

LAS INTERVENCIONES EN LOS MONUMENTOS MUDÉJARES DE CASTILLA-LEÓN. DE ALEJANDRO FERRANT A LUIS MENÉNDEZ-PIDAL*

María Pilar García Cuetos
Universidad de Oviedo

DE ALEJANDRO FERRANT A LUIS MENÉNDEZ-PIDAL

Pretendemos analizar en este trabajo las intervenciones sobre los monumentos *mudéjares*¹ de Castilla-León en la primera mitad del siglo XX. Estas restauraciones, obra de Alejandro Ferrant y de Luis Menéndez-Pidal², fueron decisivas en la transmisión de estos edificios, partieron de la eliminación de los elementos que no se consideraron dignos de interés, solucionaron o mantuvieron sus más importantes problemas de conservación y fijaron la imagen que hoy identificamos con *el original*, bien distinta de la que, en realidad, presentaban estas iglesias hace apenas un siglo. Los primeros trabajos fueron obra de Alejandro Ferrant Vázquez (Madrid 1897-1976, t. 1923), que inició su labor en 1929 por iniciativa de Manuel Gómez-Moreno, a quien le unían lazos familiares y de amistad³, y la continuó hasta que dio co-

* Este trabajo se elabora en el marco de investigación del proyecto “Reconstrucción y Restauración Monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y de Bellas Artes”, 2007-62699, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento, Subdirección General de Proyectos de Investigación y con apoyo de los Fondos FEDER.

1. No cabe, por tanto, en este caso, retomar la revisión historiográfica del término *mudéjar* y su problemática. Un estado de la cuestión en G. BORRÁS GUALIS, *El Arte Mudéjar*, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1990, pp. 13-36.

2. Se trata de los arquitectos responsables de la Primera Zona, o Norte, de aquellas en las que, al formarse el Servicio de Arquitectos de Zona, se dividió el territorio nacional y que comprendía Asturias, Galicia, León, Palencia, Santander y Zamora, territorio que en 1936 fue reorganizado, segregándose la provincia de Santander a la Segunda Zona. Se analiza esa organización en: J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^ªP. GARCÍA CUETOS, *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera zona monumental*, 2 vols., Junta de Castilla y León, 2007.

3. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^ªP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. II, pp. 129-143.

mienzo la guerra civil, siendo posteriormente sustituido por Luis Menéndez-Pidal (Oviedo 1896-Madrid 1976, t. 1918), que actuó en los monumentos de la Primera Zona desde 1937, cuando se unió al ejército nacional en el frente norte, actuando a su servicio como Comisario del Patrimonio, y que posteriormente fue nombrado Arquitecto de la Zona Norte, cargo que ocupó hasta su fallecimiento.

De la amplia nómina de monumentos en los que ambos intervinieron sucesivamente, nos centraremos, dado el ámbito de este encuentro científico, en una serie de iglesias que se han venido clasificando, no sin debate, dentro de la denominada arquitectura mudéjar hispana. Estos interesantes edificios se conocieron fundamentalmente a partir de los estudios de Manuel Gómez-Moreno, especialmente a través de su trabajo para el *Catálogo Monumental de España*. Esta labor pionera de puesta en valor fue completada con dos operaciones fundamentales, que permitieron que estos edificios llegaran hasta nosotros, puesto que alguno de ellos, como veremos, corría peligro de desaparecer: declaración monumental y restauración. Varias de estas iglesias fueron declaradas Monumentos Nacionales a partir de que Alejandro Ferrant se hizo cargo de la Primera Zona, y tras este temprano interés por su protección se halla, sin duda, la figura de Gómez-Moreno. Dos factores fundamentales se unieron en aquel momento para propiciar la investigación y la protección de muchos monumentos medievales, incluido el grupo que nos ocupa. De una parte, la renovación metodológica de las Ciencias Humanas que supuso la creación del Centro de Estudios Históricos en 1910, del que Gómez-Moreno fue uno de sus miembros más destacados, y de otra la llegada en la década de los treinta del siglo XX de los postulados de la restauración moderna y científica de la escuela italiana a España. Se imponía de esa forma un nuevo sistema de trabajo, basado en la investigación y en la restauración monumental. En 1929 se creó el cuerpo de arquitectos de Zona, en cuya elección jugó Gómez-Moreno un destacado papel. Designado como responsable de la Primera Zona, Alejandro Ferrant Vázquez intervino, asesorado por Gómez-Moreno, en una serie de edificios, algunos de los cuales, como la capilla de San Mancio del monasterio de San Benito de Sahagún, fueron objeto de una investigación arqueológica que puso de manifiesto su cronología y filiación estilística. Otras iglesias en las que intervino Alejandro Ferrant fueron las de San Salvador de los Caballeros, la de San Lorenzo y la de Santa María de la Vega, todas ellas localizadas en Toro, Zamora, o la de Santa María La Antigua de Villalpando, igualmente en Zamora. Como resultado de una reciente investigación desarrollada sobre la figura de Alejandro Ferrant, pueden aportarse informaciones y documentación gráfica sobre estas poco conocidas restauraciones, sin las que buena parte de estos monumentos hubieran desaparecido. Es el momento de recuperar estas intervenciones pioneras en el tratamiento de una arquitectura, como la que nos ocupa, que presenta peculiares problemas de conservación y restauración⁴.

4. Sobre el tema vid. M^aP. GARCÍA CUETOS, *Humilde Condición. La conservación de la Autenticidad del Patrimonio Cultural*, en prensa.

INTERVENCIONES DE ALEJANDRO FERRANT VÁZQUEZ

Capilla de San Mancio del monasterio de San Facundo y San Primitivo de Sahagún, León. El conjunto fue declarado Monumento el 3 de junio de 1931. El que fuera destacadísimo monasterio benedictino sufrió la guerra de la Independencia, la exclaustración en el trienio liberal y un importante incendio acaecido meses antes de su definitiva desamortización, que conllevaron su abandono y el inicio de la ruina de sus dependencias⁵. De los restos conservados, cabe señalar la llamada capilla de San Mancio (fig. 1), erigida en el siglo XII y situada en el ángulo noroeste, entre el crucero y el cuerpo de la iglesia. El espacio se componía de una nave rectangular con tres tramos, de los que el occidental está prácticamente destruido, cubierta con bóvedas apoyadas sobre pilares. Uno de sus muros y el arranque de la bóveda de cañón son de factura definida como *románico-mudéjar*. Manuel Gómez-Moreno ya había manifestado su interés por conocer mejor los restos del monasterio de San Facundo y San Primitivo en su obra sobre las iglesias mozárabes, y ese interés orientó las intervenciones de Alejandro Ferrant en el conjunto, quien llevó a cabo unas



Fig. 1. Capilla de San Mancio, Sahagún, León. Estado antes de las restauraciones de Alejandro Ferrant. Archivo del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Lérida.

5. Sobre el conjunto vid. M.V. HÉRRERAZ ORTEGA (coord.), *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El Patrimonio Artístico de San Benito de Sahagún*, León, 2000 y una referencia expresa al proceso de venta del monasterio en: M. GÓMEZ-MORENO, *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919.

excavaciones con la intención de aclarar la disposición original de la llamada capilla de San Mancio. Las excavaciones de Ferrant llevaron a Gómez-Moreno a concluir que los restos del edificio localizado a los pies de la iglesia románica, y conocido erróneamente como capilla de San Mancio, no pertenecían a un edificio altomedieval, como él mismo había propuesto⁶, sino a una fábrica románica, posteriormente identificada por Senra Muñoz como panteón regio⁷. Además, Ferrant propuso la recuperación de las ruinas de la verdadera capilla de San Mancio, recopilando material gráfico y minuciosos dibujos, croquis y acotaciones de la capilla, dignificando un espacio utilizado hasta entonces como depósito de maquinaria agrícola, aunque esos trabajos no fueron seguidos de intervenciones adecuadas. Imágenes de alrededor de los años sesenta nos permiten comprobar el deficiente estado de las ruinas de la capilla, con sus bóvedas sin protección y un cierre sumario (fig. 2). Recientemente, se ha llevado a cabo en el conjunto una intervención encaminada a recuperar las ruinas promovida por la Fundación del Patrimonio de Castilla y León. Fue una operación compleja que consistió en la sustitución de la cubierta de la capilla, colmatada de tierras y escombros, en la impermeabilización de los rellenos que protegen el trasdós de las bóvedas de la intemperie y en la creación de una interesante estructura que protege las ruinas. En el interior, se rebajó el nivel de suelos hasta el original y se sanearon y consolidaron los muros, poniendo en valor el paramento y las arquerías ciegas de ladrillo⁸.

Monasterio de San Pedro de las Dueñas, Sahagún, León. Declarado Monumento el 3 de junio 1931, el monasterio, cercano a Sahagún, se levantó sobre una previa construcción altomedieval en el siglo XII. La iglesia tiene planta de tres naves, la mayor cubierta con bóvedas de crucería en el siglo XV, y otros tantos ábsides semicirculares. El edificio actual presenta una disposición peculiar porque en el siglo XVI fue dividido, separándose la nave del evangelio de las otras dos, que mantuvieron su función de iglesia monástica, mientras que la primera nave, junto con el atrio, ejercieron funciones de templo parroquial. La fábrica de ladrillo de esta iglesia aparece en los ábsides a partir del tejazoz y en el muro que separa la nave del evangelio del atrio, en el que vemos las habituales arquerías ciegas de otras iglesias saguntinas. Asimismo, se fabricaron en ladrillo la nave central y la torre campanario, contemporánea de las que coronan las iglesias de San Tirso y de San Lorenzo de Sahagún. Ferrant visitó la iglesia en 1932, elaborando datos planimétricos de la misma a instancias de Manuel Gómez-Moreno⁹, quien en su libro sobre el románico de 1934 incorporó los datos correspondientes a las excavaciones del monasterio de San Facundo y San Fructuoso y de la iglesia de Dueñas¹⁰, junto a una planta incompleta de la misma, elaborada

6. M. GÓMEZ-MORENO, *Iglesias Mozárabes*, p. 202 y *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 343.

7. Sobre el panteón vid. «La Renovación del Monasterio en el reinado de Alfonso VI (1065-1109)», en M.V. HERRÁEZ (coord.), *op. cit.*, pp. 56-62 y, J.L. SENRA MUÑOZ, «Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas», *Gesta*, vol. XXXVI/2, pp. 35-59.

8. «Nuevas obras restauradas por la Fundación en León y Palencia», *Patrimonio Histórico de Castilla y León*, año III, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, nº 8, Enero-Febrero-Marzo, 2002, pp. 9-10.

9. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, pp. 222-227.

10. M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español. Esquema de un Libro*, Madrid, 1934, pp. 159-161.



Fig. 2. Ruinas de la capilla de San Mancio en los años sesenta. Colección de la autora.

por Ferrant, que editó nuevamente en el volumen dedicado a la arquitectura y escultura románicas de la colección *Ars Hispaniae*. En su obra de 1934, Gómez-Moreno publicó también una serie de ocho fotografías, dos del interior y seis de detalle de otros tantos capiteles, que también proporcionó Ferrant. La colaboración entre arquitecto e historiador, entre maestro y discípulo, les enriquecía mutuamente.

Iglesia de San Lorenzo, Toro, Zamora. Declarada Monumento el 18 de mayo de 1929. Según Manuel Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*¹¹, fue edificada en “el estilo morisco, barato y expeditivo”, en que se le-

11. M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, 1927, vol. I, pp. 216-217.

vantaron las iglesias de Toro en los siglos XII y XIII, como es el caso de San Lorenzo, calificado como el más sobresaliente de la arquitectura mudéjar toresana y que tiene nave única, bastante alargada y cubierta con armadura de par y nudillo, fabricada en ladrillo sobre unas hiladas inferiores de piedra. El ábside, semicircular, está precedido por un presbiterio de dos tramos. La portada principal se abre en el muro meridional, mientras que en el hastial se perforó otra más sencilla. Esta fábrica medieval experimentó algunos cambios en el siglo XV: en la cabecera se levantó una bóveda con nervaduras góticas, en el costado norte se adosó una capilla funeraria y se dispusieron dos interesantes sepulcros, uno en la cabecera, que recoge los restos de Don Pedro de Castilla y doña Beatriz de Fonseca, y otro en la nave, al que volveré a referirme, que se fabricó alrededor de 1438 y acoge los restos del oidor de la Audiencia Real, Juan Fernández.

En el *Catálogo Monumental de Zamora*, elaborado entre 1903 y 1905, Gómez-Moreno refiere que la iglesia conservaba su aspecto exterior (fig. 3), sus fábricas de ladrillo con sus arquerías ciegas y sus portadas, pero criticaba que hubiera “comenzado a borrarse con enlucidos el aspecto sobrio de su obra de ladrillo”¹², manifestándose de esa forma partidario de que se limpiaran los paramentos, idea que materializó Alejandro Ferrant en una intervención que inició en los primeros meses de 1930 y culminó en julio de 1931¹³. Se trataba de una de las primeras restauraciones del joven arquitecto, que actuó asesorado en todo momento por Gómez-Moreno, respetando aquellos elementos que el maestro le indicó que debían conservarse, como la bóveda añadida a la capilla mayor y los altares laterales. La limpieza del exterior supuso la recuperación de la unidad de las fábricas de ladrillo y Ferrant también procedió a liberar y a completar el monumento, derribando los añadidos del hastial, operación que permitió descubrir la portada menor, de la que se rehicieron los elementos faltantes, reintegración que hoy resulta difícil reconocer, y también completó la portada principal, de la que rehizo su zona alta con su tejaroz y su moldura de esquinillas (fig. 4). En el interior, también se procedió a limpiar los paramentos de la iglesia y de la capilla quinientista, reparando los muros y reponiendo las partes dañadas. En el ábside, la limpieza muraria permitió descubrir los arcos ciegos y la imposta de esquinillas. Esta operación de limpieza, o también de depuración, se matizó en algunos aspectos, puesto que se eliminaron las pinturas modernas de la bóveda gótica del ábside, porque se consideró que carecían de valor, pero se optó por no retirar, en cambio, el recubrimiento de la misma (fig. 5), que hoy sí ha desaparecido (fig. 6), unificándose de una forma artificial las dos etapas de la fábrica medieval y culminando el proceso de depuración repristinadora del monumento iniciado por Ferrant. En la capilla norte, bajo el altar, se localizó una estatua yacente bastante mutilada y se eliminó otro altar, que Ferrant definió como de “estilo maestro de obras del siglo XX” y que ocultaba un hueco formado por un arco de ladrillo apuntado, que restauró devolviéndole el que supuso que era su aspecto original, idéntico a las restantes portadas del monumento, con su moldura de esquinillas. Uni-

12. M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 217.

13. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^ªP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. I, pp. 403-408. Se refiere esta intervención.



Fig. 3. Iglesia de San Lorenzo, Toro, Zamora. Exterior antes de la restauración de Alejandro Ferrant. Fuente: Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*.



Fig. 4. Iglesia de San Lorenzo, Toro, Zamora. Exterior, estado actual. Foto de Pablo Herrero Lombardía.



Fig. 5. Iglesia de San Lorenzo, Toro, Zamora. Cabecera antes de la restauración de Alejandro Ferrant. Fuente: Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*.



Fig. 6. Iglesia de San Lorenzo, Toro, Zamora. Cabecera, estado actual. Foto de Pablo Herrero Lombardía.

do a ese arco aparecían los restos de otro gótico y Ferrant decidió respetar ambos y disponer allí la efigie yacente que había localizado, reconstruyendo, sin que mencione en la documentación que hemos conservado que fuera consciente de ello, el sepulcro de Juan Fernández, que hoy aparece consolidado y con una tarjeta que recuerda que la figura había sido desgajada del arco, pero sin que se haga referencia alguna a que la recuperación de la misma se debió a la intervención y el cuidado de Alejandro Ferrant, quien afirmó con su ironía habitual: “pienso colocar la estatua en el citado hueco. Creo que es el modo de que no se lleven la estatua un obispo o un chamarilero”.

Una reciente intervención ha urbanizado el entorno de la iglesia, pero la zona correspondiente al hastial permanece muy degradada. A ella se adosan contenedores de basura, en la portada aparecen graffiti y junto a la cabecera y el muro norte tam-

bién hay espacios llenos de basura. Como resultado de esta falta de cuidado, y pese a todas las intervenciones que ha sumado a lo largo de su historia, San Lorenzo continúa adoleciendo de una adecuada conservación.

Iglesia de San Salvador de los Caballeros, Toro, Zamora. Declarada Monumento el 18 de mayo de 1929. Gómez-Moreno visitó esta iglesia a principios del siglo XX y denunció que precisaba una restauración, ya que corría el peligro de desaparecer al haber perdido su función a finales de la centuria anterior. Es una construcción que Gómez-Moreno calificó de “morisca”¹⁴, del siglo XIII, con tres naves y triple ábside decorado con arquerías ciegas de ladrillo, sobre basamento de piedra. En el primer tramo de la nave norte hay una portada con tres arquivoltas apuntadas enmarcadas mediante un alfiz y remontada por tres arcos ciegos, esquema que se repitió en la fachada de los pies, que se supone algo posterior. Los ábsides se cubren con bóvedas. Se constatan reformas de los siglos XVI y XVII, momento en el que se trazó un gran arco de medio punto que sustituyó a los de la nave sur y se reedificó esa zona. Como consecuencia de esas obras desaparecieron las pinturas medievales, subsistiendo hoy unos pocos restos de otras que se datan en el siglo XVI. El interés de Gómez-Moreno por este edificio determinó que Ferrant se hiciera cargo de su restauración¹⁵. Iniciados los trabajos en 1933, se procedió a liberar el monumento, eliminando una serie de añadidos en la cabecera y la fachada sur, restañando los daños de los paramentos y recuperando la portada (figs. 7 y 8). En el interior, se limpiaron los muros y restauraron las fábricas de ladrillo, conservándose el arcosolio tardogótico de la capilla mayor. También se restauraron los paramentos de la torre y se recuperó su escalera interior, así como su cubierta. Actualmente, la iglesia acoge un museo de escultura, y se ha colocado con acierto un muro pantalla que permite presentar las piezas y ocultar los elementos de calefacción y acondicionamiento necesarios.

Iglesia de Santa María de la Vega o del Cristo de las Batallas, Toro, Zamora. Declarada Monumento el 4 de julio de 1930, se localiza en un idílico paraje junto al Duero, en la vega baja de Toro. Fue consagrada en 1208 y perteneció a la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén. Gómez-Moreno la identificó, por su estilo, con las demás iglesias de ladrillo toresanas¹⁶. Consta de una nave amplia y alargada y de un ábside, precedido de tramo recto, estos últimos cubiertos con bóveda. Tanto en el exterior como en el interior, los muros de ladrillo se articulan mediante unas esbeltísimas arquerías ciegas dobladas. En el siglo XV se decoró la cabecera con pinturas murales. Quadrado había recogido una inscripción que databa el retablo en 1481. El resto de los muros aparecían encalados en el interior, y también vemos restos abundantes de enlucido exterior en las imágenes anteriores a la intervención de Ferrant, unas fotografías en las que apreciamos la presencia en el interior de la iglesia de retablos menores y una tribuna de madera, localizada a los pies del templo. En el exterior, la iglesia tenía adosada en el costado de la cabecera una edificación rui-

14. M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 219.

15. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. I, pp. 399-402. Se refiere esta intervención.

16. M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, pp. 220-221.



Fig. 7. Iglesia de San Salvador de los Caballeros, Zamora. Exterior durante las obras de restauración de Alejandro Ferrant. Archivo del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Lérida.



Fig. 8. Iglesia de San Salvador de los Caballeros, Zamora. Exterior, estado actual. Foto de Pablo Herrero Lombardía.

nosa¹⁷ (fig. 9). Entre 1931 y 1932, cuando Ferrant acometió la restauración de la ermita, ésta se encontraba al cuidado de la cofradía de la misma, que le propuso derruir la tribuna de madera de los pies, sustituyéndola por otra de mayores dimensiones y que pudiera acoger al gran número de devotos que se congregaban en el templo con motivo de la celebración de su romería. Pero esta solución no convencía a Ferrant y la sometió al juicio de la Dirección General de Bellas Artes, decidiéndose finalmente restaurar el edificio pero no sustituir el coro. La intervención de Ferrant se basó en los mismos presupuestos que rigieron sus restauraciones en las otras iglesias mudéjares toresanas: limpieza de los paramentos interiores y exteriores, restauración de sus daños, reposición de los huecos primitivos y cerramiento de los añadidos con posterioridad, como era el caso de uno localizado en el testero de la capilla, sobre su ábside, y que rompía la fábrica de ladrillo del mismo (fig. 10). Asimismo, rehizo el óculo del hastial, empleando como referente el de la iglesia toresana de San Salvador. También eliminó el retablo de la cabecera, para dejar vistos los paramentos de ladrillo,



Fig. 9. Ermita de Santa María de la Vega o del Cristo de las Batallas. Exterior antes de las obras de restauración de Alejandro Ferrant. Archivo del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Lérida.

17. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. I, pp. 409-411. Se refiere esta intervención.



Fig. 10. Ermita de Santa María de la Vega o del Cristo de las Batallas. Exterior, estado actual. Foto de Pablo Herrero Lombardía.

reponiendo en su lugar la imagen del Cristo y una interesante talla románica que representa a la Virgen y cuya presencia en la ermita había sido señalada en el *Catálogo* de Gómez-Moreno¹⁸. De todos los exvotos y presentes, Ferrant decidió conservar únicamente aquellos “que por su pintoresco aspecto resultan interesantes”¹⁹. Finalmente, suprimió la tribuna del coro, pero no pudo, en cambio, demoler el edificio que albergaba la hospedería aneja a la ermita, con la intención de reconstruir esa hospedería en terrenos cercanos a la capilla porque la cofradía carecía de los medios necesarios para llevar adelante esa empresa.

Actualmente, la capilla se encuentra inserta en un espacio recreativo en las orillas del río Duero, pero no se abre a la visita. Asimismo, la devoción de los devotos del Cristo se manifiesta en una serie de *pintadas* que aparecen en el exterior del monumento y que no contribuyen, precisamente, a su adecuada conservación. Una vez más, la imagen actual de la capilla, eliminados los añadidos posteriores a la fábrica medieval, se debe a la temprana intervención de Alejandro Ferrant, recayendo en Luis Menéndez-Pidal las intervenciones que culminaron lo propuesto por su predecesor en los años treinta del siglo XX.

18. M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, p. 221.

19. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. I, p. 410.

Iglesia de Santa María La Antigua del Villalpando, Zamora. Declarada Monumento el 28 de marzo de 1935. Se trata de otra fábrica de ladrillo con tres ábsides, edificada según Gómez-Moreno en el siglo XII, y que se levantó aneja a la muralla de la villa, sobre la que se elevó su torre de mampostería y ladrillo²⁰. Cuando Gómez-Moreno la visitó a principios del siglo XX, conservaba en aceptable estado su cabecera, si bien en los tres ábsides se habían practicado una serie de huecos en diferentes momentos y su exterior estaba enlucido. El edificio original contaba con tres naves de otros tantos tramos cada una de ellas y una portada meridional, y experimentó importantes reformas en época moderna. En el siglo XVI se le colocó un coro a los pies sobre una bóveda de crucería. La capilla mayor fue igualmente reformada y sobre el crucero vemos en las imágenes antiguas una linterna poligonal. En uno de los costados aparece un pórtico. También se incorporó al edificio un retablo barroco y en el momento de la visita de Gómez-Moreno conservaba su imagen original, del siglo XIII-XIV.

Una vez incoado expediente para su declaración monumental, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando indicó que era preciso que el arquitecto de zona visitase el edificio e informase sobre su estado²¹ y sobre las obras necesarias para garantizar su recuperación. La iglesia amenazaba con derrumbarse, su armadura se había arruinado y quedaban en pie los tres ábsides y la zona del coro de los pies. Para sostener uno de los pilares de las naves se había construido un apeo con piezas procedentes de la armadura de madera. La idea de Ferrant era recuperar todos los elementos de la misma que fuera posible localizar y rehacer esa estructura integrándolos en ella, eliminando los restos de las bóvedas de ladrillo modernas que la habían ocultado y que se habían venido abajo. Por desgracia, el proceso de ruina y el deterioro del monumento no pudieron atajarse, porque su restauración, iniciada en mayo de 1936, quedó interrumpida por el estallido de la guerra civil. En adelante, el deterioro de la iglesia fue imparable pese a las intervenciones posteriores. En estos momentos, de lo que fuera un interesante edificio se conserva una ruina a la espera de un tratamiento que la recupere y dignifique.

INTERVENCIONES DE LUIS MENÉNDEZ-PIDAL

Iglesia de San Tirso de Sahagún, León. Declarada Monumento Nacional el 3 de junio de 1931, por iniciativa del entonces arquitecto de Zona, Alejandro Ferrant. La intervención de Luis Menéndez-Pidal en la iglesia²² se inició en 1949, tras la ruina de su torre²³. A partir de ese momento, y hasta el año 1957, llevó a cabo la recons-

20. M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, pp. 242-243.

21. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. I, pp.411-414. Se refiere esta intervención.

22. Analiza esta intervención: M. MARTÍNEZ MONEDERO, *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal*, Junta de Castilla y León, en prensa. Agradezco al autor que me permitiera consultar el original inédito de su tesis doctoral, base de la mencionada publicación.

23. J. RIVERA BLANCO, «Edificios de ladrillo restaurados en el siglo XX: desde los criterios hasta el proyecto», *Congreso Internacional sobre restauración del ladrillo, Sahagún (León)*. Instituto Español de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 163-176.

trucción de la torre y del ábside de la iglesia como una verdadera repristinación, una reconstrucción mimética, un proceso en el que Pidal tenía probada experiencia tras haber reconstruido la Cámara Santa de la catedral de Oviedo²⁴. Pidal recurrió a obremos de procedencia aragonesa para llevar a cabo las nuevas fábricas de ladrillo, argumentando que había optado por elaborar ladrillos diferentes a los originales, con la intención de diferenciar netamente las partes rehechas, si bien ese criterio, respetuoso con la teoría restauradora moderna y que Menéndez-Pidal no mantuvo de forma unívoca, bien pudo servir de coartada metodológica ante la imposibilidad de recrear la forma y el color de las piezas originales. A la estructura se reintegraron también otros elementos faltantes, como fustes y capiteles, en forma de sólidos capaces, de manera que esas piezas sí permiten distinguir las zonas rehechas²⁵. Una prueba patente de la voluntad recreadora de Menéndez-Pidal la aporta la repristinación del ábside lateral, que nunca había llegado a construirse, y cuyo lugar ocupaba en realidad un espacio dedicado a sacristía, que fue sustituida por una réplica del ábside del costado contrario, en una operación mimética que fue criticada por Javier Rivera por su evidente raigambre violetiana y que, buscando recuperar la unidad de la cabecera, que nunca había existido, ha dado lugar a un elemento que es imposible distinguir como una estructura levantada a mediados del siglo XX²⁶.

Siguiendo pautas que ya había seguido previamente Ferrant en todas sus intervenciones, Menéndez-Pidal limpió los muros interiores de la iglesia, descubriendo las fábricas de ladrillo. Alejandro Ferrant había empleado esta técnica con dos objetivos distintos: *leer* la evolución del monumento y recuperar el estadio medieval de los edificios que, inspirado por Gómez-Moreno, consideraba el más importante, pero limitaba esa limpieza, manteniendo pinturas que consideraba de interés, incluso el recubrimiento de las cubiertas, como hizo con la bóveda de San Lorenzo de Toro, y también llevaba a cabo esa operación con sumo cuidado a la búsqueda de pinturas bajo las cales, que según su criterio debían conservarse en función de su valor. En cambio, en el caso de Menéndez-Pidal esta operación parece serarse y, desde luego, no guarda relación con un intento de analizar científicamente las fábricas ni la evolución histórica del monumento. Pidal no estableció colaboraciones continuadas con historiadores y arqueólogos, ni mantuvo el intercambio científico permanente, a la manera de un equipo multidisciplinar, que constatamos entre Ferrant y Gómez-Moreno. Historia de la arquitectura y restauración no corren parejas en sus intervenciones.

Como colofón, Menéndez-Pidal intervino en la cubierta, reponiendo las cerchas y tratando la madera para envejecerla. Ese tratamiento de los materiales, en aras de dotarlos de una pátina artificial, fue una de las constantes en sus trabajos, dado que pretendía recuperar el *ambiente* original de los monumentos y estaba preocupado por las cuestiones cromáticas y epiteliales de la arquitectura²⁷. Operaciones ulterio-

24. Sobre el particular: M^aP. GARCÍA CUETOS, *El Prerrománico Asturiano 1844-1976. Historia de la Arquitectura y Restauración*, Oviedo, 1999, pp. 151-166; M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*, y J. ESTEBAN CHAPAPRÍA y M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, vol. II, pp. 122-194.

25. Reseña esta intervención M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*

26. J. RIVERA BLANCO, *op. cit.*, p.164.

27. M^aP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, pp. 167-172, refiere estas cuestiones.

res, pero no menos importantes, fueron el recalce de los cimientos mediante inyecciones de cemento, la disposición de un nuevo solado y la construcción de una nueva sacristía con fábricas de ladrillo que consiguen, nuevamente, integrar, o casi ocultar, la obra contemporánea.

Iglesia de San Pedro de Dueñas, Sahagún, León. Luis Menéndez-Pidal intervino en la iglesia a partir de 1968 con la clara intención de devolverle aquel que suponía su aspecto más cercano al original²⁸, partiendo de sus similitudes con San Isidoro de León. Por ese motivo, eliminó añadidos que consideró faltos de interés y rehizo las fábricas de ladrillo²⁹, poniendo de manifiesto que seguían pesando las tesis de Gómez-Moreno, quien había establecido la relación entre esta iglesia y San Isidoro de León en su trabajo sobre el románico español de 1934. Además, Menéndez-Pidal llevó a cabo una operación de limpieza de los muros sin que haya podido constatarse su interés por comprobar la existencia de pinturas antiguas bajo los revocos superficiales. De su proyecto cabe destacar el interés de su planta del edificio, en la que constatamos diferencias con la de Ferrant, puesto que se trata de un instrumento al servicio de su voluntad de recrear el monumento.

Iglesia de Santa María La Antigua de Villalpando. La guerra civil impidió que el proyecto de restauración de esta iglesia, propuesto por Ferrant, pudiera llevarse a cabo y cuando Luis Menéndez-Pidal inició sus intervenciones en este edificio corría ya el año 1950³⁰. Pidal acometió en primer lugar la restauración de los ábsides, detectando problemas de cimentación que resolvió con inyecciones de hormigón. También reemplazó los sillares dañados por otros nuevos, pero sin señalar esa reintegración. En los años setenta se intentó atajar un nuevo proceso de ruina, que Menéndez-Pidal achacó a una mala cimentación de la cabecera, recurriendo al mismo sistema para solucionarlo: inyecciones de hormigón. Las partes arruinadas fueron rehechas empleando una mixtura de materiales originales y de reintegración, sin diferenciarlos en ningún momento. Es este un recurso habitual en las restauraciones de Menéndez-Pidal y que marcó la pauta de su primera gran obra de reconstrucción, la de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo³¹. A partir de 1972 se reconstruyeron pilares y arquerías, con la intención de hacer finalmente una nueva cubierta, retomando la idea de Ferrant. En esos años, los pilares ya fueron rehechos con hormigón, material que, como Menéndez-Pidal había expuesto en sus escritos siguiendo la pauta de la escuela italiana, podía ser utilizado por necesidades estructurales, pero siempre que se disimulase. Cumpliendo con ese precepto, el hormigón fue recubierto de encalado. En cambio, para rehacer los arcos se recurrió a una fábrica artesanal de ladrillo, puesto que debían quedar a la vista. Se emplearon, pues, métodos diversos en la compleja empresa de reconstruir la iglesia, y para unificar el aspecto de la nueva fábrica y la original, buscando la unidad de texturas que fue una de las preocupaciones fundamentales de Menéndez-Pidal, obsesionado por conseguir la *entona-*

28. Reseña estas intervenciones, M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*

29. M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español*, p. 159.

30. Reseña estas intervenciones, M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*

31. M^ªP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, pp. 161-162.

ción del monumento, por unificar su color y porque su visión fuera armónica³², por lo que se retendió y re juntó toda la fábrica con mortero mixto. El proceso se completó con la reconstrucción, imitando fielmente la fábrica de ladrillo, de la portada, del muro lateral del templo y de la cornisa de esquinillas. Parecía que, finalmente, la iglesia podría recuperarse, pero, por desgracia, también en esa segunda oportunidad las obras quedaron interrumpidas. Hoy la iglesia presenta un lamentable estado, con un entorno muy degradado. Permanece sin cubrir, a la espera de que se remate esa reconstrucción que propusiera Ferrant en 1936, y en su interior, cuyo solado repuso Menéndez-Pidal, se celebra algún acto cultural. Los vecinos de Villalpando aún sueñan con que uno de sus monumentos más destacados se recuperará algún día.

