero finalmente se trunca por intercesión de la Inspección General de la Academia de San Fernando en el año 1888 (Real Orden de 20 de enero), con apoyo del Cabildo y del arquitecto Juan Bautista Lázaro, continuador de la intervención de aquel en la catedral leonesa tras su fallecimiento[881]. La postura de Ríos, reiterada en varios de sus proyectos de obras, adquiere un tenuo carácter de redención cuando entre sus formulaciones teóricas alude a la "devolución" del coro en vez de a su "traslado". González-Varas interpreta este matiz lingüístico como uno de los argumentos de la justificación histórica que expone a su favor para llevar a cabo su intención de cambio -en detrimento de parecer rupturista o innovadora-, basándola simplemente en la restitución del coro a su primitivo espacio[882]. Entre los defensores de reinstalarlo en la capilla mayor, se encuentran la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos y el Ayuntamiento.

Las dos porturas enfrentadas –traslado al presbiterio o mantenimiento en nave mayor- reflejan el intenso debate surgido en torno a la teoría y práctica de la restauración y/o conservación de edificios históricos, de carácter religioso, en el siglo XIX. En España esta controversia conceptual es resuelta, desde un punto de vista pragmático, con la llegada del franquismo, prevalenciendo la actitud restauradora e reintegradora de la "unidad de estilo" en contradicción de las normas y disposiciones contenidas en el marco legislativo, de carácter conservador, hasta su modificación con la Ley de 1985.

La controversia producida en el seno de la catedral leonesa, citando de nuevo a González-Varas (2000), abrió la crítica, de inmediato, hacia la ubicación de los coros en la nave central según las disposiciones tridentinas. Esta ubicación, defendida por la Academia de San Fernando, es considerada por la historiografía artística decimonónica *"como un profundo desconocimiento de las condiciones espaciales, constructivas e históricas del sistema gótico"*. Demetrio de los Ríos no sólo pretendía "devolver" el coro a su sitio, sino también vigorizar la espacialidad existente y recuperar la diafanidad perceptiva del sistema constructivo de la catedral, con una intención positivista de captación visual de la totalidad.

La Academia de San Fernando juega un papel determinante en el mantenimiento del coro en la nave. Su postura conservadora, fundamentada en la preferencia de criterios no alteradores de morfologías de las arquitecturas históricas, resulta bastante conciliadora. Ante el temor de que el propuesto traslado del coro por Ríos cobrara expansión en las restantes catedrales, opta por defender los procesos evolutivos del monumento, con total

[880] González-Varas Ibáñez, I. (1993): *La Catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León.

[881] González-Varas Ibáñez, I. (2000): "Nuevos proyectos de traslado del coro catedralicio en el siglo XIX", en Campos Sánchez-Bordona, Mª D. et alii: *El coro de la Catedral de León: arte, función y símbolo*, León, p. 145-171.

[882] González-Varas Ibáñez, I. . op. cit. (2000), p. 156.

respeto hacia sus añadidos y alteraciones, apoyándose en la sistematización, segñun la organización de la capilla mayor, de catedrales *a la francesa*- con altar adelantado y espacio posterior suficiente para alojar la sillería- y *a la española*- con altar dispuesto al fondo limitando el espacio y obligando a emplazar el coro en la nave. No cabe duda que este posicionamiento neutral pretendía ser de validez para cualquier propuesta que surgiera en el seno de cualquier otro Templo análogo.

El proceso que tiene lugar en torno al coro de la CATEDRAL NUEVA DE SALAMANCA no deja de resultar ciertamente extraño, pues la propia Academia de San Fernando, que en el año 1791 había emitido un informe favorable para su traslado, en 1958 -tomando como portavoces a Francisco J. Sánchez Cantón y a José Yárnoz en la sesión celebrada por la Comisión Central de Monumentos el día 23 de junio[883]- se retracta de su primera postura mostrándose en disconformidad con el pretendido cambio de ubicación a la capilla mayor que se vuelve a plantear en ese momento.

La ponencia presentada resulta doblemente interesante, tanto porque rememora los motivos que en el siglo XVIII habían conseguido el beneplácito de San Fernando, como porque ésta realiza una revisión sobre los mismos casi dos siglos más tarde. No cabe duda que la postura de la Academia recoge su ánimo global hacia la sistemática desparición de los coros *a la española* que tras la Guerra Civil se estaba produciendo por todo el país –*"caso que se viene repitiendo con frecuencia en las catedrales españolas y que tanto afeacta a elementos artísticos de valor incalculable"*- . Por eso, aún sin obviar las razones que le conducen a no aceptar el traslado en Salamanca, llegando a proponer una laternativa, su dictamen es válido para cualquier otro debate análogo en su contenido.

Recuperemos los argumentos favorables aludidos por la Academia en 1791: la catedral carecía de retablo mayor, habiéndose ideado un año antes la construcción de un nuevo tabernáculo; la Fábrica mostraba una clara "unidad de estilo" arquitectónico con superposición ornamental de tipo plateresco y barroco que no hacían disonante –*"quedaría perfectamente ambientado"*- el traslado del coro a la capilla mayor; su emplazamiento en la nave central suponía un obstáculo tanto para la contemplación del Templo como para el tabernáculo proyectado; y su cambio de asentamiento facilitaría la congregación masiva de fieles en las celebraciones más significativas; la singular girola rectangular que presenta la catedral permitiría trasladar el coro *"sin perturbar y alterar en nada la traza de su planta, pues al aumentar un tramo de nave a la capilla mayor consigue emplazarse en forma idéntica a como está actualmente la sillería del coro, con todos sus agregados"*. Aunque en este último motivo -la adaptación del conjunto en la capilla- se defiende con el mantimiento de su planta, se expresan, asimismo, las alteraciones implícitas en su desmontaje, sobre

[883] Sánchez Cantón, F.J. y Yárnoz, J. (1958): "Traslado del coro de la Catedral Nueva de Salamanca al altar mayor", en *Academia*, nº 7, p. 91-94.

todo las pérdidas de carácter esculótrico. Por lo demás, volvemos a encontrarnos con los tan recurrentes motivos visuales, litúrgicos y estéticos que se han ido presentando desde el siglo XVIII para justificar estos desplazamientos. Tanto sólo como contrapunto a su confomidad la Academia apunta dos observaciones concretas: la limitación acústica del presbiterio frente a la obtenida con el coro en la nave central, y la incertidumbre de obtener holgura suficiente en el altar para oficiar las ceremonias más importantes.

¿Cómo justifica la Academia de San Fernando su cambio de postura?. La respuesta es sencilla: mediante la contextualización conceptual. Esto es, haciéndose eco del rechazo generalizado que en el siglo XVIII los técnicos y eruditos emprenden contra el barroco. Gaya Nuño (1961) explica la crueldad del setecientos del sigiente modo: *"los arquitectos neoclásicos creían estar en la posesión de la suprema verdad y se sentían penetrados de razón y lógica, nunca estimaron abusivo el derribo de una construcción cuyo estilo pugnase con su gramática de formas"*[884]. Haciéndose eco de esta actitud y pensamiento la Academia revisa su postura inicial en estos términos: *"ha de tenerse en cuenta que eran aquellos años de máxima reacción antibarroca, en que se abominaba del churriguerismo, hoy admirable en sus obras magistrales, cual la del coro salmantino."* Para que su postura no parezca impersonal, guiada únicamente por una mayoría ideológica, completa su justificación refiriéndose a aquel proyecto -finalmente frustrado- de erigir un baldaquino para amparo del altar mayor en el centro del crucero, favoreciendo con el tralsado su contemplación máxima.

La alternativa propuesta por San Fernando en 1958 para frenar la propuesta del traslado, consiste en desmontar los muros de cierre –adosados a los pilares centrales del ábside- entre la capilla mayor y la girola –siempre y cuando técnicamente fuese viable-, obteniendo una diafanidad visual atractiva para el fiel. Además, la rejas de la capilla –que *"carecen de valor artístico"*- podrían sustituirse por unas barandillas que reforzasen esta solución.

La sillería gótica de la **CATEDRAL DE OVIEDO** es desmontada y trasladada a la capilla de Santa Bárbara y a la sala capitular en el año 1901, según proyecto del arquitecto Luis Bellido de 1898. Sin embargo, el incendio causado en la sala capitular durante un conflicto del sector minero en 1934, hizo que se arruinase una parte importante[885]. La idea había partido del obispo Ramón Martínez Vigil, cuando en 1894 plantea su traslado al presbiterio, con avance del altar hacia el crucero, a fin de retener la atención del fiel en los actos litúrgicos– ante su potencial distraimiento por la irrupción del socialismo político y la corriente liberal en esa época-, así como de enfatizar la imagen interior de la nave central. La oposición del Cabildo a esta iniciativa fue similar al caso de León, pues entre la objeciones argumentadas se encontraba la adversidad térmica: en León los capitulares rechazaron el

[884] Gaya Nuño, J.A. (1961). op. cit. p. 15.

[885] Graus, D. y H.: "Creación, ruina y recreación de la sillería de Oviedo", en *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984, p. 11-97.

traslado por las temperaturas extremas que se producían en el presbiterio, y en Oviedo sus homónimos ya habían constatado, en un ensayo precedente, la escasa confortabilidad que suponía sacar el altar del presbiterio. Las otras dos negativas presentadas por el capítulo ante el prelado fueron el presunto desencadenamiento de problemas técnicos que su desmontaje podría afectar no sólo estética sino también mecánicamente a la Fábrica, y la inseguridad de poder sufragar en su totalidad la operación. La escasa comprensión entre cabidlo y obispo se tradujo en varios años de desconcierto hasta que, finalmente, en 1901 el traslado es materializado no son cierta polémica, pues con él se desmantelaron los órganos y más elementos de índole artística que lo componían. Un rechazo del que se hizo eco –llamándonos poderosamente la atanción- el arquitecto Luis Menéndez Pidal, en cuyas palabras enjuició la actuación como una pérdida de *"gran parte de sus valores y riquezas, quedando desnuda y fría tal cual ahora la vemos"* [886]

La sillería ovetense, tras su fragmentaria instalación en la Sala Capitular y Capilla de Santa Bárbara –así como la reutilización de buena parte de sus componentes en zonas dispersas del Templo[887]- aún habría de conocer otra suerte trágica. Al incendio de 1934 hay que añadir, tan sólo tres años después, el desplome de la bóveda que cubría el otro emplazamiento de la restante sillería -la capilla de la santa- con motivo de los bombardeos sucedidos en la revuelta asturiana. Hacia 1954 lo conservado del coro gótico se almacena en piso alto del claustro, hasta que en los años setenta –y en avanzado estado de putrefacción- es descubierto por Dorothy y Henry Graus, quienes dan cuenta, como protagonistas, de las presuntas hipótesis –sobre todo del abandono y dejadez de su custodia por parte del cabildo- que lo habrían llevado a tal dispersión. El proceso de su restauración –supervisado por ambos norteamericanos entre 1979 y 1982- está detallamente recogido en su libro (1984) y explicado con apoyo de fotografías. Entre los criterios adoptados para su recuperación destacamos la "*sustitución de elementos estéticos*" (capítulo 5), esto es, reemplazar tallas mutiladas por las de otras sillas que, por su mal estado, no pudieron ser conservadas. Todos los sitiales recuperados fueron instalados en la Sala Capitular, entendiéndose esta elección como la más idónea por tratarse de una imbricación, cuando menos cronológica y conceptual, de mueble y espacio góticos.

El traslado parcial de la sillería de la CATEDRAL PALMA DE MALLORCA al presbiterio –impulsado por el obispo Pedro Juan Campins Barceló en 1904 y encargado a Gaudi, Jujol y Rubió- se gesta con el deseo claro de depurar la imagen gótica del Templo, para ello se cometiera

[886] Graus, D. y H. op. cit. (1984). p. 38.

[887] El cuerpo central del trascoro se instala como portada de la Cámara Santa ysu retablo, dedicado a la Virgen de la Luz, se encuentra en un lateral de la capilla del Rey Casto. Las cajas de los órganos se venden a la parroquia de Natalhoyo (Gijón). La verja del coro se traslada, casi en su totalidad, a la antesala del Archivo de la Catedral. Las vallas de la Vía Sacara se colocan inicialmente en las capillas de Santa Bárbara y del Rey Casto, pero hoy se encargan del cerramiento lateral de la capilla mayor.

una desconexión iconográfica en su reinstalación y una alteración de algunos sitiales mediante la coloración de respaldos y tallas. Cuando fallece el mitrado, el cabildo, desde un principio contrario a tal hazaña, paraliza las obras, pero ya es tarde: buena parte del conjunto ha caído en manos de coleccionistas y su unidad se ha roto de manera radical. La intervención en este coro refleja tanto las ansias por despojar a la Fábrica de este "estorbo estético",como las atrocidades que en una incontrolada actuación ha derivado en la más absoluta dispersión del coro.

TRASLADOS DE COROS DIRIGIDOS POR PONS-SOROLLA: TRANSFORMACIÓN SIMBÓLICA Y FUNCIONAL

El panorama de los coros capitulares en Galicia ha protagonizado mutilaciones, transformaciones y traslados, entroncados con la mayoría de las premisas recogidas en los casos españoles previamente referidos. Con anterioridad a las intervenciones en las que participa Francisco Pons-Sorolla –Santiago de Compostela, Tui y Mondoñedo-, tiene lugar la reubicación de los estalos corales de la CATEDRAL DE OURENSE en el año 1937, planteada por el arquitecto Antonio Palacio y ejecutada según trazas del ingeniero Alejandro San Román. En esta ocasión, como hemos tenido ocasión de comprobar en otros conjuntos, tampoco se repara en su discurso iconográfico y su instalación parcial en la capilla del Santo Cristo, no respeta, ni tan siquiera, el orden de los sitiales, disponiéndose los inferiores en el cuerpo superior y viceversa. La otra parte de la sillería se asienta en los laterales de la capilla mayor. Las rejas, tanto del coro como de la referida capilla, se reutilizan para cerrar los espacios laterales del crucero, mientras que el órgano se coloca sobre la tribuna del Pórtico del Paríso, habilitándose para él una balconada de piedra. Salvo este precedente, las restantes catedrales gallegas contaban con su su sillería coral *al modo español*, y van a protagonizar, de la mano de sus respectivos prelados, un cambio sustancial.

Unos años antes de que Pons-Sorolla finalizara sus estudios de arquitectura e iniciara su carrera con su maestro Menéndez Pidal en Santiago, el cabildo de esta ciudad, apoyado por las entidades sociales y culturales de la misma, retoma el debate sobre la necesidad o no de retirar el coro de la CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA de su original emplazamiento, este es, la nave mayor. En 18 de diciembre de 1940 el obispo, Tomás Muñiz de Pablos, el alcalde, Marqués de Figueroa, el rector de la Universidad, Carlos Ruiz del Castillo y el presidente de la la Archicofradía del Apóstol, Marcelino Blanco de la Peña, entre otros firmantes[888], solicitan a la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de

[888] A los ya citados hay que añadir al Jefe Comarcal de F.E.T. y de las J.O.N.S., Luis Legaz Lacambra, al Director del Instituto, Luis Peña Mantecón, al Presidente de la Cámara de Comercio, Jorge la Riva, y al Presidente de la Asociación Patronal, Sr. Bermejo; en Informe de la Comisión de Arquitectura del expediente de traslado del coro de la catedral de Santiago de Compostela, 1940-1941 (Archivo- Biblioteca de la RABASF, legajo signatura 194-3/5), folio 6.

Educación Nacional las normas que permitan o formular un proyecto de traslado de coro o, en su defecto, abrir un concurso de propuestas, entre las que se escogería la *"que mejor se armonizara con la arquitectura, con la tradición y con el ceremonial religioso de esta Basílica."* (Folio 6).

Hemos dicho que el cabildo retoma el asunto porque, al igual que sucedía en Templos como el de León, la iniciativa de despojar a la Fábrica de este elemento se remonta al siglo XVI, cuando en acta capitular de 7 de junio de 1522 ya se plantea su eliminación *"a pesar de que a la sazón no estaba cerrado por la parte posterior y de que entonces sus muros laterales eran menos altos que los actuales."* (Folio 2). Los siguientes intentos tienen lugar a finales del XVIII, cuando el arzobispo Malvar y Pinto encarga a los arquitectos Manuel Ferro Caaveiro y Melchor Prado la reinstalación del coro detrás del altar mayor, y en la primera década del XX, momento en que el arquitecto Ricardo Velázquez[889] se interesa por esta cuestión, realiza un viaje a Francia para comprobar la disposición de San Saturnino de Toulouse y envía al cabildo un proyecto con documentación fotográfica *"según el cual, respetando en absoluto el actual camarín de la imagen del Santo Apóstol, el baldaquino, columnas, etc. de la Capilla Mayor, supo encontrar, en ésta, cabida para los asientos de Canónigos y Beneficiados y dejar la Catedral despejada y el altar colocado en forma tal que las funciones religiosas con todo el grandioso ceremonial de nuestra Basílica podían ser presenciados por los fieles desde toda la nave principal y brazos del Crucero."* (Folio 3).