Iglesia de San Lorenzo de Toro, Zamora. Luis Menéndez-Pidal intervino en este monumento entre 1956 y 1966 empleando, a juicio de Miguel Martínez Monedero, técnicas muy novedosas y poco habituales en sus intervenciones³³. El edificio estaba seriamente afectado por la humedad, que se filtraba desde el terreno y por la cubierta, y que ya había dañado el sepulcro de Pedro de Castilla y su esposa Beatriz de Fonseca. Para resolver estos problemas se desmontó la cubierta, se repusieron las piezas deterioradas y se utilizaron sustancias hidrófugas en los muros de la cabecera, porque el retablo también estaba muy afectado por la humedad. También se trató el sepulcro de Pedro de Castilla, procediendo en primer lugar a su completa limpieza y aplicando a continuación un pulverizado con cal mezclada con tierra de color. Esta solución se basaba en la convicción de Menéndez-Pidal de que la cal frenaba el deterioro de la piedra y Martínez Monedero apunta la posibilidad de que al introducir el polvo de tierra, que debía de ser de la misma piedra que la obra escultórica, se pretendiera entonar el sepulcro con su base, una idea que considero muy acertada, puesto que, como ya comenté, precisamente la *entonación* era una de las ideas fundamentales de Pidal respecto al acabado de los monumentos. Para poner fin al deterioro del edificio generado por la humedad, Menéndez-Pidal recurrió a varias soluciones a lo largo de diferentes campañas, pero no consiguió atajar el problema, puesto que, como afirma Martínez Monedero, no partió de analizar las causas que lo originaban, atajándolo de raíz. Finalmente, el retablo mayor tuvo que ser desmontado y tratado en el Instituto de Restauración de Madrid, para ser después reinstalado en la capilla lateral. Dado que el frente del ábside iba a quedar a la vista, Menéndez-Pidal restauró sus paramentos y, como también había hecho Ferrant con la portada lateral, no dudó en reponer los elementos de ladrillo faltantes, como las cornisas, que se habían ido deteriorando, pero sin señalar en ningún momento sus intervenciones (fig. 6).

Iglesia de San Salvador de Toro, Zamora. Llevadas a cabo las empresas más determinantes y fijada ya la imagen del monumento, podríamos pensar que Menéndez-Pidal³⁴ tuvo que enfrentarse a problemas menores, pero la realidad es que la iglesia estaba en muy mal estado. Fue necesario llevar a cabo obras de consolidación y reparación de los asientos que presentaban las zonas bajas del monumento y se recu-

32. M^ªP. GARCÍA CUETOS, *op. cit.*, p. 170.

33. M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*

34. M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*

rió a las habituales inyecciones de hormigón. La armadura de la cubierta también estaba en pésimo estado, prácticamente perdida, y los paramentos de ladrillo presentaban grietas, desplomes y deterioro, especialmente de sus zonas altas. Fue preciso restaurarlos y se rehizo buena parte de las cornisas y sus molduras y otros elementos decorativos. Para unificar el aspecto de las zonas tratadas y las que se mantenían en el estado anterior a la intervención –recordemos que todos los muros ya habían sido repasados por Ferrant– Pidal recurrió a su habitual procedimiento de *entonar* el monumento mediante el rejuntado que lo unificaba cromáticamente (fig. 8). Finalmente, Menéndez-Pidal rehizo un tramo de bóveda arruinado y trató los paramentos interiores, respetando las pinturas que, a su vez, habían sido recuperadas por Ferrant, quien ya había fijado lo que, en adelante, ha sido la imagen del monumento.

Iglesia de Santa María de la Vega o del Cristo de las Batallas, Toro, Zamora. En 1971, Luis Menéndez-Pidal llevó a cabo la demolición de las dependencias de la cofradía (fig. 9), que en aquellos momentos se encontraban en estado ruinoso³⁵, culminando el proceso de liberación del monumento iniciado por Ferrant.

CONCLUSIONES

Alejandro Ferrant y Luis Menéndez-Pidal intervinieron a lo largo de los tres primeros cuartos del siglo XX sobre el grupo de iglesias del llamado mudéjar castellano leonés, fijando su imagen actual. De las primeras intervenciones, marcadas por el afán del conocimiento científico, pasaremos finalmente a procesos restauradores que nos devuelven a los criterios violetianos, superados en teoría en los años en los que se plasman. Las intervenciones de Alejandro Ferrant se basan en el intercambio científico con Manuel Gómez-Moreno y se orientan sobre dos ideas fundamentales: conocimiento de la evolución del monumento y mínima intervención. No obstante, y partiendo de la idea de que el estadio original de estos edificios era el que marcaba su valor documental, también se recurrió a una relectura de los mismos, eliminando añadidos y elementos muebles. En general, las fábricas se completaron y trataron sin señalar convencionalmente las intervenciones y las interpolaciones de la restauración. Otra idea fundamental que marca las intervenciones de Ferrant es la de solucionar los problemas arquitectónicos sin recurrir a técnicas complejas o materiales modernos, quizás porque faltaba en esos años la confianza necesaria en todos ellos³⁶. En la etapa siguiente, Luis Menéndez-Pidal partió del uso de las técnicas tradicionales, pero introdujo otras modernas y materiales contemporáneos, guiado por su progresiva difusión en la arquitectura española y quizás determinado también por la pérdida progresiva de las formas constructivas tradicionales. Pidal priorizó la repriminación de los monumentos en base a su propia concepción de los mismos, o a

35. M. MARTÍNEZ MONEDERO, *op. cit.*

36. M^oP. GARCÍA CUETOS, «Historia de la arquitectura y restauración. Alejandro Ferrant Vázquez y Manuel Gómez-Moreno: la aplicación del método científico de conocimiento del Centro de Estudios Históricos a la restauración monumental», *Loggia. Arquitectura & Restauración*, Univ. Politécnica de Valencia, Departamento de Composición Arquitectónica, en prensa.

la asimilación de tesis previas, pero sus conclusiones no se basaron en el conocimiento del monumento. No investigó, ni pareció interesarse por ese aspecto y son mínimas, y en estos casos concretos no existen, sus colaboraciones científicas. En lo tocante a sus recursos, Menéndez-Pidal repuso sistemáticamente elementos sin señalar sus intervenciones y culminó los procesos de liberación iniciados en los años treinta. En esta fase, la restauración española avanza hacia la progresiva segregación del conocimiento científico y la restauración, y otra consecuencia de esto es que no se analizaron en profundidad los problemas de los monumentos y no pudieron resolverse, por tanto, de forma efectiva. En todo caso, las dos etapas restauradoras (1929-1936 y 1939-1975) configuran un proceso con muchos puntos en común, y el fundamental de todos ellos es que, en muchos casos, la imagen de estos y de otros monumentos hispanos ya quedó fijada en los años treinta del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BORRÁS GUALIS, G. (1990), *El Arte Mudéjar*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, pp. 13-36.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M^aP. (2007), *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera zona monumental*, 2 vols., Junta de Castilla y León.
- GARCÍA CUETOS M^aP. (1999), *El Prerrománico Asturiano 1844-1976. Historia de la Arquitectura y Restauración*, Oviedo.
- GARCÍA CUETOS, M^aP. (2008), «Alejandro Ferrant Vázquez y Manuel Gómez-Moreno: la aplicación del método científico de conocimiento del Centro de Estudios Históricos a la restauración monumental», *Loggia. Arquitectura & Restauración*, n^o 21, Univ. Politécnica de Valencia, Departamento de Composición Arquitectónica.
- GARCÍA CUETOS, M^aP. (en prensa), *Humilde Condición. La conservación de la Autenticidad del Patrimonio Cultural*, Trea.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1919), *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1925), *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1927), *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1934), *El arte románico español. Esquema de un Libro*, Madrid.
- HÉRRAEZ ORTEGA, M.V. (coord.) (2000), *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El Patrimonio Artístico de San Benito de Sahagún*, León.
- MARTÍNEZ MONEDERO, M. (en prensa), *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal*, Junta de Castilla y León.
- RIVERA BLANCO, J. (2000), «Edificios de ladrillo restaurados en el siglo XX: desde los criterios hasta el proyecto», *Congreso Internacional sobre restauración del ladrillo, Sahagún (León). Instituto Español de Arquitectura*, Universidad de Valladolid, pp. 163-176.
- SENRA MUÑOZ, J.L. (1997), «Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas», *Gesta*, vol. XXXVI/2, pp. 35-59.

EL MONASTERIO DE GUADALUPE (CÁCERES), LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LUIS MENÉNDEZ-PIDAL: 1923-1934, 1942-1974

Miguel Martínez Monedero
Universidad de Granada

Si hay una obra que puede aglutinar en su conjunto la actividad profesional de Menéndez-Pidal ésta es, sin duda alguna, el monasterio de Guadalupe. Situado en las inmediaciones de la sierra de las Villuercas, en la provincia de Cáceres, la dedicación de este arquitecto a su restauración se prolongó por encima de los 51 años. Es algo excepcional que consagrara tal cantidad de tiempo a un mismo edificio, pero en nuestro caso así fue, y con ello obtuvimos un documento inmejorable para analizar, desde sus inicios hasta sus últimos momentos, la evolución de los criterios de Menéndez-Pidal ante los monumentos.

Su dedicación a Guadalupe comenzó en el año 1923, en los comienzos de su vida activa y recién salido de la Escuela de Arquitectura de Madrid (se había titulado en 1918). Así transcurrieron más de cincuenta años, la República y todo el Franquismo pasaron por delante de sus proyectos hasta su fallecimiento en 1975, curiosamente el mismo año del final del régimen. Nada menos que 34 proyectos de restauración, se dice pronto, fueron elaborados en aquellos años, junto con numerosos informes y fotografías, poco habituales entonces, a los que se unía un exquisito levantamiento realizado en sus primeros años, que le valió la Primera Medalla de la Sección de Arquitectura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941; y la dedicación permanente de nuestro arquitecto que, a falta de hijos, dedicó a este monumento lo mejor de sus esfuerzos¹.

1. “[...] ya cerca de los cincuenta años ocupándome de Guadalupe, sólo me cabe dar gracias al Todopoderoso por haberme concedido el favor de poder dedicarme por completo a estos trabajos, desde aquellos lejanos días de la preciosa vida del Insigne Arquitecto, Académico y Arqueólogo, Profesor de la Escuela Superior de Arquitectura y primer glorioso Investigador de la Historia de la Arquitectura Española don Vicente Lampérez y Romea, a quien principalmente debo el gran honor de ser Arquitecto Conservador del Real Monasterio de Guadalupe, por haber sido él quien me otorgó su confianza, con toda generosidad al principio de mi vida profesional, sin tener entonces mérito alguno que justificara tan importante designación”, L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, «Recuerdos de las primeras obras realizadas en los monumentos», *Archivo Español del Arte (AEA)*, nº 168, XLII, 1969, pp. 362 y 363.

La dedicación de Pidal a Guadalupe comenzó en 1923, sólo 5 años después de su finalización de estudios. Cómo llegó un monumento de esas dimensiones y valor artístico a manos de un joven recién licenciado merece una somera explicación. Pidal contaba entonces con un escaso bagaje profesional, apenas había finalizado su primera obra, la restauración de la portada norte de Santa María la Real de Nieva, en Segovia. Los académicos de Bellas Artes, Vicente Lampérez (antiguo profesor suyo) y José Ramón Mélida (gran conocedor de la obra guadalupense y autor del Catálogo Monumental de Cáceres), comisionados del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, encomendaron a Pidal para que informara de la situación en que se encontraba el monasterio². Del lamentable estado en que Pidal se encontró el monumento hablan estas palabras:

“[...] profundamente impresionado por el desconcertante y colosal monumento, con más de los 15.000 metros cuadrados de superficie, en ruinas todo él, con partes desaparecidas entre los dos claustros ruinosos, con escombros por todas partes y en el mayor abandono, informé a los ilustres Académicos de todo esto, con el natural espanto y desconcierto”³.

El informe y el “espanto” que le causó su visita, debieron ser del agrado de Lampérez y Mélida quienes, ese mismo año, le encargaron la redacción de la primera toma de datos para organizar la restauración integral⁴.

El monasterio de Guadalupe había sido completamente olvidado desde la Desamortización de Mendizábal (1835), hasta que fue redescubierto años después por Elías Tormo y Monzó, quien publicó en 1906 su monografía⁵. Poco después llegaba a Guadalupe la comunidad franciscana, que se estableció entre las ruinas del maltrahcho monasterio jerónimo, ocupándose primero de los trabajos de desescombros y limpieza, cubriendo las partes abiertas, reparando los daños más importantes oca-

2. “En aquella entrevista don José Ramón Mélida me dio a conocer que su hermano, el ilustre Arquitecto y gran artista don Arturo, había estado encargado del Real Monasterio, entregándome allí varios planos levantados por tan notable Arquitecto, trabajos que don José Ramón conservaba con la mayor estimación y aprecio, generosidad que me obligó además ante los deseos manifestados por los dos Ilustres Académicos. Me refirió después, que su hermano, agotado por su fecunda vida de Arquitecto, Pintor, Escultor y gran artista, delicado de salud en sus últimos años, falleció después, al regreso de un viaje a Guadalupe. Tales noticias influyeron profundamente en mi ya menguado ánimo, silenciando entonces mi temor ante las grandes dificultades que se me revelaban”, L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 360.

No obstante, años después Pidal nos informa: “[...] después de haber estado encargados del Monasterio D. Arturo Mélida, eminente arquitecto, pintor y gran artista, y después lo había sido D. Antonio Flórez Urdapilleta, que sólo hizo su primer viaje, regresando muy contrariado ante la reconstrucción de un ventanal del Monasterio, por la comunidad franciscana, con moderna azulejería sevillana”, L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, «Exposición de planos y dibujos del Real Monasterio de Guadalupe», *Boletín de la Real Academia de BB. AA. de San Fernando*, nº 38, 1974, p. 39.

3. L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, «Exposición de planos...», p. 40.

4. Pidal, desconcertado ante la ingente obra que se le venía encima, argumentó de esta manera: “Rogando allí a los dos ilustres Académicos me fuera concedido un largo plazo de diez años antes de comenzar a operar en el Monasterio, proponiendo dedicar primero mi atención en las obligadas expropiaciones, en el descombro y limpieza de tanta ruina, en las consolidaciones más precisas y en el estudio inicial para montar debidamente los tan necesarios museos para exhibir con dignidad la inmensa riqueza existente en sus ropas, tejidos y bordados, así como en los preciosos libros miniados de coro, libros de horas, etc., y sobre todo con las importantísimas colecciones de cuadros de Zurbarán, Carreño de Miranda, Lucas Jordán, Caxes, Carducci, con las magníficas tablas de Correa y el tríptico flamenco de los Reyes Católicos, etc.”, L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, «Exposición de planos...», p. 41.

5. E. TORMO Y MONZÓ, *El monasterio de Guadalupe*, Madrid, 1906.



Fig. 1. El monasterio de Guadalupe, alzado meridional antes de la restauración. Dibujo de Luis Menéndez-Pidal, 1933.

sionados por el tiempo, y por las tropas napoleónicas en 1810, y dejando para más adelante su restauración completa⁶.

Las primeras visitas de Pidal a Guadalupe fueron de estudio e investigación; en ellas da cuenta de cuáles eran las causas de las principales deficiencias del cenobio: “El gran problema de siempre en Guadalupe, no resuelto nunca satisfactoriamente por los Jerónimos, fue la instalación reunida de la comunidad en tan extenso y dispar Monasterio. Así construyen por todas partes celdas y más celdas, envolviendo por completo a la iglesia en sus fachadas laterales y sobre las bóvedas del templo, cegando por completo todos los ventanales, óculos y tracerías de luces, dejando a la

6. “[...] que se llevaron gran cantidad de plata en la infinidad de lámparas que ardían constantemente a derecha e izquierda de la nave mayor en la iglesia, convirtiendo en cuadra para sus caballos la hermosa sacristía de Zurbarán, donde las cajonerías sirvieron de pesebres a la caballería del ejército invasor.

Poco después, en 1835, se decreta la funesta Desamortización por Mendizábal, vendiéndose al desbarate todas las partes del valioso y extenso Monasterio, dejando solamente para el culto de la iglesia el Templo y el Claustro Mudéjar, también llamado ‘de las procesiones’. Las torres y fortaleza con el Claustro Gótico en ruinas, donde ya había desaparecido el ala Oeste y parte del ángulo Norte, todo lo demás fue vendido a las gentes más pobres y modestas de La Puebla, asentándose allí en las más pésimas condiciones de higiene y hacinamiento cerca de veinte familias de la más baja condición, siendo ellas quienes destruyeron aún más al ruinoso y abandonado monumento”, L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, «Exposición de planos...», pp. 41 y 42.

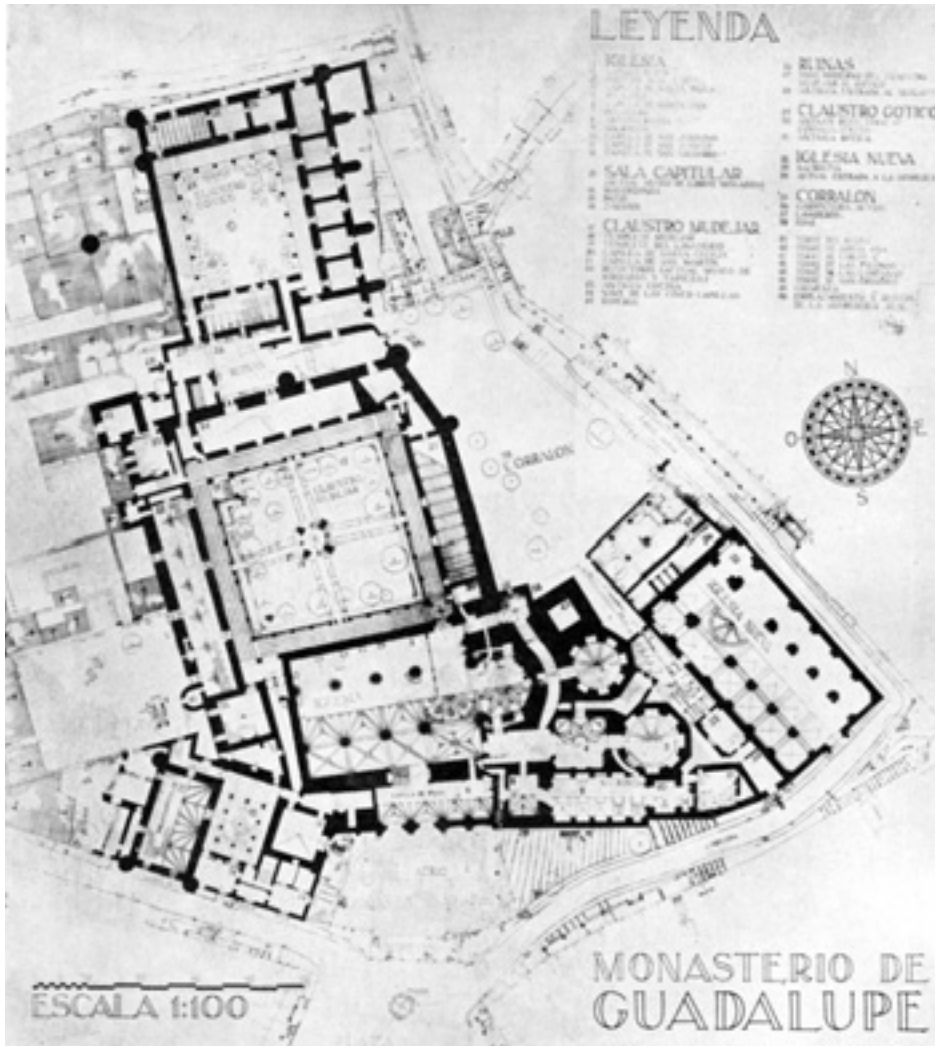


Fig. 2. El monasterio de Guadalupe, planta general. Luis Menéndez-Pidal, 1934.

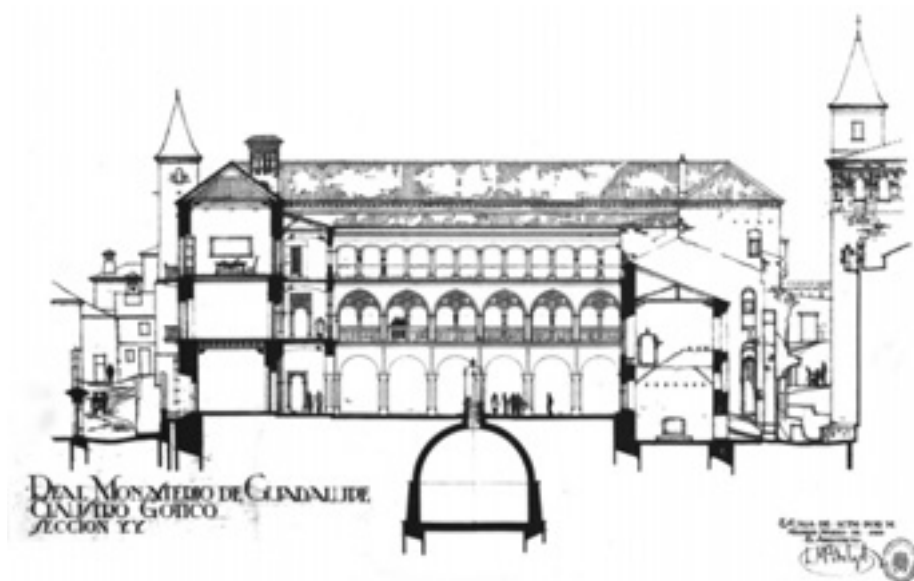


Fig. 3. El monasterio de Guadalupe, sección del claustro gótico. Luis Menéndez-Pidal, 1929.

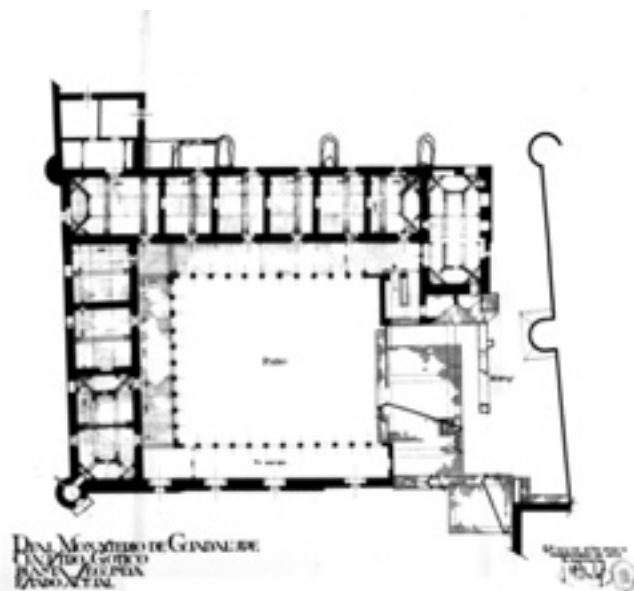


Fig. 4. El monasterio de Guadalupe, planta del claustro gótico. Luis Menéndez-Pidal, 1929.

iglesia completamente oscura”. El complicado y laberíntico conjunto, tras las reformas jerónimas, aparecía cubierto de una enorme extensión de tejados vulgares superpuestos, “sin posibles desagües naturales, siendo este el sombrío panorama que ofrecía el conjunto del Real Monasterio antes de la Desamortización en 1835”⁷. Posteriormente el avenimiento de la comunidad franciscana al monumento puso algo de orden en su agitado discurrir por el tiempo, hasta la llegada de nuestro arquitecto, quien, junto con esta comunidad, comenzó las primeras actuaciones de expropiación y toma de datos, antes de comenzar las obras de restauración.

LA PRIMERA ETAPA: 1923-1934

Desde el comienzo Menéndez-Pidal desarrolló una intensa labor de toma de datos y levantamiento de las planimetrías, necesarios para las futuras campañas; hasta 1926 no empezaron los trabajos de restauración. Las obras continuaron ininterrumpidamente hasta 1936, dando servicio a las más alarmantes necesidades y esbozando someramente lo que tras la guerra civil significarían las más importantes actuaciones y recomposiciones que se dieron en el monumento. Con la llegada del nuevo régimen, la confianza renovada en nuestro arquitecto será la confirmación necesaria para la toma de decisiones más arriesgadas y comprometedoras que, ya fuera la prudencia de sus primeros años, la falta de seguridad en sus planteamientos o la falta de crédito, le privaron de realizar con anterioridad.

Las actuaciones de los primeros años fueron básicamente labores de rescate de todas las partes enajenadas por el Estado en tiempos de la Desamortización. Concretamente, entre los años 1925 y 1928 se realizó la expropiación del pabellón gótico de la sala Capitular y la antigua librería. Junto con la incoación de los expedientes de expropiación y con el estudio gráfico y documental del monasterio se firmó el primer proyecto de obras, de 1926, para la restauración del antiguo refectorio de los Jerónimos y la instalación en este local del museo de Ornamentos y Bordados⁸.

La conclusión de la rehabilitación del museo de Ornamentos abrió el camino a la intervención efectiva sobre la padecida arquitectura del conjunto. La primera zona elegida para su restauración fue el claustro mudéjar, una construcción de finales del XIV enclavada en la plaza de armas del antiguo santuario. Los daños eran generales a todo el conjunto del claustro, con muros desplomados, grietas generadas por los movimientos, fábricas de ladrillo disgregadas, falta de piezas importantes, pilares y arquerías movidos, solados levantados, etc.

7. “Después, al quedar tan enorme mole abandonada y repartida entre los vecinos de Guadalupe que la adquirieron para los fines más absurdos y bajos, sobrevino el mayor desastre que sufrió el Monasterio, donde sólo la iglesia con el Claustro Mudéjar de las procesiones se reservó para el servicio religioso del pueblo”, L. MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, «Exposición de planos...», p. 44.

8. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Instalación del Museo de Ornamentos*, A.G.A. C-4.830, junio de 1926. “Constituyen los bordados de Guadalupe, producto en su mayor parte de la industria monástica, la mejor riqueza de la Casa; y aún mermada como está la colección y deterioradas muchas piezas (por el constante deterioro a que estuvieron expuestas)”. Memoria, p. 1.

Aún ese mismo año de 1928 fue firmado otro proyecto que atendía, con urgencia, el delicado estado de la linterna del camarín de la Virgen⁹. Construido sobre el panteón, el camarín es la capilla en donde se ofrece a la vista de los fieles, desde la nave de la iglesia, el retablo donde descansa la imagen titular, la Virgen de Guadalupe¹⁰. Tanto el camarín como su linterna, por la importancia simbólica que mantenían para el monasterio, fueron objeto de múltiples atenciones, primero en la etapa monárquica y republicana y más acentuadamente, como veremos enseguida, en la etapa franquista.



Fig. 5. El monasterio de Guadalupe, templete mudéjar y torre de San Gregorio, antes de la restauración.

9. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Reconstrucción de la linterna del Camarín de la Virgen*, A.G.A. C-4.829, mayo de 1928.

10. La original disposición, según Pidal, debió nacer en Guadalupe y fue copiada en no pocas iglesias de Extremadura por los siglos XVII y XVIII. Asimismo, se observa una disposición semejante en el retablo de la iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia), que por aquellos años compartía la dedicación de nuestro arquitecto en su restauración.



Fig. 6. El monasterio de Guadalupe, templete mudéjar y torre de San Gregorio, tras la restauración.

El interés que demostraba la Administración con el monasterio guadalupense se materializaba en los continuos expedientes que sin solución de continuidad se sucedían año tras año desde el comienzo de las obras.

En 1929 se firma otro expediente, esta vez para la restauración del claustro gótico, según Pidal: “uno de los más hermosos ejemplares del estilo flamígero en España”¹¹. El final de la consolidación de ambos claustros abriría un nuevo horizonte de actuaciones que se ampliaron a la totalidad del conjunto monástico. Las cubiertas de muchos de sus cuerpos necesitaban atención inmediata y fue en 1931 cuando se firmó un último proyecto para reparar dichas carencias¹².

11. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Consolidación y restauración en el Claustro Gótico*, A.G.A. C-4.829, noviembre de 1929.

12. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Consolidación y reconstrucción de armaduras y cubiertas*, A.G.A. C-4.830, junio de 1931.

RESTAURACIÓN EN LA ETAPA FRANQUISTA: 1939-1974

La llegada de la administración franquista no significó un cambio significativo en la planificación programática de las restauraciones del monasterio. Tras la reorganización del Servicio de Defensa del Patrimonio por la Junta Central, Menéndez-Pidal sería mantenido como arquitecto conservador del monumento. Fue algo excepcional que siguiera con su dedicación. Presidido por Gómez Moreno, su directa intervención hizo posible –según el reconocimiento del propio Pidal– su permanencia como conservador del monasterio¹³.

No obstante, rotundos matices separaban el planteamiento entre ambas administraciones, y la llegada del “nuevo orden” imponía necesariamente el establecimiento de nuevos criterios. La reconstrucción sistemática que en los años de posguerra se difundía por todo el patrimonio nacional llegó también a Guadalupe, y si bien el edificio no había sufrido daños directos de guerra, sí los padecería con el cambio de procedimientos. La recuperación del estado prístino y la búsqueda de su perdida monumentalidad a toda costa, patrocinadas ahora desde Bellas Artes, dejaron atrás en buena parte los eclécticos e interesantes planteamientos iniciales dando paso a un entendimiento de la restauración más próximo a las necesidades ideológicas del nuevo gobierno.

Regiones Devastadas no consideró la restauración de Guadalupe como objetivo prioritario en sus reconstrucciones de posguerra; el edificio apenas había sufrido daños durante el conflicto y su tutela, por tanto, se mantuvo dentro del ámbito de Bellas Artes, ahora en el Ministerio de Educación Nacional.

Sin embargo, no hubo de esperarse mucho, ya que en 1942 se firmaría el primer expediente para la nueva Administración¹⁴. En él se retomaba un tema ya abordado en la anterior etapa: la rehabilitación de la linterna del camarín de la Virgen. La solución fue articulada desde el respeto al mecanismo estructural de las armaduras de la linterna, mediante el refuerzo de limas y pares con maderas acopladas y embarbilladas en las dos cadenas horizontales que formaban los anillos de la cúpula. El interés por la disposición estructural anterior, y con ello la fidelidad arqueológica de su construcción, contrasta con la operación que años más tarde se hará para este mismo elemento cuando, ante problemas similares, se articule la completa sustitución de su estructura leñosa por otra de hierro.

Los escasos daños que se habían producido durante la guerra afectaron casi en exclusiva a vidrieras, carpinterías y pavimentos, perpetrados por lo general por pequeñas agresiones puntuales y nunca sistemáticas.

Así se sucedieron los proyectos de restauración, a partir del año 42, actuando en la práctica totalidad del cenobio, entre las que destacan las actuaciones sobre las vidrieras del Relicario, el camarín, el refectorio de los Jerónimos, los pavimentos de los claustros (sustituidos por un hormigón a la cal vertido in situ y que posee una com-

13. Excepción que fue confirmada por el Ministerio juntamente con la de don Juan Torbado, que seguía sus trabajos en León, y Pedro Muguruza y Otaño, encargado de las obras del Paular y en la Cartuja de Miraflores, en Burgos. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, «Recuerdos de las primeras obras...», p. 367.

14. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Camarín de la Virgen*, A.G.A. C-71.099, agosto de 1942.



Fig. 7. El monasterio de Guadalupe, restauración del rosetón meridional, estado previo.

posición similar al opus signinum de herencia romana que tanto utilizaría en sus intervenciones sobre el prerrománico asturiano)¹⁵, los ventanales del cimborrio, el templete mudéjar, la torre de las Campanas y el camarín de la Virgen, entre otras zonas.

Las obras avanzaban despacio, con proyectos muy fragmentados y pequeñas asignaciones debidas a la penuria económica de entonces, de modo que los diversos puntos de trabajo abiertos en el recinto eran abordados en múltiples expedientes que poco a poco iban restituyendo el conjunto del monasterio.

Los proyectos de 1955 y 1956 abrieron un nuevo horizonte de intervenciones encaminado a habilitar celdas a la comunidad del monasterio¹⁶. Solucionar los daños

15. La composición era: cal, arena, cemento blanco, gravilla y teja o ladrillo machacado. A excepción del conglomerante, que en el caso asturiano solía ser cemento (no blanco y de menos pureza), el resto es idéntico. El siguiente expediente de abril de 1947 completó la pavimentación del conjunto con el bajo claustro.

16. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Celdas*, A.G.A. C-71.099, abril de 1955 y marzo de 1956.



Fig. 8. El monasterio de Guadalupe, restauración del rosetón meridional, ya restaurado.

físicos y estéticos que había ocasionado el levantamiento indiscriminado de las edificaciones jerónimas seguía siendo una de las principales obsesiones de nuestro arquitecto. Éstas, levantadas por doquier en los más inverosímiles emplazamientos, aún eran utilizadas por la comunidad franciscana, y para su eliminación era necesario habilitar nuevos espacios.

El año 1962 significó un punto de inflexión en el desarrollo de las obras. La Dirección General de Bellas Artes, que, tras veinte años de atenciones continuadas, seguía aportando las mismas 400.000 ptas. anuales, propuso un cambio de planteamiento para ganar efectividad en la concesión de los créditos. Solicitó un informe a Pidal en el que diera cuenta de los trabajos que quedaban por realizar, a fin de prever el crédito necesario para la completa restauración del monumento¹⁷. Pidal,

17. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ, *Informe del estado de las obras de restauración del Monasterio de Guadalupe*, remitido al Director General de BB. AA., A.G.A. C-71.178, enero de 1962.

aprovechando la coyuntura, realizó una generosa valoración, a la par que expuso una extensa memoria de las obras, no ya necesarias sino “convenientes”, que tenía el deseo de ejecutar, y para, a partir de entonces, delegar en la comunidad religiosa “el mantenimiento del mismo, sin que allí pueda hacerse modificación alguna, limitándose única y exclusivamente a conservar y mantener en buen estado lo existente”¹⁸. En este informe se reclamaba la atención necesaria para resolver “los problemas más urgentes planteados en Guadalupe”, como eran: 1º, la previsión de posibles lugares donde pudieran ubicarse la ampliación de los museos y su dirección; y 2º, la ejecución de la nueva hospedería, junto con otros locales para servicios destinados al turismo y culto; según Pidal, se hacía necesario separar la residencia de visitantes con fines turísticos de aquellos otros atraídos por la devoción. La exposición de necesidades se hizo extensiva a la habilitación de “un gran local para concentraciones, conferencias y actos de todo género [...], para que lo mismo pueda servir para fines religiosos que culturales, propagandísticos o sociales”¹⁹.

Es obvio que Pidal quería hacer de Guadalupe un lugar cultural de encuentro y peregrinación, que constituyera un símbolo dentro del panorama cultural español, algo así como lo que significó el santuario mariano de Covadonga tras sus obras de reconstrucción de la Cueva y la habilitación de la hospedería en la colegiata de San Fernando. Los paralelismos son evidentes. Pidal nos anunciaba los objetivos de sus actuaciones más inmediatas, las cuales, toda vez concluida la restauración del cenobio, estarían encaminadas a conseguir ese lugar simbólico y cultural, devoto y mariano, enclavado nuevamente en un idílico entorno natural que nadie como él sabría rentabilizar.

Las peticiones de Pidal no hicieron mella hasta 1965, cuando se aprobó un expediente cuajado de las más diversas actuaciones debido al significativo aumento de la asignación presupuestaria²⁰. El informe redactado por Pidal en 1962 había dado sus frutos, y la llegada de un importante capital abrió definitivamente el camino para planificar actuaciones más trascendentes sobre el monasterio.

Entonces se realizaron las demoliciones de las celdas jerónimas que cargaban sobre la bóveda de la sacristía-museo de Zurbarán, lo cual constituía, desde tiempo atrás, una de las principales añoranzas de Pidal. Tras el conveniente apeo y levantamiento, el área fue cubierta con armaduras metálicas y forjados cerámicos, cerrados con una capa asfáltica y la teja curva recibida con mortero. Pidal, remiso a la introducción de nuevos materiales en zonas vistas, adoptó con asiduidad el hierro y el acero laminado, así como el hormigón armado, en aquellas partes que habían de quedar ocultas a la vista. Enmascaraba conscientemente la ejecución de sus estructuras, ajenas por tanto a la naturaleza constructiva del edificio. Las veces que éstas habían de quedar vistas empleaba los mismos materiales y procedimientos constructivos que el edificio le proporcionaba, con un procedimiento “arqueológico”, más coherente con su argu-

18. *Ibidem*, p. 7.

19. *Ibidem*, p. 5.

20. L. MENÉNDEZ-PIDAL Y ÁLVAREZ Y V. MASAVEU MENÉNDEZ-PIDAL, *Proyecto de restauración del Monasterio de Guadalupe. Obras generales*, A.G.A. C-71.167, junio de 1965.

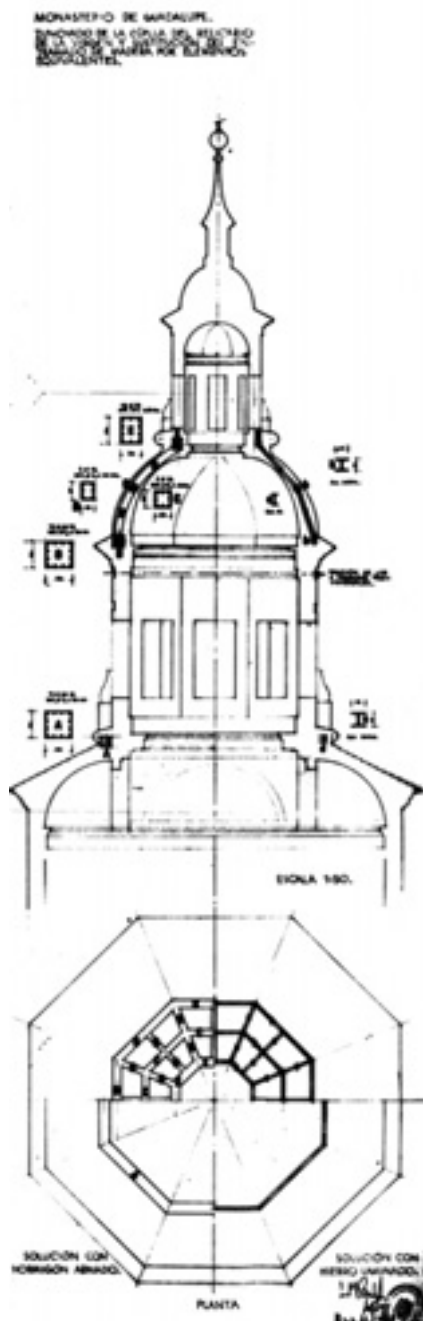


Fig. 9. Monasterio de Guadalupe, proyecto de zunchado y sustitución del entramado de la estructura de cubierta del camarín de la Virgen, Luis Menéndez-Pidal, 1974.

mentación teórica. Así se sucedieron los expedientes al ritmo de uno por año, o incluso dos, que conseguirían la restauración completa del complejo monástico.

En 1970, cercanos ya los 50 años de obras sobre el monumento, eran pocas las labores que restaban por hacer, sólo concluir las ya iniciadas y, como quedó dicho en el informe de 1962, “el mantenimiento y conservación de lo ya restaurado”.

El último proyecto sobre Guadalupe, de 1974, un año escaso antes de su fallecimiento, continuaba con las metódicas reparaciones de cubiertas, ampliadas esta vez a las antiguas celdas construidas encima de la sacristía de Zurbarán y dependencias próximas. Sus últimas actuaciones mantenían el tono intervencionista de su postrera etapa de dedicación a Guadalupe. Las soluciones que concebía Menéndez-Pidal para estas estructuras consistían en consolidaciones estructurales por medio de encamisados de láminas de hormigón, o por levantamiento de estructuras metálicas ocultas que sustituyeran a las tradicionales estructuras de madera. La confianza que demostró nuestro arquitecto por estos modernos materiales condicionó en gran medida el éxito de sus intervenciones sobre el monasterio.

En definitiva, la compleja y prolongada intervención que realizó Menéndez-Pidal sobre el monasterio de Guadalupe presentó, como hemos repasado, lecturas diversas. Ello se corresponde con la evolución de principios y criterios de la vida profesional de nuestro arquitecto. Sus incipientes planteamientos fueron respetuosos con el monumento, del todo continuistas y cargados de sensibilidad “moderna”, como quedó patente en sus primeras intervenciones sobre los claustros gótico y mudéjar. La evolución de sus principios se hace evidente con la segunda etapa de actuaciones para la nueva Administración, cuando el afianzamiento en el panorama de la restauración nacional como arquitecto de Zona le facultaba para tomar una postura más intervencionista y reformadora. Ésta se materializaría con la sistemática demolición de las edificaciones jerónimas y la restitución indiscriminada de torres y lienzos de muros, en busca de la perdida originalidad del monumento. Por último, sus postreros expedientes nos ofrecen una postura aún más decidida; los riesgos que los primeros años se habían rechazado por arbitrarios son ahora retomados y materializados, junto con la obsesiva confianza por los modernos materiales que a sus ojos aparecían como la panacea que solucionara para siempre los continuos problemas de cubiertas. Así pues, poco a poco nuestro arquitecto iba sustituyendo todas las originarias armaduras y forjados leñosos por modernas armaduras de hierro, acero u hormigón armado, traicionando la fidelidad arqueológica de la fábrica.

A pesar de estas postreras actuaciones, la dedicación completa de un hombre a la restauración de un edificio a lo largo de toda su vida profesional ha de, cuanto menos, destacarse. Hemos de resaltar su enorme compromiso y responsabilidad; si bien los criterios empleados en su restauración fueron dudosos, como hemos visto en muchos casos, su dedicación nos ofreció la posibilidad de transmitir el monumento a las generaciones siguientes. A ello unimos la profusa documentación recogida en sus proyectos que, aparte de informarnos de las obras allí y entonces acometidas, nos permite estudiar y criticar sus actuaciones, sujetas como nuestra propia discusión, a múltiples interpretaciones.

LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR EN MÁLAGA DURANTE LA POSGUERRA. ALGUNOS EJEMPLOS*

Javier Ordóñez Vergara
Universidad de Málaga

De entre los monumentos restaurados en la provincia de Málaga desde el final de la guerra civil hasta bien entrada la década de los 50, destaca el grupo de edificios con rasgos o elementos mudéjares (o de tradición mudéjar), tanto de carácter civil como religioso. Las intervenciones tuvieron que resolverse generalmente con serias limitaciones debidas a múltiples factores, entre los que destacan lo numeroso de los edificios que atender, la magnitud de los daños que éstos presentaban, la urgencia por rehabilitar sus funciones o por adaptarlas a nuevas necesidades, además de la penuria económica y de medios y la irregular formación histórica, intereses y prioridades de quienes diseñan y ejecutan los proyectos.

Identificamos cuatro variables principales que determinan el sentido y las circunstancias del planteamiento y resultado en estos trabajos, a saber: el reconocimiento de un determinado grado de valor, de monumentalidad; el peso de los aspectos funcionales; la disponibilidad de recursos; y las expectativas a nivel ideológico respecto al edificio restaurado. Estos factores no determinan necesariamente un tratamiento concreto, pero por regla general influyen en la orientación que se les da en los casos que hemos analizado. Esta orientación se plasma también en la vinculación institucional de las intervenciones: los desarrollados en el ámbito de la Dirección General de Bellas Artes [en adelante DGBBAA], y en particular desde el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, son proyectos parciales y espaciados en el tiempo donde la salvaguarda del componente histórico-artístico parece prioritaria al resto de objetivos; al contrario de lo que ocurre en los aprobados por la Dirección General de Regiones Devastadas [en adelante DGRRDD], donde la urgencia por rehabilitar la potencialidad funcional y simbólica de los inmuebles se

* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación “Reconstrucción y restauración monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y de Bellas Artes”, ref.: HUM2007-62699.

impone a cualquier otra condición, urgencia que implica planes de envergadura y tendencia monumentalista, casi siempre desarrollados en una única fase y con elevado presupuesto en términos relativos.

Así, se analizarán dos series de intervenciones en inmuebles históricos con rasgos mudéjares intervenidos por la DGBBAA, las cuales, a pesar de sus matices, parecen significativas del modo general de proceder por parte del citado organismo. En un epílogo –a modo de contrapunto– se plantea el comentario de otras dos intervenciones costeadas en este caso por la DGRRDD que representan, a su vez, modalidades diferentes de actuación con respecto a las primeras, pero también entre sí aun cuando coincidan en algunos de sus objetivos fundamentales, contribuyendo a definir el contexto real en el que se desenvuelven todas ellas.

NAVE PORTICADA DEL PATIO DEL SAGRARIO

En el conjunto catedralicio existe un sector denominado históricamente “la Claustro” o “las Claustros”, hoy conocido como *pabellón mudéjar*, donde se inserta la antigua sala capitular o *salón mudéjar*. Probablemente fue levantado en tiempos del obispo fray Bernardo Manrique, hacia 1542¹; consta de dos plantas y sendas crujías –una de ellas porticada–, y cierra por el este el *patio de los naranjos* o *del Sagrario*, separándolo del *atrio de las Cadenas*, y uniendo la catedral nueva con la iglesia del Sagrario y su sacristía. Sus rasgos mudéjares se concentran en la articulación de las arquerías² (formadas por arcos no del todo isométricos ni totalmente en eje, de medio punto en planta baja y rebajados en la superior), y más específicamente en la armadura que cubre la planta alta de la crujía oriental, de par y nudillo con limas mohamares en la cabecera³. Su impronta exterior sigue las pautas que resultan comunes en la arquitectura de la ciudad a mediados del siglo XVI: elementos renacentistas conjugados en una modulación aditiva de ascendencia musulmana, de proporciones nunca excesivas y con tendencia a una cierta ofuscación respecto al espacio exterior, con volúmenes prismáticos y bastante herméticos salvo hacia los patios interiores; en las cubiertas, las armaduras vistas despliegan su aparato de soluciones estructurales y decorativas que aportan buena parte de su carácter a estos inmuebles, al margen del uso o no de otros elementos característicos de la hibridación estilística, menos presentes aquí que en otros ejemplos coetáneos.

1. L. TORRES BALBÁS, *La alcazaba y la catedral de Málaga*, Madrid, Plus Ultra, 1960, p. 72. M. BOLEA Y SINTAS, *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral*, Málaga, 1894 (ed. facsímil de la Universidad de Málaga, estudio preliminar de R. Camacho), pp. 140-141, sólo menciona como obra del obispo el Sagrario viejo (ahora sacristía del Sagrario) y la portada al atrio de las Cadenas. Según M.D. AGUILAR GARCÍA, «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja. II», *Boletín de Arte*, nº 7, 1986, pp. 49-65 (57), habría que retrasar la cronología de su configuración hasta finales de siglo, poco antes de 1596, durante el obispado de García de Haro.

2. M.D. AGUILAR GARCÍA, *Málaga mudéjar*, Málaga, Universidad, 1980, p. 59: “disposición que recuerda [a los] claustros conventuales de inspiración mudéjar”.

3. *Ibidem*, p. 177.

Las vicisitudes a raíz de la desaparición de la catedral vieja y la transformación de su entorno—sobre todo con la construcción del nuevo Sagrario en el siglo XVIII, que dejó reducido el pórtico a tres arcos y parte de un cuarto— debieron provocar profundos cambios en los usos originales⁴ y, pese a su protagonismo visual, llegó al siglo XX convertido básicamente en almacén, con su espacio compartimentado y sus pórticos tabicados (fig. 1A).



Fig. 1A. Pórtico del patio del Sagrario: c. 1941, AT 4056a.

Por su deficiente estado de conservación y para mejorar la pobre imagen que presentaba, Francisco Prieto-Moreno Pardo, entre otros importantes cargos⁵ arquitecto conservador de monumentos de la 7ª zona (Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, DGBBAA), redacta en octubre de 1942 un proyecto de restauración⁶ que contempla la reapertura de los arcos cegados en ambos cuerpos (fig. 1B). De ellos

4. M.D. AGUILAR GARCÍA, *Málaga: (1487-1550). Arquitectura y ciudad*, Málaga, Diputación, 1998, pp. 184-186.

5. Jefe de la Comarcal de Granada de Regiones Devastadas por entonces («Francisco Prieto Moreno», *Reconstrucción*, nº 61, marzo 1946, p. 88), y director general de Arquitectura y comisario de ordenación urbana del Gran Madrid desde 1946 («Don Francisco Prieto Moreno, nuevo Director general de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 51, marzo 1946, p. 3).

6. Archivo General de la Administración, (3) 115, sig. 26/285: «Proyecto de restauración de las dependencias contiguas al Sagrario», presupuesto de 19.882,15 ptas. (luego reducido a 18.273,75 ptas.).



Fig. 1B. Pórtico del patio del Sagrario: estado actual.

se afirma en una poco detallada memoria que “conservan todos sus elementos”, y que “la demolición de sus cerramientos” va a permitir que esta “primera crujía vuelva a su primitivo aspecto”. Eso en lo que respecta a la planta baja, ya que en la alta, para no dejar la galería a la intemperie y sacrificar las posibles funciones que se alojen en ella, se proyecta sustituir el tabicado exterior por vidrieras de cristal emplomado, que son apoyadas en una balaustrada de piedra franca de la que –aunque no se reconoce– no parecía conservarse testimonio alguno, y que está diseñada siguiendo el modelo de las que existen en edificios civiles coetáneos de los alrededores. El cuarto arco tanto del pórtico como de la galería, que la obra del XVIII dejó seccionado por la clave, permanecerá tabicado en ambos niveles, simulando un primitivo diseño tripartito que nunca tuvo, pues formaba parte de una serie algo mayor. De modo que la supuesta repristinación no se ajusta completamente a la imagen original que debió tener: ni por el cerrado esquema triple, ni por los hipotéticos balaustres, ni por la vidriera, pese a que este cerramiento más liviano suponga una mejora sustancial respecto al indigno tabicado. Se trata, así, de una operación de saneamiento y recomposición que limpia el edificio de las reformas que lo desfiguraban, pero también de embellecimiento escenográfico al margen de una veracidad histórica que sin embargo se invoca en términos abstractos para justificar el nuevo diseño.

También se producen cambios en la distribución interior, que persiguen la mejora funcional del inmueble rehabilitado: se traslada de lugar la puerta principal de

comunicación con el Sagrario, hasta entonces situada en el extremo N de la crujía W, a la crujía E, sustituyéndola por un postigo y forzando un quiebro en el eje principal de circulación original entre iglesia y catedral. Además, la nueva dimensión que cobra la entrada desde el atrio de las Cadenas, a través de la portada renacentista y el vano del muro maestro entre las crujías, contribuye a fijar la transformación de la percepción espacial y de uso que se tiene hoy no sólo del pórtico sino de todo el pabellón, como elemento a atravesar en dirección E-W en lugar de recorrerlo siguiendo su eje N-S. Por otra parte, se proyecta sustituir la solería tradicional del pórtico bajo, hecha en barro cocido, por otra a base de losas de piedra, quizás en pretendida consonancia con su recuperada proyección exterior. Se sanean también los muros, renovando revocos. Un capítulo importante del presupuesto –casi un 25%– se destina a restauración de las cubiertas de la crujía porticada, en ambos niveles, si bien lo exiguo de la cantidad total presupuestada y el hecho de que no se especifique nada al respecto en la memoria hace pensar que se trata de reparaciones que encaran la estabilidad básica de estas cubiertas en tanto no fuesen más profundamente reparadas en posteriores intervenciones, como de hecho sucederá.

En definitiva, un ejercicio de pretendida repriminación formal que recupera algunos de los principales rasgos de la articulación original de la fachada W, como telón de fondo del eje principal del patio, para embellecer la perspectiva desde la calle y el palacio episcopal, pero que introduce arbitrariamente algunas características, elementos y analogías, además de importantes cambios en la distribución, que lo hacen más funcional pero no necesariamente en línea con la coherencia histórica de la formación de este sector de la catedral.

El proyecto tiene un segundo objeto de atención, que es la restauración de la capilla gótica de San Gregorio, adosada al pabellón mudéjar (o más bien al contrario, porque es anterior: fundada hacia 1511, constituye la única capilla conservada de las levantadas en la antigua mezquita⁷). Se pretende mejorar el mal estado de su bóveda de crucería, eliminando además las obras modernas de carácter funcional que se habían realizado en ella, al juzgar que desmerecían de su carácter monumental.

El aparato gráfico del proyecto no es muy amplio ni detallado: consiste en una fotografía del estado previo, un dibujo bastante esquemático de la fachada porticada (fig. 1C) y un plano de la planta baja (fig. 2), donde se representa no sólo el pabellón mudéjar sino también las estructuras anejas, como los accesos al Sagrario y a la catedral nueva, o la capilla de San Gregorio, tal como quedarán una vez realizada la intervención. Sin embargo, probablemente por falta de recursos económicos, las obras no se ejecutarán hasta que el arquitecto diocesano Enrique Atencia Molina retome el proyecto en marzo de 1947⁸.

Una década más tarde, se sucederán hasta seis proyectos⁹ diseñados por los mismos arquitectos, aprobados unos y rechazados la mayoría, que mencionamos brevemente porque cierran este proceso de reparaciones pendientes y porque significa-

7. T. SAURET GUERRERO, *La catedral de Málaga*, Málaga, Diputación, 2003, p. 33.

8. Archivo Histórico Provincial de Málaga, leg. 13915, carp. catedral.

9. Enero de 1958 (AHPM, leg. 13915, carp. 93.1: “Memoria y presupuesto que presenta el arquitecto diocesano de la Diócesis de Málaga para la S. I. Catedral. Pabellón de servicios”, presupuesto de 204.794,12 ptas.);



Fig. 1C. Pórtico del patio del Sagrario: proyecto de 1942, alzado W, AGA, (3) 115, sig. 26/285.

tivamente vuelven a restaurar elementos ya intervenidos, evidenciando haber agotado aquéllos su ciclo de efectividad. En relación con el mudéjar, el más destacado será el de Prieto-Moreno de julio de 1958¹⁰, dirigido a reparar el tejado y la armadura de la planta alta de la crujía oriental, en la cual se sustituirán por réplicas unas pocas pie-

julio de 1958 (ver nota 11); marzo de 1959 (AHPM, leg. 13935, carp. 4.14: “Obras de restauración y reconstrucción del Salón Mudéjar y de construcción de nuevos servicios y dependencias, en la S.I. Catedral de Málaga”, presupuesto de 648.452,66 ptas.); enero de 1960 (AHPM, leg. 13915, carp. 93.1: “Memoria y presupuesto que presenta el arquitecto diocesano de Málaga para obras en la S.I. Catedral de Málaga”, presupuesto de 199.613,55 ptas.); junio de 1960 (AHPM, leg. 13915, carp. catedral: presupuesto de 109.756,33 ptas.); diciembre de 1960 (AHPM, leg. 13915, carp. catedral: “Proyecto de restauración de la fachada al Patio de los Naranjos del Pabellón del s. XVI de la Sta. Iglesia Catedral de Málaga”, presupuesto de 96.946,40 ptas.).

10. AGA, (3) 115, sig. 26/158: “Proyecto de obras de restauración en la catedral de Málaga”, presupuesto de 49.999,02 ó 57.832,50 ptas., según sea el sistema de administración. Los planos datan de mayo de 1960.

PALACIO DE BUENAVISTA

El palacio de los condes de Buenavista representa un buen ejemplo de la arquitectura civil andaluza del Quinientos, donde se combinan mudéjar y renacimiento. Comienza a edificarse hacia 1530¹¹, y consta de un patio principal, otro secundario –ahora desaparecido– al este y un tercero –ajardinado– al sur. Desde el siglo XIX experimentó importantes transformaciones para adaptarse a diferentes usos, con un deficiente mantenimiento y daños crecientes que condujeron a su estado ruinoso. En 1938 es adquirido por la Cruz Roja que, para convertirlo en hospital, realiza una serie de obras desafortunadas: se destruyeron muchos alfarjes de la planta baja –entre otros los de las galerías del patio– para instalar nuevos entramados metálicos, perdió la balaustrada marmórea que luego hubo de recomponerse, y se redecoró el edificio sacrificando parte de su impronta mudéjar¹².

Su declaración monumental en 1939 logró paralizar las obras: es muy probable que la documentación gráfica que se conserva entre los expedientes de restauración de la DGBBAA, sin más título que el nombre del monumento¹³ (fig. 3), no sea otra cosa que parte de los informes de su expediente de declaración. Luego permaneció nuevamente abandonado hasta su arrendamiento al Ministerio de Educación para, una vez restaurado a su costa, trasladar hasta aquí el museo provincial de Bellas Artes. Dicho proyecto es encargado a Atencia, que lo redacta en 1947¹⁴, y se tramitará mediante presupuestos parciales a través de dos organismos del Ministerio: la DGBBAA y la Junta de Construcciones Cíviles, que fue la que subvencionó estos primeros trabajos.

El primero de los proyectos parciales –que sería anulado– es el presentado por Prieto-Moreno en abril-mayo de 1949¹⁵ como arquitecto de zona y con base al plan general de Atencia; por él sabemos que las obras de consolidación realizadas por el Patronato de la Cruz Roja, que fueron suspendidas, habían alcanzado a reparar la mayor parte de los tejados, pero que los techos y suelos se hallaban arruinados, especialmente en las galerías del patio, en la crujía de fachada y en la torre; la obra debía atender con urgencia la falta de solidez de estos elementos, sobre todo en el caso de las techumbres mudéjares, pero también tenía que procurar las reformas necesarias de modo que, “sin afectar a la disposición general del Monumento ni a sus partes artísticas, puedan servir para el mejor funcionamiento de dicho Museo”. Del análisis del proyecto de 1949 se deduce que el conjunto de planes parciales a que dio lugar el anterior de Atencia de 1947 tenía el propósito común de acometer la consolidación de

11. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, «El palacio de Buenavista: el inmueble», en R. ESCALERA PÉREZ (coord.), *Patrimonio recuperado. El palacio de Buenavista Museo de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, Universidad, 1994, p. 23.

12. J. TEMBOURY, «Historia del Palacio de Buenavista. Museo Provincial» (1955), *Informes histórico-artísticos de Málaga, II*, Málaga, CSIC, 1974, pp. 31-55 (40-41).

13. AGA, (3) 115, sig. 26/285, año 1938: planos de las plantas baja y alta, y ocho fotografías.

14. Á. VÁZQUEZ ROMERO, «El palacio de Buenavista: las rehabilitaciones», en R. ESCALERA PÉREZ (coord.), *op. cit.*, pp. 30-53 (41).

15. AGA, (3) 115, sig. 26/286: “Proyecto de obras de consolidación y restauración del Palacio de los Condes de Luna”, con presupuesto de 240.110,51 ptas., de las cuales dos tercios corresponden a la reparación de las armaduras artísticas.



Fig. 3. Palacio de Buenavista: planta en 1938, AGA, (3) 115, sig. 26/285; al E (en la parte superior izquierda del plano) restos del pórtico mudéjar, germen del *claustró blanco*.

los entramados y cubiertas aún pendientes, reponer algunos pavimentos e ir acondicionando la distribución a su futuro uso. Lo que cambia con cada plan parcial es el sector concreto en el que se actúa, y que debido a la no aprobación de algunos de ellos, las obras que éstos contemplaban habían de ser asumidas por el presupuesto de los que sí fueron aprobados, lo que derivará en una dificultosa progresión de los trabajos, periódicamente interrumpidos por falta de fondos y otros problemas administrativos.

Así pues, los primeros proyectos parciales en acometerse son los aprobados entre 1949 y 1952 por Construcciones Civiles, que son conocidos por referencias indirectas¹⁶. Tenían el mismo objetivo principal de continuar la consolidación de los techos holladeros, de los muros poco sólidos, de alguna explanación puntual, pero

16. J. TEMBOURY, *op. cit.*, p. 43 y ss.

sobre todo de reparación, recomposición e instalación de armaduras¹⁷, pavimentos o antepechos. A veces se emprenden también trabajos que en principio no contemplaba el proyecto, motivados por los ajustes que se realizan durante el transcurso de las obras: es el caso de la arbitraria decisión de elevar una torrecita mudéjar recreciendo sus muros para realzar el cuerpo superior al juzgar que quedaba empuñecida entre los tejados circundantes¹⁸.

Pero el elemento de mayor interés desde el punto de vista interpretativo de esta fase de restauración es la construcción del llamado *claustró blanco*: en la parte trasera del palacio se conservaban restos mudéjares muy reformados de una arquería doble sobre pilares de sección octogonal (fig. 4A) que, señalados en los planos del expediente de 1938, servirán ahora para componer un patio porticado de dos plantas, todo ello en ladrillo aplantillado y enjalbegado muy en línea neomudéjar (fig. 4B).



Fig. 4A. Palacio de Buenavista: restos del pórtico mudéjar a finales de los años 40, AT 2067.

17. Ya sea a través del añadido de las piezas faltantes o mediante la analogía simplificada respecto a las conservadas para suplir las desaparecidas en su totalidad. En otras techumbres, las armaduras, procedentes de edificios diversos, son instaladas aquí cubriendo las estancias que por sus dimensiones lo permiten, con fines conservativos y para ornato del edificio. M.D. AGUILAR GARCÍA, *Maderas artísticas del Museo de Málaga*, Málaga, Diputación, 1990, pp. 88-90: es el caso de los tauleros ataujerados de la galería baja, para cuya nueva factura se inspiran en los de técnica apeinazada de la alta. E. NUERE, «Los artesonados del Museo Picasso Málaga», *Rev. Ateneo del nuevo siglo*, nº 6, 2004, pp. 87-91 (91): “réplicas bastante dignas” en este caso; en otros “sin guardar totalmente las reglas ortodoxas de la carpintería de lo blanco, aunque sin desentonar del conjunto”.

18. M.D. AGUILAR GARCÍA, *Maderas artísticas...*, p. 115.



Fig. 4B. Palacio de Buenavista: *claustro blanco* c. 1955, tomada de J. TEMBOURY (1974), fig. 2.

J. Temboury¹⁹ lo relata así: “tomando por base estos elementos modificados y equiparando sus proporciones a otros patios de tipo mudéjar popular del siglo XVI [...], se ha construido el pequeño *claustro blanco* [de] carácter íntimo y recoleto [...]. El ambiente de este claustro lo completan armaduras agramiladas, con tirantes y mén-sulas; boveditas nervadas; vigería de tablazón recortada y puertas de ornamentación morisca [...] a semejanza de las que existían antiguas”. Pero los motivos que se aducen para esta reconstrucción que recupera sólo en una pequeña parte –rehaciéndolos– restos de la fábrica original, no están relacionados tanto con su recuperación monumental sino con el aumento del espacio expositivo y la creación de unas condiciones de diafanidad y luminosidad adecuadas para las muestras temporales y de pinturas de grandes dimensiones, que podrán ubicarse en la sala que llevaba asociada el patio en ambas plantas, sin disturbar la estructura histórica del palacio.

El hecho de que su diseño deba más a la combinación de analogías tomadas de diversos monumentos mudéjares que a los referidos restos, responde a una actitud ecléctica y de restauración en estilo que, pese a que se autolimita para evitar la sensación de *pastiche*, constituye en rigor un falso histórico que no parece justificarse sólo por servir de marco arquitectónico y estético –pretendidamente neutro, *blanco*– para la instalación de algunas piezas del museo. Y esa banalidad escenográfica resulta más insostenible cuando existen aún muchos elementos que atender con urgencia, que obligarán a seguir interviniendo hasta 1958, inaugurándose el edificio en

19. J. TEMBOURY, *Informes...*, p. 44.

su nuevo uso en 1961²⁰. Así pues, y pese a ser ésta una obra impulsada principalmente por la DGBBAA, vemos que tampoco está exenta de los excesos habituales propios de los proyectos aprobados desde otros organismos²¹.

En ciertos aspectos, el *claustro blanco* recuerda a otras reconstrucciones precedentes como las del patio de la Puerta de la Bóveda (Guerrero Strachan, 1937), o del sector de los palacios nazaríes (Prieto-Moreno, 1944), ambos en la alcazaba de Málaga²², tan cercana, donde la distribución de las diferentes estancias casi debe tanto a la evidencia obtenida durante la fase de investigación arqueológica previa como al deseo de musealizarlas.

En cualquier caso, se corresponde más con un ejercicio formal y académico que remite a una actitud anacrónicamente historicista, que con la asimilación que a partir de un cierto racionalismo latente (mucho más visible ya en los años 50) se hace entonces de ciertas constantes de la arquitectura del pasado: en el pequeño patio porticado de Buenavista había mucho más de falsa arquitectura histórica –replicada e impostada– que de referencia a los invariantes castizos expresados por entonces en el *Manifiesto de la Alhambra*²³.

En definitiva, con la intervención desarrollada durante los años centrales del siglo XX se acrecienta el mudejarismo del monumento, forzando la lógica del planteamiento original del XVI donde lo clásico suele determinar la organización espacial, el diseño de fachadas, las proporciones de los diferentes órdenes, de sus características y posibilidades de combinación, mientras que lo mudéjar domina la técnica constructiva y las soluciones de cubierta. Ahora, esta impronta mudéjar se desarrolla artificialmente en las lagunas que las destrucciones habían provocado y que no resultan nada desdeñables en términos comparativos, no limitándose como antes a lo puramente constructivo o la estética de determinados elementos asociados a estas funciones, sino adquiriendo un protagonismo nuevo en la articulación del diseño de alzados y en la plástica resultante. Así, más que repristinación (que es lo que declaran perseguir los proyectos) el objetivo último fue uniformizar la imagen general del monumento para disimular su deterioro, y para ello hubo que proceder a una matizada purificación en estilo mudéjar de estos sectores, no exenta de cierto pintoresquismo. La evidencia de esta arbitrariedad se mantuvo hasta el punto de que el claustro, como elemento más representativo de ese *sobremudejarismo* del palacio, ha sido recientemente demolido –*desrestaurado*, sin duda por razones funcionales

20. R. SÁNCHEZ-LAFUENTE, *op. cit.*, p. 22, y Á. VÁZQUEZ ROMERO, *op. cit.*, p. 41, en R. ESCALERA PÉREZ (coord.), *op. cit.*

21. A. MUÑOZ COSME, *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 114: “Hay en ciertas ocasiones, sin embargo, una influencia del tipo de intervención grandilocuente y alterador realizado por los nuevos organismos, a la vez que se deja notar una cierta laxitud en la aplicación de criterios y en el rigor en el seguimiento de las obras, lo que permitirá actuaciones de variado signo”.