La noticia del viaje del referido Ricardo Velázquez a Toulouse abre un tema de especial importancia por tratarse de un Templo destinado a espacio museográfico en los últimos tiempos. La idea de visitar la musealizada basílica pone de manifiesto el deseo de orquestar una campaña similar en Compostela. La francesa se despoja prácticamente de culto, salvo celebraciones puntuales de carácter representativo, y éste podría ser el referente que se busca en la gallega: convertir el «Santuario de la Nueva Cruzada» en pieza expositiva y marco para ritos protagonizados, sobre todo, por peregrinos.

En el Año Jubilar 1915 el cabildo aprueba que el referido Velázquez inicie las obras de traslado de coro en el próximo mes de octubre[890]. A primeros de noviembre se da cuenta de su presencia en la ciudad con los planos de las obras proyectadas para exponerlos ante la comisión constituida para su supervisión[891]. No volvemos a tener noticia de este asunto hasta octubre del año siguente, cuando se nombra otra comisión ocupada de informar al cabildo sobre la *"necesidad, utilidad o conveniencia"* de las obras propuestas, conforme al

[889] Suponemos que se trata de Velázquez Bosco, seguidor de la escuela conservadora capitaneada por Torres Balbás en España.

[890] Acuerdo de 12 de Enero de 1915 en el Acta Capitular nº 82 (1902-1916), signatura 637, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

[891] Acuerdo de 1 de Noviembre de 1915 en el Acta Capitular nº 82 (1902-1916), signatura 637, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

plano presentado por el arquitecto, así como de la disponibilidad del dinero suficiente para llevarlas a cabo[892]. A pesar de que una semana más tarde el Capítulo acuerda la conveniencia de llevarlas a cabo y deja constancia del beneplácito apuntado por el Cadenal -quien *"no sólo aprueba las mencionadas obras de restauración, traslado de Coro etc, sino que además las aplaude con entusiasmo"*[893]-, la remoción se paraliza hasta los años cuarenta.

La memoria que el cabildo envía a la Dirección General de Bellas Artes recoge los principales motivos por los que se entiende que el coro debiera ser trasladado a la capilla mayor. El primero de ellos recae en el carácter jacobeo que envuelve al Templo y que le otorga un papel destacado en la cristianidad occidental. Con las siguentes palabras describen la frustración que las peregrinaciones protagonizan al llegar al santuario y encontrarse, por su emplazamiento en la nave mayor, con dificultades para contemplar unitariamente el conjunto y las ceremonias que en ella se desarrollan: *"Pero a su llegada* (peregrinos)*, tal fervor entusiasta, sufre profunda desilusión al malograrse su esperanza de ver, sin grandes incomodidades, el esplendor litúrgico de las funciones religiosas, puesto que esto es un privilegio que por causa de la actual deformación distributiva de la fábrica románica de la Iglesia Metropolitana está reservado a contadas personas, casi exclusivamente a las comisiones oficiales. Todos los demás fieles han de resignarse forzosamente a engrosar la compacta masas que se apretuja en las cegadas naves del templo y que, nada pueden ver de los ritos y ceremonias que se desarrollan en el presbiterio o en el coro."* (Folio 1).

El segundo argumento consiste en la desvalorización de su traza y mérito artístico, remitiéndose a la depreciación que Antonio López Ferreiro habia emitido en su *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago* (1898-1911), en la que lo considera como una obra pobre y carente de estética[894]. La tercera y última causa -no tanto de índole litúrgica como de parafernalia y puesta en escena- radica en asegurar que su eliminación no alteraría el ritual y el desfile de los canónigos y beneficiados por la Vía Sacra; esto es, no perjudicaría en nada la *"vistosidad de las ceremonias"* (Folio 4). Para ello, aún reconociendo la plasticidad del ceremonial de las grandes celebraciones que parten del coro -en las que *"se lucen valiosos ornamentos sagrados"*-, proponen que, aún retirando éste, sería factible mantener el mismo tipo de ritual o, incluso, mejorarlo. Pero es más, llegan a añadir que, llegado el caso, no habría inconveniente en organizar *"un ceremonial que se adpate al*

[892] Acuerdo de 24 de Octubre de 1916 en el Acta Capitular nº 82 (1902-1916), signatura 637, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

[893] Acuerdo de 30 de Octubre de 1916 en el Acta Capitular nº 82 (1902-1916), signatura 637, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

[894] Se trata de la sillería de madera que tras el Concilio de Trento sustituyó a la sillería medieval pétrea. Crf. Yzquierdo Perín, R. (ed.) (2001). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*., Simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza (A Coruña, 06-09 de septiembre de 1999), Betanzos, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

proyecto que se nos dé y que supla con ventaja al ceremonial actual" (Folio 5). Creemos que esta predisposición de cambiar su ceremonial debe resultar, para quienes critican la remoción de coros, igual de peligroso pues en la concepción unitaria que Navascués (2001) defiende de concepción espacial-liturgia, se parangona que tan románica es la liturgia compostelana como lo es el ámbito del coro, el destinado a los fieles entre éste y el Pórtico de la Gloria y las bóvedas y esculturas de toda la catedral[895].

La reforma interior de la catedral- derivada tras la remoción del coro-, encuentra, como también era habitual en otros traslados de coros españoles, la oposición de la Academia de San Fernando, a la que, en este caso, se añade la negativa de la Comisión Provincial de Monumentos de A Coruña. A finales del año 1941 el académico Sánchez Cantón recoge el parecer, casi unánime, de San Fernando sobre el derribo ideado por el cabildo para el coro de Santiago[896]. El argumento más sólido en que fundamenta su postura es su origen medieval, contastrado fehacientemente en documentos y piezas conservadas del siglo XII: *"Si algún coro hay históricamente intangible es el de Santiago de Compostela, ya que alguna fuerza ha de concederse a la continuidad casi milenaria de una costumbre nada perniciosa."*[897].

La Academia refuerza su postura aludiendo, como lo habían hecho los canónigos, a la obra de López Ferreiro (1898-1911), para quien la presencia del coro en la nave mayor se correspondía con su emplazamiento original. Al final del texto, Sánchez Cantón arroja dos recomendaciones de diferente naturaleza: la primera de ellas se concibe como una alternativa al traslado total, aconsejando únicamente la demolición de la parte de sillería asentada en la nave occidental del crucero, *"concesión tendente a buscar armonía para los criterios contrapuestos"*[898]; y la segunda advertencia, de carácter proteccionista, sostiene que, al margen de la decisión definitiva que sobre el coro se tomase desde la Dirección General de Bellas Artes, habría de respetarse *"en la forma actual la capilla mayor, conjunto exuberante de riqeuzas artísticas y de recuerdos históricos"*[899].

No cabe duda alguna que esta última solicitud tendía a evitar mayores dispersiones de bienes en la catedral que la del coro, pues en todo traslado de los estalos corales al presbiterio o a capillas solía ir pareja una ordenación y adaptación del espacio receptor, implicando, en ocasiones, la desaparición de retablos, imágenes, altares, etc. El desmontaje del coro desde finales de 1944 y durante 1945, tan anhelado por el cabildo, es coordinado por Menéndez Pidal y Pons-Sorolla.

[895] Navascués Palacio, P. (20019. op. cit., p. 26.

[896] Sánchez Cantón, F.J. (1942): "Informe sobre el proyecto de derribo del coro de la Catedral de Santiago", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, p. 99-103.

[897] Sánchez Cantón, F.J. (1942). op. cit., p. 102.

[898] Ibídem.

[899] Ibídem.

El origen del traslado de Santiago, como se ha podido comprobar, parte del seno capitular y cuenta, en todo momento, con el apoyo de su prelado Tomás Muñíz. Similar situación es la que se plantea en las **CATEDRALES DE TUI Y MONDOÑEDO**, bajo las prelaturas de José López Ortiz y Jacinto Argaya, respectivamente. ¿Hasta qué punto los técnicos que realizan sus traslados tienen la absoluta responsabilidad de la misma, tal y como parece extraerse de la historiografía artística en los últimos decenios?.

Si se tienen en cuenta los prolegómenos y solicitudes ecelsiásticas previas a las actuaciones, la responsabilidad unidireccional sobre el cuerpo técnico queda descartada. Dado que las iniciativas de cambio son presentadas directamente por el capítulo y el obispo al Ministerio de Educación Nacional, a fin de conseguir el beneplácito para su ejecución por medio de la Dirección General de Bellas Artes, la comunicación consiguiente a los Arquitectos de la Primera Zona –Menéndez Pidal y Pons-Sorolla- les inihe de su polémica gestación.

Si a ello se añade el marco político en que estas decisiones son tomadas, no queda más remedio que estimar a ambos profesionales como interlocutores y ejecutores de una actitud oficialmente aprobada. Es cierto que se ha culpado a los organismos responsables de la tutela patrimonial de su poca implicación en la aprobación de tales operaciones. Sin embargo, es posible que la administración central, aún siendo completamente conocedora de tales destrucciones, las concibiera con la triple finalidad de satisfacer a la Iglesia católica, de cumplir con los preceptos del Concilio Vaticano II –aunque bajo su interpretación- y de depurar el exceso ornamental de los templos en aras de la valoración pétrea como ideal de austeridad y espiritualidad.

Basándose en una *praxis* ampliamente difundida por España y con un número considerable de referentes culminados, ambos técnicos proyectan, a su juicio y siempre con la supervisión de los religiosos, la diferente solución para cada caso. Partiendo de las pautas comunes y divergentes que idean para los tres casos gallegos se pasa, a continuación, a establecer una reflexión sobre esta práctica intervencionista.

LA NUEVA RELIGIOSIDAD DE LA ESPAÑA NACIONAL CATÓLICA:
PROBLEMAS DE VISUALIZACION Y NECESIDAD DE AMPLIACIACIÓN ESPACIAL

El problema de la contemplación total del altar mayor a causa de la disposición central del coro, es el motivo más repetido por los diversos partícipes en los desmantelamientos ocurridos en Santiago, Tui y Mondoñedo. Más que la depreciacón del mueble –a la que también se alude para evitar la paralización de su remoción- se aborda, de manera destacada, la coartada perspectiva lineal que este mueble provoca en el interior de los

Templos. En este sentido, cabe recordar las palabras con las que el obispo Argaya mostraba su "radicalización" hacia el rechazo de la disposición del coro en la nave: *"Nos resultaba ejemplar (…) el camino emprendido por otras diócesis, en orden a devolver a sus catedrales su sabor primero, liberándolas de odiosas interposiciones entre el altar y un pueblo llamado a ser no espectador mudo, incapacitado muchas veces hasta para ver, sino partícipe consciente u devoto de la Liturgia de la Iglesia. Y éste ha sido nuestro camino, más claro cada día a la luz de la Constitución de Sagrada Liturgia, que condicionó felizmente toda la obra restauradora. Ha cambiado afortunadamente la fisonomía interna de nuestra Catedral"*[900].

Tal y como apunta el prelado de Mondoñedo, el traslado de los coros capitulares se ha visto asociado a las disposiciones del CONCILIO VATICANO II[901], referidas a la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, bajo las cuales se ha buscaba el amparo y las justificación a tales remociones. Es cierto que la actualización propuesta por el Concilio en los años sesenta no afecta, más que al caso de Mondoñedo, a todos los traslados efectuados en Galicia, pero la actualización litúrgica de la Iglesia ya se venía fraguando progresivamente desde el Concilio de Trento (1562-1563), aunque para autores como Navascués (2001) los decretos que afectan a la liturgia, nada dicen sobre este punto[902]. Ahora bien, ¿cuáles son las conclusiones conciliares del Vaticano II interpretadas en defensa de los traslados?.

El artículo 90 de las "Disposiciones de las iglesias" contempla que: *Al construir nuevas iglesias, al reconstruirlas o adaptarlas, procúrese con diligencia que resulten aptas para celebrar las acciones sagradas conforme a su auténtica naturaleza, y obtener la participación activa de los fieles (cfr. Const. Art. 124*)[903]; según este punto ha de procurarse la "participación activa" pero también se ha de mantener la "auténtica naturaleza" de las Fábricas. En consecuencia, no se contemplan ni derribos, ni cambios tan sólo el respeto hacia la morfología arquitectónica y la invitación más abierta hacia el fiel, que bien pudiera realizarse mediante nuevos ritos o celebraciones sin necesidad de demoler ámbito ninguno.

Por su parte, el artículo 98 referido al "Lugar de los fieles" es algo más esclarecedor -con respecto al asunto que nos ocupa- y especifica que éstos han de situarse de tal modo que contemplen las ceremonias, estableciendo la idoneidad de colocar asientos en los que puedan emplazarse cómodamente: *Téngase especial cuidado en disponer el lugar de los fieles, de modo que puedan ver las celebraciones sagradas y participar debidamente en*

[900] Carta pastoral "Catedral y Posconcilio" redactada por el Obispo de la antigua diócesis Mondoñedo-El Ferrol del Caudillo, Jacinto Argaya, ante la reapertura de la Catedral Basílica de Mondoñedo en el año 1966.

[901] Concilio ecuménico convocado por el Papa Juan XXIII en el año 1959 y celebrado entre 1962 y 1965.

[902] Navascués Palacio, P. (2001). op. cit., p. 39: "*a la vez que Carlos Borromeo se manifestó tolerante al respecto en sus Instrucciones (1577) que recogen el espíritu conciliar en todo lo referente al arte sacro"*.

[903] "Construcción de iglesias y altares con vistas a facilitar la participación activa de los fieles.", *Instrucción para aplicar debidamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Capítulo V, Concilio Vaticano II.

ellas con su espíritu. Conviene que normalmente se pongan para su uso bancos o sillas, pero hay que reprobar la costumbre de reservar asientos a apersonas privadas, según el artículo 32 de la Constitución. Se procurará, además, que los fieles no sólo puedan ver al celebrante y demás ministros, sino también escucharlos cómodamente, utilizándose para ellos los medios técnicos modernos[904]. Este es, a nuestro entender, el punto que ha dado más pie a la ambiguedad y a la interpretación libre de obispos y cabildos, pues en el deseo de establecer una involucración más eficaz del fiel, procurándole una observación completa de los rituales, se ha estimado necesario habilitar el espacio central –como más idóneo al estar en eje con presbiterio y altar-, para acoger a los asistentes laicos. Que este artículo se haya comprendido como "carta libre" para emprender reformas y supresiones de muebles y retablos que impidieran ese objetivo, refleja, además, el momento de cambio e imagen renovada que la Iglesia pretende transmitir mediante la depuración absoluta del Templo, el despojo de ornamentación ostentosa o el lucimiento de la piedra tras el desencalado de paramentos, entre otras actuaciones.

Es evidente que si se pretende llegar al mayor número posible de fieles, atraerlos a la iglesia y "retenerlos", ésta ha de parecer recatada, austera y encarnación, únicamente, de intereses espirituales. Eso sí, no sólo depuración en cuanto a Fábrica sino también en cuanto a escenografía y atributos ceremoniales. Es precisamente el artículo 124 del capítulo VII, sobre arte y objetos sagrados, el que alude a esta cuestión del sigiente modo: *"Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras y ornamentación sagrada. Procuren cuidadosamente los obispos que sean excluidos de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugenen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte. Al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación ac tiva de los fieles"*[905]. De nuevo, "participación activa", una frase tan reiterada y cargada de intención que bien pudiéramos identificarla como el lema -en lo que a interacción liturgia/arquitectura se refiere- del Concilio Vaticano II.

Por último, otra de las motivaciones asociadas al traslado de coros es el triunfo de la religiosidad de la España nacional católica. La historiadora García Cuetos y el arquitecto Esteban Chaparía (2003) estudian esta interacción en el ejemplo paradigmático de la catedral de Santiago de Compostela, identificada como uno de los Santuarios hito del régimen franquista[906]. Santiago, en cuanto a representación de la Cruzada, necesita

[904] "Construcción de iglesias y altares con vistas a facilitar la participación activa de los fieles.", *Instrucción para aplicar debidamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Capítulo V, Concilio Vaticano II.

[905] "El arte y los objetos sagrados", *Constitución sobre la Sagrada* Liturgia, Capítulo VII, Concilio Vaticano II.

[906] García Cuetos, Mª P.; Esteban Chapapría, J. (2003). op. cit., p. 145-148.

presentarse como centro de culto masivo, de acogida de peregrinos y, para ello, su sillería capitular situada en la nave central es el principal obstáculo a eliminar.

COMPLICACIONES TÉCNICAS:
PORCESOS DE CONSOLIDACIÓN, PAVIMENTACIÓN Y RESTAURACIÓN

La retirada del coro de la nave en las tres catedrales gallegas ha originado una sucesión de operaciones técnicas que, conceptualmente, han resultado similares en los tres casos, aunque con algunas diferencias que especificaremos a continuación. El proceso de desmontaje general comprende la retirada de las rejas del coro ante la capilla mayor y las que delimitan la Vía Sacra; el desarmado de la sillería y elementos complementarios como tarimas, retablos, etc.,; y la demolición de los muros de cerramiento en los restantes tres frentes.

Una vez clasificadas y almacenadas las piezas para su posterior restauración y reinstalación, se da paso a las intervenciones de reparación y adecentamiento de las zonas que quedan descubiertas; es decir, la consolidación y reconstrucción de basas, tambores y capiteles de los pilares en los que iban encastrados los muros y rejas del coro; la renovación de pavimento pétreo del recinto descubierto en sintonía con el resto del Templo, ya que lo normal es que el coro- por tratarse de un lugar donde los canónigos permanecían largo rato- solía contar con tarima que permitía mayor confortabilidad; y la reparación en algunos casos, de las bóvedas resentidas por la demolición de los muros del coro, como en el caso tudense, donde fue necesario construir un nuevo tirante para compensar la retirada del trascoro. Ahora bien, todas estas operaciones se realizan de modo continuo en Tui y Mondoñedo, mientras que en Santiago el interés por explorar arqueológicamente el subsuelo de la catedral las ralentiza un poco más.

La sillería compostelana toma un derrotero bien diferente a las de Tui y Modoñedo. Mientras que en estas dos últimas se reemplazan fragmentariamente dentro del Templo, el mueble de Santiago se coloca parcialmente y de modo provisional en el coro alto de otra iglesia de la ciudad, la monasterial de San Martín Pinario, hasta que en 1974 se emplaza definitvamente en la cabecera del cenobio coruñés de Sobrado dos Monxes[907].[908] Aunque el concepto y la función del coro compostelano, mediante su ubicacion en otro templo, se han roto de modo absoluto, si acaso, la desconexión iconográfica y funcional de los otros dos, en cuanto a conjunto, resulta más grave. En el caso de Tui una parte es encajada en la

[907] Navascués Palacio, P. (2001). op. cit., p. 26, nota 3.

[908] Un caso similar de traslado exterior es el de la iglesia de San Marcos de Toledo, cuyo coro fue llevado por Regiones Devastadas a la Catedral Nueva de Lleida, tras el incendio de ésta en el que también pierde el retablo mayor, para emplazarlo en su cabecera.

capilla mayor –introduciéndose modificaciones en talla y situación de sitiales- y la otra se reinstala bajo los órganos. En Mondoñedo, además de instalar una parte de sillería en el del brazo izquierdo del transepto y el resto en la capilla mayor.se construyen dos muros de contención bajo los órganos –de granito la zona inferior y ladrillo la superior-, en los que se adosan las restauradas pinturas murales del siglo XV que originariamente decoraban el paramento exterior de los dos muros laterales del coro. En la reubicación de las pinturas también se altera su emplazamiento, de tal modo que la que originariamente se encontaba en el de la izquierda ahora está en el de la derecha y viceversa.

En las tres remociones de coros muchos fueron los objetos dispersados. Las rejas, son quizás, las piezas más reutilizadas tanto para completar el cerramiento lateral de presbiterios, así como las imágenes de retablos y algunos lienzos. Muchos otros se custodian en las colecciones de los museos eclesiásticos: en el Diocesano de Tui todavía permanece una de las verjas del coro, y en el catedralicio de Mondoñedo se exhiben la reja y púlpitos de la capilla mayor. Con respecto a los coros, también sufren modificaciones importantes; según Navascués (1999), por ejemplo, en Compostela éstos quedaron completamente colgados *contra natura*, al igual que ya había sucedido en la catedral de Granada (1929)[909].

Los espacios receptores de las sillerías, sobre todo las capillas mayores, fueron sometidos a la consolidación estructural, restauración de alzados y ordenación espacial. Un adecentamiento que solía ir acompañado de la renovación del mobiliario litúrgico; así, en Tui y Mondoñedo Pons-Sorolla diseña una nueva mesa de altar, adelanta los púlpitos ganado un tramo más de presbiterio y aumenta el número de peldaños en su acceso. El caso compostelano, fue más complejo e implicó una solución algo más conservadora de los elementos que lo componían, adelantándose la mesa de altar a la entrada del presbiterio; esta solución no resultaba satisfactoria, pues las rejas de éste y los púlpitos recortaban su visibilidad, y en la década de los años noventa se avanzó ligeramente el ámbito del presbiterio, mediante plataforma de madera sobre la que se colocó una nueva mesa de altar[910].

No cabe duda que, hasta el momento, la reacción más crítica en torno a los traslados de los coros capitulares gallegos la ha protagonizado la Basílica compostelana, por su proyección mundial. Es nuevamente el académico de San Fernando, Pedro Navascués (2001)[911], quien enjuicia con gran dureza este proceso, al que califica de "desdichada

[909] No cabe duda que los órganos han padecido bastantes mutilaciones con motivo de la retirada de los coros *a la española*. Los de Oviedo y Valencia son dos de los casos más representativos de esta realidad, cuya venta y conversión en retablo, se produjo de modo inmediato a la remoción de aquel. Crf. Navascués Palacio, P. (2000). op. cit., p. 114.

[910] Baltar Tojo, R. et alii. (1997-98): "Ampliación del presbiterio de la Catedral de Santiago", *Ars Sacra*, nº 4-5, p. 177-179.

[911] Navascués Palacio, P. (2001). op. cit., p. 25-41.

eliminación" y causante de una "despersonalizada nave mayor"[912]. Su argumentación se basa en atacar el desconocimiento de la estrecha vinculación entre forma y función, que ha conducido a los artífices de los traslados –obispos, cabildos, arquitectos, etc.- a enfrentarse ante la restauración o actualización del patrimonio cultural –en este caso de carácter religioso- como una "cuestión de estilos" relegando las funciones arquitectónica, artística, espacial, litúrgica y cultual: "*No medir, por ejemplo, la dimensión procesional de la catedral, en la que el coro es referencia espacial y litúrgica inexcusable, es desconocer, el distinto valor del espacio de las naves central y colaterales, no tano en orden de magnitud como en el de uso"*[913].

El traslado de sillerías corales también fue realizado, aunque con menor intensidad, en templos monacales, conventuales, parroquiales y colegiatas. Dentro de las remociones que dirige Pons-Sorolla en Galicia se incluye la del Monasterio de Oseira (Ourense), realizada entre los años sesenta y setenta. Al igual que había sucedido en sus otros desmantelamientos, los motivos aducidos eran la depreciación artística del mueble y su entorpecimiento para la visualización del interior. Asismismo, la retirada del coro bajo de la nave mayor desencadena la reconstrución de piezas de sillería -zócalos, basas y fustes de pilares, impostas y esquinales- dañadas por la supresión, así como la pavimentación de la zona ocupada por el coro.

En suma, la imagen de nuestras catedrales y templos se ha visto redibujada por la supresión de sus coros *a la española*, fundamentalmente, durante el siglo XX. La espacialidad más privada del coro se ha profanado y, con ella, la pérdida de una zona simbólica y funcional dentro del restante territorio sagrado que corresponde al Templo.

[912] Ibídem. p. 27: "Es todo lo contrario a lo que sucede en la iglesia del monasterio de Celanova (Orense), donde la conservación de los coros y trascoro, puertas y altares, ayuda a entender inmediatamente el funcionamiento y carácter monástico de su iglesia, distinto al de una parroquia o al de una colegiata.".

[913] Ibídem. p. 26.

III. 2. 4. ARQUITECTURA PARTICULAR

La principal ocupación de Francisco Pons-Sorolla es la restauración de arquitectura histórica y, como tal especialista, forma parte de la historia cultural del siglo XX en España. Ahora bien, no realizaríamos un estudio completo de su figura si omitiéramos su otra producción, la correspondiente a la propiedad particular. La excesiva proximidad del marco temporal en que trabaja este arquitecto con la actualidad dificulta profundizar en detalles de clientes y proyectos que desvelen asuntos de carácter privado. Conscientes de que una tarea de este tipo rebosa los límites del presente estudio pero al mismo tiempo, reiteramos, que su esbozo ayuda a completar el perfil de Pons-Sorolla hacemos, a continuación, un rápido recorrido por las escasas intervenciones de promoción particular.

En algunas campañas de ordenación urbana, como las desplegadas en Santiago de Compostela o en la Villa de Rivadavia (Ourense), la intervención de Pons-Sorolla está directamente relacionada con la redacción de Ordenanzas Especiales. Estas medidas de control afectan, sobre todo, a las edificaciones de nueva planta que se acometen en el recinto protegido, así como a todas aquellas reformas, de interiores o de fachadas, que los propietarios de las llamadas edificaciones "menores" deseen realizar en las mismas. Si consideramos que estas pequeñas obras han de contar con la aprobación del Arquitecto Conservador –en este caso, Pons-Sorolla-, quien las supervisa y, por lo general, las dirige -previa solicitud de licencia en el Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM)- podemos considerarlas como actuaciones sobre patrimonio edificado privado.

Dado que los referidos expedientes forman parte de un programa más amplio -regularización de paisaje urbano-, los trabajos proyectados no difieren de los restantes criterios –técnicos y conceptuales- así como de los condicionantes –sociales y culturales- aplicados en la campaña de intervención de escala mayor. Resulta, en consecuencia, más novedoso ocuparnos de aquellas intervenciones que, ajenas a Conjuntos Históricos, hayan suscitado la atención de Pons-Sorolla.

En el año 1954 recibe el encargo de proyecto y dirección de obras necesarias para ampliar, con nueva habitación, la planta primera del chalet situado en la compostelana **CALLE DE LA ROSALEDA**, propiedad de Ricardo Bescansa Castilla[914]. No se trata de reforma destacada sino la continuación, en el referido piso, del cuerpo saliente en planta baja, manteniendo la superficie de planta y la altura de fachada existente. A la demolición de cubierta le sucede la construcción de nuevo forjado y muros, con instalación simultánea de carpinterías en huecos, así como las demás unidades complementarias de pintura, entarimado, pavimento, etc.

[914] El aparejador de la obra es Ramón Sobrino. Proyecto "Ampliación del Hotel de Don Ricardo Bescansa sito en la Rosaleda (Santiago de Compostela)", Diciembre de 1954. (ARG. Fondo: Delegación de A Coruña do Colexio de Arquitectos de Galicia. Expte.: 343-V. Signatura: 1118/11).

En ese mismo año de 1954 inicia otro encargo de mayor envergadura en la zona del Ensanche de Santiago de Compostela: edificio nuevo de seis plantas –cinco viviendas y bajo comercial- sito en el nº 15 de la **CALLE DE GENERAL PARDIÑAS**[915]. Los propietarios del solar solicitantes del proyecto son Ángel Martínez de La Riva, Jorge y José Mª Bescansa Martínez, Luís Villar Blanco y Ramón Varela Núñez. La licencia del COAM –expedida en octubre del año anterior- especifica que la dirección de obra es compartida con Robustiano Fernández Cochón, arquitecto del Colegio de León. Desavenencias entre los componentes de la Comunidad motivan el cese de Pons-Sorolla como arquitecto director en 1963. Éste, que ya había suspendido la supervisión del trabajo dos años antes, comunica, en ese año, al secretario del COAM el relevo de la obra a favor de su colega Germán Álvarez de Sotomayor.

La expansión urbana de Compostela, fuera del Recinto Monumental, durante el siglo XX se produce lentamente por la prioridad concedida a la renovación de aquel. Apenas tienen desarrollo las corrientes generales del urbanismo contemporáneo, frente a ciudades como Ferrol, A Coruña y Vigo en donde se acometen Ensanches de manera más decidida[916]. Aunque la ampliación moderna de Santiago hacia el Sudeste se plantea, por primera vez, a finales del siglo XIX, cierta despreocupación de los poderes civiles hacia este particular deriva en la ocupación progresiva de los terrenos sin una regularización municipal. En los años treinta se aprueba el plan básico de actuación urbanística en la zona del Ensanche, sin embargo, su aplicación –interrumpida por el conflicto nacional- sería retomada años más tarde con ciertas modificaciones[917]. La ocupación plena del terreno, incluido en el referido Plan, no se produce hasta finales del siglo XX. El paisaje urbano resultante se caracteriza por episodios arquitectónicos inconexos entre sí con fuertes contrastes de volúmenes y escalas. La reordenación pormenorizada de la llamada «Zona Nueva» es una de las actuales preocupaciones de la política urbana municipal.

El proyecto de vivienda de Pons-Sorolla se encuadra en el referido contexto de crecimiento espontáneo del Ensanche compostelano, de hecho, se trata de la primera esquina edificada de las cuatro que conforman el cruce de la Calle General Pardiñas con la de República del Salvador. Es más, tal y como puede comprobarse en el plano de emplazamiento, la segunda vía –una de las actuales arterias con más densidad de tráfico

[915] Proyecto "Edificio para viviendas sito en el nº 15 de la Calle de General Pardiñas en Santiago de Compostela (La Coruña)", Enero de 1953. (ARG. Fondo: Delegación de A Coruña do Colexio de Arquitectos de Galicia. Expte.: 332-V. Signatura: 1117/8). La sujeción a las Ordenanzas Municipales, a la Ley de 19 de Noviembre de 1948 sobre Viviendas Bonificables y a las modificaciones de ésta establecidas por Decreto Ley de 27 de Noviembre de 1953, le permiten ser clasificada –según artículo 3 de la referida Ley- dentro del tipo A –más de 125 m^2 por vivienda- en su 1ª categoría.

[916] Villares, R. (2003): "La ciudad de los 'Dos Apóstoles' (1875-1936)", Portela Silva, E. (coord.) *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago de Compostela y Universidad de Santiago de Compostela, p. 477-557.

[917] Villares, R. (2003). op. cit., p. 497-515.

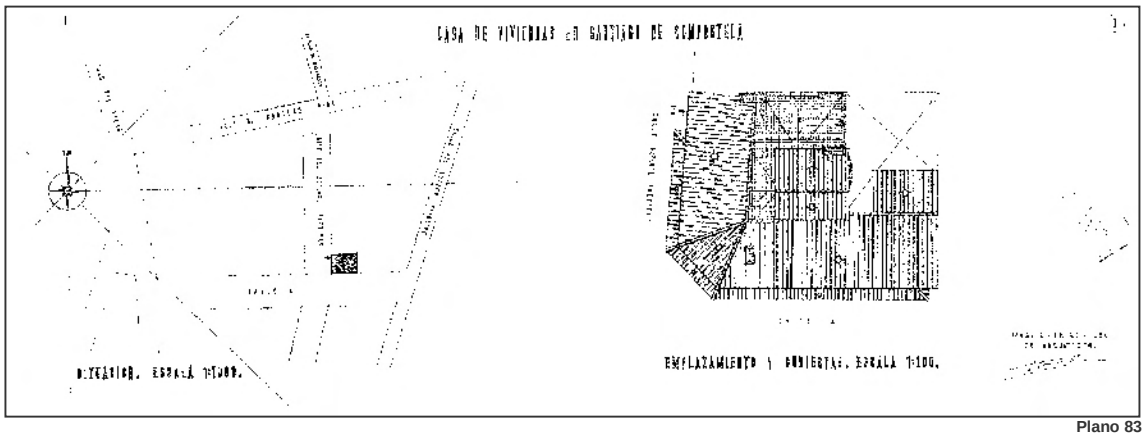
en el centro de la ciudad-, en el momento del proyecto, aún no tiene nombre y se la denomina como "Calle A" (Plano 83).

El planteamiento de Pons-Sorolla, aunque finalmente frustrado, pone de manifiesto sus pautas concernientes a la arquitectura de nueva planta: *"El carácter impuesto a las fachadas es el de un edificio moderno, sin relación inmediata con estilos tradicionales de Santiago, ya que su situación en la zona de Ensanche no le hace depender en modo alguno de la influencia del gran recinto monumental, en especial por el carácter de los edificios modernos ya existentes en la calle de General Pardiñas. Hemos considerado muy contraproducente la tímida repetición de los motivos barrocos santiagueses en edificio que ni por época ni por volumen puede relacionarse con el espíritu de aquellos."*[918].