22. J. ORDÓÑEZ VERGARA, *La alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*, Málaga, Universidad-IAPH, 2000, pp. 273 y ss., 286 y ss.

23. F. CHUECA GOTTIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, pp. 203-242.

también— con ocasión de unas nuevas obras de rehabilitación²⁴, pese a que formaba ya parte de la imagen consolidada del monumento y que quizás pudiera haberse asumido como una reciente fase más en el proceso de formación histórica del mismo.

EPÍLOGO. OBRAS VINCULADAS A LA DGRRDD: PALACIO EPISCOPAL E IGLESIA DE CARTAJIMA

Sería interesante confrontar el proceso intermitente, diferido y orientado principalmente a la conservación de estos inmuebles monumentales, promovido durante dos décadas por la DGBBAA, con un comentario menos extenso acerca de otras dos obras vinculadas a la DGRRDD que se resuelven de modo contrastadamente más diligente, con un impulso reconstructor mucho más decidido, si bien con una orientación algo diferente entre sí, dependiendo de la importancia que se otorga por un lado al componente histórico-artístico en el primero, y por otro al sentido más bien funcional en el segundo, aunque en ambos casos el carácter simbólico de la recuperación y su potencial propagandístico constituyen el *leit-motiv* de las intervenciones.

El **palacio episcopal**, que permanecía arruinado desde la *quema de conventos* de 1931²⁵, pese a un primer intento de restauración en 1935, experimenta un extraordinario proceso de reconstrucción a partir del proyecto diseñado por Atencia en junio de 1942²⁶, siguiendo las pautas de otro de su antecesor Guerrero, de junio de 1940²⁷. Las obras comenzaron después de su aprobación por la DGRRDD en 1943²⁸, siendo reinaugurado al año siguiente²⁹. El grado de destrucción, así como la magnitud y complejidad del conjunto (formado por la adición de tres unidades de diferente estructura, estilo y cronología, el más antiguo de ellos denominado *palacio mudéjar*), no parecen corresponderse con la rapidez con que se resuelve el proyecto.

Su orientación metodológica no es rígida, sino que se adapta a las características y circunstancias diversas de cada sector, así como a los diferentes intereses que confluyen en la empresa, a saber: por un lado, allí donde el daño no es muy acusado, como en las fachadas, la intervención es más bien reparadora, con lo que se consigue mantener un aspecto que coincide con el del momento previo al asalto; por el contrario, allí donde la destrucción resultó más grave se procede de diverso modo, en tres direcciones: a) *repristinación documentada*, a partir de elementos originales que la propia destrucción saca a la luz o anima a su recuperación (figs. 5A y 5B), eliminando añadidos y alteraciones, aunque luego la autenticidad del resto interesa sólo relativamente

24. I. CÁMARA GUEZALA y R. MARTÍN DELGADO, «Restauración del palacio para museo», *Rev. Ateneo del nuevo siglo*, nº 6, 2004, pp. 75-81.

25. J. JIMÉNEZ GUERRERO, *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga, Arguval, 2006, p. 62 y ss.

26. AHPM, leg. 13916, carp. 2.

27. AGA, (4) 81.2 1176 s/t 76/13.

28. AHPM, leg. 13916, carp. 2: 5 de febrero de 1943.

29. «El Ministro de la Gobernación en Andalucía. Inauguración de edificios y viviendas en Jaén, Granada, Málaga y Almería», *Reconstrucción*, nº 48, diciembre 1944, pp. 347-360 (351): 19 de noviembre de 1944.



Fig. 5A. Palacio episcopal (palacio mudéjar): galería de la fachada N en 1931, AT 2139a.



Fig. 5B. Palacio episcopal (palacio mudéjar): estado actual.

y en realidad sirva de punto de partida para una reinterpretación estilística; b) restauración *en estilo*, eliminando *ex profeso* transformaciones relativamente valiosas y cubriendo aleatoriamente las lagunas de forma mucho más decidida con réplicas de elementos conservados, y hasta mediante complementos en estilo a partir de la combinación de analogías con otros monumentos mudéjares e incluso –de manera más incongruente– mozárabes (fig. 5C), en una actitud claramente *revivalista*, que podría ser interpretada como referencia al contexto posterior a la conquista cristiana de 1487 y, por tanto, como intento de equiparación de aquella “cruzada” con ésta otra; y c) redistribuyendo y mejorando las condiciones utilitarias de los diversos sectores del edificio, aprovechando las posibilidades de remodelación que deja la destrucción, siempre que ello no disturbe su capacidad referencial respecto al estado previo a 1931.



Fig. 5C. Palacio episcopal (palacio mudéjar): capilla de la Adoración Nocturna en 1946, AT 2284.

Es decir, que más allá de la puntual preocupación por la fidelidad a ciertos rasgos estéticos o tipológicos primitivos, por su recuperación monumental y embellecimiento (de manifiesto en los dibujos del proyecto que persiguen un mayor realce y equilibrio en la nueva composición de algunas fachadas, figs. 6A y 6B), o por la rehabilitación funcional del edificio, la clave con que se presenta la intervención es la idea de que su reconstrucción se pretende trasunto de la *reconstrucción nacional*³⁰, que no se contenta con “recuperar” la situación de partida, sino que aspira a evidenciar la mejora cualitativa que alcanzará una vez intervenido: mediante esta suerte de sobrecompensación se procura contrarrestar la lectura opuesta, que se deducía de la des-



Fig. 6A. Palacio episcopal (palacio mudéjar): fachada N en 1942, AT 2140c.

30. *Ibidem*, p. 352: “el ministro [...] define el palacio [...] como justo orgullo de la ciudad, ornato principal, decoro cumbre de ella [razón por la que ha sido] totalmente reconstruido por el esfuerzo del Gobierno, [y que con ello] se acusa una prueba muy débil de la intensa preocupación que inspira al Jefe del Estado la reconstrucción de España”.



Fig. 6B. Palacio episcopal (palacio mudéjar): proyecto de 1942, AT 2120a.

trucción del edificio más representativo de la institución eclesiástica en la ciudad, que permanecía arruinado en el centro del núcleo urbano desde hacía más de una década. Es significativo que la obra ocupase la portada y un artículo en exclusiva en la revista *Reconstrucción*, redactado por el propio arquitecto³¹, y que su entrega e inauguración estuviera rodeada de un cuidado ceremonial propagandístico³².

Por lo que respecta a las iglesias mudéjares, de las ca. 75 que M.D. Aguilar³³ considera como tales en su estudio del mudéjar en la provincia de Málaga, he consultado documentación de interés sobre restauraciones realizadas desde el final de la guerra hasta mediados de los años 50 en aproximadamente la mitad de ellas, la mayoría mediante proyectos del arquitecto diocesano, aprobados y financiados por la DGRRDD a través de la Junta de Reconstrucción de Templos Parroquiales. En general, su condición histórico-artística se supedita a la urgencia por devolverlas a una integridad constructiva que permita ponerlas en uso (funcional y simbólicamente), lo que conlleva cambios importantes respecto a lo preexistente en unos procesos irre-

31. E. ATIENZA [errata: es E. ATENCIA], «Reconstrucción del palacio episcopal de Málaga», *Reconstrucción*, nº 49, enero 1945, pp. 17-24.

32. Ver nota 30.

33. M.D. AGUILAR GARCÍA, *Málaga mudéjar...*

gulares y azarosos, determinados por infinidad de imponderables, además de por el voluntarismo, la cortedad de medios y la improvisación también para tratar de dar solución a los problemas a medida que surgen.

Resulta paradigmática la identificación ideológica del régimen con determinados estilos o tipologías arquitectónicas, codificando asociaciones simbólicas en relación con el *estilo imperial*³⁴, pero también con los aspectos ruralistas, casticistas y folclóricos³⁵ de diferentes manifestaciones artísticas que influyen en la arquitectura nueva y en la de restauración, y que convierten las obras en objeto de expresión y propaganda más allá de su realidad concreta. Es ahí donde destaca el mudejarismo de unas construcciones que Atencia considera quintaesencia de la arquitectura local, representada ante todo por iglesias rurales, modestas y sencillas, “con su complemento de color”: al interior con artonados de madera, paramentos blanqueados y pavimentos rojizos de barro cocido; al exterior con tejados ocre-verdosos y paramentos encalados, con destacada presencia en el paisaje desde la lejanía³⁶. Este vago ideal, superficial, estereotipado y pintoresco del arquitecto, parece encaminado a obviar las importantes diferencias que marcan la evolución del estilo y la conformación paulatina de cada uno de estos inmuebles³⁷, ya que será en cierta medida –dependiendo de las posibilidades, de las necesidades y del grado de destrucción del original– el que se plasme en las reconstrucciones: la idea preconcebida se impone sobre el análisis del objeto, una vez solventado el aspecto funcional.

Como en todo planteamiento historicista, en ningún caso se pretende el retorno al pasado, al menos a ese pasado remoto relacionado con el mudéjar, sino el intento de dar expresión con mayor propiedad y capacidad de persuasión a los anhelos –reales o fingidos– del presente a través del repertorio histórico-artístico o de los restos del pasado³⁸.

Un ejemplo lo encontramos en la **iglesia de Cartajima**, en la Serranía de Ronda, del siglo XVI, que conservaba hasta la guerra su armadura renovada en el XVIII³⁹, ya más sencilla como corresponde a ese mudejarismo tardío que se mantendrá durante mucho tiempo por razones económicas y de tradición técnica. Su reconstrucción, proyectada por Atencia en agosto de 1941⁴⁰ sobre idea de Guerrero, concluye dos años después.

34. «Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial, por Diego de Reina de la Muela», *Reconstrucción*, n° 46, octubre 1944, p. 300.

35. A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo», en *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 241-268; A. MUÑOZ COSME, *op. cit.*, p. 117.

36. AHPM, leg. 13934, carp. 10, pp. 2-3.

37. J. SUBERBIOLA MARTÍNEZ, «La construcción de la iglesia mudéjar de Comares y otras de su Ta'a», *Boletín de Arte*, n° 13-14, 1992-1993, pp. 61-89.

38. G.C. ARGAN, «El revival», en G.C. ARGAN et al., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 7-46 (10-11).

39. M.D. AGUILAR GARCÍA, *Málaga mudéjar...*, p. 191.

40. AHPM, leg. 13863, carp. 5: la subvención fue de 237.500 ptas., mientras que los gastos en la iglesia propiamente dicha fueron de 232.285,79 ptas.

El edificio, que permanecía sólo con sus muros en pie y sin cubierta (fig. 7A), dará servicio en el futuro a un mermado núcleo de población respecto al que tuvo que dar cabida siglos atrás, por lo que se juzga que ya no es necesario disponer de todo el espacio del plan basilical de la iglesia, quedando éste reducido a la nave central y parte de la del Evangelio, para lo que se ciegan casi todos los formeros (manteniendo la huella de sus perfiles en el paramento interior) y se secciona la propia nave lateral mencionada; el resto del espacio así segregado servirá para dar “mejor acomodo y distribución a la Casa Rectoral y [disponer de] un amplio local de Acción Católica”, adosando además para esos nuevos servicios otra crujía por el lado N.



Fig. 7A. Iglesia de Cartajima: exterior en 1942, lado de la Epístola, AT 978c.

La cubierta de la nave central se soluciona mediante una nueva armadura que seguirá el esquema de par y nudillo con tirantes de la antigua cubierta (fig. 7B), pero al que no parece querer imitarse demasiado fielmente: su diseño depende de un artesano de Ronda que actúa aquí de la misma manera que en otros encargos similares de la comarca; las únicas instrucciones que recibe del arquitecto tienen que ver con algún detalle decorativo que quiere que tome no de la armadura original, sino de la que



Fig. 7B. Iglesia de Cartajima: interior actualmente, con la armadura reconstruida en 1942-1943, gentileza de Pilar Ordóñez.

cubre la iglesia del convento de Santo Domingo, en Ronda. En el resto de la iglesia y parte de sus anejos, las originales de colgadizo se reconstruyen ahora como alfarjes. Un detalle digno de mención es que, pasados apenas tres años de su conclusión, las armaduras amenazan hundirse, y de hecho se derrumba una parte a causa de errores en su diseño, descuidada ejecución y sobre todo mala calidad de los materiales, una constante en muchas de estas obras⁴¹ aunque, sin duda, pocas veces así de virulenta.

La planta (tan valiosa documentalmente en tanto que expresa en estas iglesias su particular desarrollo histórico, que no sólo tiene que ver con sus necesidades espaciales y de adaptación a determinadas prácticas, sino también con la plasmación de influencias de todo tipo, o incluso con la evolución del rango jerárquico de la propia iglesia) sufre una remodelación sustancial y arbitraria (fig. 8). El resultado desde el exterior es el enfundado de una parte significativa de la fábrica antigua que la dota de una estructura más regular y práctica, si bien subsisten el marco general original y los elementos más singulares (torre, portadas, capillas, etc.).

Como norma general, desde la DGRRDD, se procura la continuidad tanto en el emplazamiento como en la forma de las iglesias reconstruidas, dada la condición espiritual que se asume tiene el lugar y la construcción (especialmente para la población local), con independencia de su grado de conservación y del valor material o artístico⁴².

41. F. CHUECA GOITIA, *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 90-91.

42. J. VAQUERO, «Reconstrucción de iglesias en pueblos adoptados», *Reconstrucción*, n° 21, marzo 1942, pp. 111-119.

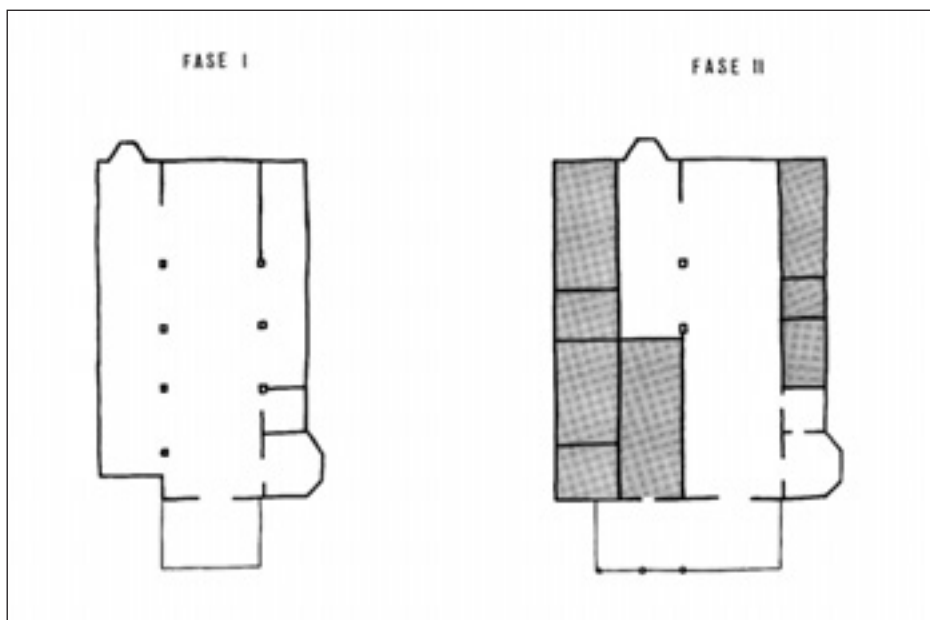


Fig. 8. Croquis de planta de la iglesia de Cartajima a partir de datos tomados de AHPM, leg. 13863, carp. 5: fase I) en 1941; fase II) desde 1943.

Sin embargo, tanto aquí como en la mayor parte de los casos, conviene que la reconstrucción no resulte totalmente mimética: no precisamente por respeto a un determinado criterio de autenticidad, sino porque así se compatibiliza –por un lado– la evidencia de su carácter sobrenvenido y del esfuerzo y el sentido que quiere darse a las reparaciones efectuadas, con –por otra parte– la conservación de los rasgos primitivos en la medida justa para que resulten útiles y justifiquen el pretendido entronque del presente con un determinado pasado mitificado, dando además cabida a las novedades funcionales aludidas.

Así pues, en conclusión, resulta suficiente la rehabilitación de la iglesia, mejorándola incluso en su utilidad y manteniendo además un parecido elemental que coincide más con la visión genérica de este tipo de construcciones que con la imagen exacta que tuvo antes. O dicho de otro modo: existe un vago propósito de respetar los rasgos originales más allá del aprovechamiento de algunos de los elementos constructivos que resultan útiles, de la pervivencia de una continuidad básica en el esquema que venía identificando el edificio, de su perímetro, volumen, perfil y estética aproximada, tras lo cual subyace una clara intención ideológica como expresión de la pretendida reimplantación del orden tradicional, convenientemente *renovado/mejorado* e instrumentalizado según el ideario del Movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GARCÍA, M.D. (1980), *Málaga mudéjar*, Málaga, Universidad.
- AGUILAR GARCÍA, M.D. (1986), «La mezquita mayor de Málaga y la iglesia vieja. II», *Boletín de Arte*, nº 7, pp. 49-65.
- AGUILAR GARCÍA, M.D. (1990), *Maderas artísticas del Museo de Málaga*, Málaga, Diputación.
- AGUILAR GARCÍA, M.D. (1998), *Málaga: (1487-1550). Arquitectura y ciudad*, Málaga, Diputación.
- ARGAN, G.C. et al. (1977), *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ATIENZA, E. [errata: es ATENCIA, E.] (1945), «Reconstrucción del palacio episcopal de Málaga», *Reconstrucción*, nº 49, pp. 17-24.
- BOLEA Y SINTAS, M. (1894) *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral*, ed. facsímil de la Universidad de Málaga, estudio preliminar de R. Camacho, 1998.
- CÁMARA GUEZALA, I. y MARTÍN DELGADO, R. (2004), «Restauración del palacio para museo», *Rev. Ateneo del nuevo siglo*, nº 6, pp. 75-81.
- CHUECA GOITIA, F. (1971), *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- CHUECA GOITIA, F. (1977), *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ESCALERA PÉREZ, R. (coord.) (1994), *Patrimonio recuperado. El palacio de Buenavista Museo de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, Universidad.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2006), «Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo», en *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- JIMÉNEZ GUERRERO, J. (2006), *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga, Arguval.
- MUÑOZ COSME, A. (1987), *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- NUERE, E. (2004), «Los artesonados del Museo Picasso Málaga», *Rev. Ateneo del nuevo siglo*, nº 6, pp. 87-91.
- ORDÓÑEZ VERGARA, J. (2000), *La alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*, Málaga, Universidad-IAPH.
- SAURET GUERRERO, T. (2003), *La catedral de Málaga*, Málaga, Diputación.
- SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J. (1992-1993), «La construcción de la iglesia mudéjar de Comares y otras de su Taª», *Boletín de Arte*, nº 13-14, pp. 61-89.
- TEMBOURY, J. (1974), *Informes histórico-artísticos de Málaga, II*, Málaga, CSIC.
- TORRES BALBÁS, L. (1960), *La alcazaba y la catedral de Málaga*, Madrid, Plus Ultra.
- VAQUERO, J. (1942), «Reconstrucción de iglesias en pueblos adoptados», *Reconstrucción*, nº 21, pp. 111-119.

ABREVIATURAS

AGA: Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).

AHPM: Archivo Histórico Provincial de Málaga.

AT: Archivo Temboury.

DGBBAA: Dirección General de Bellas Artes.

DGRRDD: Dirección General de Regiones Devastadas.

TÉCNICAS DE RESTAURACIÓN EN EL PATRIMONIO DOMÉSTICO MUDÉJAR GRANADINO

María Lourdes Gutiérrez Carrillo
Universidad de Granada

Durante las últimas décadas de la anterior centuria tuvo lugar el afianzamiento del interés de recuperación de una parte interesante del patrimonio mudéjar granadino. Las políticas conservacionistas, así como la necesidad de revitalización de determinadas áreas urbanas degradadas y desfavorecidas, pusieron a funcionar una serie de mecanismos que pasaban por la restauración y rehabilitación de muchos inmuebles. Si a esto añadimos la importante fuerza que durante los últimos años estaba adquiriendo esta arquitectura doméstica mudéjar, por el trascendente peso histórico y artístico de la misma, han sido factores que han contribuido al objetivo de salvaguardar este patrimonio no monumental denostado por muchos hasta fechas recientes.

La implicación en esta materia de los poderes públicos, así como el interés que ha despertado en promotores privados, está permitiendo su conservación y protección, ya que buena parte de los edificios que han llegado hasta nuestros días están siendo reconvertidos gracias a la apuesta de adaptación de los mismos en unidades que posibiliten ejercer usos turísticos, institucionales y de habitación, implicando la dotación de equipamientos, infraestructuras y mejora de la accesibilidad de las zonas donde se insertan.

Uno de los arquitectos más interesantes en este contexto, de prolífera experiencia profesional y que está interviniendo sobre un importante número de casos, es Carlos Sánchez Gómez, y del análisis de sus actuaciones, entre otras estudiadas, surge la base de la presente comunicación. Las hipótesis de partida en su obra han sido la búsqueda de la recuperación espacial de las estructuras internas originales, al menos en sus aspectos esenciales, que en ocasiones habían quedado camufladas por las transformaciones acaecidas en el tiempo; exteriormente ha perseguido obtener como resultado la máxima integración del bien en el entorno, recuperando algunos añadidos y volúmenes desaparecidos¹. Evidentemente estos edificios, que son rediseñados para hacer frente a las nuevas necesidades planteadas, demuestran que la modernidad no tiene por qué dañar la esencia de una tipología arquitectónica específica, al dar como

1. Vivienda en Cuesta de la Victoria nº 9.

resultado una actuación acorde con las necesidades impuestas y en la que prima siempre la conservación.

Pero para hacer posible esta recuperación, juega un papel fundamental la actuación material sobre ellas desde un punto de vista técnico. En líneas generales, haciendo una breve descripción de cómo se resolvían originalmente las distintas unidades constructivas tenemos:

- Los muros en su mayoría de tapial con encintado de ladrillo y pilastras del mismo material, empleando mampostería para las partes bajas del edificio y cimentaciones.
- Los soportes se realizaban en distinto material según su disposición. Así, en planta baja se reutilizaban columnas nazaríes o se hacían nuevas de piedra de Sierra Elvira; en el caso de pilares eran de ladrillo, resultando una solución más económica, y de madera los pies derechos² de las galerías. Sobre estos últimos se adoptaron las zapatas castellanas realizadas con distintas tallas que iban desde las lobuladas y de tracería gótica hasta las antropomorfas y zoomorfas. De madera también las barandas y balaustres de las galerías que seguían modelos góticos o renacentistas³.
- Las techumbres se resolvían con alfarjes para plantas bajas, pórticos y galerías, constituidos por alfarjías, cintas y tablazón, simplificando el sistema constructivo nazarí al resolver los techos mediante jácenas de madera apoyadas en pilastras adosadas a los muros testers o en soportes, vigas embrochadas en otras por uno o los dos extremos y en voladizo mediante dobles canes empujados en los muros⁴, completándose constructivamente con una capa de yeso sobre la tablazón como protección de la madera y otras de mayor espesor de alcatifa como aislamiento. Para las salas del piso superior y cajas de escalera se emplearon armaduras de par y nudillo y de par e hilera, e incluso de pares sin hilera que en ocasiones, siguiendo la tradición nazarí, eran policromadas con motivos vegetales o geométricos de corte renacentista. Internamente contaban con rellenos de broza para aligerarlas.
- Los aleros de madera, la mayor parte reutilizados, en el patio y en fachada de ladrillo de una o dos hiladas triscadas ligeramente inclinadas hacia arriba⁵.

Evidentemente estas soluciones y materiales sufren el envite del tiempo, provocando una serie de lesiones que pueden deberse a causas externas a consecuencia de las acciones provocadas por el agua, la temperatura y el viento, o las que se derivan del propio uso más relacionadas con acciones mecánicas (cargas, roces, golpes...). Por

2. La sustitución de los pilares de fábrica de ladrillo por los pies derechos de madera, además de ser una solución más económica aligeraba el peso de la estructura. A. ORIHUELA UZAL, «La casa andalusí: un recorrido a través de su historia», *Artígrama*, nº 22, Zaragoza, Universidad, 2007, p. 312.

3. A. ORIHUELA UZAL, «Técnicas constructivas en la arquitectura doméstica de los moriscos granadinos», *Actas del Primer Congreso de Historia de la Construcción*, Madrid, CEHOPU-Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas-Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente-Instituto Juan de Herrera, 1996, pp. 396, 397.

4. A. ORIHUELA UZAL, «La casa andalusí...», *op. cit.*, p. 311.

5. *Ibidem*, pp. 326 y 397.

tanto la manera de producirse la lesión va a depender del propio material, de su constitución, de la función constructiva y de las acciones que reciba.

Resulta ser, sin duda, dentro de todo el proceso de recuperación, un capítulo importante el que tiene que ver con los aspectos técnicos, por lo que haciendo un estudio de las técnicas empleadas de restauración en cada una de las unidades constructivas observamos que en la mayor parte de los casos, debido al estado de deterioro en el que se encontraban, las actuaciones han precisado de una consolidación estructural, que aunque se ha apostado por la ejecución de soluciones similares a las originales, en muchas ocasiones el cambio de actividad ha significado someter al elemento a una nueva disciplina de esfuerzos, necesitando refuerzos de hormigón o acero para asegurar el cumplimiento de las directrices que exigen las distintas normativas⁶. No obstante, se recomienda que su empleo sea limitado, ya que presentan dilataciones y comportamiento sísmico muy diferente a los sistemas constructivos tradicionales⁷.

MUROS

Para su reparación, la elección del tratamiento más adecuado debe estar en relación directa con la gravedad del daño. No obstante y de manera genérica, cualquier tipo de intervención debe dar comienzo con el picado, saneado y limpieza de las fisuras, cavidades, vanos, coqueras, realizándose siempre en tajos limitados y por fases.

Ha sido necesario el practicar refuerzos en la cimentación. Entre las soluciones más extendidas destaca la técnica de inyección a presión de una lechada o mortero de cemento. Para ello, tras la disposición de unos costeros de madera que impiden la pérdida de la masa, en el caso de un suelo permeable se inyecta la mezcla obtenida al fraguar un hormigón de mayor resistencia que permite hacer frente a las sollicitaciones a las que va a estar sometida⁸. Sin embargo, otra solución fue la realizada en la planta semisótano de Cuesta de la Victoria nº 9. Para ello se produjo el vaciado de terreno a ambos lados de la cimentación corrida de bolos, para, en ese espacio, zunchar perimetralmente de modo que estos elementos ejerzan presión a los cimientos antiguos. El hormigón fluido penetra perfectamente entre los espacios que existen en la superficie lateral de la cimentación. Posteriormente este zunchado es atado al resto de la estructura.

6. La aplicación de soluciones técnicas basadas en el empleo del hormigón armado y el acero laminado en las restauraciones se recomienda que sea muy limitada y justificada, pues tienen dilataciones y un comportamiento sísmico muy diferente al de los sistemas constructivos tradicionales. Cfr. A. ORIHUELA ÚZAL, «Restauración de casas andaluzas en Granada», *La Historia medieval de Toledo. Historia, Arqueología y Rehabilitación de la casa*, Actas del II Curso de Historia y Urbanismo Medieval, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 224.

7. *Ibidem*.

8. Cfr. M. GARCÍA LÓPEZ, «Patología de cimentaciones», *Tratado de Rehabilitación. Patologías y Técnicas de intervención. Elementos estructurales*, tomo 3, Madrid, Munilla-Lería, 2008, pp. 25-26.

La mayor parte de las lesiones manifestadas en los muros tienen que ver con el ascenso de humedades por capilaridad, produciéndose otras derivadas de la anterior, como es el desprendimiento del revestimiento por falta de adherencia, quedando la masa de tapial más vulnerable a la acción del agua y, por tanto, provocándose la pérdida de masa constitutiva por erosión y arrastre del mismo. También la falta de respuesta ante determinados esfuerzos provoca grietas y fisuras en los paños.

En el primer caso, el ascenso se inicia desde el propio nivel de cimentación, en muchos casos debido a la rotura de atarjeas, la obstrucción de redes de alcantarillado municipal (calle Benalúa nº 11) y por la ausencia de aceras y de tratamientos de asfaltado en las calles, lo que facilita la filtración de humedad al terreno y, por lo tanto, el posterior ascenso de la misma. Para las distintas intervenciones, fueron diversos los tratamientos proyectados y finalmente empleados, aunque es importante hacer hincapié en el hecho de que cualquiera de ellos resulta ser más efectivo si se combina con una buena ventilación y calefacción en las estancias (en calle Benalúa nº 11 se realizó una separación de aproximadamente 1 cm entre la cara superior del pavimento y la arista inferior del rodapié que cubre la parte baja del muro en planta sótano y baja, para facilitar la evaporación de la humedad). En calle San Buenaventura nº 7 se tenía previsto, en proyecto, su desecación mediante higróconvectores, que por cuestiones de escaso presupuesto no se realizó. En el Corralón se interrumpió el ascenso mediante una barrera impermeable en la parte baja del muro, de caucho-butilo, misma solución que la adoptada en la Casa del Chapiz.

En este último caso, se picaron los paramentos enfoscados con mortero de cemento hidrofugado, pertenecientes a una actuación anterior y que provocaron el cierre de la vía natural de transpiración del muro, a fin de permitir el secado de los mismos al facilitar su transpiración. A continuación, se inyectó a baja presión siliconato cálcico sobre vehículo acuoso, al que se añadió un alcohol para facilitar su penetración y más rápido secado, consiguiéndose de este modo la obturación y saturación de los capilares del material. En aquellos muros que lindaban con el terreno a nivel más elevado por el exterior se construyó una cámara bufa, con muro y techo de hormigón, visitable y ventilada, y con un sistema de drenaje conectado al alcantarillado.

Pero hay que incidir en que resulta imprescindible en estas actuaciones la eliminación de los revestimientos constituidos a base de morteros de cemento, ya que han demostrado incompatibilidad con las fábricas, debido a la baja porosidad y elasticidad que presentan, debiendo ser sustituidos por morteros de cal que les van a dotar de cualidades más permeables.

Muchos lienzos murarios han sido objeto de una consolidación estructural para restablecer su firmeza. En los casos en los que hubo una notable pérdida matérica los trabajos condujeron a restablecer el volumen desaparecido, teniendo en cuenta que un punto crítico de esta actuación va a radicar en conseguir una correcta unión entre la base del muro que permanece y el material de nueva aportación. El sistema empleado en el lienzo de muralla junto a Puerta Elvira se inició mediante una profunda limpieza con cepillo, que garantizó la eliminación de los restos que quedaban descohesionados. Tras el saneado se practicaron una serie de perforaciones donde se introdujeron los elementos de anclaje. A continuación, y cuando hubo necesidad, de aportes mayores, se encofró la cara externa rellenando el espacio con la nueva mezcla que fue aportada por tongadas. Dentro de esta labor es importante el presionarla,

para que adquiriera la adherencia deseada, siendo este uno de los más graves problemas, ya que al aplicarse en la mayor parte de los casos a mano la presión que se ejerce no es la óptima, mejorándose mediante el empleo de mallas galvanizadas aunque no resuelve del todo el problema⁹.

La solución más frecuente es la ejecutada en calle San Buenaventura nº 2, donde se rellenaron las cavidades con fábrica de ladrillo, al igual que un antiguo acceso a la vivienda. Para ello, tras apearse el muro mediante perfiles metálicos a modo de puente que atravesaban la sección del muro y que apoyaban en sus extremos en puntales, se consolidó su masa, concluyéndose el paño con la aplicación de un revestimiento de mortero de cal. A posteriori, se retacaron los huecos practicados en el muro para el paso de las vigas también con ladrillo (foto 1).

En el caso de El Corralón, los muros se rehicieron con fábrica de ladrillo recuperado. Únicamente se procedió a los rellenos con morteros pobres de cemento en las oquedades que se manifestaban en la crujía norte, con fachada a Placeta de San Miguel Bajo.

MADERA

Alfarjes

La actuación más común en ellos, “es la de dotar a los forjados de la rigidez necesaria para cumplir con los requisitos exigibles de las normativas en vigor, para que sus flechas no los rebasen”¹⁰. Esto, unido a sus características particulares, a las lesiones que pueda presentar el material y a las nuevas solicitaciones a las que tienen que hacer frente originadas por los cambios de actividad, obligan en la mayor parte de los casos al refuerzo con estructuras metálicas o mediante el empleo de soluciones de hormigón armado.