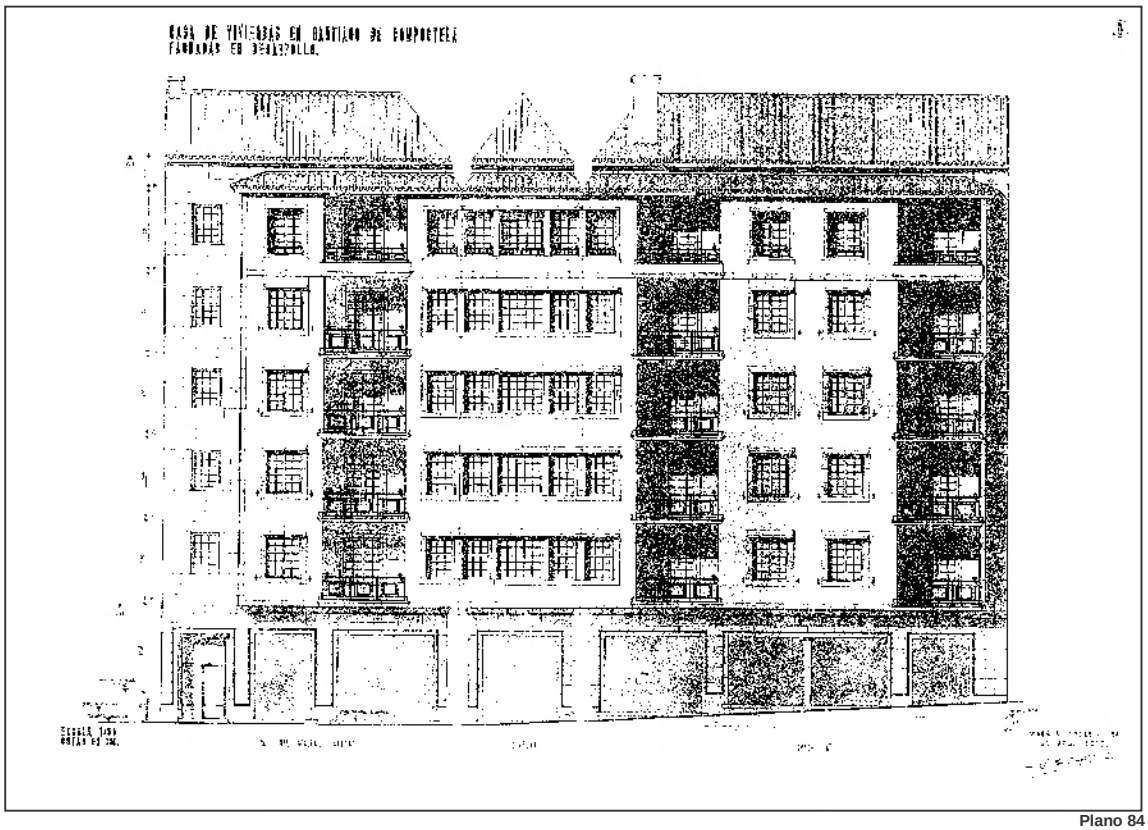
Esta concepción resulta bastante interesante por defender el empleo de sintaxis moderna y rechazar falsos históricos en espacios alejados de zonas monumentales. Es más, la elección morfológica y constructiva que formula en esta propuesta permite comprender, incluso justificar, las actuaciones estéticas –incluidas en el criterio «Fachadismo»- que lleva a cabo en conjuntos de escala artística, sobre todo, en el casco antiguo de Santiago de Compostela. Frente al fácil encasillamiento de arquitecto historicista nos encontramos con un arquitecto versátil, preocupado tanto por la inserción de la arquitectura en la trama urbana como por su imagen exterior; herencia de la preocupación ambientalista aplicada en las intervenciones de cascos antiguos que dirige por toda Galicia.

La situación en esquina del solar determina la composición de fachada en chaflán, al que se destaca en alzado mediante cubierta triangular (Plano 84). El diseño del lienzo se articula mediante la combinación de grandes ventanales con balconadas. La solución de doble carpintería, enrasando la exterior con el plano de fachada, y su apertura hacia fuera, le permite recuperar -según sostiene en la memoria del proyecto- este recurso de tradición local en vías de extinción. La homogeneidad del bloque se mantiene en las cuatro primeras plantas de viviendas, diferenciándose el bajo comercial mediante grandes recercados de granito y el piso superior enmarcado con línea de imposta, y donde los vanos no cuentan con viseras-vierteaguas por la proximidad de la cornisa, la cual genera una línea de sombra que modula plásticamente la edificación. Los laterales de la fachada se diferencian mediante fondo de granito similar a los recercados de vanos.

[918] Memoria del Proyecto "Edificio para viviendas sito en el nº 15 de la Calle de General Pardiñas en Santiago de Compostela (La Coruña)", Enero de 1953. (ARG. Fondo: Delegación de A Coruña do Colexio de Arquitectos de Galicia. Expte.: 332-V. Signatura: 1117/8).



Plano 83



Plano 84

Planos 83 y 84. Edificio de viviendas en la Calle General Pardiñas nº 15 de Santiago de Compostela: emplazamiento, cubiertas y fachadas en desarrollo (Enero, 1954. ARG. Fondo: Delegación de A Coruña do Colexio de Arquitectos de Galicia. Expte.: 332-V. Signatura: 1117/8).

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

fuentes

ACADEMIAS

- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Madrid).
- Academia de la Historia. (Madrid).

ARCHIVOS[1]

- Archivo del Reino de Galicia. (A Coruña). (ARG).
- Archivo Municipal de Santiago de Compostela.
- Archivo Histórico Municipal de A Coruña. (AHMC).
- Archivo Histórico de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Archivo de la Administración Autonómica (Santiago de Compostela).
- Archivo Gráfico de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos "Maestro Mateo" (Santiago de Compostela).
- Archivo Diocesano de Santiago de Compostela.
- Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. (ACS).
- Archivo de la Fundación Penzol. (Vigo).
- Archivo General de la Administración. (Alcalá de Henares). (AGA).
- Archivo General de Simancas.
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Madrid).
- Archivo del Patrimonio Nacional.
- Archivo Histórico Nacional.
- Archivo particular de Pons-Sorolla. (Madrid). (APS).

BIBLIOTECAS

- Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.
- Biblioteca de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de Santiago de Compostela.
- Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Biblioteca del Museo de las Peregrinaciones. (Santiago de Compostela).
- Biblioteca de Museo de Pobo Galego. (Santiago de Compostela).

[1] Se indican, únicamente, las siglas de los referenciados en el texto.

- Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela.
- Biblioteca del Instituto Padre Sarmiento. (Santiago de Compostela).
- Biblioteca de la Fundación Penzol. (Vigo).
- Biblioteca Nacional. (Madrid).
- Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Madrid).
- Biblioteca "De Angelis d´Ossat" en la Facoltà di Architettura di la Università di Roma "La Sapienza". (Roma).
- Biblioteca "Adolfo Venturi" del Istituto Centrale per il Restauro. (Roma).
- Biblioteca Nacional de Roma.
- Biblioteca Hertziana. (Roma).
- Biblioteca Apostólica Vaticana. (Roma).
- Biblioteca di Archeologia e Storia dell´Arte en el Palazzo Venezia. (Roma).
- Bibliotecas de Historia del Arte en las Facultades de Filosofía y Letras de las Universidades "La Sapienza", "Tor Vergata" y "Roma Tre". (Roma).
- Biblioteca Nacional de Francia. (París).

CENTROS DE DOCUMENTACION

- Centre de Documentation ICOMOS-UNESCO. (París).

COLEGIOS DE ARQUITECTOS

- Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia (C.O.A.G.). (Santiago de Compostela).
- Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM). (Madrid).

HEMEROTECAS

- Hemeroteca de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Hemeroteca Municipal de Madrid.

OTRAS INSTITUCIONES

- Consorcio de Santiago de Compostela.
- Oficina de Urbanismo del Ayuntamiento de Santiago de Compostela.
- Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y el Cemento (I.T.C.C.). (Madrid).

bibliografía

ABEL VILLELA, A. DE (1975): *200 años de obras y restauraciones en la Muralla de Lugo*, Lugo.

MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES Y MEDIO AMBIENTE (1995): *Accesibilidad y calidad ambiental. Perugia, Amsterdam, San Sebastián, Cuenca, Granada, Toledo, Bolonia, Grenoble, Fuenlabrada, Barakaldo, Gijón, Oviedo, Santiago e Compostela, Reims*; I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos (Granada, Julio 1993), Madrid.

AGRASAR, F. (2003): *Vanguardia y tradición. La arquitectura de la primera modernidad en Galicia*, A Coruña, COAG, p. 39-42.

AIRES BARROS, L. (2004): "Património cultural, novos enfoques e paradigmas", *Património, território e sociedade*, *X Cursos de Verão de Cascais*, 2003, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, vol. II.

ALOMAR ESTEVE, G. (1967): "Le problemes techniques de la sauvegarde et de la revivification des monuments", *Premier Colloque sur l'etude de la conservation, de la restauration et de la réanimation des ensembles historiques* (Cáceres, 15-19/III/1967), ICOMOS.

-ídem. (1980): *Teoría de la ciudad*. *Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, Madrid, Instituto de Estudios de Adminsitración Local.

ALTED VIGIL, A. (1984). *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos y Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Cultura.

ÁLVAREZ CASADO, A. I. (1999): *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones periódicas entre 1936 y 1948*, Madrid, Fundación Universitaria Española

ÁLVAREZ DE BUERGO BALLESTER, M. Y GONZÁLEZ LIMÓN, T. (1994). *Restauración de edificios monumentales. Estudio de materiales y técnicas instrumentales*, Madrid, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Gabinete de Formación y Documentación.

ANDRIEUX, J-Y. Y SEITZ, F. (2000): *Pratiques architecturales et enjeux politiques. France 1945-1995*, Paris, Picard.

ARIAS VILA, F. (1995). "Chamoso Lamas e a Arqueoloxía lucense: unha revisión", *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo y Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, p. 39-59.

ARÍZAGA BOLUMBURU, B. (2002): *La imagen de la ciudad medieval. La recuperación del paisaje urbano*, Santander, Universidad de Cantabria.

Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Centro di studi per la Storia dell'Architettura (Roma 1955), Florencia, Casa Editrice R. Noccioli, 1957.

BALOSSI RESTELLI, A. (1970). "Salvataggio dei templi di Abu Simbel. Aplicación speciali di resine sintetiche che hanno consentito la rimozione dei templi", *Rivista tecnica dell'Ance "L'industria delle costruzioni"*, mayo-junio, Roma.

BAPTISTA NETO, Mª J. (1997): *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*, Lisboa, Estampa.

-ídem. (2000): "Monumentos Nacionais. Memoria, Propaganda e Poder (1929-1960)", Propaganda e Poder, Lisboa, Edições Colibri, p. 429-450.

-ídem. (2004): "Perspectivas actuais do património arquitectónico. Conceitos, critérios e intervencoes", *X Cursos de Verão de Cascais*: *Património, território e sociedade*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, vol. 2, p. 29-40.

BAYÓN MARINÉ, F. (1999) (ed. lit.): *50 años del turismo español. Un análisis histórico y estructural*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.

BERENSON, B.: (1945): "Come ricostruire la Firenze demolita", *Il Ponte*, nº 1, p. 33-38.

BERMEJO LÓPEZ, Mª B. (2002): "La protección de los itinerarios culturales: en especial la protección del camino de Santiago a través de las técnicas protectoras del patrimonio histórico", *La diversificación y la desestacionalización del sector turístico. IV Congreso de Turismo, Universidad y Empresa*, Valencia, Tirant Lo Blanch, p. 337-351.

BERNAL SANTA OLALLA, B. (1996). "La conservación del patrimonio como coarada para la renovación del centro histórico de Burgos", Ramos Hidalgo, A., Ponce Herrero, G. y Dávila Linares, J. M. (ed.) *II Jornadas de Geografía Urbana* (Alicante, 1995), Universidad de Alicante.

-ídem. (1999). *Vivir las ciudades históricas. Ciudad histórica y calidad urbana* (Burgos, 1998), Universidad de Burgos, Fundación "La Caixa".

-ídem. (2001). "Le façadisme à l'heure actuelle en Espagne, un problème urbanistique et patrimonial", *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 76-79.

-ídem. (2001). "Cambio de uso y crisis de los centros históricos", *Seminario Internacional de Ciudades Históricas Iberoamericanas*, Toledo, Comité Nacional Español de ICOMOS, p. 67-71.

-ídem. (2003). *El medio ambiente urbano en las ciudades históricas*, IV Jornadas de Geografía Urbana (Burgos, 1999), Universidad de Burgos.

BIANCHI BANDINELLI, R. (1945): "Come non ricostruire la Firenze demolita", *Il Ponte*, nº 2, p. 114-118.

BONELLI, R. (1959): *Architettura e restauro*, Venecia, Nei Pozza Editore.

Bonet Correa, A. (1981) (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra.

BORNHEIM, W. (COMP.) (1968). *Monumentos históricos de Alemania y su restauración*, Exposición. Karlsruhe. C. F. Müller, Großdruckerei und Verlag GmbH.

BOTTI, A.: (1992): *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, Alianza Editorial.

BRANDI, C. (1988): *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza Forma.

BUSTAMANTE MONTORO, R. (2003). "Salvaguardia y trabajos de emergencia durante la Guerra Civil (1936-1939)", en *Tratado de rehabilitación*, t. 1, Universidad Politécnica de Madrid.

CABRERA GARCÍA, Mª I. (1998): *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*¸Universidada de Granada.

CALAMA RODRÍGUEZ, J. Mª Y GRACIANI GARCÍA, A. (1998). *La restauración decimonónica en España*. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla.

CALDERÓN CALDERÓN, B. (2003): "El paisaje de la ciudad histórica española en el cambio de siglo. Entre el renacimiento y la invención de la memoria", Bernal Santa Olalla, B. (coord.) *El medio ambiente urbano en las ciudades históricas*, IV Jornadas de Geografía Urbana (Burgos, 1999), Universidad de Burgos.

CALINESCU, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, (1ª ed. Duke University Press, 1987).

CALLE VAQUERO, M. DE LA (2002). *La ciudad histórica como destino turístico*. Barcelona, Ariel.

CAMPOS ROMERO, Mª L. (2000). "Movilidad y preservación ambiental en las Ciudades Patrimonio: el ejemplo de Toledo", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria.

CANTACUZINO, S. (2001): "Un point de vue contraire", "Façadisme contre développement durable, une question de valeurs communes", Fa*çadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 58-60.

CAPARRÓS LERA, J.Mª (2000): *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy.

CAPITEL, A. (1988). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial.

CARBALLEDO ZOREDA, L. (coord.) (2004). *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo".

CASIELLO S. (1996) (coord.) *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Venecia, Marsilio Editori.

CASTILLO OREJA, M. A. et alii (2000) (ed.): *Centros Históricos y conservación del patrimonio*, Madrid, Fundación Argentaria.

CASTILLO RUIZ, J. (1997): *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural*. Granada, Universidad de Granada.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1990): "La reutilización de piezas romanas y medievales en Galicia", *Brigantium*, nº 6, p. 77-90.

-ídem. (1996): "A Obra de arte: 'reconstrucción' e recreación*", Os Profesionais da historia ante o patrimonio cultural : liñas metodolóxicas*, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, p. 153-167.

-ídem. (2000): "La Catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en Núñez Rodríguez, M. (ed.) *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, p. 39-96.

-ídem. (2005): "Europa y España: el Camino de Santiago y el arte románico", *España medieval y el legado de Occidente* [Exposición: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA-INAH], Barcelona, Lunwerg, p. 81-105.

CEBRIÁN FRANCO, J.J. (1997): *Obispos de Iria Flavia y Arzobispos de Santiago*, Instituto Teológico Compostelano.

CHAMOSO LAMAS, M. Y PONS-SOROLLA Y ARNAU, F. (1961). "Las pinturas murales de Villar de Donas (Lugo)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XVI, Santiago de Compostela, p. 176-182.

-ídem. Chamoso Lamas, M. (1961): "La Exposición Europea de Arte Románico en Santiago de Compostela", *Goya*, nº 43-45, p. 234-241; ídem (1961): "La Exposición de Arte Románico", *Compostellanum*, t. VII, nº 2, p. 5-53.

-ídem. (1970). "Las pinturas murales en Galicia", *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo y Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 1995, p. 101-104.

-ídem. (1978): "Avances para una ordenación de la salvaguarda de la belleza y del carácter de los paisajes y parajes de Galicia", *Abrente*, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 10, p. 77-92.