Del estudio de las intervenciones ha podido apreciarse una evolución del arquitecto. Así, en viviendas como El Corralón o la Corrala de Santiago se optó por cons-

9. Existe una nueva patente desarrollada por un grupo de investigadores de la Universidad de Granada, encabezado por el Catedrático de Escuela Universitaria Dr. D. Ignacio Valverde Espinosa, caracterizada por tratarse de un método que ofrece una alternativa para la restauración y arquitectura sostenible, ya que posibilita la proyección de tierra garantizando la aplicación del material con una determinada presión mejorando los niveles de adherencia del material sobre la base. Los métodos actuales están en la línea de reemplazar el material erosionado y perdido con morteros de cal, cal y cemento o sólo con cemento, no dando en muchas ocasiones los resultados esperados, bien por su escasa adherencia al soporte o por su impermeabilidad, permitiendo este sistema, además aumentar la durabilidad. Esta técnica ha sido empleada en los muros de tapial de las huertas del Generalife, con la ventaja de poder utilizar la misma tierra que la de su construcción, es decir, la denominada “formación Alhambra”, que se trata de un material con una determinada textura compuesto por material granular con matriz arcillosa de color rojizo. Al aplicarse sobre tapiales construidos con el mismo material, las murallas no pierden su identidad al garantizarse una coloración y textura muy similar a la del soporte.

10. E. NUETE MATAUCO, «Carpintería de armar histórica en España. Forjados y Armaduras. Restauración», *Actas del Master de Restauración del Patrimonio Histórico. Intervención y Técnicas*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia-Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia-Academia del Partal, 2004, p. 81.



Foto 1. Vivienda en c/ San Buenaventura nº 2. Actuación en tapial.

truir nuevos forjados de hormigón armado compuestos por viguetas de hormigón, entrevigado cerámico y capa de compresión, mientras que en actuaciones más recientes se ha realizado como las soluciones tradicionales, sustituyendo las partes dañadas y desmontando el resto para su limpieza y saneo. Si la patología es más generalizada, no pudiéndose mantener los elementos debido a la pérdida de sección ocasionada por la pudrición y el ataque de xilófagos, los nuevos pisos son resueltos con alfarjes de madera de nueva hechura (calle Benalúa nº 11 o Cuesta de la Victoria nº 9). En calle San Buenaventura nº 7 se realizaron similares a los existentes, siguiendo las mismas escuadrías que las antiguas pero marcando la diferenciación de las partes nuevas con respecto a las viejas, al no imitar la decoración agramilada, presentando así las alfarjías cantos lisos. En todos los casos, una vez dispuestos los elementos de madera tras su limpieza, saneo y aplicación de los oportunos tratamientos, la ejecución del alfarje queda concluida disponiendo sobre la tablazón una capa de compresión de hormigón armado de 5 cm de espesor, separada de la tablazón por una lámina de polietileno y en algún otro caso de geotextil (calle San Juan de los Re-

yes nº 94)¹¹. En San Martín nº 16, sobre la tablazón se colocó una capa de mortero de yeso, una lámina de polietileno claveteada y solapada un mínimo de 10 centímetros, una capa de mortero bastardo de cal y otra de cemento blanco armada, para finalmente terminar con la solería.

En los últimos tiempos se ha decidido la conservación del mayor número de elementos, lo que ha hecho que implique la limpieza y eliminación de la parte dañada de una unidad ensamblando o empalmado la falta con madera nueva. Esto ha sucedido en numerosas carreras de importante escuadría que cargan sobre pilares o pies derechos. En calle Benalúa nº 11, la solución realizada fue la de unir las dos piezas, la antigua y la nueva, mediante el empalme denominado Rayo de Júpiter. Otro ejemplo son los alfarjes de la galería de calle San Martín nº 16¹², donde las alfarjías se unen a la nueva madera con la unión denominada a Media Madera. Otra solución es la realización de ensambles de Cola de Milano.

Galerías

Fueron generadas para resolver el modo de acceder a las habitaciones de planta alta de un modo centralizado, sin tener que hacerlo a través de otras estancias. La mayor parte de los ejemplares que han llegado hasta nuestros días son elementos catalogados, con lo que existe obligación expresa de mantenerlos, haciéndose necesaria la aplicación de tratamientos que permitan su puesta en valor. Pero a su vez resultan ser uno de los puntos críticos por la elevada exposición que tienen a los agentes atmosféricos y que producen el deterioro de los componentes lígneos (foto 2).

A fin de aumentar la anchura de las mismas, los alfarjes que las cubren volaban sobre la vertical del pórtico sobrepasando las jácenas. Esta situación ha provocado que las cabezas de las alfarjías se viesen afectadas por la humedad, originando pudriciones que implican una pérdida de resistencia del elemento. Para su reparación se descabezan y se dobla interiormente la jácena sobre la que apoyan, adosando una nueva a la original a fin de garantizar el apoyo de la parte sana de las alfarjías (San Martín nº 16).

Pero uno de los elementos más críticos en ellas son los pies derechos. De sección discontinua, son sus partes inferiores las que más acucian los problemas de humedad, teniendo en algún caso que ser recortados, provocando que el habitual cambio de sección no coincida con la altura del pasamano. Esta pérdida de altura lleva implícito, para devolverlo a su estado original, que se realicen ensambles con nuevas maderas para la base, reforzados con clavos metálicos, ya que si no se realizan puede llevar aparejada la pérdida de horizontalidad del alfarje que lo cubre. El perno que une alfarje y pie derecho debe ser de sección cuadrangular, evitando secciones circulares que pudieran facilitar el giro.

Buena parte de las balaustradas han permanecido ocultas en el interior de los petos que constituían los cerramientos al patio, al tener que, en su día, resolver en es-

11. Esta intervención fue dirigida por el arquitecto Antonio Luis Espinar.

12. Esta intervención es dirigida por el arquitecto Antonio Orihuela Uzal.



Foto 2. Cuesta de la Victoria nº 9. Vista de la galería del patio.

tos puntos los problemas de falta de espacio que se originaron. En las labores de demolición, éstas han aparecido entre las fábricas, por lo que han podido conservarse en buenas condiciones, aunque ha sido necesaria la aplicación de tratamientos que hagan posible la mejora de su estado y protecciones que permitan que no sean afectadas por los avatares que implica su disposición al exterior (Corrala de Santiago, Cuesta de la Victoria nº 9, calle San Buenaventura nº 2, calle Benalúa nº 11) (foto 3).

En las intervenciones estudiadas ha sido común ver cómo la disposición del madero inferior de la balaustrada, que une las parejas de pies derechos con respecto al pavimento de la galería, se ha realizado sin dejar un espacio entre madera y pavimento, disposición coincidente con la existente en las originales casas mudéjares. Esta solución se realiza ya que no suele haber problemas de evacuación del agua de lluvia que pudiera penetrar en las galerías, al no ser la altura de éstas muy elevada y ser



Foto 3. Cuesta de la Victoria nº 9. Balaustrada embutida en la fábrica.

el vuelo de los aleros suficiente para alejar las pluviales, teniendo en cuenta además que la cantidad de agua que pudiera penetrar es mínima. Otros técnicos optan por dejar un espacio entre solería y balaustrada, lo que obliga, para que sea efectiva la solución, a proporcionar una pendiente adecuada al suelo de la galería que garantice la evacuación del agua de lluvia que pudiera entrar (Calle Santiago nº 5, calle San Buenaventura nº 2 y calle Benalúa nº 11).

En calle San Buenaventura nº 7, en Cuesta de la Victoria nº 9, así como en la mayor parte de las viviendas, las galerías del patio también estaban afectadas por la presencia de ataques de xilófagos. El tratamiento empleado en la recuperación de los elementos de madera –balaustrada, pies derechos y zapatas– ha consistido en la consolidación de todas estas estructuras, en un decapado, en la aplicación de un tratamiento contra xilófagos y posterior barnizado en color nogal.

Armaduras

Buena parte de las estudiadas han quedado vistas al interior al estar caracterizadas por una laboriosa decoración apeinazada, con lo que, además de cumplir una función estructural y de protección, actúan como elementos de embellecimiento de las estancias.

De manera genérica, en aquellos casos donde los pares no se han encontrado en mal estado ha bastado con la sustitución de los peores, tratando y manteniendo un buen número de originales. Sin embargo, algunas de las tablazones se han visto afectadas por pudrición a consecuencia del paso de humedad, lo que ha hecho que muchas de ellas hayan tenido que ser sustituidas, pero en todos los casos ha primado la elaboración de soluciones según las técnicas mudéjares en cuanto a pares, limas, tirantes y estribos.

Entre las patologías más frecuentes se incluyen las debidas a importantes deformaciones. Para las reparaciones y sobre todo en armaduras de importantes dimensiones, resulta conveniente el empleo de madera laminada, cuyos valores de resistencia son admisibles por la norma, permitiendo además la posibilidad de obtener grandes escuadrías sin que sufra las deformaciones de la madera nueva.

En Cuesta de la Victoria nº 9, la hilera de la armadura había desaparecido debido a la acción de los xilófagos, con lo que la capacidad portante del conjunto se veía seriamente amenazada. Tras mantenerla, gracias al correcto apuntalamiento, se ejecutó una sobrecubierta consistente en otra armadura con doble hilera, separada unos centímetros, cuyo objetivo era el soportar la carga de los elementos que gravitarían sobre ella, descargando de esfuerzos a la primitiva, quedando ésta únicamente con función decorativa. El muro de carga recoge el estribo de la original, continuándolo hasta recoger el de la nueva cubierta. Sobre la antigua tablazón se dispuso una capa de mortero de yeso armado con fibra de vidrio, que actúa como protección de la madera, lo que resulta muy beneficioso para el comportamiento térmico e higroscópico del conjunto. A continuación, se colocó sobre ésta y ocupando el espacio entre calles de pares, el aislamiento térmico de planchas rígidas. El sistema se completó con la disposición de una placa ondulada de fibrocemento clavada a los rastreles, concluyéndose con la colocación de la teja árabe de recuperación en las cobijas y teja nueva en las canales, asentadas en ambos casos con mortero pobre de cal (foto 4).

En Benalúa nº 11 la solución adoptada fue la de disponer sobre la antigua tablazón, tras su limpieza, recuperación y la sustitución de los elementos más deteriorados, una capa de yeso armado con fibra de vidrio, sobre la que se dispuso el aislamiento térmico en forma de poliuretano proyectado, completándose la solución con la ejecución de la capa de compresión de mortero de cemento armado, disponiéndose las tejas de igual forma que la descrita con anterioridad.

Otra solución es la que se practicó en Casa Yanguas, en calle San Juan de los Reyes nº 94, o en calle San Martín nº 16, mediante la que se garantizó la obtención de faldones ligeros y permeables. Tras la ejecución de la ya nombrada capa de mortero de yeso armado, se colocó una lámina antihumedad, flexible y transpirable, que impide la entrada de agua permitiendo la transpiración del conjunto. Ésta es tomada a los rastreles mediante clavos cincados, colocándose encima el aislamiento térmico de planchas rígidas y posterior armadura, para, finalmente, disponer las tejas

cerámicas reutilizadas¹³. En calle San Martín nº 16 se ha conservado el diseño asillado de la pendiente de los faldones, solución que facilita que el agua se aleje lo máximo posible de los paramentos.



Foto 4. Cuesta de la Victoria nº 9. Recuperación de la cubierta.

CONCLUSIONES

Las actuaciones de restauración deben ser realizadas a partir del profundo conocimiento de este tipo de arquitectura, basándose en la forma, espacialidad, aspectos decorativos, materiales intervinientes en su construcción y donde deben priorizar la conservación de los elementos más característicos para que no distorsionen ni modifiquen la realidad del inmueble, adecuando los nuevos escenarios a las actividades y cumplimiento de normativas.

Aunque no podemos hablar de reglas generales, sino que hay que incidir en la especificidad de cada edificio, las actuaciones estudiadas han perseguido el empleo de técnicas primitivas y de materiales tradicionales como el ladrillo cerámico, teja, madera y morteros de cal, para garantizar un correcto mantenimiento y un envejecimiento de

13. J.M. LÓPEZ OSORIO y A.L. ESPINAR, «Restauración de una casa morisca en el Albayzín de Granada», *Logia. Arquitectura y Restauración*, 2004, pp. 93-94.

los mismos lo más tardío posible. Pero a su vez alternan con otros materiales y soluciones más contemporáneas, quedando expuesto que es posible conjugar originalidad y modernidad, no dañándose la esencia de esta arquitectura y respetándose las necesidades impuestas por las actividades que van a albergar, adaptando los inmuebles a las nuevas necesidades de habitabilidad y confort.

LA CAPILLA SEVILLANA DE SANTA MARÍA DE JESÚS. OBRAS Y RESTAURACIONES, 1909-2006

María del Valle Gómez de Terreros Guardiola

María Gracia Gómez de Terreros Guardiola

Universidad de Huelva

Universidad de Sevilla

La capilla de Santa María de Jesús, construida a comienzos del siglo XVI en estilo mudéjar, pervive como único vestigio del colegio fundado entonces por maese Rodrigo Fernández de Santaella, cuna de la Universidad de Sevilla. El derribo de dicho edificio, que comenzó en 1909, desmembró el pequeño templo, descontextualizándolo y generando nuevos retos, tanto para su conservación como para su adecuada presentación en un reformado entorno, la plaza denominada Puerta de Jerez, que también se transformó en alto grado en pocos años, convirtiéndose en pieza clave del enlace del casco antiguo de la ciudad con la Exposición Iberoamericana de 1929 y otros barrios extramuros. Así, desde la aludida fecha hasta hoy, la capilla ha requerido cinco restauraciones de importancia, además de diversas obras menores. Este texto resume la información sobre dichas intervenciones localizada hasta el momento y estudia los problemas constructivos y formales que han afectado al edificio durante la última centuria, así como las soluciones propuestas por diversos arquitectos y su efectividad¹.

Pero antes de comenzar nuestro discurso, se hace imprescindible recordar brevemente cómo es hoy una capilla que fue consagrada en 1506. Su interior consta de una sola nave dividida en dos tramos por un ornamentado arco triunfal. El de los pies cuenta con un alfarje mudéjar y cubierta de tejas a dos aguas, mientras que el correspon-

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D+I HUM2007-62699, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y Fondos FEDER. Queremos además expresar nuestro agradecimiento a Rafael Manzano Martos, Cristina Sánchez Mendoza, Juan Antonio Fernández Naranjo, Gonzalo Cátedra Cátedra, Juan Luis Barón Cano, Miguel Fernández Farriñas, cmf, y María Jesús Sanz Serrano, quienes nos han facilitado documentación y/o información de gran interés sobre la capilla. Nuestro reconocimiento igualmente se dirige a los responsables y al personal de los centros de investigación consultados: Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Fototeca Municipal de Sevilla, Fundación FIDAS (COAS), Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla y Delegación en Sevilla de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. En cuanto a la bibliografía básica sobre la capilla, véanse las referencias al final del texto.

diente a la cabecera se remata con bóveda de terceletes. Allí se encuentra un excelente retablo, realizado por Alejo Fernández hacia 1520. En el muro de la epístola hay un ventanal gótico y dos vanos cuadrangulares datados, según la bibliografía al uso, en el siglo XVII; y en el del evangelio se abre un sencillo arco ojival que comunica el presbiterio con la sacristía, estancia sita en la casa rectoral aneja, construida a comienzos del siglo XX. Sobre el arco triunfal existe un pequeño rosetón. El grueso de la fábrica es de ladrillo enlucido y encalado, siendo de piedra los elementos más claramente góticos de la cabecera (bóveda, ventana y puerta de la sacristía, arco triunfal, rosetón...). Todos los muros están revestidos con antiguos zócalo de azulejos, destacando los de reflejo dorado del frontal del altar. Por último, la solería es de mármol negro de Marquina, salvo en la zona elevada del presbiterio donde el mármol es de color crema.

En el exterior, la capilla cuenta con tres fachadas exentas enjalbegadas con cal coloreada en ocre claro. Dos de ellas, la lateral y la de cabecera, están rematadas por almenas escalonadas bajo las que discurre una cornisa pétreo. Ante la de los pies existe un pequeño e irregular atrio, delimitado con rejas, al que se accede bajando seis escalones desde la vía pública. A continuación, hay que subir un par de peldaños más para alcanzar la cota del templo, atravesando la interesante portada mudejar de la capilla, contratada en 1514 por el maestro Martín Sánchez y realizada con ladrillo agramilado alternando hiladas claras y oscuras. Sobre ella aparecen un óculo perfilado en ladrillo visto y la cornisa que remata el hastial. En la fachada de la epístola, formas apilastradas enmarcan los huecos cuadrangulares que iluminan la nave, sobre los que campean cinco gárgolas, y resalta el ventanal gótico abierto bajo la bóveda, a cuyos lados aparecen dos sencillos canales de desagüe. En la cabecera, que es plana, otra gárgola acompaña a un vano cegado de aspecto mudéjar. Remata el conjunto una espadaña de ladrillo agramilado, con colorido similar al de la portada, coronada también con almenas (lám. 1).

LA CAPILLA EN EL EDIFICIO DEL COLEGIO, HASTA SU AISLAMIENTO

Originalmente, se accedía a la capilla entrando en el zaguán del colegio (edificio de dos pisos) y girando a la derecha. Allí se encontraba la portada de ladrillo descrita, cerrada con una reja. Es decir, la fachada de los pies del templo era interior y no contaba con la actual parte superior. Sin embargo, tanto el muro de la epístola como el de la cabecera del templo formaban parte de la fachada del conjunto, componiendo la esquina que daba a las calles Maese Rodrigo y San Gregorio. Dos antiguas fotografías, fechadas en 1894 y 1899² (lám. 2), confirman lo dicho y permiten apreciar algunas transformaciones perceptibles en la actualidad en el exterior de la capilla: han desaparecido una reja que protegía la ventana gótica y la azotea elevada sobre la bóveda con sus atanes; hay nuevos canales de desagüe en esta zona de cabecera; se han enlucido las almenas y eliminado los huecos aliviaderos de las situadas en la parte de la cubierta de teja; y ha sido eliminado el enlucido que cubría parcialmente la espadaña.

2. Vid. M.J. SANZ, «La portada del colegio de Santa María de Jesús», *Archivo Hispalense*, LXVII, 204, 1984, pp. 191-195. La fotografía parcial de la fachada del colegio fechada en 1899 fue localizada por la citada autora en M. STAR, *Impressions d'Espagne*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1900. La fotografía de 1894 pertenece a los fondos de la Fototeca Municipal de Sevilla, Archivo Caparrós.



Lám. 1. Vistas actuales del interior y del exterior de la capilla (fots. M.G. Gómez de Terreros, 2008).

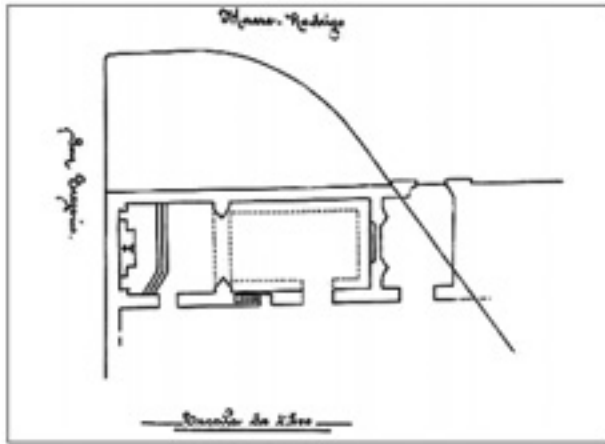


Lám. 2. Vista parcial de la fachada del colegio Santa María de Jesús, fechada en 1899 y publicada por María Star en *Impression de l'Espagne*, en 1900. La imagen fue localizada hace unos años por María Jesús Sanz Serrano.

También contamos con descripciones antiguas del templo, realizadas en 1844 y 1903³, que posibilitan apuntar algunas diferencias que afectan al interior: tenía zócalos de azulejos sólo en la cabecera; disponía de una moderna tribuna alta a sus pies,

3. F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de D. José Hidalgo, 1844, vol. I, pp. 141-146; y Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Archivo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla (A.C.M.H.A.P.S., en adelante), Leg. 2, “Sevilla. Edificios y monumentos desde G-Z”, expediente sobre la capilla del antiguo seminario conciliar, inventario de la capilla realizado el 7 de agosto de 1903.

de la que no quedan restos; la ventana ojival contaba con cristales de colores modernos; el pavimento era de ladrillos y azulejos blancos y azules; y tres gradas, adornadas en sus frentes con azulejos, daban acceso al altar. Además, la portada principal se encontraba tabicada, accediéndose al templo a través de una puerta abierta a los pies del muro del evangelio (véase lám. 3). Las fotografías y las descripciones dan una imagen de la capilla bien integrada en el edificio, que por esas fechas era el seminario conciliar de Sevilla⁴, y en correcto estado de conservación, a excepción del artesonado, cuya situación, a comienzos del siglo, se consideraba regular.



Lám. 3. Planta de la capilla con el trazado de la nueva vía (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Archivo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, hacia 1909).

Pero la “modernización” de la ciudad parecía exigir el derribo del colegio. Así, desde 1895, fecha de un proyecto de reforma general de la población del arquitecto José Sáez y López, quedó claramente planteada la idea de abrir la actual avenida de la Constitución atravesando el edificio del antiguo seminario. Quizás por ello la capilla, en peligro de desaparecer, se convirtió, por R.O. de 8 de mayo de 1901 (*Gaceta de Madrid*, de 9 de mayo), en el primer monumento nacional oficialmente de-

4. N. CASQUETE DE PRADO SAGRERA, «Inventario del Archivo General del Seminario de Sevilla», *Isidorianum*, 6, 12, 1997, p. 159. El edificio de maese Rodrigo fue sede del seminario conciliar de Sevilla desde 1848 hasta 1901, cuando la institución se trasladó al palacio de San Telmo.

clarado en la capital andaluza. Y, en efecto, en 1906 se aprobaba en el Ayuntamiento la apertura de una nueva vía que unía la plaza de Santo Tomás con la Puerta de Jerez⁵, afectando de lleno al vestíbulo del edificio, como se aprecia en un plano que creemos de 1909 conservado en el Archivo de la Comisión Provincial de Monumentos, en el que también se señalan los poyos que había adosados a las paredes interiores (lám. 3). Este organismo intentó evitar, sin éxito, que dicho zaguán desapareciera, por considerarlo parte del conjunto a proteger⁶.

La desaparición del colegio y su vestíbulo afectó mucho a la capilla. En primer lugar, quedó a la vista la fachada de los pies, que no había sido concebida como exterior, antecedida por los restos espaciales del vestíbulo (actual atrio). En segundo término, en los terrenos colindantes con el muro del evangelio se construyeron edificaciones de más altura que el monumento, que generaron en él posteriores problemas constructivos y acabaron de distorsionar su entorno y presentación. Finalmente, las condiciones en que quedó el templo no eran las adecuadas para su apertura al público, por lo que se hicieron precisas obras inmediatas.

En definitiva, la forma de actuación de la comisión sevillana y de los responsables patrimoniales del momento refleja la pervivencia de valores y principios desarrollados en el siglo XIX sobre conservación monumental. El prestigio alcanzado entonces por el mudéjar y la concepción de los edificios como objetos desmembrables, en los que era posible distinguir las partes artísticas de las que no lo eran —o lo eran en menor grado—, e incluso parcialmente trasladables, se plasman en la operación urbanística que afectó al antiguo seminario y su capilla. De hecho, la parte inferior de la portada principal del colegio se conserva instalada en el monasterio de Santa Clara.

PRIMERAS INTERVENCIONES (1909-1945)

La capilla y una nueva casa rectoral aneja fueron cedidas a los Misioneros Claretianos desde 1911 hasta 1947. En el Archivo de la Provincia Bética de dicha congregación⁷ hemos podido localizar ciertas noticias sobre las primeras obras efectuadas en el templo, ya aislado: en 1911 se adecentó un poco la capilla que, por su estado, se utilizaba en privado; en junio del año siguiente se inició la restauración comenzando por el arreglo del tejado (con 300 pts. aportadas por el cardenal y el resto, hasta llegar a 1.150, por los claretianos); en julio de 1913 se reanudaron las obras y a lo

5. A. VILLAR MOVELLÁN, *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, Excm. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 100-108.

6. A.C.M.H.A.P.S., véase el ya citado expediente sobre la capilla del antiguo seminario conciliar.

7. Archivo de la Provincia Bética de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María (Misioneros Claretianos), Sección 5, Casas y Residencias Suprimidas, archivador Sevilla-San Gregorio-Puerta Jerez, carpeta K, Libros, Libro de Crónica I, pp. 7-23, 31-35, 42, 47, 51-54, 59, 62, 120 y 155; véase también carpeta B, subcarpeta 3.2, memorias locales, memorias de la casa de Sevilla-San Gregorio. M.M. CARRASCO DIEZ (coord.), *Cien años de evangelización en tierras del Sur. Reseña histórica de la Provincia Bética de los Misioneros Claretianos (1906-2006)*, Madrid, Publicaciones claretianas, 2007, pp. 118-119, 186 y 853; y «Breve historia de la Casa de San Gregorio, de Sevilla», *Boletín de la Provincia Bética*, vol. XIV, 1959 y 1960, pp. 253-256 y 292-295.

largo de 1914 se abordó lo principal de la intervención. Entonces se revocó toda la capilla, por dentro (la cabecera imitando cantería, ver lám. 4) y por fuera; se erigió la mitad superior de la fachada de los pies, desde la portada mudéjar; se intervino en el campanario; se añadieron zócalos de azulejos en la totalidad de la nave, comprados al convento de Santa Clara por 1.888 pts.; se renovó el pavimento; y se colocó el pretil sobre el que descansa la verja de la entrada. En mayo de 1915 se inauguró solemnemente la capilla, tras dotarla de luz eléctrica y amueblarla adecuadamente, incluyendo un cancel nuevo. Posteriormente, en 1916, se instaló la verja de la entrada y se colocó la cristalera del rosetón de la fachada; y en 1917 se pusieron las cristalerías de la ventana del presbiterio.



Lám. 4. Interior de la capilla en los años que ocupaban los claretianos (Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, fot. Antonio Sancho/J.M. González-Nadín). La misma imagen fue publicada por A. Guichot y Sierra en *El cicerone de Sevilla*, en 1925.

Según consta en el referido archivo, la mayor parte de estas obras se financiaron con limosnas, muchas de ilustres vecinos del barrio. Sin embargo, sabemos que la redacción del proyecto oficial (aún no localizado), aprobado en 1912, fue encargada por Construcciones Civiles (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes) a José

Gómez Millán⁸. Dirigiera o no dicho arquitecto estas obras, el mayor reto planteado era la terminación de la fachada de los pies, tarea en la que se optó por una solución sumamente discreta, sin elementos arquitectónicos que pudieran resultar perturbadores, y acorde con otros modelos mudéjares sevillanos. También tiene interés la conservación, aunque fuera parcial, del espacio restante del antiguo vestíbulo y su reconversión en un jardincillo de entrada.

Pronto comenzaron a surgir problemas técnicos que ocasionaron nuevas intervenciones, registradas también por los claretianos. En 1918, para evitar inundaciones en la capilla, se elevó el paso de entrada a la iglesia, con la inclinación suficiente para que las aguas salieran fuera, haciéndose además un sumidero para recoger las que cayeran por las gradas. Ese mismo año se revocaron las fachadas lateral y posterior de la capilla, que estaban muy deterioradas. En 1919 la condesa de Aguiar sufragó una mejora en la iluminación eléctrica, nuevamente renovada en 1921. Y, por último, en 1928 se reparó la fachada, no sin ciertos entorpecimientos burocráticos.

Alguna otra noticia procede de las actas de la Comisión Provincial de Monumentos: en 1934 dicho organismo indicaba que las fachadas, que se estaban blanqueando, se pintasen imitando el color de la piedra, siendo el ruego atendido⁹. Finalmente, entre 1944 y 1945 se realizó la última obra recogida por los claretianos: una reparación de cierta envergadura que ocasionó el cierre temporal del monumento. El presupuesto de esta intervención fue oficialmente aprobado con la mediación del Comisario de la Sexta Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (S.D.P.A.N.)¹⁰.

En definitiva, durante la primera mitad del siglo XX la capilla fue objeto de obras de restauración-terminación en las que también se trató, de alguna forma y sin mucho éxito, de resolver su integración en un entorno, la Puerta de Jerez, que tras la E.I.A. ya estaba definido. Los problemas técnicos que pronto surgieron no fueron resueltos en las últimas intervenciones citadas, que se limitaron a tareas de mantenimiento.

EL PROYECTO DE ANTONIO ILLANES DEL RÍO Y LAS OBRAS DE FÉLIX HERNÁNDEZ GIMÉNEZ (1954-1958)

El arquitecto conservador de la Sexta Zona del S.D.P.A.N., Félix Hernández Giménez, redactó tres proyectos de restauración para la capilla, fechados en 1956, 1957 y 1958¹¹. Era habitual en aquellos años, dada la escasez de los presupuestos aplica-

8. A.C.M.H.A.P.S., véase el ya citado expediente sobre la capilla del antiguo seminario conciliar.

9. A.C.M.H.A.P.S., Libro de actas 5, sesión celebrada el 24 de mayo de 1934, ff. 16 y 17.

10. Archivo de la Provincia Bética de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María (Misioneros Claretianos), Sección 5, Casas y Residencias Suprimidas, archivador Sevilla-San Gregorio-Puerta Jerez, carpeta K, Libros, Libro de Crónica III, pp. 182-183, 187 y 191-192.

11. F. HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, «Proyecto de obra de conservación a efectuar en la capilla del antiguo seminario de Sevilla», Córdoba, 23 de marzo de 1956 (Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, España, A.G.A. en adelante, IDD (03) 115.000: Caja 26/000273); ID., «Proyecto de obra a realizar en la que fue capilla del antiguo seminario de Sevilla», Córdoba, 14 de marzo de 1957 (A.G.A., IDD (03) 115.000: Caja 26/000308); ID., «Proyecto de obra a realizar en la capilla del antiguo seminario de Sevilla», Córdoba, 23 de abril de 1958 (A.G.A., IDD (03) 115.000: Caja 26/00154).

dos a la restauración monumental –y más en la Zona que nos ocupa–, que se propusieran las obras desglosadas en diversas anualidades. Era la manera de conseguir financiar las intervenciones más urgentes en un mayor número de monumentos. Así trabajó Hernández en esta capilla y en otros tantos edificios, de igual o mayor envergadura, caso de la Mezquita de Córdoba o Medina az-Zahra.

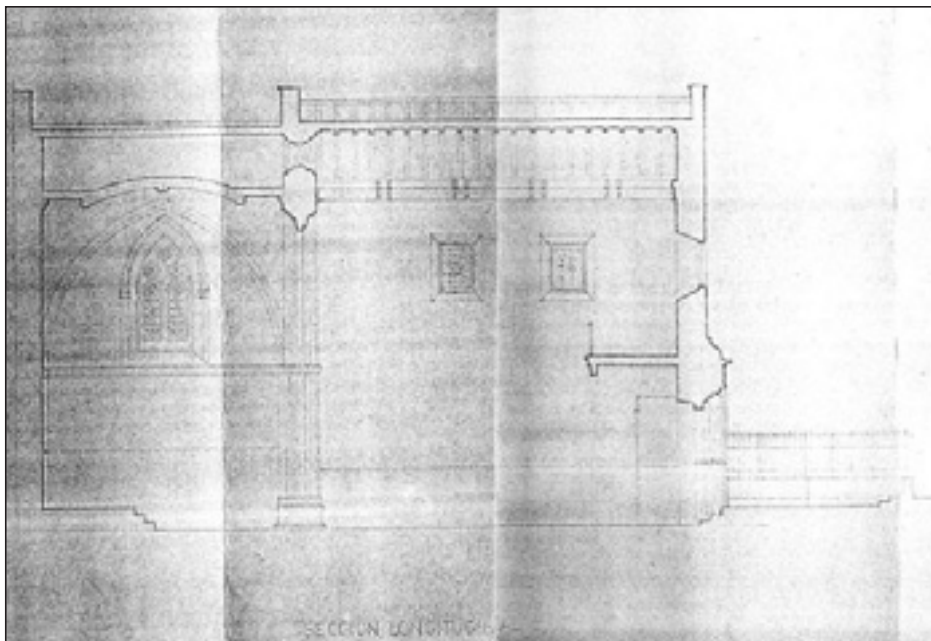
Pero antes de entrar en el análisis de dichos proyectos, hay que hacer mención de otro anterior, fechado en 1954 y no ejecutado, que realizó el arquitecto diocesano Antonio Illanes del Río, en el que se daba cuenta del estado de la capilla y se marcaban las pautas a seguir. Dicho documento se conserva, precisamente, en el archivo de Félix Hernández, por haberle sido remitido desde la Comisaría General del S.D.P.A.N.¹² Illanes confirmaba en la memoria que la capilla tenía sus muros exteriores blanqueados a la cal y los interiores fingiendo aparejo mayor (con seguridad los de la cabecera, ver lám. 4), y que el pavimento, que él consideraba que podía ser el colocado en 1914-1915, era de ladrillo cocido, con algunos elementos vidriados en color. Además apuntaba que el piso de la capilla mantenía su cota primitiva, muy baja respecto a la calle, por lo que había que descender unos escalones para acceder al jardincillo y otros tantos para entrar en el templo, y que el suelo de la entrada ocultaba el arranque de la portada mudéjar.