CID PREGO, C. (1993): "Sobre precedentes del conocimiento, conservación y degradación del patrimonio artístico asturaino (siglos VII-XIX)", *Estudios sobre Historia del Arte*, Santiago de Compostela, p. 369-397.

CIUFFINI, F. (1993): "¿Ciudades libres de coches? Perugia una ciudad a mitad de vado", I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos, Granada.

C.O.A. G. (1978). "Obras polémicas na Catedral de Santiago", *Obradoiro*, Comisión de Cultura do C.O.A.G., nº 0 (Junio), p. 35-39.

-ídem. (1981): *Galicia, A destrucción e a integración do patrimonio arquitectónico. III Xornadas de Arquitectura Galega*, Santiago de Compostela.

COLLINS, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950*) Barcelona, Gustavo Gili.

CORRAL, C. (1998). "Accesibilidad y movilidad en los Centros Históricos", Troitiño Vinuesa, M. A. y García Marchante, J.S.: *Vivir las ciudades históricas. Recuperación integrada y DINÁMICA FUNCIONAL*. CUENCA, UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, FUNDACIÓN "LA CAIXA".

CORRIENTE CÓRDOBA, J.A. (1993): *El camino y la ciudad de Santiago de Compostela. Su protección juridica. Recopilación de normas*, Consellería de Cultura, Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago.

CRESPO PRIETO, R. (1989): "Las pinturas murales de la catedral de Mondoñedo", *Estudios Mindonienses*, nº 5, p. 487-531.

CRESTI, C. (1995): *Firenze, capital mancata. Architetura e città dal piano Poggi a* oggi, Milán, Electa.

CRIADO BOADO, F. Y GONZÁLEZ PÉREZ, C. A. (1996): "Fichas e redes, sitios e paisaxes: das bases de datos ós sistemas de información, dos inventarios estáticos ós catálogos interactivos", *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, p. 103-121.

CURUNI, A. (1996): "Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico", Casiello S. (coord.) *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Venecia, Marsilio Editori.

DAIFUKU, H. (1969). "La importancia de los bienes culturales", en *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO.

DALDA, J. L. (1993): "Experiencias Proyectuales. Plan Especial de la Ciudad Histórica de Santiago de Compostela", *I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos* (Granada, 1993), Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

DÍAZ-BERRIO, S. (2004). "El concepto de autenticidad, visión histórica y aplicación al caso mexicano", Finocchietti, S. (coord.): *¿Credibilidad o veracidad?. La autenticidad: un valor de los bienes culturales*, Perú, UNESCO, p. 20-24.

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES (1958). *Veinte años de restauración monumental*, Catálogo de Exposición, Madrid.

-ídem. (1967): *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo (IPCE). España. Conjuntos Histórico-Artísticos. Sitios mixtos urbano-rurales,* Madrid.

EQUIPO MUNDO (1970). *Los 90 ministros de Franco*, Barcelona, Dopesa.

ESPONDA CASCAJARES, M. (2004). *Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en México y en España*, Tesis Doctoral dirigida por José Luis González Moreno-Navarro, Departamento de Construcciones Arquitectónicas (ETSAB), Universidad Politécnica de Cataluña.

ESTEBAN MALVENDA, A. M. (2002): "Tradición 'versus' Tecnología: un debate tibio en las revistas españolas", *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Actas del Congreso Internacional-ETSA Navarra, T6 Ediciones, Pamplona, p. 97-105.

ESTEVE SECALL, R. (2005): "Turismo y religión. El impacto económico del turismo religioso; especial referecia al turismo jacobeo", en Pardellas, X. (dir.) *Turismo religioso: o Camiño de Santiago*, Universidade de Vigo, p. 137-156.

FANTOZZI MICALI, O. Y DI BENEDETTO, M. (2000): *I piani di ricostruzione post-bellici nella provincia di Firenze*, Milán, Franco Angeli.

FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R. (2000). "Patrimonio Histórico e Identidad Cultural", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria.

FERNÁNDEZ-GAGO VARELA, C. (1999): "Pontevedra con Chamoso Lamas", *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Catálogo de Exposición, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, p. 37-50.

FLORES MARINI, C. (1966). "La restauración de monumentos coloniales en México", *Preservación de monumentos*. Canadá. OEA, p. 20-26.

FONTANA, J. (ED.) (1986). *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica.

GAIROLA, T. R. (1969). "Ejemplos de preservación de monumentos en la India, *La conservación de los bienes culturales*,. UNESCO.

GALLEGO FERNÁNDEZ, P. L. (1992). "Viollet Le Duc: La Restauración Arquitectónica y el Racionalismo Arqueológico. Fin de siglo", Fernández Muñoz, A. L. (dir.): *Restauración Arquitectónica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 29-46.

GALLEGO ROCA, F. J. (1995). *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*, Granada, Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada.

GÁRATE ROJAS, I. (1992). "Técnicas de la cal en revestimientos", Fernández Muñoz, A. L. (dir.), Rivera, J. (coord.) *Restauración arquitectónica*, Universidad de Valladolid.

-ídem. (1994). *Arte de la cal*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

GARCÍA BALLESTEROS, A. (1995). "La ciudad objeto de estudio pluridisciplinar", *Geografía urbana*, vol. 1, Barcleona, Oikos-Tau.

GARCÍA CUETOS, Mª P. (1999). *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Oviedo, Editorial Sueve.

GARCÍA DELGADO, J. L. (1986). "Estancamiento industrial e intervencionismo económico durante el primer franquismo", Fontana, J. (ed.) *España bajo el Franquismo*, Barcelona, Editorial Crítica.

GASPAR, S. (1996): *A Xeración Nós e o Camiño de Santiago*, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Santiago de Compostela.

GAYA NUÑO, J. A. (1961): *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos,* Madrid, Espasa-Calpe.

GONZÁLEZ-VARAS, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas,* Madrid, Cátedra.

GRIMAL, F. (1966). *Cité de Carcassone*, París, Caisse Nationale des Monuments Historiques.

HALL, P. (1996): *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

HASPEL, J. (2001). "Berlin après la Seconde Guerre Mondiale",): "Façadisme contre développement durable, une question de valeurs communes", Fa*çadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 200-202.

HERNÁNDEZ, A. (2001): "Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el periodo franquista", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, p. 459-484.

HERNÁNDEZ BORGE, J., DÍAZ HERNÁNDEZ, J.A. Y PATIÑO ROMARÍS, C.A. (2000) (coord.): *O turismo en Galicia. Potencialidades endóxenas de desenvolvemento urbano e económico*, Vigo, Diputación Provincial de Pontevedra.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Ediciones Trea.

HERNÁNDEZ MATEO, F. D. (1997): *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958) :medio siglo de eclecticismo*, Universidad de Córdoba.

ICOMOS (1968). *Premier Colloque sur L'etude de la conservation, de la restauration et de la reanimation des ensembles historiques*. (Cáceres, España-1967), Louvain.

INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA (1973). *La casa de Benalcázar en la ciudad de Quito*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

ISAC, A. (1987). *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

JIMÉNEZ, E. (2004): "La segunda modernidad (arquitectura española de los cincuenta)", Exposición organizada por Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, p. 131-164.

JOKILEHTO, J. (1999). *A history of architectural conservation*, Oxford, Butterworth Heinemann.

JUNYENT I SUBIRÀ, E. (1940). *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, Barcelona, Balmes.

La réutilisation culturelle et artistique des monuments historiques en Europe. Synthèses de l'Etude et extraits des Actes du colloque (Château Savelli-Italie-1998).

LA-HOZ ARDERIUS, R. DE (1996). "De Ruskin a Viollet-Le-Duc", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 83, Madrid.

LACUESTA, R. (1998): *El Servei de Catalogació y Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona. Metodologia, criteris i obra. 1915-1981*, Colección Tesis Doctorales Microfichadas, Universitat de Barcelona.

-ídem. (2000). *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Diputación de Barcelona.

-ídem. (2001). "La restauración monumental en Cataluña durante la Guerra civil y la posguerra: las propuestas de Jeroni Martorell, Eduard Junyent y Camil Pallàs", Congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada.

LAVADO PARADINAS, P. J. (1999). "Recuperación, conservación y musealización del patrimonio artístico medieval", Hevia Blanco, J. (comp.): *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*, Universidad de Oviedo, p. 139-159.

LAYUNO ROSAS, Mª A. (2003): *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea.

-ídem. (2005). "Espacios de representación de la memoria. La Argentina en España: museos y exposiciones (1892-1971)", Aznar, Y. y Wechsler, D. B. (coord.): *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, p. 133-163.

LAVADO PARADINAS, P. J. (1999): "Recuperación, conservación y musealización del patrimonio artístico medieval", en Hevia Blanco, J. (comp.) *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco*. Universidad de Oviedo, p. 139-159.

LEIRA LÓPEZ, J. Y MÉNDEZ FONTE, R. (2000) (coord.): *O patrimonio e a cultura proxectual. Un diálogo necesario*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, Universidad de A Coruña y Concello de Ribadeo.

LINZ, J. J. (1996). "La Transición Española en perspectiva comparada", Tusell, J y Soto, A. (eds.): *Historia de la Transición (1975-1986)*, Madrid, Alianza Editorial.

LLORENTE HERNÁNDEZ, A. (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor.

LOIS GONZÁLEZ, R. C. (1993): "Transformaciones recientes entre O Cebreriro y Compostela", en Torres Luna, Mª P., Pérez Alberti, A. y Lois González, R.C. (ed.) op. cit., p. 361-381.

-ídem. (1996): "As novas formas de urbanización", A guerra en *Galicia/O rural e o urbano na historia de Galicia*, III e IV Semanas Galegas de Historia: A guerra en Galicia, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores, p. 451-485.

-ídem. (2000): "Dotaciones e infraestructuras del Camino de Santiago. Una aproximación geográfica", en López Trigal, L. (dir.) *Ciudades y Villas Camineras Jacobeas. II Jornadas de estudio y debate urbanos* (3ª, 1999, León), Universidad de León, p. 225-245.

LOIS GONZÁLEZ, R.C. Y CASTRO FERNÁNDEZ, B.Mª (2006): "«Se loger dans le passé». La récupération emblématique de l'*Hostal* des Rois Catholiques de Saint-Jacques-de-Compostelle en hôtel de luxe", *Espaces et Sociétés*, 126, nº3/2006, p. 159-177.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (2004). "Regionalismo y personalismos: la pugna por derruir o conservar un Monumento Nacional en Extremadura", *Revista de Estudios Extremeños*, Ene-Abr. (1), p. 33-51.

LÓPEZ FERREIRO, A. (1889): *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central Compostelano; ed. facs. A Coruña, Edinosa, 1994.

LÓPEZ GÓMEZ, F-S. (1995). "Lugo entre as preocupacións prioritarias de D. Manuel Chamoso Lamas", *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Museo Provincial de Lugo, Diputación Provincial de Lugo y Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, p. 9-24.

LÓPEZ TAMAYO, N. (2000). "La intervención urbanística en el patrimonio edificado", Álvarez Mora, A. y Valverde Díaz de León, F. (coord.): *Ciudad, territorio y patrimonio. Materiales de investigación II*, Universidad Iberoamericana Puebla, Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid. México, Lupus Inquisitor.

LORÉS I OTZET, I. (2002). *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona et alii.

LOWENTHAL, D. (2001). "Défense du façadisme", Fa*çadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 54-56.

MACARRÓN, A. Mª (1995). *Historia de la Conservación y la Restauración*, Madrid, Tecnos.

MACARRÓN MIGUEL, A. Mª Y GONZALO MOZO, A. (1998). *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos.

MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J. (1996). *Antología de Textos sobre Restauración*, Jaén, Universidad de Jaén.

MARTÍNEZ MONEDERO, M. (2001): "La actitud restauradora en el régimen franquista. Un ejemplo metodológico: Luis Menéndez Pidal, arquitecto restaurador de la Primera Zona", *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, p. 521-552

MARKEVICIENE, J. (2001). "Façadisme contre développement durable, une question de valeurs communes", Fa*çadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 164-169.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (2004): *Santiago, trayectoria de un mito*, Barcelona, Bellaterra.

MARTÍN VALENTÍN, F. J. (2001). "Documentación del templo de Debod: salida de Egipto y su traslado a España", AA.VV*.: Debod, tres décadas de historia en Madrid, Madrid,* Museo San Isidro, p. 15-40.

MARTÍNEZ JUSTICIA, Mª J. (1996). *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, Universidad de Jaén.

MAS, A., GUDIOL, J., SOLER, J., COMPAIRÉ, R. Y LUESMA, J. (1997). *Real Monasterio de Sigena. Fotografías 1890-1936*. Diputación provincial de Huesca, p.9-24.

MATEOS RODRÍGUEZ, M. A. Y ESTEBAN RAMÍREZ, A. L. (1980). *San Pedro de la Nave*, Zamora, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (2ª ed. corr. y aum. 1988).

MENÉNDEZ PIDAL, L. (1941): "Asturias. Destrucciones habidas en sus monumentos durante el dominio marxista. Trabajos de protección y restauración efectuados o en proyecto", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, p. 9-17; y "Proyecto de ficha para monumentos", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 3, p. 18-46.

-ídem. (1945): "La reconstrucción de la Catedral de Oviedo", *Arbor*, Revista General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nº 8, p. 279-291.

-ídem. (1961). "Restauración del cimborrio y de las cubiertas pétreas en la catedral de Zamora", *Archivo Español de Arte*, Jul-Sep. XXXIV (135), p. 193-214.

MINISSI, F. (1994). "Musealización y vitalización de la ciudad", *Patrimonio y Ciudad. Reflexión sobre Centros Históricos*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

MINISTERIO DE CULTURA (1989). *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, Madrid.

MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES Y MEDIO AMBIENTE (1995): *Accesibilidad y calidad ambiental. Perugia, Amsterdam, San Sebastián, Cuenca, Granada, Toledo, Bolonia, Grenoble, Fuenlabrada, Barakaldo, Gijón, Oviedo, Santiago e Compostela, Reims*. I Congreso Movilidad y Calidad Ambiental en Centros Históricos (Granada, Julio 1993), Madrid.

Ministerio della Pubblica Istruzione (1968): *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Catálogo de Exposición organizada por la *Soprintendeze ai monumenti di Firenze, Pistoia e di Arezzo*, Florencia, C. E. Giunti-G. Barbèra.

MOKHTAR, G. (1978). "Protecting egypt's monuments", *UNESCO-Features*, nº 730.

MONTERROSO MONTERO, J. M. (1996). "Pinturas murais e restauración: aproximación histórico-artística a algúns dos conxuntos restaurados nos últimos anos", *Os profesionais da Historia ante o Patrimonio Cultural: liñas metodolóxicas*, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, p. 211-232.

-ídem. (2001). *Protección y conservación del patrimonio. Principios teóricos*, Santiago de Compostela, Tórculo Edicións.

MORA ALONSO-MUÑOYERRO, S. (1999). "La restauración arquitectónica en España (1840-1936): Teoría y Práctica", *Teoría e Historia de la Rehabilitación*, *Tratado de Rehabilitación*, Departamento de Construcción y Teconología Arquitectónica (UPM), tomo I, Madrid, Munilla-Leria.

MORALES VALLEJO, J. (2000). "España en la Lista del Patrimonio Mundial. Estado de la cuestión", Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria.

MOSQUERA ADELL, E. (1994). "De la utilidad de la arquitectura para el Patrimonio", VV.AA.: *Arquitectura y Patrimonio. Memoria del futuro. Una reflexión sobre la relación entre Patrimonio y Arquitectura*, Jérez, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, Instituto del Patrimonio Histórico.

MOURIÑO LÓPEZ, E. (2001): *Activación patrimonial e ritualización no proceso de revitalización do Camiño de Santiago*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía y Antropología Social.

MUÑOZ COSME, A. (1989). *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

-ídem. (2005). *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, Junta de Andalucía: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

NAEYER, N. DE (2003). "Rehabilitación de edificios históricos para nuevos usos", Rivera Blanco, J. (coord.) *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del Patrimonio*, Valladolid, Uuniversidad de Valladolid.

OEA (1966): *Preservación de monumentos*, Serie: Patrimonio, 1, Washington, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos.

ORDIERES DÍEZ, I. (1995). *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*. Madrid, Ministerio de Cultura.

OTERO PEDRAYO, R. (1926): *Guía de Galicia*, Vigo, Galaxia, 3ª ed. 1954, p. 136.

OTERO SUÁREZ, J. (1999): "A tumba de Santiago, entre a fe e a arqueoloxía", *Compostela* na historia*: redescubrimento-rexurdimento*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 15-22.

PANE, R. (1946): "Il Ponte S. Trinita"*, La nuova città*, nº 3; recogido posteriormente en *Architettura e arti figurative*, Nevecia, Neri Pozza Editore, 1948, p. 21-24.

-ídem. (1950): "Considérations sur la Réunion d'experts (sur les sites et monuments historiques) tenue au Siège de l'UNESCO du 17-21 octobre 1949" y "Some considerations on the Meeting of Experts (on Historical Sites and Ancient Monuments), held at UNESCO House, 17-21 October 1949", *Museum*, III, nº 1, p. 8-89.

PANIAGUA, J. R. (2000). *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, Cátedra.

PELLEJERO MARTÍNEZ, C. (2000). *El Instituto Nacional de Industria en el Sector Turístico: ATESA (1949-1981) y ENTURSA (1963-1986)*, Universidad de Málaga.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2004): *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.

PIZZA, A. (1994). "Ruinas, Forma, Proyecto", *Arquitectura y Patrimonio* (Curso-Debate, Sevilla diciembre de 1992), Jerez, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

PLENDERLEITH, H. J. (1969). "Un servicio de protección de monumentos" y "Problemas que plantea la preservación de monumentos", *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO.

POL, F. (1998). "La recuperación de los centros históricos: los debates abiertos", Troitiño Vinuesa, M. A. y García Marchante, J.S.: (1998): *Vivir las ciudades históricas. Recuperación integrada y dinámica funcional*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Fundación "La Caixa", p. 28-35.

PONS-SOROLLA, F. (1956). "Los jardines de la casa de Sorolla", *Cedro*, Revista del Instituto de Estudios de Jardinería y Arte Paisajística, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato "Alonso de Herrera", año III, nº 9-10 (primavera-verano de 1956), p. 5-16.

-ídem. (1960). "El más importante traslado monumental de Europa", Periódico *Ya*, Madrid, domingo 23 de octubre.

-ídem. (1970). "Las obras de restauración en Sos del Rey Católico", *Zaragoza*, Excma. Diputación Provincial de zaragoza, XXXI, p. 28-29.

-ídem. (1971). "Proyecto restauración de cabecera y crucero de la iglesia de San Sadurni de Tabernoles (Lérida", *Instituto de Estudios Ilerdenses*, Lleida, p. 49-54.

-ídem. (1973). “Renovation of the romanesque catedral of Roda de Isabena in the Pyrenees (province of Huesca” and of its urban setting”, *Monumentum*, vol. X, p. 21-26.

-ídem. (1978). “Proyecto de obras de restauración en la Capilla del Sancti Spiritus en Roncesvalles (Navarra)”, *Príncipe de Viana*, año XXXIX, números 150-151, Pamplona, Institución “Príncipe de Viana”, p. 59-77.

-ídem. (1983). “Obras de restauración en el Palacio de Gelmírez”, en *Abrente*, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 13-14, A Coruña, p. 159-166.

-ídem. (1986). “El hogar de Sorolla”, *Abrente*, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 16-18 (1984/1986), p. 67-72.

-Ídem. (1986). “Francisco Iñiguez Almech, en mi recuerdo”, *Solemne acto público promovido por la Real Academia aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis en memoria del que fue su Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Íñiguez Almech*, Zaragoza, 12 de mayo de 1986. p. 17-20.

-ídem. (1987). “L'obra de Sorolla a Xàbia”, *Xábiga*, Revista del Museu Arqueològic i Etnografic “Soler Blasco” de Xábia, nº 3, p. 115-132.

PONS-SOROLLA Y ARNAU, F. Y CABALLERO UNGRIA, V. (1973). “Amenagement de l’ensemble urbain de Burgo de Osma, de sa cathedrale et de son environnement”, *Monumentum*, vol. X, p. 35-38

PONS-SOROLLA Y ARNAU, F. Y CRESPO ÁLVAREZ, E. (1952). “Consolidación y restauración de la Torre de San Vicente en Zamora”, *Informes de la Construcción*, Patronato Juan de la Cierva. nº46, p. 181-193.

PONS-SOROLLA Y ARNAU, F. Y MANZANO MARTOS, R. (1973). “The restoration of the Castle of Segura de la Sierra (Jaen)”, *Monumentum*, vol. X., p. 75-84.

PONS-SOROLLA, F. Y MÉLIDA POCH, R. (1976). “La reconstrucción del puente sobre el río Ter, en San Juan de las Abadesas (Gerona)*, Inauguració del Pont Vell reconstruït*, San Joan de les Abadesses, s/p.

POSMOWSKI, P. (1978). “The island of Isis rises again from the Nile”, *UNESCO Features*, nº 728, p. 1-10.

PRECEDO LAFUENTE, J. (1999) -”Anos Santos composteláns entre 1931 y 1975”, *Compostela na historia: redescubrimento-rexurdimento*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 59-70.

PRESTON, P. (1977): *España en crisis. Evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

RAGGHIANTI, C. L. (1948): *Ponte a Santa Trinita*, Florencia, Vallechi Editore.

RAMÍREZ, M. (1978). *España 1939-1975. Régimen Político e Ideología*, Labor, Barcelona.

RAMOS PÉREZ, H. (2001). *San Pedro de la Nave, s. VII: una iglesia para recordar*, Zamora, Semuret.

Reconstrucción, Revista de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Ministerio de la Gobernación. Fechas consultadas: nº 1 (1941)-nº 87 (1948).

Revista Nacional de Arquitectura, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos/Dirección General de Arquitectura/Ministerio de la Gobernación. Fechas consultadas: nº 1 (1941)-nº 84 (1948).

Reconstructions et modernisation. la France après les ruines 1918-1945, París, Archives Nacionales.

RIEDERER, J. (1994): *Conservación y restauración en Alemania*, Bonn, Inter Nationes.

RIEGL, A. (1987): *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor.

RIVERA BLANCO, J. (2000) (dir.): *Principios de la restauración en la Nueva Europa. Conferencia Internacional de Conservación. Cracovia 2000*, Valladolid, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León.

-ídem. (2001). *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Valladolid, R&R.

-ídem (2004). "San Martín de Frómista y la restauración española en el cambio del siglo XIX al XX", Rivera Blanco, J. (coord.): *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

ROBERT, Y. (2001). "Pour une conscience plus anthropologique du Patrimoine Urbain", *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 84-88.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J. (1969). *Tarazona restaura sus monumentos*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

ROSA, P. (1998): *La città antica tra storia e urbanistica (1913-1957)*, Roma, Editrice Librerie Dedalo.

ROSELLI, P.; FANTOZZI MICALI, O.; DI BENEDETTO, M. ET ALII. (1984): *Fascimo e centri storici in Toscana*, Florencia, Alinea.

ROSSI, A. (1996): *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

RUSKIN, J. *Las siete lámparas de la arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, ed. española 1989.

SÁEZ DE BURUAGA, I. (1992). "Introducción a las técnicas complementarias", en FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. Luis (dir.): *Restauración arquitectónica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 301-309.

SANTOS SOLLA, J. M. (1993): "El Camino de Santiago como alternativa turística de Galicia", en Torres Luna, Mª P., Pérez Alberti, A. y Lois González, R.C. (ed.) *Los Caminos de Santiago y el territorio. Congreso Internacional de Geografía*, Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Santiago de Compostela, p. 783-800.

-ídem. (2000): "Cidade turísticas, cidade real, cidade ideal. Os exemplos de Pontevedra e Santiago", en Hernández Borge, J., Díaz Hernández, J.A. y Patiño Romarís, C.A. (coord.) *O turismo en Galicia. Potencialidades endóxenas de desenvolvemento urbano e económico*, Vigo, Diputación Provincial de Pontevedra, p. 301-318.

SÄVE-SÖDERBERG, T. (ed.) (1987). *Temples and tombs of ancient Nubia*, Londres, Thames and Hudson, UNESCO, p. 98-126.

SENRA GALÁN, J. L. (2004). "Origen, muerte y resurrección de la Iglesia de San Martín de Frómista", Rivera Blanco (2004) (coord.) *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*. Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

SICART GIMÉNEZ, A. (1974-75): "Las pinturas murales de San Juan de Portomarín", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo XXIX, Santiago de Compostela, p. 348-351.

SINGUL, F. (1999): *Historia cultural do Camiño de Santiago*, Vigo, Galaxia.

SUÁREZ ARÉVALO, J. (1995). "Rehabilitación de edificios históricos y centros comerciales: elementos de reflexión a partir de algunos ejemplos europeos", Ramos Hidalgo, A., Ponce HERRERO, G., DÁVILA LINARES, J.M. (ed). (1995): *II Jornadas de Geografía Urbana*, Universidad de Alicante, p. 221-226.

SUÁREZ INCLÁN DUCASSI, Mª R (2001). "Incidence et régulation du façadisme en Espagne", Fa*çadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 154-159.

SUÁREZ OTERO, J. (1999). "Manuel Chamoso Lamas y la arqueología en la Catedral de Santiago de Compostela", Exposición *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 71-80.

TOULIER, B. (1999): *Architecture et patrimoine du XX^e siècle en France*, París, Éditions du Patrimoine.

TROITIÑO VINUESA, M. A. (1992). *Cascos antiguos y centros jistóricas: problemas, políticas y dinámicas urbanas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes.

-ídem. (1995). "Notas sobre el análisis geográfico de la dimensión histórica de las ciudades", *Geografía urbana*, vol. 1, Barcleona, Oikos-Tau.

-ídem. (2000). “Ciudades Históricas, turismo y desarrollo sostenible”, Castillo Oreja (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria.

TUSELL, J Y SOTO, A. (1996) (eds.): *Historia de la Transición (1975-1986)*, Madrid, Alianza Editorial.

UNESCO (1969). La *conservación de los bienes culturales*, Organización de las Nacionaes Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

VALCÁRCEL, J. M. (1966). “Técnica de la 'puesta en valor' en las ciudades y conjuntos monumentales”, *Preservación de monumentos*. Canadá. OEA, p. 66-78.

VALENZUELA RUBIO, M. (1997) (coord.): *Los turismos de Interior. El retorno a la tradición viajera*, Universidad Autónoma de Madrid.

VAN LOO, A. (2001). “De la construction à la déstructuration des villes”,): “Façadisme contre développement durable, une question de valeurs communes”, Fa*çadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, p. 42-44.

VASSALO, E. (1996). “Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879”, ¡ Casiello, S. (coord.): *La cultura del restauro. Teorie e* fondatori, Venecia, Marsilio.

VENEGAS, L. (1984). “El encanto de envejecer. Rehabilitación de Albarracín (Teruel)”, *Revista MOPU*, mayo, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, p. 56-61.

VILÀ I TORNOS, F. (1999). “Les intervencions recuperatives a la Seu Vella”, *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil-lenni. Restauració, ús i manteniment...nous criteris?*, Actas del Simposio (Lleida, 6-8 marzo 1997), Lleida, Fundació Pública Institut d’Estudis Ilerdencs, p. 87-110.

VILLAGRAN GARCIA, J. (1963). *Arquitectura y restauración de monumentos*, México, Churubusco (2ª ed. 1977).

VILLARES, R. (2003): “La ciudad de los 'Dos Apóstoles' (1875-1936)”, Portela Silva, E. (coord.) *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Universidad de Santiago, p. 477-557.

Viollet-le-Duc, E. (1858-1868): *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* 10 vols., París, B. Bance.

VIVIANI, R. (1999). “De la Urbanística al gobierno del Territorio”, *La ciudad deseada. Valoración cultural de la Ciudad Histórica, su evolución sostenible y su futuro en la previsible ordenación del territorio*, Salamanca, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León.

WESSEL, H. (2002). "Restauraciones decimonónicas en la iglesia de San Martín de Frómista", *Compostellanum*, n º3/4, p. 605-632.

YZQUIERDO PERÍN, R. (2001) (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza (A Coruña, 06-09 de septiembre de 1999), Betanzos. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

ZAZUETA M, J. C. (1999). "Historia de un monumento que se negó a morir. La iglesia de Nuestra Señora del Rosario, El Rosario, Sinaloa", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 74-75, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 257-269.

INDICES

índice de DOCUMENTOS

Documento 01. Recorte de prensa titulado “Trinfo de un nieto de Sorolla” sobre la concesión del Premio “Aníbal Álvarez” a Francisco Pons-Sorolla. (1945. APS)..... 11

Documento 02. Carta abierta de Francisco Pons-Sorolla y Arnau a su maestro Francisco Íñiguez Almech, desde el Castillo de Loarre (Huesca), en junio de 1982, leída en el *Solemne acto público promovido por la Real Academia aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis en memoria del que fue su Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Íñiguez Almech*, publicado en Zaragoza, 1986..... 27

índice de FIGURAS

Figuras 01 y 02. Dibujo realizado por Francisco Pons-Sorolla de la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago de Compostela a partir de la fotografía tomada de este motivo. (1946. APS)..... 2

Figuras 03 y 04. Dibujo realizado por Francisco Pons-Sorolla de la restaurada Fuente de la Plaza del Toural en Santiago de Compostela a partir de la fotografía tomada de este motivo. (1949. APS)..... 2

Figura 05. Presidencia del Homenaje a Francisco Iñiguez Almech: Francisco Pons-Sorolla es el segundo por la izquierda. (Pons-Sorolla, F.: "Francisco Iñiguez Almech, en mi recuerdo", *Solemne acto público…*, Zaragoza, 12 de mayo de 1986)..... 5

Figuras 06-09. Acto de nombramiento "Caballero de Compostela" a Francisco Pons-Sorolla y Manuel Chamoso Lamas en presencia del Cardenal Quiroga Palacios. (1968. APS)..... 8

Figuras 10 y 11. Francisco Pons-Sorolla durante un viaje de inspección a Galicia. (ca. años 50. APS)..... 33

Figura 12. Provincias españolas donde intervino Francisco Pons-Sorolla y Arnau..... 55

Figuras 13-14. Catedral de Zamora (Zamora). Cimborrio antes y después de la restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*, láminas C-CII)..... 61

Figura 15. Monasterio de San Martín de Castañeda (Zamora). Frente del crucero restaurado (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*, láminas CXCIV y CXCV.)..... 61

Figuras 16 y 17. Torre de San Vicente en Zamora (Zamora). Torre antes y después de la restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*, láminas CXLVIII y CXLIX)..... 62

Figura. 18. Iglesia de Santa María la Nueva.(Zamora). Conjunto del ábside restaurado y.entorno urbanizado. (Dirección General de.Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*,.lámina CL.)..... 62

Figuras. 19 y 20. Colegiata de Toro (Zamora). Exterior de la cabecera antes y después de la restauración. Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte.años…*, lámina CLVIII.)..... 62

Figuras. 21 y 22. Catedral de la Seo de Urgell (Lleida). Exterior de la cabecera antes y después de la restauración. (González-Varas, I.: *Conservación de bienes culturales…*, 1999, p. 314)..... 63

Figuras 23-29. Iglesia de San Esteban.en Sos del Rey Católico (Zaragoza). Embocadura Sur del túnel y accesos (23); accesos del pórtico Norte de la iglesia, desde el túnel bajo el templo (24); ábside lateral Norte, restaurado, para capilla del Santísimo (25); interior restaurado (26); bóvedas restauradas (27); bóveda del coro del s. XVI (28); interior del ábside mayor restaurado (29). (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1970: "Las obras de restauración en Sos del Rey Católico")..... 63

Figuras 30 y 31. Catedral de Roda de Isabena (Huesca). Exterior de la cabecera restaurada (30); arcada del claustro (31). (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Renovation of the romanesque cathedral of Roda…".)..... 64