El plano de este proyecto (que contiene planta baja y de cubierta, dos secciones y detalle de la techumbre) constituye un documento gráfico muy interesante y permite añadir algunos datos: aún existía el coro elevado a los pies de la capilla; la azotea erigida sobre la cabecera ocultaba el pequeño rosetón ubicado sobre el arco toral; las gradas del altar continuaban como en el croquis de 1909; y, lógicamente, se había cerrado el acceso lateral que existía a comienzos del siglo. Además, ubica elementos de interés para la conservación del edificio, como las gárgolas de la cabecera, y los bajantes, gárgolas y huecos aliviaderos de la cubierta de la nave (lám. 5).

Illanes indicó que los desperfectos no eran aún de gravedad y que se debían a la falta de reparaciones. Uno de los problemas principales era el de los desagües, dado que, al estar la capilla adosada a una casa más alta por el lado del evangelio, recogía las aguas del correspondiente faldón por una canal maestra y dos bajantes embebidos en el muro medianero que se atacaban. Así se habían producido filtraciones y la consecuente pudrición de algunos elementos de la armadura y su durmiente. Por otra parte, los muros del edificio presentaban manchas de humedad, producidas por las citadas filtraciones, en el muro del evangelio, y por el vertido de las gárgolas en el de la epístola. Finalmente, en algunos zócalos faltaban trozos de azulejos y aparecían piezas sueltas, y la solería de ladrillo estaba gastada y había perdido el vidriado.

Para solucionar lo antedicho, Illanes consideraba imprescindible recolocar los bajantes por el exterior, picar los muros afectados de humedad, enfoscando y enluciendo con mortero impermeable los exteriores y pintando a la cal los interiores (eliminando

12. A. ILLANES DEL RÍO, «Proyecto de obras de reparación de la capilla de San Gregorio del antiguo seminario de Sevilla», Sevilla, 28 de junio de 1954 (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Fondo Félix Hernández, Documentación escrita, Exp. F, Leg. 3, Carp. 76). El archivo de Félix Hernández Giménez se encuentra en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.



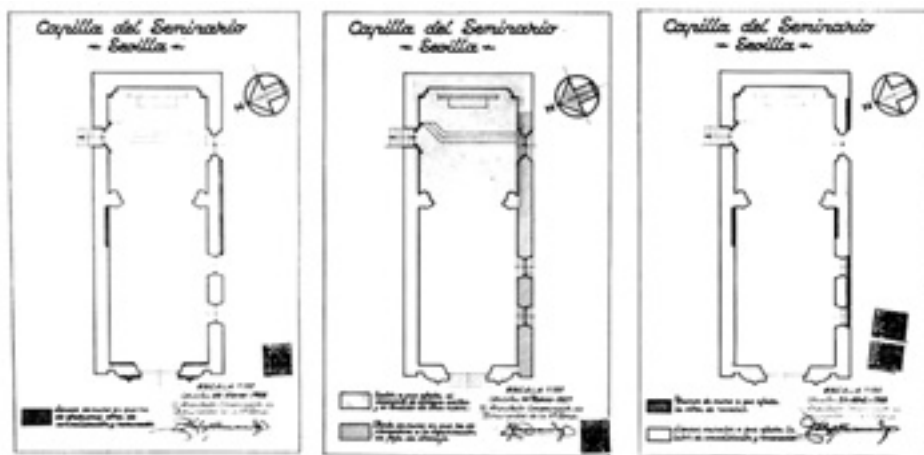
Lám. 5. Sección contenida en el plano del proyecto redactado por Illanes del Río en 1954 (Fondo Félix Hernández, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía).

la imitación de sillería), y sustituir la solería por otra de mármol. También planteaba renovar la azotea de la cabecera (muy deteriorada, con ladrillos rotos, juntas abiertas y grandes desniveles), levantar la cubierta de teja, consolidar la armadura, recolocar la tablazón y retejar, restaurar la vidriera del rosetón de fachada y reparar la pintura de carpinterías y herrajes. En cuanto al atrio, proponía colocar los escalones en un único tramo y descubrir toda la portada.

Con esta información previa debió de realizar sus proyectos Félix Hernández, pues efectuó parte de las propuestas de Illanes. Cabe recordar que sus memorias suelen ser escuetas, proporcionando una información parca, y sus planos escasos. Así que, aunque el arquitecto señalaba los problemas y elementos sobre los que pensaba intervenir, solía plantear soluciones genéricas y algo ambiguas, para evitar posteriores contradicciones en la ejecución real de las obras. Ello complica la verificación exacta de algunas de sus propuestas.

En la memoria del primer proyecto (1956) indicaba que las obras consistirían en la consolidación y el resanado general de los muros de cerramiento, la reparación general de la cubierta en lo que afectaba a la techumbre de alfarje y al tejado, y la renovación de parte de solería. El proyecto sólo contiene un plano de planta, con las partes de los muros a reparar sombreadas: el de los pies, por el interior y el exterior (la portada de ladrillo); el lienzo del exterior del muro de la epístola, entre el vano

gótico y la primera ventana cuadrangular; y otro, más pequeño, del interior del muro del evangelio, desde el arco toral hacia los pies, que coincide con el lugar donde en el plano de 1909 aparece una pequeña escalera, embutida en el muro, cuyo espacio ocupa hoy un armario que abre hacia la casa rectoral (lám. 6).



Lám. 6. Planos de los proyectos de restauración de la capilla de Félix Hernández Giménez, correspondientes a los años 1956, 1957 y 1958 (Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, España).

En el pliego de condiciones se especifican algunas cuestiones: que los muros presentaban juntas descompuestas y vaciadas que requerían su macizado, que se efectuaría con mortero de cemento; que había que reponer piezas desaparecidas y efectuar un cosido con llaves en los muros fraccionados; que el resanado de los paramentos se haría con mortero de cal y arena, enriquecido con cemento en los exteriores y en la parte inferior de los interiores; que las piezas a utilizar en la solería serían baldosas de cemento imitando piezas de alfar; o que la reparación de la cubierta se reduciría a la sustitución o refuerzo de las piezas defectuosas, sin que supusiera cambio alguno en las partes vistas. En la intervención realizada en 1991-1992 se localizaron en la techumbre elementos de refuerzo (engatados en la unión de algunos pares y tirantes, puentes sustitutos de ensambles...), que parecen huellas ocultas de estas obras (lám. 7).

En su segundo proyecto Hernández Giménez (1957) planteó las siguientes obras: la consolidación y el resanado de parte de los muros del contorno; la organización de un dispositivo que frenase la ascensión de humedad (franja drenante en el lado de la epístola y reconducción de aguas al alcantarillado público); y la reconstrucción de la azotea que cubría la bóveda (con viguetas de hormigón armado, como se indica en las mediciones del proyecto y se pudo verificar años después, cuando fue eliminada, láms. 6, 8 y 9). Y en la memoria del último proyecto (1958) constan nuevos trabajos: reparación de parte de la cubierta y sus accesorios de evacua-



Lám. 7. Elementos metálicos de consolidación estructural que, presumiblemente, se colocaron en la intervención de Félix Hernández para sustituir la unión par-tirante en algunas zonas de la cubierta (fot. J.L. Barón Cano, 1991).



Lám. 8. Obras de saneado y reparación de revestimientos de la capilla efectuadas a finales de los años 50, según proyecto de Félix Hernández (Fototeca Municipal de Sevilla, Archivo Cubiles).



Lám. 9. Desmante del forjado de hormigón armado realizado por Félix Hernández al reconstruir la azotea que cubría la bóveda (fot. Archivo de los arquitectos técnicos José María Becerra Romana y Gonzalo Cátedra Cátedra, hacia 1970).

ción de aguas (sin especificación); recalzo de algunos lienzos de muros de cierre y de carga; resanado de ciertos guarnecidos del interior y del exterior (véase lám. 6); y repintado de las rejas. El pliego desarrolla la solución del sistema de recalzo mediante la colocación de macizos apoyados sobre terreno firme.

Las intervenciones de Félix Hernández fueron de carácter estructural y constructivo. No dudó en utilizar materiales modernos, siempre que no resultaran visibles, y no realizó ninguna modificación formal en la capilla. Cabría pensar que ello se debió a la escasez económica, lo que no parece del todo cierto: podía haber eliminado la azotea de la cabecera, en vez de reconstruirla. Quizás su valor de uso primó sobre su aspecto, o quizás el arquitecto actuó como un escrupuloso conservador, algo lógico si se considera que, como otros técnicos de zona de la posguerra, conservaba un puesto que había conseguido en la Segunda República. Por otra parte, las medidas técnicas adoptadas frente a las humedades de muros y cubiertas, si bien correctas, resultaron insuficientes para evitar su reaparición.

INTERVENCIONES DE RAFAEL MANZANO MARTOS (1967-1971)

En los años sesenta se volvió a plantear la restauración del monumento, siendo Rafael Manzano Martos quien, como arquitecto adjunto del S.D.P.A.N., redactó varios proyectos, fechados en 1967, 1968, 1969 y 1971¹³. En el primero, el arquitecto plantea buena parte de las obras a ejecutar —algunas no materializadas—, mientras que en los sucesivos informa sobre la marcha de los trabajos y añade otras obras, según se avanza en la intervención y en el conocimiento del edificio. Hay que destacar que en ellos no sólo proyecta soluciones para lesiones constructivas, sino también la eliminación de elementos no originales que distorsionaban la imagen formal del edificio, la mejora de dicha imagen y la reforma del entorno, tratando de solucionar la integración de la capilla en la Puerta de Jerez, entrada principal a la Sevilla monumental.

Sobre la devolución de la capilla a un estado más próximo al original, Manzano planificó, desde el comienzo de su intervención, la restauración de las cubiertas y la puesta en servicio de las antiguas gárgolas. Para ello, proyectó la desaparición del lavadero y de la azotea construida sobre la bóveda de terceletes, que cegaba el rosetón gótico ya mencionado (véase lám. 5); planteó la limpieza de la bóveda, su refuerzo con un caparazón de hormigón armado, su impermeabilización y el solado superior con ladrillo fino; y determinó la restauración de la espadaña y el rosetón. También proyectó, aunque no se realizó, la reparación de la cubierta del artesonado, mediante su atirantado, la colocación de un entramado metálico sobre el de madera y poste-

13. R. MANZANO MARTOS, «Proyecto de restauración de cubiertas y ordenación exterior de la capilla de Maese Rodrigo en el conjunto monumental de Sevilla», Sevilla, mayo de 1967 (A.G.A., IDD (03) 115.000: Caja 26/000118); ID., «Proyecto de restauración de cubiertas y ordenación exterior de la capilla de Maese Rodrigo en el conjunto monumental de Sevilla», Sevilla, marzo de 1968 (A.G.A., IDD (03) 115.000: Caja 26/000131); ID., «Proyecto de restauración de cubiertas y ordenación exterior de la capilla de Maese Rodrigo en el conjunto monumental de Sevilla», Sevilla, mayo de 1969 (A.G.A., IDD (03) 115.000: Caja 26/000147); ID., «Proyecto de restauración de la capilla de Maese Rodrigo de Sevilla», Sevilla, abril de 1971 (A.G.A., IDD (03) 115.000: Caja 26/000326).

rior retejado. En una intervención posterior (1991) se ha podido constatar la colocación de refuerzos metálicos en zonas de encuentros con los muros y en nudos del artesonado, así como que el tejado no se llegó a levantar (lám. 10).

Con el propósito de mejorar la imagen externa del monumento, se proyectó eliminar los revocos de las fachadas, que el arquitecto sabía recientes y de escaso valor, para dejar vistas las fábricas pétreas y de ladrillo originales que contaran con suficiente calidad. Al aparecer, algunos elementos muy alterados tuvieron que ser restituidos, ejecutándose un importante trabajo de reposición (lám. 11).



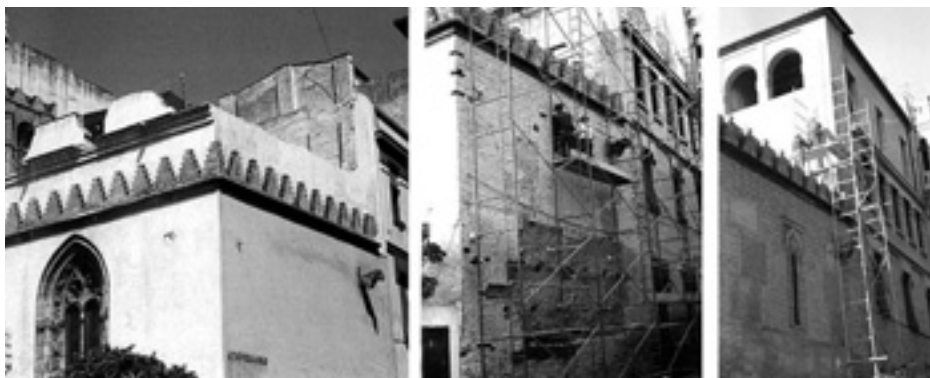
Lám. 10. Pletinas metálicas colocadas en la intervención de Rafael Manzano Martos para refuerzo del artesonado (fot. J.L. Barón Cano, 1991).



Lám. 11. Picado de revestimientos y saneado de la fábrica en la intervención de Rafael Manzano Martos (fot. Archivo de J.M. Becerra Romana y G. Cátedra Cátedra, hacia 1970).

Cabe añadir algunas cuestiones que se resolvieron durante las obras: la fachada principal, salvo la portada, tuvo que enfoscarse debido a que su parte superior había sido realizada probablemente con materiales para revestir; y en la cabecera se descubrió que los ladrillos se alternaban con paños de tapial y se localizó una discontinuidad en la trabazón de aquéllos que evidenciaba la existencia de un hueco de ventana, que debió de ser anulado durante la misma construcción del edificio. El arquitecto decidió recuperarlo, aunque cegado, por estar tras el retablo de la capilla, ornamentándolo y dándole un aspecto mudéjar que, aunque discutible, embellece notablemente el muro (lám. 12). De hecho, este vano se ha respetado en posteriores intervenciones.

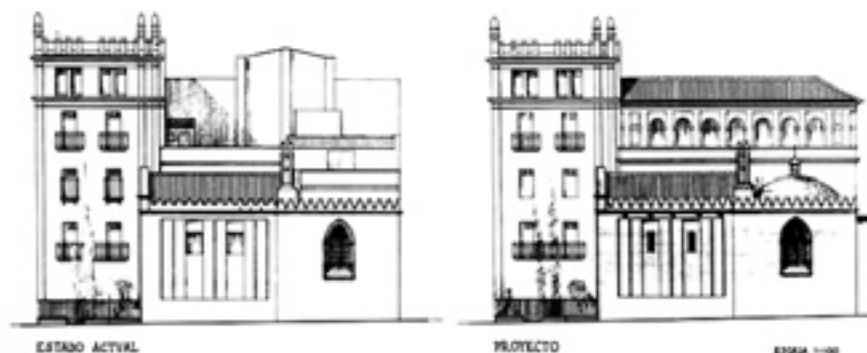
Viendo los planos realizados por Rafael Manzano, se aprecia que algunas soluciones ideadas no se llevaron a efecto: sería el caso de la elevación de una cúpula sobre el extradós de la bóveda o de la reducción de las dimensiones de los huecos cuadrangulares. Sin embargo, sí parece clara la reforma de las almenas del muro de la



Lám. 12. Fases de la intervención de Rafael Manzano Martos, con el desmonte de la azotea sobre la bóveda, el saneado del paramento de la fachada de la cabecera, donde se aprecia la existencia de un hueco cegado, y la terminación de la misma, con el hueco reabierto y redecorado por el arquitecto (fots. Archivo de J.M. Becerra Romana y G. Cátedra Cátedra, 1971).

epístola en la zona de la nave, en la que desaparecieron los huecos aliviaderos de la cubierta (lám. 13).

En lo referente al entorno, el arquitecto destacó la excesiva escala y torpe composición del edificio al que la capilla había quedado adosada, así como las lamentables medianerías que asomaban tras ella. Así que ideó una interesante obra de ordenación del contexto consistente en la construcción, sobre la casa rectoral, de una galería que ocultara tales medianeras y dotara de un fondo adecuado al monumento, equilibrando alturas y formas (lám. 13). Tampoco esta obra se realizó como fi-



Lám. 13. Alzado de estado actual y alzado proyectado por Rafael Manzano Martos. Plano contenido en los proyectos de 1967, 1968 y 1969 (Archivo de Rafael Manzano Martos).

gura en la planimetría: la galería corrida se sustituyó por un mirador de tres huecos y un muro almenado —quizás inspirado en un próximo lienzo de muralla— (lám. 1).

En cuanto a la ordenación temporal de las obras, en el proyecto de 1968 consta que ya se habían realizado la galería sobre la casa rectoral y la ordenación de las medianerías inmediatas (se habían iniciado). En el de 1969 se hace referencia a la finalización de estas obras antedichas y a la consolidación de la cubierta de la nave. Falta completar la intervención en la zona del presbiterio y la puesta en servicio de las antiguas gárgolas, además del levantado de los revocos exteriores, la restauración de la portada de ladrillo, la realización de un sistema de drenaje que evitase humedades ascendentes en los muros y la reforma del jardincillo de acceso a la capilla, rebajando su cota a fin de desenterrar totalmente la portada (operación que no se realizó).

También en 1969 se fechan las primeras propuestas de actuación en el interior de la capilla: resanado de los paramentos, suprimiendo el aparejo fingido de la cabecera; fijación de todos los paños de azulejos; renovación de la bancada y las gradas del presbiterio, colocando además una barandilla de hierro forjado como las de la época; restauración del arco triunfal; reconstrucción de la tribuna del coro y del cancel; limpieza y restauración del retablo; mejora de la iluminación del templo; y reposición del pavimento en mármol o piedra de Estepa. A este último respecto, hay que aclarar que en fotografías tomadas durante esta intervención aparece la misma solería que hoy tiene la capilla, por lo que la de cerámica anterior tuvo que sustituirse entre la intervención de Félix Hernández y la de Rafael Manzano. Y, en efecto, *La guía artística de Sevilla y su provincia* señala que dicha sustitución se realizó en 1963¹⁴.

Finalmente, en el proyecto de 1971, aparte de reiterar obras ya mencionadas que estaban por finalizar (básicamente del interior), se especifican algunas cuestiones: la sustitución de las antiguas gárgolas de la cabecera por piezas de desagüe muy sencillas y esquemáticas de piedra de Gilena, marcadas con la “R” que el arquitecto suele colocar en los elementos nuevos que introduce en sus obras de restauración; que en la limpieza y reparación de muros interiores se dejarían vistas las fábricas pétreas y se revocarían los restantes elementos, adicionando un hidrófugo a los morteros; la restauración de los alicatados (incluyendo desmontaje y recolocación) por mano de obra especializada; la restauración del pavimento; la fijación del retablo, que estaba desprendido del muro, y su tratamiento con insecticida; y, por último, la reorganización del coro y cancel de la iglesia.

Las fotografías tomadas durante la intervención, así como el estado actual de la capilla, permiten apreciar, con respecto a lo proyectado en el interior, que se rehízo la bancada del presbiterio, aunque no exactamente como aparece en la planta del correspondiente proyecto. También se sanearon los paramentos, suprimiendo el aparejo fingido y restaurando y completando los paños de alicatados. Además, finalmente, se suprimió el coro (lám. 14).

La intervención de Rafael Manzano fue arriesgada y rotunda. Modificó el aspecto de la capilla, tanto en su exterior como en el interior, adecuándola a las modas y a

14. Vid. A. MORALES, M. SANZ, J.M. SERRERA y E. VALDEVIESO, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 1981, pp. 103-104. Agradecemos muy sinceramente a M^a Jesús Sanz Serrano que nos confirmara este dato.



Lám. 14. Interior de la capilla durante la intervención de Rafael Manzano. Vistas del coro alto, que aún existía, y de la restauración de azulejos (fots. Archivo de J.M. Becerra Romana y G. Cátedra Cátedra, 1971).

los criterios de restauración de la época y tratando, en todo momento, de embellecer la edificación y su contexto urbano. Si bien no era posible evitar la situación forzada de la capilla en su entorno, la mejoró profundamente, dándole un aspecto más acorde con las características edificatorias de la ciudad. Una ciudad, por cierto, muy reinventada, sin que por ello haya perdido aún su singularidad.

ACTUACIÓN DE EMERGENCIA (1991-1992): LA APORTACIÓN DE JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ NARANJO

En 1989, el arquitecto Juan Antonio Fernández Naranjo realizó un informe sobre la capilla en el que señalaba daños en el muro medianero con la casa rectoral (sede entonces del Consejo General de Hermandades y Cofradías) y en la cubierta de la nave. Por una parte, el muro presentaba humedades de capilaridad y el asiento de su cimentación había ocasionado grietas en la fachada principal de la capilla, afectando al óculo. Por otra, el tejado vertía agua en un canalón, no muy amplio, sito sobre dicha medianera, generando otras humedades en la misma y descomposiciones en los apoyos de la cubierta. Así, el correspondiente faldón sufría deformaciones, embolsamientos y entradas de agua, con las consiguientes pudriciones de la tablazón del artesonado y caídas de elementos en el interior (láms. 7 y 15).

Como consecuencia de dicho informe, Fernández Naranjo, junto con el arquitecto técnico Juan Luis Barón Cano, redactó un proyecto de emergencia en 1991, que se ejecutó entre dicho año y 1992¹⁵. Las obras consistieron en el apeo interior de la

15. J.A. FERNÁNDEZ NARANJO y J.L. BARÓN CANO, «Capilla de Santa María de Jesús. Obras de emergencia para restauración y consolidación de la cubierta», Sevilla, junio de 1990. Ambos redactaron el proyecto y ejecutaron la intervención como técnicos del Departamento de Conservación del Patrimonio Histórico de la Delegación Provincial de Sevilla de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Se han localizado los planos del proyecto en la citada Delegación Provincial. La restante información se ha obtenido de las entrevistas realizadas a los dos técnicos y de las fotografías aportadas por Barón Cano.

cubierta, su desmonte desde el exterior (destejar y descubrir la tablazón), la limpieza y el saneado del alfarje, y la construcción de una nueva armadura metálica de cubierta, con elementos de hormigón armado para el apoyo y anclaje en muros, de la que se suspendió el artesonado y sobre la que se apoyaron los elementos del tejado. Paralelamente, se desmontaron y limpiaron de los canales de desagües, se eliminó la vegetación de la espadaña y de la cubierta, y se formaron nuevos canalones –de generosas dimensiones– y encuentros con paramentos verticales (lám. 15).



Lám. 15. Estado de la cubrera previo a la intervención de 1991 y ejecución durante la misma de la estructura metálica de la cubierta (fots. J.L. Barón Cano, 1991 y 1992).

Hay que señalar que esta actuación, que materializó una propuesta previamente planeada por Manzano y que trató de subsanar definitivamente un problema que ya venía de antiguo, obligó a variar las pendientes del tejado, hecho que no altera la percepción del edificio.

ÚLTIMA RESTAURACIÓN. LA INTERVENCIÓN DE CRISTINA SÁNCHEZ MENDOZA (2004-2006)

En 2004, Cristina Sánchez Mendoza redactó un nuevo proyecto de restauración de las fachadas de la capilla¹⁶ en el que describía el problema de humedades de filtración y capilaridad que afectaba nuevamente a los muros, en los que también se apreciaban fisuras –antiguas y estabilizadas–, suciedades y decohesiones superficiales, con riesgo de desprendimientos de ladrillos y tortas de mortero. Las humeda-

16. C. Sánchez Mendoza es arquitecta del Servicio de Rehabilitación y Renovación Urbana de la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla, institución en la que hemos consultado el «Proyecto de conservación y restauración de las fachadas de la capilla de Santa María de Jesús (Puerta de Jerez)», de julio de 2004, y el «Modificado del proyecto de conservación y restauración de las fachadas de la capilla de Santa María de Jesús (Puerta de Jerez)», de junio de 2006. En el apartado 1.2. de la memoria, apunta la colaboración de Carlos Núñez Guerrero en lo referente a métodos de restauración de elementos ornamentales.

des ascendentes persistían con intensidad y generaban el deterioro de los morteros a la altura del zócalo, por el exterior, y por encima de los paños de azulejería, en el interior, señalando la poca eficacia de los drenajes anteriores. También causaban tales daños unos atadores cerámicos, de escaso diámetro, utilizados como desagües de la bóveda del presbiterio por el lado de la epístola¹⁷. La vidriera del ventanal gótico sufría movimientos en su bastidor y desprendimiento de vidrios. Las alteraciones de mayor gravedad aparecían en los ladrillos de la portada mudéjar y en las piedras de las gárgolas y la ventana gótica, elementos todos que presentaban importantes pérdidas de volúmenes (lám. 16).



Lám. 16. Estado previo de la capilla antes de la intervención de 2005-2006. Vistas del atrio de entrada de la capilla y de las fachadas (fot. C. Sánchez Mendoza, 2005).

En el proyecto quedaron previstas, siempre tras la realización de los pertinentes ensayos, las siguientes actuaciones en las fachadas: limpieza general; reintegración de las superficies muy deterioradas o desaparecidas; consolidación de las partes decohesionadas y sellado de fisuras con morteros de cal pigmentados; aplicación de tratamientos de control de la humedad por capilaridad e hidrofugación; retirada de llagas de fábrica cuando fueran de mortero de cemento; enjalbegado con cal pigmentada, con aplicación posterior de tratamientos protectores y preventivos; y sustitución de los atadores por unos desagües como los diseñados por Rafael Manzano. Además, se planeó la restauración de la vidriera de la ventana gótica, una nueva pavimentación y resolución de la evacuación de aguas del atrio de entrada y, finalmente, la limpieza y reparación de cubiertas y canalones. Por último, se concretaron varias soluciones técnicas, como la profundidad de sustitución del ladrillo o que la limpieza general de la fábrica se realizaría con agua a presión, mientras que la del ladrillo agramilado y la de la piedra se efectuaría por cepillado suave, bisturí y procedimientos químicos.

17. Estos atadores fueron colocados años después de la intervención de Manzano, tras la caída de uno de los canales de desagüe que colocó el arquitecto. Los atadores, de insuficiente capacidad, estaban colocados de forma que se apreciaba el relleno de su contorno en la fábrica.

La Comisión Provincial del Patrimonio aprobó el proyecto, pero exigió sustituir el enjalbegado de las fachadas por un enfoscado con mortero de cal. Además, iniciadas las obras en junio de 2005, se produjeron circunstancias que propiciaron, ya en 2006, la redacción de un modificado del proyecto que introdujo algunas variaciones en el plan inicial. Se vio entonces la conveniencia de colocar una albardilla en la portada y vierteaguas en las ventanas, y de sustituir la barrera antihumedad por un conducto de aireación en la zona baja de los muros. Finalmente, la labor arqueológica que acompañaba a las obras, realizada por Manuel Luque Pérez, propició el descubrimiento en el atrio de la solería original del vestíbulo del antiguo colegio (de ladrillo cocido colocado a la palma), lo que provocó la recuperación de dicho espacio como zona pavimentada, dejando los restos hallados a la vista. Además, los dos árboles del pequeño jardín se habían plantado sobre el suelo, rellenando el espacio con tierra, sin sistema alguno de evacuación de aguas, lo que generaba un alto grado de humedad en la zona que dañaba la construcción. Se proyectó descubrir dicho solado y la base de la portada de ladrillo, entonces enterrada más de 1 metro. Esta operación obligó a agrupar seis escalones en la entrada al atrio y a añadir dos más de subida a la capilla, a mayor altura que la cota recuperada (lám. 17). Esta intervención, ya apuntada por Illanes del Río y posteriormente por Manzano, mejora la lectura y presentación del monumento.



Lám. 17. Excavación en el jardincillo de entrada, con descubrimiento de la base de la portada y de la solería original del vestíbulo en septiembre de 2005, y vista de la portada y atrio que la antecede tras la intervención de 2006 (fot. C. Sánchez Mendoza).

EL ESTADO ACTUAL DE LA CAPILLA

El aspecto que presenta hoy la capilla es aceptable (láms. 1-3), aunque siguen existiendo cuestiones pendientes. Por ejemplo, las humedades y descomposiciones de los acabados están reapareciendo en las zonas inferiores de los muros exteriores y sobre los alicatados, y sigue filtrándose agua en el interior de la capilla, cerca de un bajante medianero. También hay que mencionar la reciente colocación en el atrio de las obligatorias rampas para minusválidos, que ocultan por completo la última intervención allí realizada, provocando un retroceso en la búsqueda de la integración

del edificio en el entorno, así como de su correcta puesta en valor. Por último, no hace ni un par de años que se ha peatonalizado gran parte de la Puerta de Jerez. Otra vez se ha perdido una buena ocasión para reorganizar el espacio que circunda la capilla y mejorar su conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1932), *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, Gráficas Marinas, pp. 137-138.
- CASQUETE DE PRADO SAGRERA, N. (1997), «Inventario del Archivo General del Seminario de Sevilla», *Isidorianum*, 6, 12, p. 159.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892), *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, Imprenta Gironés y Orduña, vol. III, pp. 28-35.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844), *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de D. José Hidalgo, vol. I, pp. 141-146.
- GUICHOT Y SIERRA, A. (1925), *El cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes*, Sevilla, Imprenta de Álvarez, vol. I, pp. 88-89.
- HAZAÑAS Y LA RUA, J. (1909), *Maese Rodrigo 1444-1509*, Sevilla, Izquierdo y Ca., pp. 71-75.
- MORALES, A., SANZ M.J., SERRERA, J.M. y VALDEVIESO, E. (1981), *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, pp. 103-104.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796), *Anales eclesiásticos y seculares de la muy leal ciudad de Sevilla que contiene sus más principales memorias desde el año de 1246 hasta el de 1671*, Madrid, Imprenta Real, III, pp. 202-205, 279-281 y 308-309.
- SANZ, M.J. (1984), «La portada del colegio de Santa María de Jesús», *Archivo Hispalense*, LXVII, 204, pp. 191-195.
- SANZ, M.J. (2005a), «El colegio y la capilla de Santa María de Jesús», *V Centenario. La Universidad de Sevilla. 1505-2005*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, pp. 61-79.
- SANZ, M.J. (2005b), «Imágenes de la primitiva Universidad de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 18, pp. 89-106.
- STAR, M. (1900), *Impressions d'Espagne*, Paris, Societé d'Éditions Littéraires et Artistiques, pp. 158-159.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (1979), *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, pp. 100-108.

LA “CASA MUDÉJAR” DE ÚBEDA (JAÉN): LA RESTAURACIÓN COMO CAMINO HACIA LA RECUPERACIÓN DEL PASADO ARQUITECTÓNICO

Manuel Jódar Mena
María Luisa Quirós Guerrero
Tulia Sáez Medina
Universidad de Jaén
Restauradoras

INTRODUCCIÓN

La Casa Mudéjar figura como punto de referencia en la historiografía local dentro de las construcciones civiles, más concretamente en el ámbito de la arquitectura doméstica de la ciudad de Úbeda¹. Actualmente es sede del Museo Arqueológico local. Fue edificada en época bajomedieval, no sabemos con exactitud el momento de su construcción, aunque los datos relativos a su origen arquitectónico apuntan al período comprendido entre las centurias XIV-XV.

Emplazada en la *collación* de San Pablo, cuyo entramado urbano conserva el trazado de época islámica, podríamos pensar que originalmente la tipología de esta casa correspondía con la de las viviendas de tipo mediterráneo islámico, es decir, una vivienda a la que se accedía a través de un zaguán, que daba paso a un patio con alberca que servía como elemento articulador de las diferentes estancias, repartidas habitualmente en dos plantas.

1. R. VAÑÓ SILVESTRE, «La casa mudéjar de Úbeda (Jaén)», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, Universidad, 1977, p. 198. P.A. GALERA ANDREU, «Arte medieval cristiano», *Historia de Jaén*, Jaén, Diputación Provincial, 1982, p. 590. M. CAPEL MARGARITO, «Breve reseña del mudejarismo en Jaén», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses, 1982, p. 74. M. CRUZ RODRÍGUEZ, «Arte gótico», *Jaén*, Granada, Ed. Andalucía, 1989, t. I, p. 104. L. GILA MEDINA, «El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda realidad artística», *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, 1995, p. 133. VV. AA., «El Mudéjar en Jaén», *El Mudéjar en Andalucía, Jornadas Europeas de Patrimonio*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2001, p. 86.

Los restos heráldicos conservados en las primitivas vigas del alfarje, emplazadas originalmente en el zaguán de acceso a la casa, permiten considerar la posibilidad de que el inmueble perteneciera en su momento al linaje de Arcos² (imágenes 1 y 2). Barranco Delgado vincula a Gil Martínez de los Arcos con este linaje³.

Sobre este personaje, de origen nobiliario, sabemos que aparece citado en el año 1446 entre los hijosdalgos de la *collación* de San Pablo involucrados en la Sentencia Arbitraria⁴, en tiempos de Juan II (1406-1454). Además tenemos constancia de que se casó con Catalina González, con quien tuvo una hija, llamada igual que la madre, casada a su vez con Íñigo de la Peñuela, en cuyo testamento se dejaban el uno al otro las me-



Imagen 1. Detalle del escudo de linaje de los Arcos en la zapata (Archivo General de la Administración).