Figuras 32 y 33. Sos del Rey Católico (Zaragoza). Torre del castillo desde el nuevo acceso a la

iglesia de San Esteban (32); detalle de la plaza mayor tras su ordenación; arcadas del ayuntamiento descubiertas y restauradas (33). (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1970: "Las obras de restauración en Sos del Rey Católico".)..... 70
Figuras 34-35. Peñaranda de Duero (Burgos). Plaza del Ayuntamiento antes y después de los trabajos. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Renovation of the monuments in the village of Peñaranda...".)..... 70
Figuras 36-37. Roda de Isabena (Huesca). Palacio obispal con el área oeste de la catedral tras la ordenación; plaza de San Pedro y arcadas de acceso al recinto de la catedral. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Renovation of the romanesque cathedral of Roda de Isabena...".)... 71
Figuras 38-40. Tarazona (Zaragoza). Plaza de la Cárcel Vieja e iglesia de la Magdalena; Plazuela de la Mata; Cuesta de los Arcedianos. (Rodríguez Hernández, J., 1969: *Tarazona restaura sus monumentos*.)..... 72
Figuras 41-44. Chinchón (Madrid). Plaza mayor después de las obras; ayuntamiento y casas adyacentes restauradas; detalle de columnata con nueva pavimentación. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Conservation of an urban centre of historical and artistic...".)..... 72
Figuras 45 y 46. Castillo de Coca (Segovia). Conjunto del castillo antes y después de la restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, lámina LXXXIII.)..... 79
Figuras 47-48 . Castillo de Segura de la Sierra (Jaén). Conjunto del castillo antes y después de la restauración. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "The restoration of the castle of Segura...".)..... 79
Figuras 49 y 50. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén). Ábside de la capilla en la Torre del Homenaje, antes y después de surestauración. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "The restoration of the castle of Segura...".)..... 79
Figuras 51-52. Pont Vell de Sant Joan de les Abadesses (Girona) antes y después de su reconstrucción. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1976: "La reconstrucción del puente sobre el río Ter...".)..... 80
Figuras 53-54. Casa de Benalcázar en Quito (Ecuador). Fachada en obras; portada principal. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: *La Casa de Benalcázar en la ciudad de Quito*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.)..... 80
Figura 55. Iglesia de Santa Clara de Nápoles. (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO)..... 109
Figura 56. Iglesia de San Pedro en Caen, 1948. (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO)..... 109
Figura 57. Reconstrucción de Stefansdom, Austria. (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO)..... 109
Figura 58. Sala dei Trecento en Treviso. (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO)..... 109
Figuras 59 y 60. Costado Sur de la Catedral de Rouen destruido y durante los trabajos de restauración. (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO)..... 109
Figuras 61 y 62. Reconstrucción del Puente de Santa Trinidad en Florencia. (Catálogo de la Exposición *Il Restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Florencia, 1968, p. 130-131)..... 122
Figuras 63-65. Arriba: Via Por Santa María de Florencia antes de la destrucción. Abajo: Via Por Santa Maria hacia el *Ponte Vecchio* después de la destrucción. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica...*, p. 127)..... 123
Figura 66. Via Por Santa María de Florencia tras la Segunda Guerra Mundial. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica...*, p. 128)..... 123
Figuras 67 y 68. Protección de la Catedral de Amiens durante la I Guerra Mundial. (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris,

Éditions du patrimoine, 2001)..... 131
Figuras 69-71. Nave de la catedral de Reims y conjunto en ruinas después de los bombardeos de la I Guerra Mundial, (Collection "Reims Cathédrale"). Fachada principal protegida durante la II Guerra Mundial (9-III-1940), (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001)..... 131
Figuras 72 y 73. Protección de la Chapelle des Cordeliers en Nancy durante la II Guerra Mundial. (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001)..... 132
Figura 74. Protección de los Jardines de las Tullerías en París durante la I Guerra Mundial. (Centre des monuments nationaux, *Collection Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001)..... 132
Figuras 75 y 76. Catedral de Saint-Lô en 1948 (*Museum*, nº 1, 1950, vol. III, UNESCO) y proyecto de restauración. (*Congrès international des architectes et techniciens des Monuments Historiques. Exposition*, París, mayo 1957)..... 133
Figura 77. Llegada de autoridades a la Plaza del Obradoiro para asistir a la Inauguración del Año Santo 1954. Reportaje publicado en *Compostela*. (º 28, enero 1954, p. 6-9)..... 162
Figura 78 y 79. Recortes de prensa sobre el descubrimiento de la lauda de Teodomiro durante las excavaciones de la Catedral de Santiago de Compostela. (APS, 1955)..... 176
Figuras 80 y 81. Cabecera de la Colegiata de Santa María La Real de Sar en Santiago de Compostela antes y durante las obras de restauración. (ca. 1957, APS)..... 223
Figura 82. Cabecera de la Iglesia de San Xoán de Vilanova en Miño. (ca. 1966. APS)..... 223
Figura 83 y 84. Chimenea románica en el Salón Bajo del Palacio de Xelmírez antes y después de su restauración. (1954. APS)..... 223
Figuras 85 y 86. Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela: nueva galería, torreón. (1954. APS)..... 224
Figuras 87 y 88. Colocación de tímpano y restauración de portada de la Iglesia de San Fiz de Solovio en Santiago de Compostela, antes y después de su restauración. (1952-1953. APS).... 225
Figuras 89-90. Claustro de la Colegiata de Santa María La Real de Sar, en Santiago de Compostela, antes de su restauración (*Veinte años de restauración monumental...*, 1958, Lám. CXXXIX)..... 225
Figuras 91 y 92. Ángulo Noroeste del Claustro de la Catedral de Tui antes restauración (ca. 1963. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 343) y durante la liberación del cuerpo medieval. (ca. 1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 500)..... 226
Figuras 93 y 94. Ángulo Sudoeste del Claustro de la Catedral de Tui durante su restauración (ca. 1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 459) y demolición de la construcción moderna sobre el claustro medieval (ca. 1965. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 450)..... 227
Figuras 95 y 96. Spedale di S. Maria degli Innocenti (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 24-25)..... 227
Figuras 97 y 98. Interior del Chiostro dei Salvestrini en el Convento di San Marco (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 28-29)..... 227
Figuras 99 y 100. Exterior del Chiostro dei Salvestrini en el Convento di San Marco (Florencia) antes y después de su restauración. (*Il restauro dei monumenti...*, 1968, lám. 30-31)..... 228
Figuras 101 y 102. Chiesa di S. Maria Magdalena dei Pazzi (Florencia) antes y después de su

restauración. (*Il restauro dei monumenti…*, 1968, lám. 60-61)..... 228
Figuras 103 y 104. Lateral cegado del Pórtico Occidental de la Catedral de Tui (Ministerio de Fomento, caja nº 310, 1963) y aspecto actual después de su liberación..... 228
Figuras 105 y 106. Iglesia de Santiago de Allariz (Ourense) antes y después de la intervención de Pons-Sorolla. (1969-1970. APS)..... 229
Figuras 107 y 108. Iglesia de San Martín en Puig-reig (Barcelona) en 1954 y después de la intervención de Camil Pallàs (1970). (Lacuesta, Raquel, 2001, p. 502)..... 229
Figura 109. Presbiterio de la Iglesia de San Francisco de Betanzos tras su intervención (ca. 1910-71. APS)..... 237
Figuras 110-112. Capillas mayor y laterales de la Iglesia del Convento de San Francisco de Lugo. (ca. 1971. APS) 238
Figura 113. Interior de la Corticela en Santiago de Compostela tras su restauración (ca. 1966. APS)..... 238
Figuras 114-115. Antiguo altar de la Iglesia de Santiago de Allariz (ca. 1969. APS) e interior del ábside restaurado (ca. 1971. APS)..... 239
Figura 116. Presbiterio de la Iglesia del Monasterio de Oseira después de la intervención (ca. 1970-1972. APS)..... 240
Figura 117. Casa del siglo XVI de la Calle de Tras Salomé: estado actual..... 251
Figuras 118-120. Casa nº 20-22 de la Rúa do Vilar (Santiago de Compostela). Fachada principal antes y después de su modificación (ca. antes de 1947. APS) y estado actual..... 252
Figuras 121 y 122. Casa nº 5 del Cantón del Toural (Santiago de Compostela). Antiguo soportal adintelado (1948. AGA, Sección: Educación, 6010, 31/47) y estado actual de la arquería modificada..... 252
Figuras 123- 125. Casa nº 13 de la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Medianera antes y después de su restauración. (ca. 1964. APS) y estado actual..... 255
Figuras 126 y 127. Salón Teatro emplazado en la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Fachada principal antes de su modificación (1949. AGA, Sección: Educación, 6010, 31/47) y estado actual..... 258
Figuras 128y 129. Casa nº 3 en la Calle del Preguntoiro (Santiago de Compostela). Fachada principal antes de su reforma (Febrero,1950. APS) y estado actual..... 258
Figura 130. Casa nº 3 de la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Estado actual..... 260
Figura 131. Casas nº 5-7 de la Calle de Bautizados (Santiago de Compostela). Estado actual.. 260
Figuras 132-134. Primitivo emplazamiento de la Iglesia de Santo Estevo de Chouzán (ca. 1953. APS), vista general de la nueva ubicación (ca. 1957. APS) y exterior de la nueva iglesia (ca. 1957. APS)..... 278
Figuras 135 y 136. Sección de los trabajos de salvación de los templos de Abus Simbel; Sección longitudinal del Gran Templo mostrando los trabajos de excavación y desmantelamiento. (*Temples and tombs of Ancient Nubia. The international rescue campaign at Abu Simbel, Philae and other sites*, UNESCO, 1987, p. 105 y 108)..... 281
Figura 137. Fachada del Gran Templo de Abu Simbel, reconstrucción de la colina en torno al templo; al fondo uno de los arcos de la gran cúpula de cemento armado construida para sostener la colina artificial sobre la cámara interna del templo. (Balossi Restelli, A., "Salvataggio dei templi di Abu Simbel. Aplicación speciali di resine sintetiche che hanno

consentito la rimozione dei templi", *Rivista tecnica dell'Ance "L'industria delle costruzioni"*, mayo-junio 1970, fig. 31)..... 282
Figuras 138 y 139. Museo de las Peregrinaciones en la Casa Gótica de Santiago de Compostela antes de su restauración (1951. AGA, Sección: Educación, 6013, 31/47) y estado actual..... 295
Figuras 140 y 141. Museo Arqueológico y de la Ciudad de A Coruña instalado en el Castillo de San Antón. (ca. 1968. APS)..... 295
Figuras 142-145. Sala Capitular de la Catedral de Tui durante su restauración para sala de museo (1969. Ministerio de Fomento, caja nº 658) y aspecto en el año 2000..... 296
Figura 146. Museo Catedralicio de Ourense. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años...*, lámina CCXLII)..... 297
Figura 147. Museo Provincial de Lugo en el Claustro del Convento de San Francisco. (1957. APS)..... 297
Figuras 148-150. Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela: Salones Alto y Bajo durante la *Exposición Internacional de Arte Románico* (1961) y Salón Alto durante una de Arte Sacro (1964). (*Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*)..... 297
Figuras 151-153. Intervención de «diradamento» proyectada por Francisco Pons-Sorolla en la Cuesta de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) (1953-1954. APS)..... 304
Figuras 154-156. Detalle de la Plaza de San Fernando en Tui, demolición de la Casa de la Integridad (ca. 1965-1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 407 y 487) y estado actual. 324
Figuras 157-162. Calle de San Paio de Antealtares en Santiago de Compostela..... 325
Figuras 163-165. Pavimentos de Plaza de la Leña y Calle de Figueroa en el casco antiguo de Pontevedra. (1968. AGA, Sección: Cultura, 26/142)..... 326
Figuras 166-169. Restauración de fachadas en accesos de peregrinos a Santiago de Compostela: Rúa de San Pedro (nº 85, 87 y 89) y Cruz de San Pedro (nº 1, 2, 9 y 10). (1964. APS)..... 326
Figura 170. Ordenación de accesos al Castillo de San Antón en A Coruña: detalle de las obras de acondicionamiento (ca. 1967. APS)..... 327
Figura 171. Ordenación de accesos a la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Conxo en Santiago de Compostela. (ca. 1968. APS)..... 327
Figuras 172 y 173. Ordenación de accesos a la Iglesia de Santa Susana en Santiago de Compostela: escalinata principal y acceso lateral (ca.1968. APS)..... 327
Figura 174. Acceso y entorno de la Iglesia de San Antón de Toques (A Coruña)..... 328
Figuras. 175-177. Ordenación de la Plazuela y Calle de San Miguel dos Agros..... 329
Figuras 178-180. Callejón de Salsipodes y Calle de la Oliveira en Santiago de Compostela..... 330
Figura 181. Plaza de la Leña en Pontevedra. (1968. AGA, Sección: Cultura, 26/142)..... 330
Figura 182. *Cruceiro* de Combarro. (1968. Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas, p. 230)..... 330
Figura 183. *O Cruceiro Bonito* en los Jardines de la Porta do Camiño en Santiago de Compostela. (ca. 1965. APS)..... 330
Figuras 184-186. Escalinata bajo el Arco del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela.. 338
Figuras 187 y 188. Escaleras en Vía Sacra y embocadura con la Plaza da Quintana en

Santiago de Compostela..... 338
Figuras 189 y 190. Escalera de acceso al atrio de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela: (ca. 1954. APS y 2006)..... 339
Figuras 191-195. Escaleras en el entorno de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela, 2006); Urbanización de la plazuela en 1964 (*Santiago y los Caminos de Santiago. Obras y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, p. 116)..... 339
Figuras 196 y 197. Impacto de bolardos en el casco antiguo de Santiago de Compostela, 2006..... 339
Figura 198. Derribo de construcciones adosadas a la Muralla romana de Lugo. (Julio, 1970. APS)..... 349
Figura 199. Muralla romana de Lugo tras el derribo de construcciones adosadas. (Julio, 1970. APS)..... 349
Figuras 200 y 201. Torre de las Campanas desde la Capilla del Alba de la Catedral de Santiago de Compostela: detalle de grieta. (1967. APS) y lienzo restaurado (1970. APS)..... 365
Figura 202. Escalinata en la Plaza de Platerías de Santiago de Compostela (antes de 1964. APS)..... 365
Figura 203. Apertura de vanos en el Salón Bajo del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela. (1954. APS)..... 365
Figura 204. Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela. (ca. 1952. APS)..... 366
Figura 205. Puerta principal de la Iglesia de Vilar de Donas en Palas de Rei. (ca. 1956. APS).... 366
Figura 206. Basamento del esquinal Noroeste de la Iglesia del Monasterio de San Rosendo en Celanova. (ca. 1963, APS)..... 366
Figuras 207-208. Colegiata de Santa María La Real de Sar en Santiago de Compostela.); interior del templo y detalle de basa antes de su restauración (ca. 1956, APS)..... 367
Figura 209. Exterior de la cabecera de la Iglesia de Santa María de Acibeiro. (1964, *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 163)..... 367
Figuras 210 y 211. Exterior de la Iglesia de San Miguel de Eiré en Pantón. (Marzo, 1967. AGA, Sección: Cultura, 26/117)..... 368
Figuras 212 y 213. Claustro de los Obispos del Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil en Nogueira de Ramuín (Ourense) antes y después de su restauración. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*, láminas CXCII y CXCIII)..... 369
Figura 214. Restos del Claustro del Monasterio de San Salvador de Lérez. (s/d. *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 66)..... 369
Figura 215. Forjado de placa que cubre las excavaciones arqueológicas en la nave central de la Catedral de Santiago de Compostela. (ca. 1960. *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, p. 100)..... 370
Figuras 216-217. Reconstrucción y consolidación de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Santiago de Compostela. (1955. APS)..... 378
Figuras 218-222. Reconstrucción y consolidación del Palacio de los Marqueses de Bendaña en Betanzos. (1969-1970. APS)..... 379
Figura 223. Catedral de Tui: Pórtico Occidental tras la demolición de la construcción anexa.(ca. 1966. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 459)..... 380
Figura 224. Obras en las bóvedas de la cripta del Pórtico de la Gloria bajo la escalinata del Obradoiro en Santiago de Compostela. (1977. *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y*

fotografía de Manuel Chamoso Lamas, p. 102)..... 380
Figura 225. Obras de consolidación de las Torres do Oeste en Catoira. (ca. 1954. APS)..... 381
Figura 226. Ruinas del Castillo de los Condes de Rivadavia antes de su consolidación. (1950. AGA, Sección: Cultura, 26/270)..... 381
Figuras 227 y 228. Restos del primitivo templo prerrománico de Panjón en Nigrán antes de la intervención (Febrero, 1965. AGA. Sección: Cultura, 26/353) y durante las obras de consolidación (*Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 148)..... 381
Figura 229. Tejado de la Colegiata de Santa María La Real de Sar, Santiago de Compostela. (1947. AGA, Sección: Educación, 6010, 31/47)..... 390
Figura 230. Reposición de cubiertas de la Iglesia de San Xoán de Vilanova en Miño. (ca. 1966. APS)..... 390
Figuras 231-233. Reposición de cubiertas en San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela. (ca. 1969 APS)..... 390
Figura 234. Renovación de cubierta de la Iglesia de Santiago en Ribadavia. (ca. 1971. APS).... 391
Figuras 235 y 236. Nueva cubierta de la Colegiata de Ambía en Xunquiera de Ambía. (ca. 1968 APS)..... 392
Figura 237. Capilla de la Comunión en la Catedral de Santiago de Compostela antes de su renovación. (1969. AGA, Sección: Cultura, 0137, 26/1)..... 392
Figuras 238 y 239. Vista posterior de la fachada del Obradoiro con los desaparecidos tejados de la Catedral en primer plano y tejados de la nave central y crucero de la Catedral con el cimborrio en el centro, 1963. (*Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamosos Lamas*, p. 104)..... 393
Figura 240. Reconstrucción de las cubiertas pétreas de la Catedral de Santiago, 1960 (*A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 197)..... 393
Figura 241. Renovación de cubiertas sobre nave central de la Catedral de Tui. (1974. Ministerio de Fomento, caja nº 1012)..... 394
Figura 242. Cubiertas pétreas sobre nave central de la Catedral de Tui tras la intervención de Pons-Sorolla. (ca. 1971. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 819)..... 394
Figura 243. Hallazgo de canecillos románicos sobre nave central de la Catedral de Tui. (ca. 1971. Ministerio de Fomento, D.G.A.,caja nº 755)..... 394
Figuras 244 y 245. Rosetón de la Capilla Mayor de la Catedral de Tui antes y después de su restauración (ca. 1970-1971. Ministerio de Fomento, D.G.A., cajas nº 749 y nº 309)..... 394
Figuras 246-248. Iglesia de San Fiz de Solovio en Saniago de Compostela (1969. AGA, Sección: Cultura, 0137, 26/1) y descubrimiento de canecillos durante la renovación de cubiertas (1969-1970. APS)..... 395
Figuras 249 y 250. Renovación de pavimento en la Iglesia de San Fiz de Solovio en Santiago de Compostela. (1969-1970. APS)..... 400
Figuras 251-254. Cotas para descenso de pavimento y colocación de pieza nueva en basas de la Iglesia de San Francisco de Betanzos. (ca. 1968. APS)..... 400
Figuras 255 y 256. Detalle del antiguo pavimento del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela. (ca. 1948. APS)..... 401
Figura 257. Interior de la Iglesia de San Pedro de Dozón. (1971. AGA, Sección: Cultura, 26/324)..... 407
Figuras 258 y 259. Limpieza y desencalado de la Iglesia del Monasterio de Oseira en San