2. Además este escudo fue labrado después de la restauración de los años sesenta en un dintel de piedra que hay a la entrada de una de las nuevas estancias de la planta superior del inmueble. En cualquier caso, su identificación en los diferentes estudios heráldicos en Úbeda no siempre ha estado exenta de duda, al menos así se aprecia en el trabajo de Ruiz Guerrero. A. RUIZ GUERRERO, *Úbeda y su heráldica*, Úbeda, El Olivo, 2001, p. 251.

3. J.G. BARRANCO DELGADO, *Escudos heráldicos de Úbeda*, Úbeda, 2001, p. 225.

4. Según ésta, hasta aquellos nobles que tuvieran haciendas o vivieran en los reinos andaluces, aún estando exentos de pechar, deberían de contribuir en los pechos y derramas, siendo su negativa el detonante del levantamiento del pueblo contra algunos nobles de Úbeda. E. TORAL PEÑARANDA, *Úbeda 1442-1510*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1975, pp. 14, 15, 22. M. RUIZ PRIETO, *Historia de Úbeda*, ed. facs., Universidad de Granada y Ayuntamiento de Úbeda, 1999, pp. 112-113, 118-119.



Imagen 2. Alfarje original del inmueble con arquería encastrada al fondo (Archivo General de la Administración).

días casas de su pertenencia⁵. Aunque en las referencias consultadas no se especifique en ningún caso la ubicación de las mismas, se podría pensar que una de estas casas fuera la de Gil Martínez de los Arcos, es decir, la conocida como Casa Mudéjar de Úbeda.

El inmueble debe su supervivencia a que fue incorporado como dependencia secundaria a un casón adyacente a finales del siglo XVI, conocido como Casa de las Culebras⁶, siendo, para su utilización, sus elementos arquitectónicos envueltos en gruesos muros de tapial de tierra, que no solamente no los deterioraron, sino que contribuyeron a preservarlos de la erosión⁷. Esto se corrobora con el hecho de que los últimos residentes de la Casa Mudéjar también se refieran a ella con la denominación de la citada Casa de las Culebras.

La parcela en la que actualmente se emplaza el Museo Arqueológico, por tanto, es el resultado de la segregación de otra mayor, como consecuencia de la mutilación de la vivienda de origen bajomedieval, al levantarse sobre parte de su patio la mencionada Casa de las Culebras. Así se ha corroborado en los diferentes estudios arqueológicos planteados, en los que, además, se aprecia la correspondencia de los límites internos de las parcelas de ambos edificios⁸.

5. E. TORAL PEÑARANDA, *op. cit.*, p. 251.

6. Así llamado este inmueble fundado por los linajes de Arredondo-San Martín y Bustillos-Valdivia, puesto que, según cuenta la tradición, las columnas de su puerta de entrada estaban flanqueadas por un par de serpientes. J.G. BARRANCO DELGADO, «Tras de nuestras piedras armeras. Casa de Culebras: se descubren sus fundadores», *Ibiut*, 36, 1988, p. 4.

7. R. VAÑÓ SILVESTRE, *op. cit.*, p. 198.

8. V. SALVATIERRA, J. GARCÍA, E.M^a ALCÁZAR, I. MONTILLA, S. PÉREZ y J.R. MONTILLA, *Carta arqueológica municipal de Úbeda*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2002, pp. 50, 112. I. MONTILLA TORRES, *El Urbanismo medieval en Úbeda: propuesta metodológica para su reconstrucción*, Jaén, Universidad, 2007, p. 193.

LA DONACIÓN DEL INMUEBLE⁹ AL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL Y SU TRANSFORMACIÓN EN MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA

Gracias a la información recogida en el Archivo del Instituto Español de Patrimonio Histórico (Madrid) y en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares) hemos podido recabar los datos que nos permiten conocer el proceso de adquisición¹⁰ y la posterior restauración del inmueble, que aunque inicialmente en los informes de restauración es concebido como Delegación Local de Bellas Artes, a la postre se convertiría en Museo Arqueológico de Úbeda¹¹.

Desconocemos cualquier otra referencia documental sobre el inmueble hasta el siglo XX, cuando la casa había sido transformada en una vivienda de vecinos. Según los datos obtenidos en los archivos y la información aportada por los Moreno Bello, en el año 1941 María Bello Gil adquiere el inmueble con la idea de convertirlo en una residencia familiar en la que compartirían los espacios comunes los hijos y las respectivas familias de la propietaria¹² (planos 1 y 2).

En el año 1964, Rafael Vañó Silvestre¹³ fue nombrado Delegado Local de la Dirección General de Bellas Artes en Úbeda¹⁴. Después de mostrar el interés por la casa a través de una serie de visitas realizadas a la vivienda propiedad de la familia, ésta se sintió presionada a ceder la casa al Patrimonio Artístico Nacional. En el inmue-

9. Queremos agradecer a la familia Moreno Bello, en particular a Aurora Moreno Bello, última de las copropietarias residentes en la casa y a su hija, María Marañón Moreno, toda la información transmitida a través de las conversaciones mantenidas en su domicilio particular de Úbeda, al respecto de la estructura original de la Casa Mudéjar y las motivaciones que impulsaron el proceso de donación de la misma al Patrimonio Artístico Nacional.

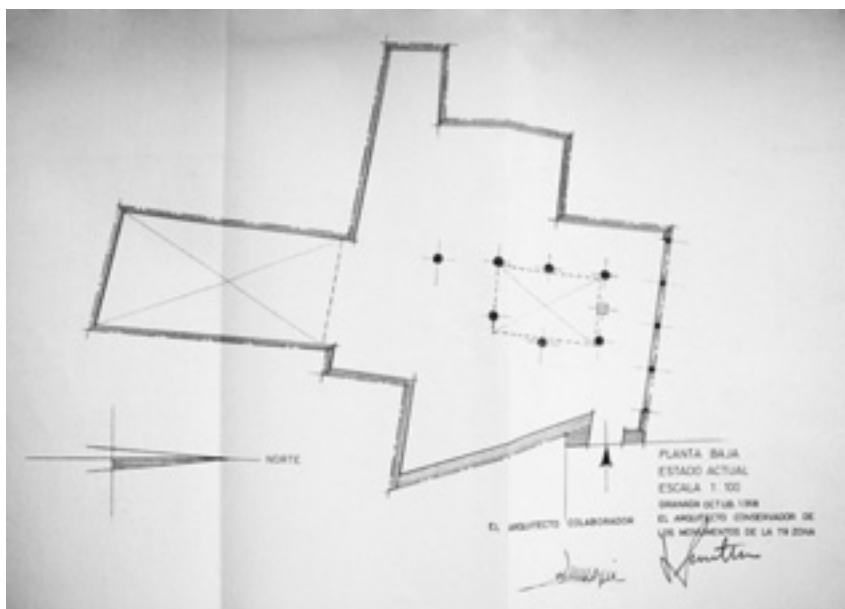
10. El expediente relativo a la donación de la Casa Mudéjar se encuentra en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares); de él se han extraído los datos apartados a este respecto. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 51/11507, folios sueltos.

11. Lo cierto es que, al contrario de lo que nos dice la documentación, Chicharro Chamorro apunta que el Museo de Úbeda fue creado como una Sección del de Jaén, tal y como aparece recogido en el Boletín Oficial del Estado de 16 de marzo de 1972, y emplazado en la Casa Mudéjar que fue rehabilitada para esta función, perteneciendo sus fondos en casi su totalidad al Museo de Jaén. J.L. CHICHARRO CHAMORRO, *El museo provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén, Diputación Provincial, 1999, p. 416.

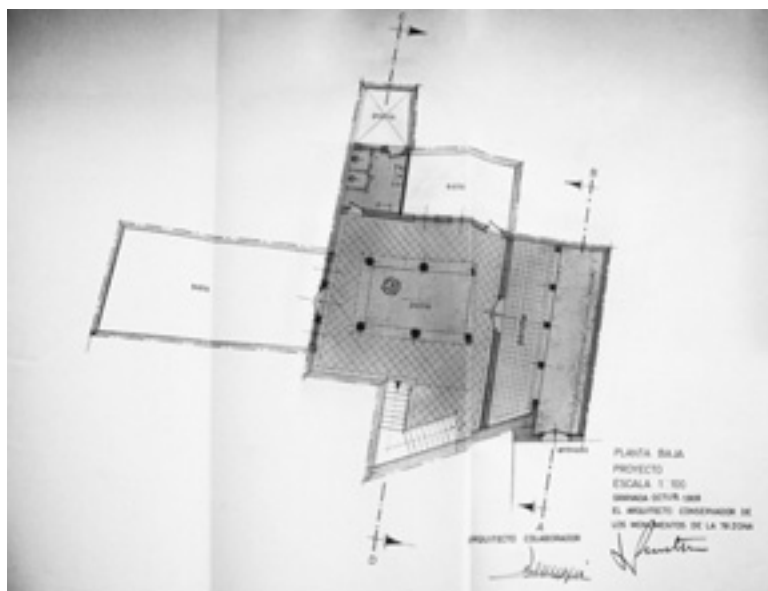
12. Según la documentación consultada, en este momento figuran como propietarios del inmueble: Francisca Moreno Bello, sus hijos Candelaria y Juan Molina Moreno (por partes indivisas), Antonia Moreno Bello, Antonio Moreno Bello, Ramón Moreno Bello, Juana Moreno Bello, Aurora Moreno Bello y Teresa Moreno Bello. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 51/11507, folios sueltos.

13. Aunque de profesión juez, estuvo siempre muy ligado a los temas relativos al patrimonio artístico como investigador o colaborador de revistas y periódicos. Ostentó los cargos de Delegado Local de Bellas Artes, Académico correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Consejero del Instituto de Estudios Giennenses. D. CHICHARRO CHAMORRO, *Literatura baezana del siglo XX*, Jaén, 1985, p. 41. A. VALLADARES REGUERO, *Temas y autores de Úbeda*, Jaén, Diputación Provincial, 2007, pp. 1380-1382.

14. ANÓNIMO, «Al habla con el Delegado Local de de la Dirección General de Bellas Artes, don Rafael Vañó Silvestre», *Revista Úbeda*, 129, 20 mayo 1964, pp. 7-8. En esta entrevista, Rafael Vañó revela su interés por buscar un edificio en el que instalar la Delegación Local de Bellas Artes.



Plano 1. Planta de la Casa Mudéjar en el momento de su adquisición (Archivo General de la Administración).



Plano 2. Intervenciones arquitectónicas proyectadas en la planta de la Casa Mudéjar (Archivo General de la Administración).

ble, en esa época, como últimos residentes solamente quedaban Aurora Moreno Bello, su marido e hija, puesto que el resto de la familia ya no vivía allí¹⁵.

A pesar de que Rafael Vañó Silvestre fue el principal impulsor de la adquisición de la casa, en ningún momento, a tenor de la lectura de algunas de sus cartas¹⁶, escatimó los esfuerzos necesarios en implicar y concienciar sobre el interés que tenía el inmueble a personas involucradas en cuestiones relativas al Patrimonio Artístico Nacional, gracias a cuya influencia sería posible acelerar el proceso, a la vez que se solventaría cualquier dificultad que pudiera presentarse.

La donación al Patrimonio Artístico Nacional tuvo lugar durante 1965, pero dos años más tarde ésta aún no se había materializado, a efectos administrativos, con las dificultades que ello implicaría. Por un lado, se produjeron reclamaciones judiciales contra uno de los copropietarios, hecho que se convirtió en un problema añadido dado que, ante la posibilidad de que se declarara insolvente, los acreedores podrían dirigirse directamente contra la propiedad, pudiendo así suscitarse importantes inconvenientes. Por otro lado, el supuesto extravío de parte de la documentación, generada durante el proceso de donación, no hizo sino obstaculizar que el Ministerio de Información y Turismo librara la cantidad de 300.000 pesetas para la restauración del edificio. La necesidad de acabar con esta situación, y así evitar la complicación que un embargo fiscal o judicial pudiera ocasionar, fue una de las medidas de presión utilizadas por el propio delegado local para solventar la problemática de la libranza, y así poder comenzar con la ansiada restauración.

Rafael Vañó procuró adelantarse a cualquier complicación que pudiera suscitarse en el caso de que en la donación no estuvieran incluidas todas las personas que en el momento de la adquisición del inmueble figuraban como propietarias. Por eso se solicitó la fecha de las partidas matrimoniales de Antonio y Ramón Moreno Bello, para comprobar que sus esponsales se habían celebrado con posterioridad a la adquisición del inmueble y que, por tanto, no tenían para sus respectivas esposas (Dolores Campos Arias y Josefa Reyes de la Paz) el carácter de bienes gananciales.

Finalmente, el 15 de febrero de 1968 se produjo el acto oficial de entrega al Patrimonio Artístico Nacional por el Patrimonio del Estado de la llamada “casa árabe”, concretándose con la publicación de la misma en el Boletín Oficial del Estado¹⁷. No obstante, la adquisición data de 20 de agosto de 1965.

15. Aunque en los datos documentales relativos a la donación e incluso en la información recogida en el decreto 1060/1968 del Boletín Oficial del Estado se indica: “fue donada gratuitamente al Estado una finca urbana radicada en Úbeda (Jaén) con destino a incrementar el Patrimonio Artístico Nacional”, la última copropietaria residente, Aurora Moreno Bello, nos ha asegurado que durante el proceso de donación la familia recibió la cantidad de 100.000 pesetas. Desconocemos quién se hizo cargo de los gastos de esta compensación económica.

16. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 51/11507, folios sueltos.

17. Boletín Oficial del Estado, 28 de mayo de 1968, pp. 7691-7692.

EL PROCESO DE RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA CASA MUDÉJAR

Las conversaciones mantenidas con la familia Moreno Bello nos informan de que el inmueble en el que residían sufrió un severo proceso de transformación durante la restauración acontecida a finales de los años sesenta, de manera que la casa actual no recuerda prácticamente en nada a la original.

A continuación nos referiremos a las intervenciones en materia de restauración realizadas entre 1966 y 1970, acometidas por los arquitectos Francisco Prieto Moreno y Pardo y José Antonio Llopis Solbes, cuyos informes se custodian en los archivos anteriormente citados.

En junio del año 1966 se iniciaron las obras de consolidación y restauración de la Casa Mudéjar¹⁸. En este proceso se muestra una especial sensibilidad por conservar una serie de elementos que, sin duda, dotaban de personalidad al inmueble: los pilares del patio, de planta octogonal (imagen 3), con capiteles cuadrados con escudos, las zapatas y las techumbres ornamentadas. Además existía una arquería con arcos de herradura apuntados, columnas octogonales con capiteles y basas decoradas que se encontraban empotradas en la medianería y sobre las que había que hacer una valoración de su interés para efectuar una posterior restauración (imagen 4). Según los informes presentados por los arquitectos, el edificio se encontraba en estado ruinoso, de ahí que fuera necesario demolerlo en su totalidad para volver a levantarlo de acuerdo con las necesidades de la Delegación y la conservación de los elementos arquitectónicos anteriormente citados. Con la cantidad económica asignada en la progra-



Imagen 3. Planta superior durante el proceso de restauración arquitectónica (Archivo General de la Administración).

18. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 26/211, Obras de consolidación y restauración en la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), sin foliar.

mación del año 1966 sólo era posible atender al desmonte de los elementos que serían objeto de restauración y nueva colocación, así como a la demolición total del viejo edificio. También se efectuarían las nuevas cimentaciones y la elevación de las obras de fábrica hasta el enrase de la planta primera¹⁹, colocando y restaurando las columnas centrales y la arquería mudéjar. Después de realizada la demolición, y habiendo numerado y clasificado los elementos que habría que volver a colocar en su lugar, se procedería a reforzar el proceso de cimentación, se elevarían nuevos elementos sustentantes y se materializarían los preceptivos cerramientos del inmueble.

Los expedientes de restauración de la Casa Mudéjar prácticamente se suceden anualmente hasta la finalización de las obras, manteniéndose fiel a los presupuestos y objetivos iniciales. En cualquier caso, en todo momento se incide en el máximo aprovechamiento de los elementos procedentes de la demolición de la casa²⁰, no sólo por el interés artístico del edificio, sino también por el ahorro considerable que supondría para el presupuesto.

Al año siguiente, en el mes de abril, se firma el proyecto de consolidación y restauración del inmueble, procediéndose al levantamiento del edificio, construyéndose para ello unos muros de ladrillo macizo y atendiéndose también a la ejecución de la escalera y a la cubrición del inmueble²¹.

En octubre de 1968 ya se habían completado las fases principales del proceso de restauración, incidiéndose nuevamente en que se habían aprovechado muchos de los elementos procedentes del derribo, especialmente aquéllos que daban carácter de arquitectura mudéjar al edificio²². Completada esta etapa se procede a la terminación de la obra gruesa de la Casa Mudéjar, ultimando algunos detalles que son dignos de resaltar.

Así, por ejemplo, las puertas de cuarterones encargadas debían de presentar un dibujo según el modelo de las existentes en otros edificios de la misma zona y época, recalcándose así, aún más si cabe, el carácter mudéjar del edificio.

Además, la construcción de la cancela de entrada en hierro forjado permitiría una transparencia del zaguán de acceso, con la posibilidad de ver desde la calle la arquería árabe²³ (imagen 5).

19. Según las indicaciones aportadas por la familia Moreno Bello, en este proceso debió eliminarse una planta subterránea cuya funcionalidad era la de servir de cuadra de la vivienda.

20. En todo caso, las personas que conocían el inmueble con anterioridad al proceso de restauración aseguran que se incorporaron elementos arquitectónicos ajenos a la vivienda en el momento de su adquisición.

21. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 26/211, Proyecto de Obras de consolidación y restauración en la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), Abril, 1967, sin foliar.

Archivo del Instituto Español de Patrimonio Histórico, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, legajo 20/3, Proyecto de Obras de consolidación y restauración en la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), Abril, 1967, sin foliar.

22. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 26/127, Proyecto de Obras de consolidación y restauración en la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), Octubre, 1968, sin foliar.

Archivo del Instituto Español de Patrimonio Histórico, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, legajo 127/7, Proyecto de Obras de consolidación y restauración en la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), Octubre, 1968, sin foliar.

23. En función de la información aportada por la familia Moreno Bello, el acceso a la vivienda se realizaba directamente desde la calle Cervantes por una puerta adintelada sobre la que existía un balcón, que hoy también ha desaparecido.



Imagen 4. Arquería descubierta en el zaguán original durante el proceso restaurador (Archivo General de la Administración).



Imagen 5. Arquería que conforma el zaguán de entrada de la actualidad (Archivo General de la Administración).

Finalmente, en junio de 1970 se produce el remate de las obras de restauración²⁴. Completado el proceso, en los informes se reitera que, a medida que se avanzaba en el derribo, se descubrían nuevos y valiosos elementos estructurales y ornamentales. Como, por otra parte, las casas colindantes adolecían casi de la misma antigüedad que el inmueble en cuestión, se realizaron cuidadosas obras de consolidación de las medianerías, generando todo ello unos gastos que en un principio no se habían presupuestado.

EL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LOS ALFARJES DE LA CASA MUDÉJAR

Las piezas restauradas pertenecen a un alfarje mudéjar, el cual se engloba en la categoría de la "carpintería de lo blanco". La palabra alfarje –de *al-fabrij*, arquitrabe–, empleada frecuentemente para denominar techumbres de muy diversas estructuras,

24. Archivo General de la Administración, Fondo de Cultura, legajo 26/273, Proyecto de Obras de restauración de la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), Junio, 1970, sin foliar.

Archivo del Instituto Español de Patrimonio Histórico, Sección de Archivo Histórico de Proyectos, legajo 127/8, Proyecto de Obras de restauración de la casa mudéjar de Úbeda (Jaén), Junio, 1970, sin foliar.

fue descrita por Gómez-Moreno como “todo techo holladero, horizontal”. Añade Torres Balbás²⁵: “techo holladero, es decir, destinado al mismo tiempo a servir para cerrar por lo alto una habitación y de suelo a la situada sobre ella”.

El alfarje está formado por vigas maestras dispuestas horizontalmente en una misma dirección, las cuales descansan sobre el estribado. Tales vigas son las jácenas. Según el Diccionario de la Lengua Castellana llamada de Autoridades –Madrid (1726-1729)–, jácena es la “viga atravesada que sostiene las demás vigas menores”. Efectivamente, sobre estas gruesas vigas apean otras transversales de menor escuadría que, juntamente con las jácenas, constituyen el armazón sustentante del techo que se completa con las tablas de forro (imagen 6).

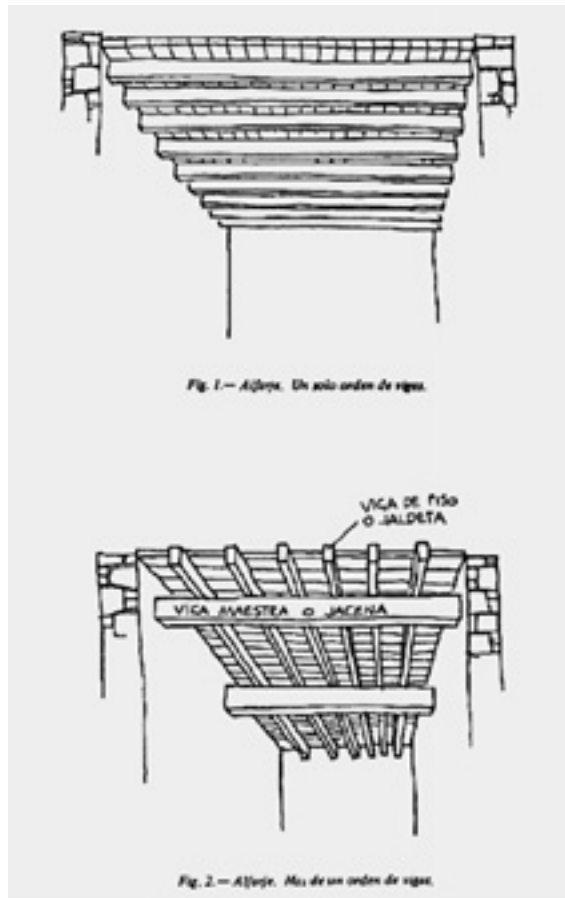


Imagen 6. Tipología de los alfarjes.

25. L. TORRES BALBÁS, «El más antiguo alfarje conservado en España», *Al-Andalus*, IX, 1944, pp. 442-448.

Materiales y estilo artístico

La función de las piezas restauradas en el conjunto del primitivo alfarje son: vigas a modo de jácenas (2) y zapatas (3), y piezas situadas entre los enjaroces de las viguillas (tablillas epigráficas, hasta un total de 4).

El material empleado es el pino, usado en su color natural, procedente de la Sierra de Segura. A pesar de que este tipo de madera ofrece la ventaja de protegerse con su savia resinosa de los ataques de insectos xilófagos, las inadecuadas condiciones ambientales a las que se ha visto expuesta han propiciado la aparición de un ataque de estas características. Por otra parte, esta madera ofrece una fácil posibilidad de decoración pictórica, sin mayor preparación, jugando en este aspecto con el color.

La decoración pintada de las piezas, desde el punto de vista técnico, se halla realizada al temple, sobre la madera previamente preparada y recubierta de una capa de yeso; desde el punto de vista formal se relaciona con la pintura de tradición islámica. El dibujo, en donde predomina la línea de trazo negro, está realizado a mano alzada. Los colores son puros, contrastados y brillantes, originando un carácter expresivo y un orden en la composición.

Encontramos un gran uso del azul y rojo (se detecta rojo de cadmio), como en la policromía de la Alhambra monumental, donde abundaban el azul, el rojo y el amarillo.

Decoración

El repertorio ornamental de las piezas puede agruparse en cuatro tipos de elementos: geométrico, vegetal, heráldico y epigráfico. Gran parte de este repertorio podría interpretarse como próximo a la tradición ornamental islámica.

La composición geométrica las piezas mayores, las jácenas, es de las más empleadas en el arte hispano-musulmán; se trata de una composición de octógonos. El esquema básico se obtiene mediante una ordenada simplificación de una malla de octógonos entrelazados.

En esta composición encontramos estrellas de 6, 4 y 8 puntas. La estrella de 6 resulta de la combinación de dos triángulos, uno de los cuales tiene el vértice superior señalando al cielo, y el inferior a la tierra.

De la combinación de dos cuadrados en giro de 45° surge la estrella de 8, este octógono inicial puede descomponerse en 8 triángulos isósceles, cuerpo geométrico perfecto.

El dibujo geométrico aparece en estas piezas formado por cintas que componen espacios donde se insertan las figuras geométricas. En las jácenas encontramos, además, cintas con líneas en blanco y negro, que son las que mayor difusión alcanzaron en el arte califal.

Las piezas pequeñas, las zapatas, poseen círculos anudados y cintas formadas por triple línea ondulada (una negra, las dos restante en rojo).

En las caras anteriores de dos de estas zapatas podemos encontrar flores de loto pintadas en blanco sobre fondo negro, siendo el vegetal que mayor difusión alcanzó en nuestro arte hispano. Estas flores de loto se presentan, en las piezas restauradas, engarzadas en ocasiones a ganchos o rizos.

En los papos o costados de las jácenas encontramos motivos vegetales policromados en tonos rojos y azulados, a modo de palmetas, formando una cinta corrida donde aparecen, a su vez, motivos en forma de gota –quebrada en algunos casos– y botones lisos.

La heráldica en estas piezas posee por una parte un tinte ornamental, y por la otra un carácter de representación que facilita la vinculación del inmueble con el linaje al que pertenecía. Encontramos escudos en el interior de los medallones entrelazados de las zapatas, en los cuales aparecen los restos de un castillo de tres torres, con tres almenas la torre central y dos las laterales, sobre ondas estilizadas. Estos escudos pertenecen, como ya citamos con anterioridad, al linaje de los Arcos. En las restauraciones llevadas a cabo en el inmueble se reprodujo el mencionado escudo en la parte alta de las jambas de la puerta que da acceso a una sala situada en la planta superior.

Los posibles motivos epigráficos decoran las caras anteriores de las tablillas que se sitúan entre los enjaroces de las jácenas. Hemos podido corroborar que se trata de caracteres arábigos, pero probablemente escritos por una persona con escasos o nulos conocimientos de lengua árabe, por lo que muy posiblemente lo que este artesano pretendía fuera copiar algún texto epigráfico, simulando en su contenido alguna inscripción arábica. Por tanto, estas tablillas adquieren un matiz más de índole decorativo.

Estratigrafías

Las imágenes estratigráficas 1 y 2 (véanse imágenes 7 y 8) (imagen superior: luz reflejada / inferior: luz transmitida), procedentes del canto de la jácena con repinte, muestran una gruesa capa de preparación donde aparece un pequeño fragmento de pigmento rojo, pudiendo observarse más fácilmente en la estratigrafía 2, donde se aprecian los colores reales.

La estratigrafía 3 (imagen 9), extraída de la franja superior de la zapata con el escudo grande de la familia de los Arcos, nos revela la presencia de una capa de pigmento rojo de gran grosor sobre una preparación de sulfato cálcico (imagen luz reflejada).

S.E.M. (Microscopio Electrónico de Barrido)

Esta imagen espectral (imagen 10) se corresponde con una muestra tomada del canto de la jácena, antes de la intervención, confirmando la presencia de yesos en su superficie al aparecer picos de calcio y azufre.

Estado de conservación

- Los agentes causantes del deterioro, independientemente de la exposición a la intemperie de las piezas y las filtraciones de agua padecidas por el alfarje en momentos de su larga vida, han sido, por una parte, las oscilaciones de la humedad relativa, con su repercusión en la higroscopicidad de los materiales, y, por otra, el ataque de insectos xilófagos y otros agentes de degradación, tal es el caso de los hongos.

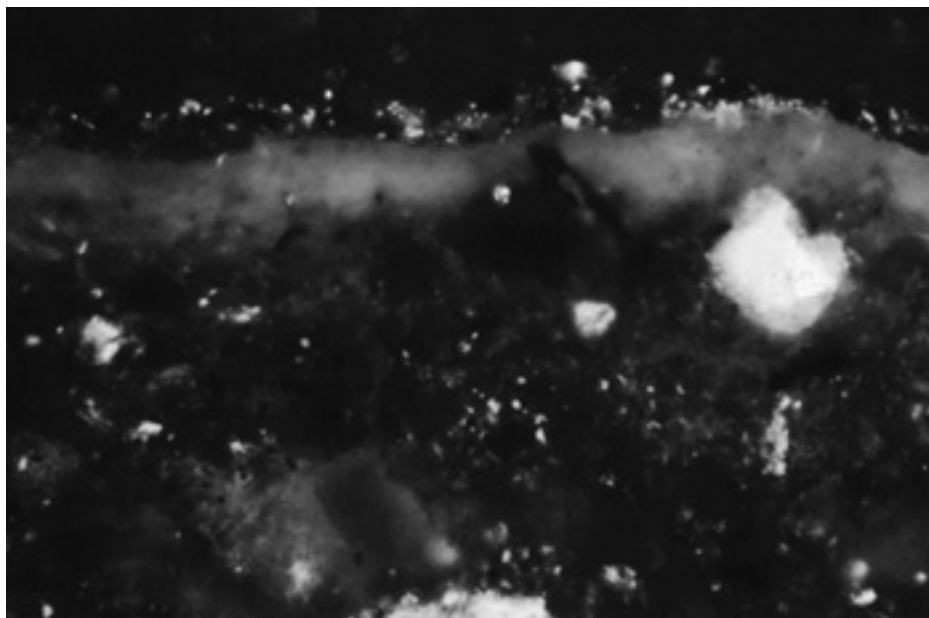


Imagen 7. Estratigrafía 1 (Centro Superior de Investigaciones Científicas de Granada).

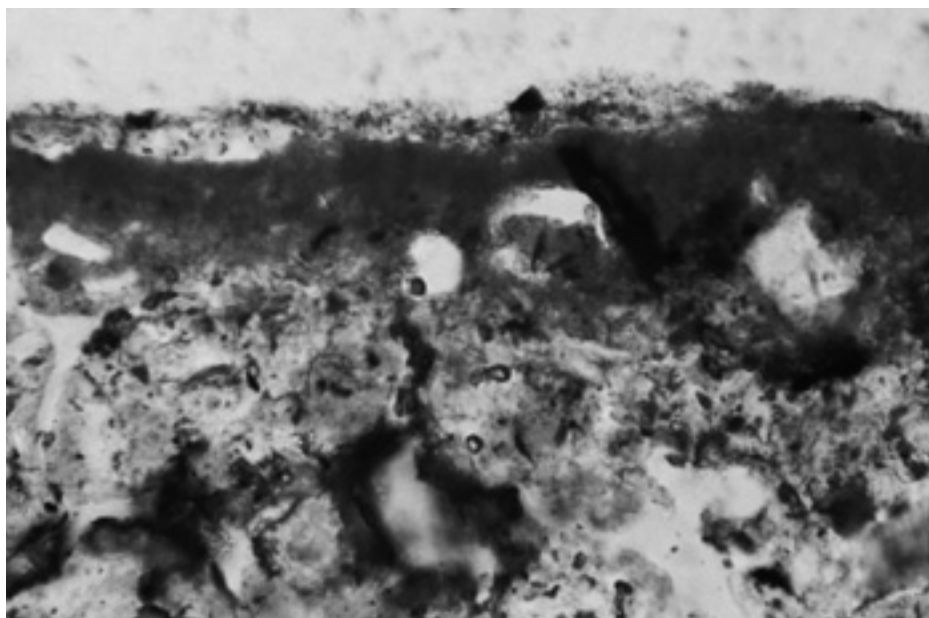


Imagen 8. Estratigrafía 2 (Centro Superior de Investigaciones Científicas de Granada).

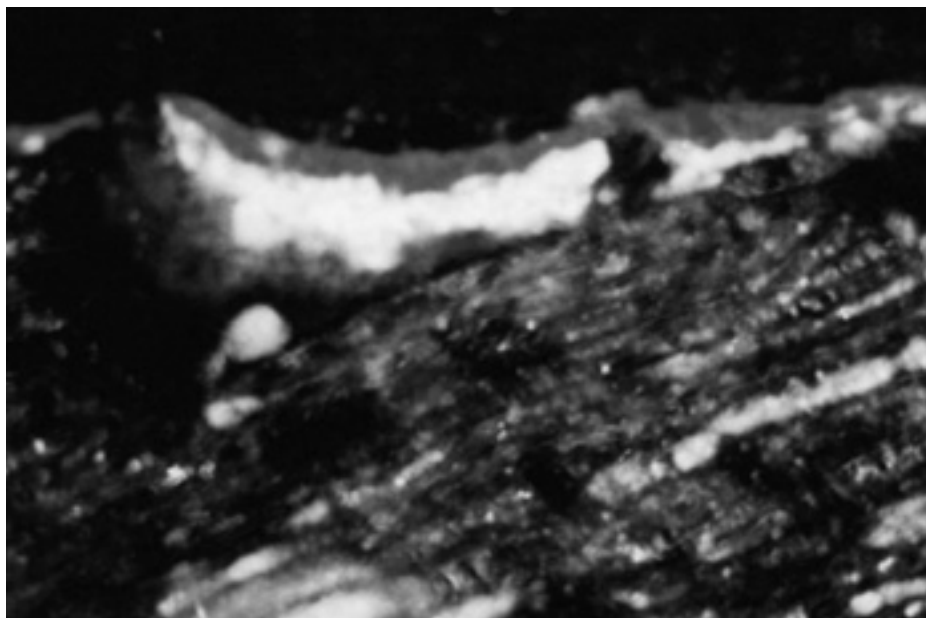


Imagen 9. Estratigrafía 3 (Centro Superior de Investigaciones Científicas de Granada).