Cristovo de Cea. (ca. 1968-72. APS)..... 408
Figuras 260 y 261. Ábside de la antigua y de la nueva Iglesia de Santo Estevo de Chouzán en Carballedo. (ca. 1953-1957. APS)..... 409
Figuras 262-264. Descubrimiento y retirada de pinturas murales en el ábside de la Iglesia de Santiago de Allariz. (ca. 1969-1971. APS)..... 416
Figuras 265 y 266. Pintura mural de Santa Baia de Bóveda antes y después de su restauración. (1957. APS)..... 416
Figuras 267 y 268. Pintura mural de Chouzán y dibujo realizado por Antonio Llopart Castells sobre la reinstalación de los murales (1954-1956. APS)..... 416
Figura 269. Pintura mural de San Xoán de Portomarín. (Sicart, A. "Las pinturas murales de San Juan de Portomarín", *CEG*, XXIX, 1974-75)..... 416
Figura 270. Recinto del Castillo de Rivadavia. Detalle de la necrópolis descubierta en 1960 (*Ourense no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, p. 167)..... 425
Figuras 271 y 272. Plaza de la Quintana. Hallazgos arqueológicos en 1964 (*Santiago y los Caminos de Santiago*, p.122 y 123)..... 425
Figura 273. Torres do Oeste y Capilla de Santiago. Excavaciones y trabajos de consolidación (1954. APS)..... 425
Figura 274. Catedral de Santiago de Compostela. Detalle de las excavaciones en 1959 (*Santiago y los Caminos de Santiago*, p. 75)..... 426
Figura 275. Iglesia de San Bartolomé de Rebordáns. Detalle de los restos descubiertos (ca. 1971-73. APS)..... 426
Figura 276. Vista árera del conjunto catedralicio de Tui. (ca. 1940. Ministerio de Fomento, s/ref.)..... 457

indice de GRÁFICOS

Gráfico 01. Número de obras en que ha intervenido directamente Francisco Pons-Sorolla desde la Dirección General de Arquitectura (*Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica*) durante el periodo 1950-1985 en toda España. (Elaboración propia a partir de Informe realizado por Francisco Pons-Sorolla. APS)..... 34

Gráfico 02. Inversiones anuales de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* durante el periodo 1950-1985. (Elaboración propia a partir de Informe realizado por Francisco Pons-Sorolla. APS)..... 42

Gráficos 03-06. Actividad ordenadora en Conjuntos Histórico-Artísticos y restauradora de monumentos durante el periodo de 1950-1985..... 49

Gráfico 07. Progresión de intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla durante el periodo 1945-1978. (Elaboración propia)..... 430

Gráfico 08. Intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla en el Camino de Santiago. (Elaboración propia)..... 430

Gráfico 09. Intervenciones por provincias dirigidas por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia)..... 431

Gráfico 10. Intervenciones en capitales de provincia y región dirigidas por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia)..... 431

Gráfico 11. Número de intervenciones dirigidas por Francisco Pons-Sorolla durante el periodo 1945-1978. (Elaboración propia)..... 432

Gráfico 12. Intervenciones en recursos dirigidas por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia)..... 433

Gráfico 13. Estilo de los monumentos intervenidos por Francisco Pons-Sorolla. (Elaboración propia)..... 433

Gráfico 14. Representación de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales declarados en Galicia hasta 1967. (Elaboración propia. Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo-IPCE: España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales*, Madrid, 1967)..... 443

Gráficos 15-17. Representación comparativa de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales declarados en España y Galicia hasta 1967. (Elaboración propia. Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo-IPCE: España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales*, Madrid, 1967).... 443

indice de PLANOS

Plano 01. Cúpula de la catedral de Zamora. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*, láminas C-CII)..... 61

Planos 02-03. Monasterio de San Martín de Castañeda (Zamora). Alzado Sur y sección longitudinal. (Dirección General de Bellas Artes, 1958, *Veinte años…*, láminas CXCIV y CXCV.)..... 61

Planos 04 y 05. Iglesia de Sant Serní de Tavèrnoles en Anserall (Lleida). Proyecto de restauración de cabecera y crucero. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1971: "Proyecto de restauración de la cabecera y crucero de la iglesia de San Sadurni…".)..... 64

Planos 06-08. Capilla del Sancti Spiritus de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navara). Proyecto de restauración. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1978: "Proyecto de obras de restauración en la capilla del Sancti Spiritus…".)..... 64

Plano 09. Peñaranda de Duero (Burgos). Plano del área ordenada;. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Renovation of the monuments in the village of Peñaranda…".)..... 70

Plano 10. Roda de Isabena (Huesca). Ordenación del entorno monumental. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Renovation of the romanesque cathedral of Roda de Isabena…".)..... 71

Planos 11 y 12. Burgo de Osma (Soria). Proyecto de ordenación: plaza y accesos a la catedral. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Amenagement de l'ensemble urbain de Burgo de Osma…".)..... 71

Planos 13-14 . Chinchón (Madrid). Ordenación de la plaza mayor y acceso a la iglesia de la Asunción; plaza mayor después de las obras; ayuntamiento y casas adyacentes restauradas; detalle de columnata con . (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "Conservation of an urban centre of historical and artistic…".)..... 72

Planos 15-16. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén): secciones y fachada oeste. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: "The restoration of the castle of Segura…".)..... 79

Plano 17. Pont Vell de Sant Joan de les Abadesses (Girona). Proyecto de reconstrucción. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1976: "La reconstrucción del puente sobre el río Ter…".)..... 80

Planos 18-20 . Casa de Benalcázar en Quito (Ecuador): fachada a Olmedo y chaflan; plantas baja y primera. (Pons-Sorolla y Arnau, F., 1973: *La Casa de Benalcázar en la ciudad de Quito*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.)..... 80

Planos 21 y 22. Zona entorno al *Ponte Vecchio* de Florencia antes y después de la destrucción del 4 de agosto de 1944. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica…*, p. 126)..... 122

Plano 23. Plano definitivo de Reconstrucción de la zona destruida en el *Ponte Vecchio* de Florencia. (Rosa, P., 1998, *La città antica tra storia e urbanistica…*, p. 137)..... 123

Plano 24. Planta, alzado del ábside y detalle de la nacela románica de la Iglesia de San Xoán de Vilanova en Miño. (Mayo, 1966. APS)..... 223

Plano 25. Reconstrucción de la Sala Capitular del Monasterio de Sobrado dos Monxes. (Mayo, 1965. APS)..... 224

Plano 26. Plantas segunda y tercera del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela: (1954. APS)..... 224
Plano 27. Planta del claustro de la Colegiata de Santa María La Real de Sar, en Santiago de Compostela (Junio, 1946. APS)..... 225
Plano 28. Altar para la Iglesia del Monasterio de Melón. (Mayo, 1949. APS)..... 237
Plano 29. Nueva mesa de Altar con frontales antiguos de piedra para la Catedral de Tui. (1965. AGA, Sección: Cultura, caja nº 438)..... 237
Plano 30. Ordenación del presbiterio de la Iglesia de San Francisco de Betanzos (Noviembre, 1968. APS)..... 237
Plano 31. Ordenación de presbiterio de San Francisco de Lugo (Mayo, 1969. APS)..... 238
Plano 32. Ordenación de la cabecera de la Iglesia de Santiago de Allarriz (ca. 1969. APS)..... 239
Plano 33. Ordenación de presbiterio de la Iglesia del Monasterio de Oseira (Abril, 1969. APS)..... 239
Planos 34 y 35. Edificio para viviendas y sucursal de la Caja de Ahorros en Musros. Proyecto de reconstrucción y ampliación de edificio. (Mayo, 1955. APS)..... 251
Plano 36. Casa del siglo XVI de la Calle de Tras Salomé (Santiago de Compostela). Detalles del proyecto de restauración y descubrimiento de soportales. (Diciembre, 1964. APS)..... 251
Plano 37. Convento de San Martín Pinario (Santiago de Compostela). Proyecto de apertura de soportales en fachada principal. (Noviembre, 1970. APS)..... 252
Plano 38. Casa nº 3 de la Rúa Nova (Santiago de Compostela). Proyecto de reforma interior. (Abril,1957. APS)..... 260
Plano 39. Casas nº 5-7 de la Calle de Bautizados (Santiago de Compostela). Detalle del proyecto de reforma del"Restaurante Victoria" (Noviembre,1958. APS)..... 260
Plano 40. Puente Pedriña en el Embalse de las Conchas. (ca. 1947. APS)..... 277
Planos 41-43. Planta general del traslado de la Iglesia de San Xoán da Cova en Carballedo. (Mayo, 1952. APS); alzados principal y lateral de la nueva Iglesia (Octubre, 1951. APS)..... 277
Planos 44 y 45. Antigua disposición de Portomarín (Agosto, 1955. APS) y Plan de Ordenación del nuevo poblado. (Agosto, 1955. APS)..... 279
Plano 46. Traslado de la Capilla de Santiago al Nuevo Portomarín. (Agosto, 1955. APS)..... 280
Planos 47-50. San Xoán de Portomarín: proyecto de restauración de los alzados de Poniente y Saliente. (Julio, 1955. APS)..... 280
Planos 51 y 52. Proyecto de Archivo Histórico Provincial de Ourense en el Palacio Episcopal. (Octubre, 1959. APS)..... 296
Planos 53 y 54. Cuesta de San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) antes y después de la intervención de «diradamento» proyectada por Francisco Pons-Sorolla. (Mayo, 1953. APS)..... 303
Plano 55. Conjunto Monumental de Ribadavia (Ourense). (Noviembre, 1966. APS)..... 308
Plano 56. Proyecto de ordenación de la Plaza de San Martín de Ourense. (Abri, 1958. APS).... 324
Plano 57. Proyecto de ordenación de la antigua Plaza del General Franco en A Coruña. (1959. AHMC, Sección: Obras municipales, pavimentación y aceras. Expte. nº 2682/3)..... 324
Plano 58. Proyecto de pavimentación (Marzo,1964. APS) de la Calle de San Paio de Antealtares en Santiago de Compostela..... 325
Plano 59. Ordenación de accesos al Castillo de San Antón en A Coruña: Proyecto de cerramiento (Junio, 1966. APS). 327

Plano 60. Ordenación de accesos a la Iglesia de Santa Susasan en Santiago de Compostela (ca.1968. APS)..... 327
Planos 61 y 62. Santuario de la Virxe do Camiño en Muros: ordenación de atrio y plazas; planta general. (1969. APS)..... 328
Planos 63 y 64. Proyecto de urbanización y conservación de la Iglesia de Santa María de Mezonzo en Vilasantar (2ª Fase): emplazamiento ordenado. (Marzo, 1972. APS)..... 328
Plano 65. Proyecto de ordenación de la Plazuela y Calle de San Miguel dos Agros e Santiago de Compostela. (Marzo, 1964. APS)..... 329
Plano 66. Ordenación del Callejón de Salsipodes y Calle de la Oliveira en Santiago de Compostela. (Junio, 1967. APS)..... 329
Plano 67. Proyecto de escalinata bajo el Arco del Palacio de Xelmírez en Santiago de Compostela (Enero,1952. APS) 338
Plano 68 . Sección transversal por el segundo tramo de la Colegiata de Santa María La Real de Sar en Santiago de Compostela. (Octubre, 1956. APS)..... 367
Plano 69. Iglesia de Santa María de Acibeiro: sección longitudinal. (Enero, 1947. APS)..... 367
Plano 70. Proyecto de obras de consolidaciones y reparaciones de cubiertas en el Monasterio de San Martiño Pinario. (Enero, 1971. APS)..... 368
Plano 71. Torre del Colegio de Fonseca en Santiago de Compostela. (ca. 1962. APS)..... 369
Plano 72. Restauración del acceso romano al paseo superior de la Muralla de Lugo. (Mayo, 1966. APS)..... 370
Plano 73. Sección transversal de Santa Baia de Bóveda. (Abril, 1953. APS)..... 370
Plano 74. Reconstrucción y consolidación de la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar en Santiago de Compostela. (Diciembre, 1955. APS)..... 378
Plano 75. Alzado Oeste de la Catedral de Tui antes de su restauración (ca. 1963. Ministerio de Fomento, D.G.A., caja nº 438) 379
Plano 76. Proyecto de reposición de cubiertas en la iglesia del Monasterio de San Xulián de Samos. (Mayo, 1966. APS)..... 391
Plano 77. Nuevo pavimento para la Catedral de Santiago de Compostela. (Abril, 1954. APS)... 401
Plano 78 . Recinto del Castillo de Rivadavia (Noviembre, 1951. APS)..... 425
Plano 79. Proyecto de nueva estructura bajo escalinata de la Plaza de la Quintana. (Abril,1964. APS.)..... 425
Plano 80. Torres do Oeste y Capilla de Santiago (Febrero, 1956. APS) 425
Plano 81. Planta parcial del brazo mayor de la Catedral con hallazgos arqueológicos (ca. 1958-1959. APS) 426
Plano 82. Planta general de excavaciones de la Iglesia de San Bartolomé de Rebordáns (Junio, 1971. APS) 426
Planos 83 y 84. Edificio de viviendas en la Calle General Pardiñas nº 15 de Santiago de Compostela: emplazamiento, cubiertas y fachadas en desarrollo (Enero, 1954. ARG. Fondo: Delegación de A Coruña do Colexio de Arquitectos de Galicia. Expte.: 332-V. Signatura: 1117/8)..... 484

indice de TABLAS

Tabla 01. Listado de las publicaciones de Pons-Sorolla..... 28
Tabla 02. Principales intervenciones realizadas desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional* durante los años 50. (APS)..... 37
Tabla 03. Principales intervenciones realizadas desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional* durante los años 60. (APS)..... 37
Tabla 04. Principales intervenciones realizadas desde la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* durante los años 70. (APS)..... 39
Tabla 05. Principales intervenciones realizadas desde el *Servicio de Restauración Arquitectónica* durante los años 80. (APS)..... 41
Tabla 06. Organigrama de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* en los años 70. (APS)..... 44
Tabla 07. Miembros de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica*. (APS)..... 45
Tabla 08. Constructoras especializadas en obras de la *Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* (APS)..... 46
Tabla 09. Número de obras en que ha intervenido cada arquitecto de la Sección *de Ciudades de Interés Artístico Nacional/Servicio de Restauración Arquitectónica* durante el periodo 1950-1985. (APS)..... 48
Tabla 10. Relación de algunos Museos instalados en monumentos restaurados por la Dirección General de Bellas Artes durante la primera mitad del siglo XX. (Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Veinte años de restauración monumental*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1958)..... 289
Tablas 11-14. Registro de Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales declarados en Galicia hasta el año 1967. (Fuente: Dirección General de Bellas Artes, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo-IPCE: España. Conjuntos Histórico-Artísticos y Sitios Mixtos Urbano-Rurales*, Madrid, 1967)..... 444