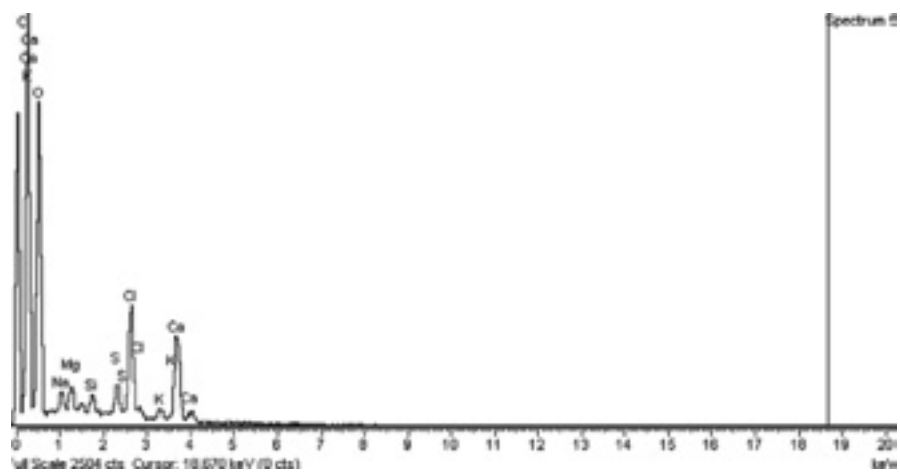


Imagen 10. Gráfica del Microscopio Electrónico de Barrido (Centro Superior de Investigaciones Científicas de Granada).

- Encontramos fendas abiertas en el sentido longitudinal de la madera y microfisuras originadas por los repetidos hinchamientos y retracciones, que son consecuencia de las variaciones higrométricas.
- La exposición de las piezas a la luz solar ha determinado un cambio en su color primitivo, adoptando la madera una coloración grisácea, potenciado este cambio por la acción de la lluvia, ya que ésta disuelve los productos derivados de la lignina y los de degradación de los extractivos de la madera, como consecuencia de las radiaciones.
- Aunque no se ha apreciado un ataque activo de xilófagos, sí se ha podido constatar la presencia de marcas relacionadas con un proceso de insectación en la vida de las maderas, en concreto insectos del orden de los coleópteros –*Anobium punctatum*– y de los cerambícidos –*Hylotrupes bajulus*–.
- Acompañadas del ataque xilófago encontramos en las piezas manifestaciones de biodeterioro, con la presencia de dos tipos de degradación producida por hongos: pudrición blanca y pudrición parda o seca.
- Se ha podido observar, en algunas piezas, una capa más o menos uniforme de yeso, procedente de la adecuación del inmueble como vivienda. La acumulación de partículas terrosas y polvo es generalizada en las superficies y en aberturas naturales de la madera.
- Aparecen clavos antiguos de hierro y viejos clavos galvanizados del siglo XX, sin una función definida en la actualidad. La oxidación de los clavos ha producido manchas oscuras y amarillentas en la madera.
- La policromía se ha perdido en un porcentaje elevado, si bien es mayor el índice conservado en los cantos o papos que en las caras anteriores. No obstante, se pueden apreciar con cierta fidelidad las trazas en relieve del dibujo original al iluminar las piezas con luz rasante.
- Encontramos un burdo repinte en la cara anterior de una de las jácenas, posteriormente cubierto por una gruesa capa amarillenta de barniz. También aparecen incisiones.

Proceso restaurador

Los trabajos de restauración fueron realizados en el último trimestre del año 2004.

Corrieron a cargo de Tulia Saéz Medina y M^a Luisa Quirós Guerrero, restauradoras. La ejecución del proceso se llevó a cabo en una de las estancias de la Casa Mudéjar, sede del actual Museo Arqueológico de Úbeda, donde se encuentran expuestas las piezas de manera permanente.

Desmontaje: en un primer momento se procedió al desmontaje de las piezas de su actual ubicación (corredor del piso superior), para transportarlas a la estancia habilitada como taller, en el piso inferior.

Limpieza superficial: antes de ejecutar los procesos de desinfección y desinsectación se realizó un estudio experimental directo sobre la obra, sin riesgo para ésta, basado en la realización de puntualizadas catas de limpieza que pusiesen de manifiesto el estado real de la superficie de la madera. A su vez, se efectuó la retirada de los depósitos de polvo y tierra por medios mecánicos, con la ayuda de instrumen-

tos tales como brochas de cerda suave y aspiradores, para facilitar la inyección de los productos antixilófagos y desinfectantes (imágenes 11 y 12).



Imagen 11. Costado de la jácena sin repinte (fot. Tulia Sáez).



Imagen 12. Papo de la jácena con repinte (fot. Tulia Sáez).

Desinfección y desinsectación: posteriormente las piezas fueron sometidas a un proceso de desinfección, con Mixtox en Tolueno, incidiendo en las hendiduras. Con la desinfección se pretendía eliminar los micelios y los cuerpos fructíferos del hongo. La desinsectación se realizó mediante inyección e impregnación con una solución de permetrinas sobre las maderas atacadas, que posteriormente fueron embolsadas herméticamente durante un período de 40 días (imágenes 13 y 14).

Limpieza y eliminación de clavos: el tratamiento de limpieza es una operación irreversible y por ello se realizaron, previa intervención, tests de solubilidad para dar con el producto adecuado, resultando ser etanol mezclado con sustancias enzimáticas. En las zonas con mayor índice de impurezas se aplicaron compresas de celulosa, empapadas en etanol y cubiertas con film plástico, para mejorar la efectividad del producto (imagen 15).



Imagen 13. Inyección de permetrininas para su desinsectación (fot. M^a Luisa Quirós).



Imagen 14. Embolsado de la jácena para su desinsectación (fot. M^a Luisa Quirós).

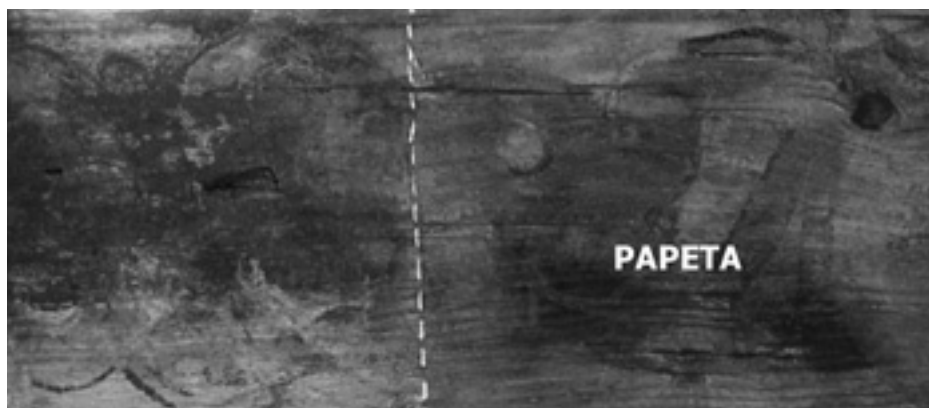


Imagen 15. Cata de la limpieza con papeta sobre el costado de una zapata (fot. Tulia Sáez).

El repinte realizado en la cara anterior de una de las jácenas fue eliminado, debido al desajuste cromático. Posteriormente se extrajeron aquellos clavos que habían dejado de cumplir una función de sujeción de las piezas. Para evitar deformaciones en la superficie perimetral de madera respecto a la ubicación del clavo se realizaron cajeados, pudiendo de esta manera extraer los clavos sin realizar palanca.

Consolidación y fijación: la consolidación permitió devolver la consistencia a la madera, cuyo peso original se había visto reducido debido a los ataques de xilófagos y hongos. Para ello se procedió a la inyección de productos consolidantes con el fin de rellenar los poros y aumentar así la resistencia mecánica de las zonas expuestas al deterioro (imagen 16). El sistema de penetración del consolidante fue por



Imagen 16. Inyección de Paraloid B72 sobre una jácena (fot. M^a Luisa Quirós).

inyección y goteo paulatino, aprovechando los sistemas tubulares construidos por los xilófagos y las grietas y hendiduras originadas por la invasión de hongos. Para facilitar la inyección se hizo uso de jeringas con cánula. Se empleó una resina acrílica termoplástica, Paraloid B72, en disolvente nitrocelulósico. Las piezas con elevado ataque fúngico fueron consolidadas con Plexigum P28 disuelto en Tolueno.

Reconstrucción matéricas: los volúmenes perdidos como consecuencia de la extracción de los clavos de hierro fueron recuperados con piezas de madera de las mismas cualidades que la original (pino), curada y seca, ajustando las piezas con precisión a las oquedades para así utilizar una mínima cantidad de adhesivo (imagen 17).



Imagen 17. Consolidación con madera de una de las zapatas (fot. M^a Luisa Quirós).

También se realizó un injerto en madera en la cara anterior de la zapata con mayor deterioro, cubriendo una laguna surgida como consecuencia del debilitamiento de la madera por el ataque de hongos.

Reintegración cromática: se seleccionó una técnica de reintegración de color con acuarelas que restableciera la unidad pictórica de las piezas, completando color, tono y dibujo. Se siguió la técnica de puntillismo a pincel, facilitando la identificación del original con respecto a la mano del restaurador. Los injertos de madera y la zona libre del repinte fueron teñidos con nogalina para su entonación cromática con las superficies adyacentes (imágenes 18 y 19).

Protección final: se aplicaron en la superficie, una vez reintegrada, dos capas de Paraloid B72 para preservar tanto el original como la reintegración.

Los focos de resina de la exudación natural de la madera fueron matizados con cera para reducir su brillo. En el caso de los clavos, éstos fueron protegidos con ácido tánico, sustancia que a su vez estabiliza la corrosión del hierro.



Imagen 18. Jávena con repinte antes de la intervención (fot. Tulia Sáez).



Imagen 19. Jávena con repinte tras la intervención (fot. Tulia Sáez).

CONCLUSIÓN

El interés de este trabajo estriba, por tanto, no sólo en el estudio de una documentación hasta el momento inédita relativa a los procesos de restauración de la Casa Mudéjar, que sin duda nos ha aportado una mayor información sobre la historia del inmueble, sino también la posibilidad de conocer, de mano de las personas que han realizado el trabajo de rehabilitación de los restos del alfarje mudéjar, cómo el proceso de restauración se puede convertir en una herramienta fundamental para la recuperación de parte del pasado arquitectónico.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Imagen 20a. Papo de una de las jácenas antes de la limpieza (fot. Tulia Sáez).



Imagen 20b. Papo de una de las jácenas después de la limpieza (fot. Tulia Sáez).



Imagen 21a. Zapata con escudo del linaje de los Arcos (fot. Tulia Sáez).



Imagen 21b. Zapata con escudo tras la restauración (fot. Tulia Sáez).



Imagen 22a. Zapata doble antes de la intervención (fot. Tulia Sáez).



Imagen 22b. Zapata doble tras la intervención (fot. Tulia Sáez).

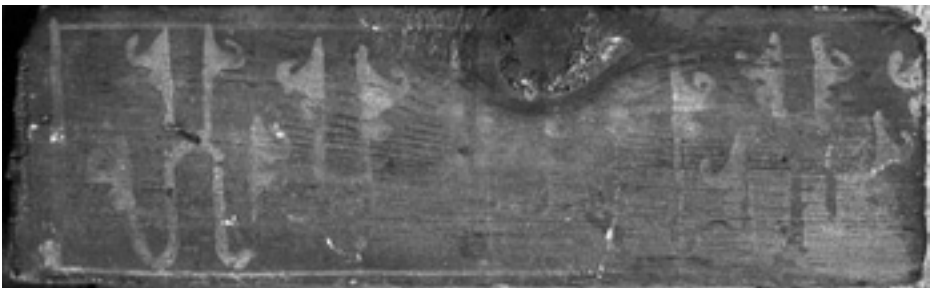


Imagen 23a. Tablilla epigráfica antes de la intervención (fot. M^a Luisa Quirós).



Imagen 23b. Tablilla epigráfica tras la restauración (fot. M^a Luisa Quirós).

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1964), «Al habla con el Delegado Local de la Dirección General de Bellas Artes, don Rafael Vañó Silvestre», *Revista Úbeda*, 129, pp. 7-8.
- BARRANCO DELGADO, J.G. (1988), «Tras de nuestras piedras armeras. Casa de Culebras: se descubren sus fundadores», *Ibiut*, 36, p. 4.
- BARRANCO DELGADO, J.G. (2001), *Escudos heráldicos de Úbeda*, Úbeda.
- CAPEL MARGARITO, M. (1982), «Breve reseña del mudejarismo en Jaén», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses, pp. 71-75.
- CHICHARRO CHAMORRO, D. (1985), *Literatura baezana del siglo XX*, Jaén.
- CHICHARRO CHAMORRO, J.L. (1999), *El museo provincial de Jaén (1846-1984)*, Jaén, Diputación Provincial.
- CRUZ RODRÍGUEZ, M. (1989), «Arte gótico», *Jaén*, Granada, Ed. Andalucía, t. I, pp. 85-108.
- GALERA ANDREU, P.A. (1982), «Arte medieval cristiano», *Historia de Jaén*, Jaén, Di-putación Provincial, pp. 574-594.
- GILA MEDINA, L. (1995), «El Mudéjar en Jaén. Aproximación a una fecunda reali-dad artística», *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Madrid, Lunberg, pp. 127-141.
- MONTILLA TORRES, I. (2007), *El Urbanismo medieval en Úbeda: propuesta meto-dológica para su reconstrucción*, Jaén, Universidad.
- RUIZ GUERRERO, A. (2001), *Úbeda y su heráldica*, Úbeda, El Olivo.
- RUIZ PRIETO, M. (1999), *Historia de Úbeda*, ed. facs., Universidad de Granada y Ayuntamiento de Úbeda.
- SALVATIERRA, V., GARCÍA, J., ALCÁZAR, E.M^a, MONTILLA, I., PÉREZ, S. y MONTILLA, J.R. (2002), *Carta arqueológica municipal de Úbeda*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- TORAL PEÑARANDA, E. (1975), *Úbeda 1442-1510*, Jaén, Instituto de Estudios Gien-nenses.
- TORRES BALBÁS, L. (1944), «El más antiguo alfarje conservado en España», *Al-An-dalus*, IX.
- VALLADARES REGUERO, A. (2007), *Temas y autores de Úbeda*, Jaén, Diputación Pro-vincial.
- VAÑÓ SILVESTRE, R. (1977), «La casa mudéjar de Úbeda (Jaén)», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, Universidad, pp. 198-202.
- VV. AA. (2001), «El Mudéjar en Jaén», *El Mudéjar en Andalucía, Jornadas Europeas de Patrimonio*, Sevilla, Junta de Andalucía.

ARQUITECTURA MUDÉJAR TORESANA. ÚLTIMAS ACTUACIONES EN LAS IGLESIAS DEL SANTO SEPULCRO Y SAN SALVADOR DE LOS CABALLEROS

María Diéguez Melo
Universidad de Salamanca

La ciudad de Toro fue el núcleo más importante de la arquitectura mudéjar en la provincia zamorana, no sólo por la gran cantidad de obras de este estilo que se conservan en ella sino porque se consiguió imprimir a los edificios unas características y personalidad propias que van a influir en las edificaciones de los pequeños asentamientos de la comarca.

Aunque es difícil precisar la fecha exacta de la fundación de la ciudad, por los restos encontrados se puede decir que tiene su origen en un castro vacceo y, para algunos expertos, pudo ser el asentamiento conocido como Arbocala o Albocela, núcleo de los *Campi Gothorum*¹. Fue repoblada por orden de Alfonso III y su hijo, el infante D. García, con gentes de Asturias, Vasconia y Navarra. La ciudad tuvo voz y voto en las Cortes castellanas que se reunieron en ella en varios momentos². Gozó de gran importancia en el último tercio del siglo XV, cuando es el escenario de la Batalla de Toro (1476), enfrentamiento que le da la corona de Castilla a Isabel la Católica.

En época de Carlos I tomó parte activa en la lucha de las comunidades tomando partido por los insurrectos, por lo cual, a partir de este momento comienza su declive político y social. Su importante producción agrícola, sobre todo en el sector vinícola, hizo que en el siglo XVII se la erija en capital de una provincia formada por tres partidos, el de Toro, el de Carrión (Palencia) y el de Reinosa (Santander). Dicha provincia desaparece en 1833 por una nueva demarcación del mapa geográfico de España.

La ciudad conserva un gran legado patrimonial con aportaciones celtibéricas (verraco), romanas (restos en el puente de piedra), mozárabes (capiteles de la primera

1. G. CALVO ALAGUERO, *Historia de la Muy Noble y Muy Leal y antigua ciudad de Toro. Noticias biográficas de sus más ilustres hijos*, Valladolid, Tip. Cuesta, 1909, p. 135.

2. Se reúnen las Cortes en la ciudad de Toro en época de Enrique III (1397) y durante el reinado de Juan II (en 1426 y 1442). Además, en 1505 se vuelven a reunir en ella convocadas por Fernando el Católico. En estas Cortes se leyó el testamento de Isabel la Católica y se proclamó reina a Dña. Juana. Además se promulgaron las 83 Leyes de Toro, que fueron base del derecho castellano.

repoblación), románicas (colegiata), moriscas (monasterios de Sancti Spiritus, Santa Clara y Santa Sofía), góticas (portada de la Majestad, restos de San Ildefonso, palacio de Ulloa, templo de San Sebastián y San Julián) y multitud de expresiones del Renacimiento, del Barroco y del estilo Neoclásico (ayuntamiento).

En cuanto a la arquitectura mudéjar que nos ocupa en esta comunicación, cabe destacar diversos ejemplos románico-mudéjares. La iglesia de San Lorenzo el Real es un templo mudéjar que data del último tercio del siglo XII, siendo el primero de los conservados y modelo de los demás. Su sobrenombre de El Real le viene por los enterramientos de la familia Castilla-Fonseca que se conservan en su interior. Tiene una planta de una sola nave que finaliza en un presbiterio de dos tramos con cabecera rematada en un ábside, decreciendo los tramos en altura. El ábside es semicircular al interior y poligonal al exterior y aparece adornado con dos niveles de arquerías dobladas. Está cubierta con una armadura morisca en la nave y con bóveda de horno en el ábside. La portada sur es la más significativa del mudéjar toresano y está compuesta por seis arquivoltas muy apuntadas y abocinadas rematadas por un friso de ladrillos en esquinilla.

También se conservan los restos del templo de San Pedro del Olmo, que dataría de los primeros años del siglo XIII. Por referencias dadas por Gómez Moreno, el historiador Navarro Talegón piensa que podría tratarse de una cabecera mudéjar añadida a una nave anterior que sería reformada en el siglo XIV³. En la actualidad sólo se conserva la cabecera, donde hay restos de pinturas murales, y parte de los muros y la torre.

La ermita de Santa María de la Vega está fuera del casco urbano de Toro, situándose en la zona sur, cerca del río. Fue consagrada en el año 1208 por Martín Arias, obispo de Zamora⁴. Algunos historiadores la han relacionado con el Temple por su semejanza estilística con el templo de San Salvador, pero esto no tiene fundamento documental⁵. La ermita consta de una sola nave sin crucero rematada con una cabecera semicircular precedida de un tramo recto. Los muros se animan mediante un único orden de arquerías ciegas con arcos doblados de medio punto, creando una uniformidad rota solamente por las portadas y los vanos que se abren en los muros.

Mediante el análisis de estos edificios y las iglesias del Santo Sepulcro y de San Salvador de los Caballeros, en las que me centraré a continuación, se pueden observar las características del mudéjar toresano. La principal particularidad del llamado “foco toresano” consiste en una articulación representativa de los muros que se van a animar mediante un único orden de arquerías ciegas de arcos de medio punto doblados. Esta característica afecta incluso a las cabeceras que constituyen el lugar en el que en otras zonas del mudéjar castellano-leonés se realizaban más alardes decorativos multiplicando los órdenes de arquerías. En el exterior se mantiene esa unicidad en el orden de ar-

3. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, p. 221 y J. NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980, p. 137.

4. M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, p. 220; J. NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 152 y nota 142.

5. G.J. TEJEDOR MICÓ, «Arquitectura mudéjar toresana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35, 1989, p. 123-146.

querías, que se ve rota únicamente por la presencia de vanos que se enmarcan por sus propios arcos individualizados, mientras que en el interior los ábsides se ordenan con dos órdenes de arquerías separadas normalmente por un friso.

IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO

La iglesia del Santo Sepulcro es una de las más célebres e históricas de Toro. Es un templo de estilo románico-mudéjar del siglo XII que perteneció a la Orden de Caballería del Santo Sepulcro hasta que fue agregada, a finales del siglo XV, a la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén o de Malta.

La creación de la Orden de Caballería del Santo Sepulcro de Jerusalén se le ha atribuido a Godofredo de Bouillon (1060?-1100), uno de los jefes de la primera cruzada, pero seguramente tuvo su origen en la investidura de caballeros que en el siglo XII fueron a Tierra Santa para defender el Reino Latino de Jerusalén. La Orden aparece como la encarnación de la antigua caballería cristiana inspirada en el modelo propuesto por San Bernardo (1090-1153)⁶. Tras la caída de Jerusalén, la Orden se transforma en caballeros peregrinos que mantenían vivo el espíritu de la cruzada de recuperar los Santos Lugares. Se destacan cuatro etapas en su historia. La primera, denominada canonical, es anterior a la creación de la Orden y tiene relación con el culto a los Santos Lugares. La segunda es la etapa heroica y tiene que ver con la conquista y custodia de los Santos Lugares entre 1099 y 1247. La tercera, conocida como etapa peregrina, abarca desde la salida de Tierra Santa hasta 1847. En este momento se produce la fragmentación de la Orden en seis prioratos: Capua (Italia), Calatayud y Toro (España), Orleans (Francia), Miechow (Polonia) y Warwick (Inglaterra). Este dato es de gran importancia ya que el templo al que nos referimos era la sede del priorato de la Orden en la zona de Castilla. La cuarta etapa, llamada protectora, es el momento en que la Santa Sede restaura esta Orden⁷.

Fue una de las tres sedes que tenía la Orden en el priorato de Castilla y León. La importancia que tuvo este templo para la Orden de caballeros se hace evidente al ver que contaba bajo su jurisdicción con distintos bienes como: *la encomienda de la Vega y poseía haciendas en Torrecilla de la Abadesa, Ribera del Duero, Bercero, Pedrosa de Toro (hoy, del Rey), Casasola, Villalbarba, Carbajosa, Pinilla, Vezdemarbán, Bustillo, Abezames, Pozoantiguo, Villalar, etc.*⁸. Asimismo *le pertenecían los prioratos de las iglesias de San Juan de los Gascos y de Santa Marina de Mercato*⁹. Además, según un inventario del siglo XVII, contaba con gran cantidad de privilegios y bulas

6. S. BERNARDO, *De laude novae militiae*. Para más información sobre este tema ver J.L. MARTÍN, «Plena y Baja Edad Media», en *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, t. 4, p. 531.

7. Para más información sobre la Orden del Santo Sepulcro se puede consultar la siguiente página <http://www.ordencaballeriasantosepulcrojerusalen.es/> [consulta 26/08/09].

8. J. NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 137.

9. *Ibidem*.

pontificias, y el prior de este templo era vicario general de la Orden del Santo Sepulcro en los reinos de Castilla, León, Navarra, Portugal y Galicia¹⁰.

A lo largo del siglo XVIII la comunidad de caballeros hospitalarios de la casa fue decreciendo hasta que llegó a desaparecer. Siempre funcionó como una de las parroquias del feudo toresano y a ella estuvieron vinculados artistas toresanos, como por ejemplo el escultor Juan Ducete Díez y el platero Pedro Gago, que fueron bautizados y contrajeron matrimonio en esta iglesia¹¹.

En la actualidad este templo está agregado a la iglesia de Santa María la Mayor, desde que en 1896 perdiera su carácter parroquial, y es sede de la cofradía del Santo Sepulcro y la Soledad.

El complejo de esta iglesia estaba formado por el templo propiamente dicho, un claustro anexo al edificio en torno al que se distribuían las dependencias conventuales, además de un pequeño hospital que también estaba situado al lado del edificio. La iglesia se edificó en un principio con una sola nave a la cual se le añadieron después las dos laterales, resultando una iglesia de tres naves con ábsides semicirculares, repitiendo la planta del templo toresano de San Salvador y adosando la torre a los pies de la nave del lado norte. Las tres naves están rematadas por tres ábsides contruidos en ladrillo cubiertos por bóveda de horno y de cañón apuntado en las capillas.

De su factura original conserva partes del torreón, los ábsides y bóvedas de las capillas, exceptuando la de mediodía, el muro norte y la mitad del muro hastial junto con un tramo de arquerías que dividen las tribunas.

Hay que esperar a la edad moderna para ver la iglesia tal cual se observa en la actualidad, ya que las tres naves se unieron mediante la incorporación de dos enormes arcos de sillería que corren desde la cabecera a los pies. Se trata de dos grandes formeros, contruidos en dos momentos distintos. El del lado norte es del siglo XVI, con esquinas achaflanadas y costeadado por un miembro de la familia Ulloa, cuyas armas aparecen en el mismo. El otro arco es posterior y coincide con el momento de construcción, en torno a 1680, de la fachada sur¹².

Las actuaciones llevadas a cabo desde los años 80 se han centrado en sacar a la luz las diversas etapas constructivas del edificio. Ya que el exterior de los ábsides está oculto por las edificaciones colindantes, se ha trabajado en el interior de los mismos, permitiendo verse en la actualidad sus arquerías. El ábside meridional fue intervenido en los años 80 y está animado por dos arquerías, la inferior con seis arcos de medio punto y la superior de cinco, siendo el central más ancho, doblado y con una

10. Inventario de 1610, ante el notario Francisco García. Vs. O. S. Juan 1610-1824, f. 77: *porque parece que este convento y su yglesia con otros muchos fueron de la Relixion de San Sepulcro y este dicho convento la caueza de la dicha relijion en todos estos reynos según e bisto por papeles y preuilegios della*. Citado en J. NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 137.

11. J. NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 137 y nota 103: *Juan Ducete Díez, hijo de Juan Ducete, escultor, y de Beatriz Díez, hija y hermana de escultores, fue bautizado el 1-X-1549 (Baut. 1534-1652, fol. 49), y se desposó con su primera mujer, Isabel de Guevara, el 16-II-1576. (Desp. 1576-1652, fol. 8).*

Pedro Gago, hijo del platero Francisco Gago y de Leonor de Villegas, fue bautizado el 30-X-1546 (Baut. 1534-1652, fol. 37) y se desposó con Ana de Oviedo el 15-II-1577 (Desp. 1576-1652).

12. J. NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 140.

pequeña ventana. Los dos niveles están separados con un friso en esquinilla y rematados por cornisa en nacela sobre la cual se voltea la bóveda. El ábside septentrional fue descubierto más tarde, pero repite el mismo esquema.

En el exterior, el muro norte, el que mejor mantiene las características del mudéjar toresano, está articulado con arquerías dobles que recorren toda la altura para rematar en frisos con sardineles y cornisas con ladrillo colocado en perfil de nacela. Se trata del muro interior al cual se adosaba el claustro y las dependencias conventuales.

El templo no conserva las puertas originales. La puerta norte corresponde a una actuación de inicios del siglo XVI en estilo gótico-mudéjar, realizada dentro de la reedificación del claustro, en cuyas condiciones se dice que tienen que realizar *otra puerta grande de muy buenas molduras bien pintadas al fresco en la puerta principal que entra de la claustra en la iglesia y aveysla mas de llegar al rrencon de lo que agora esta*¹³. La fachada sur, sin embargo, se realiza en la siguiente centuria, junto con uno de los arcos de separación de las naves.

En el hastial, animado por arquerías ciegas ininterrumpidas, se ha realizado durante la última restauración una puerta de entrada. En el antiguo muro de los pies del templo se conservaban restos de una posible puerta tapiada, ya que las arquerías del muro no continuaban hasta el suelo sino que paraban, dando paso a una estructura rectangular. El vano realizado es un arco apuntado y doblado sobre el que se dibuja un friso en esquinilla, siguiendo los esquemas propios del mudéjar en la ciudad y tomando como ejemplo, sobre todo, la portada del hastial de la iglesia de San Lorenzo el Real.

La torre está adosada al hastial del edificio. Es una gran mole maciza de mortero de cal y canto entre machones de ladrillo. Sufrió daños, estando desmochada ya a principios del siglo XVIII¹⁴.

En el lado norte de la iglesia estaba situado el claustro en torno al cual se disponían las dependencias monásticas. Fue reedificado en torno al año 1506 a cargo de los maestros de cantería Francisco García y Pedro de Toro, que siguieron para su construcción, según aparece en las condiciones de obra, el modelo del claustro del convento de San Francisco, desaparecido en la actualidad¹⁵. Hoy día se conserva el ámbito claustral pero ha perdido las arcadas, aunque mantiene la puerta de acceso de inicios del siglo XVI.

Recientemente se ha trabajado en el interior, dejando a la vista las distintas etapas constructivas del edificio. La restauración de este edificio ha sido realizada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, que realiza campañas de restauración en la ciudad durante los meses de verano por un convenio con la Fundación González Allende, que ha sufragado esta restauración. La actuación se ha centrado en devolver al edificio a las formas más antiguas posibles, eliminando revoques y yeserías que no permitían ver las etapas constructivas del edificio. Así, los arcos que dan acceso a las capillas y los muros de los mismos estaban cubiertos en los años ochenta de un revoco que ocultaba el ladrillo. En la nave

13. *Ibidem*, p. 139 y nota 106.

14. *Ibidem*, nota 107.

15. *Ibidem*, p. 138.

central permitía observar el arco apuntado que subyacía adornando sus formas con una filigrana de yeserías que se han consolidado y han limpiado de sus repintes. En cuanto a las capillas laterales, se habían rebajado los arcos y revocado toda la pared. Después de la actuación llevada a cabo se vuelven a observar los arcos apuntados que dan acceso a las capillas y sus superposiciones, así como frisos, arquerías decorativas en el muro y ventanas cegadas que se han vuelto a abrir.

En el ábside central se conservaban dos pinturas murales descubiertas en el transcurso de la restauración, cuando se retiró el retablo. Se trataba de un retablo barroco, finalizado en 1689, de estructura poligonal para acoplarse al ábside, con cuatro columnas salomónicas rematadas con un ático curvo¹⁶. Retirar este retablo ayudó también a observar la organización interior del ábside, que reproduce el mismo esquema de los demás con dos niveles de arquerías separadas por un friso, cinco y ligeramente apuntadas en el piso inferior y siete de dos tamaños en el piso superior, que intercalan vanos, todo cubierto por una bóveda de horno.

En la parte central de la segunda fila de arcos se puede ver una pintura de Cristo resucitado sobre el sepulcro, de estilo tardo románico, y en el casquete del ábside se conserva un Cristo en majestad gótico, atribuido a Domingo Pérez, pintor del pórtico de la Majestad de la colegiata de Toro. Se trata de un Pantocrátor con la figura de Cristo bendiciendo dentro de una mandorla rodeada por los símbolos de los evangelistas.

También durante la última etapa de restauración se han realizado obras de saneamiento del templo, como, por ejemplo, la canalización de cables y el nivelado del suelo. También se han reconstruido algunos de los elementos derruidos, se han realizado tratamientos de las maderas contra la humedad, la construcción de una nueva escalera de acceso al coro alto y la construcción de las cornisas.

IGLESIA DE SAN SALVADOR DE LOS CABALLEROS

Este templo, uno de los más grandes del mudéjar en la ciudad, fue erigido a comienzos del siglo XIII. Debe su nombre a los caballeros templarios, establecidos en ella desde mediados del siglo XII según aparece en una bula de Alejandro III¹⁷, a pesar de lo cual no era cabeza de encomienda¹⁸. Para confirmar su relación con la Orden del Temple se puede ver que, en la portada sur, aparece el escudo de armas de los templarios junto con la fecha 1684, momento en el cual se reedifica ese hastial¹⁹.

La iglesia actual fue erigida a comienzos del siglo XIII, al mismo tiempo que en la ciudad se realizaban las fábricas de San Pedro del Olmo y Santa María de la Vega, con las que presenta similitudes. Tiene planta de tres naves sin crucero rematadas por

16. *Ibidem*.

17. M.R. ZAPATER, *Císter militante en la Campaña de la iglesia contra la sarracena furia. Historia general de las caballerías del Templo de Salomón, Calatrava, Alcántara, Avis, Montesa y Cristo*, Zaragoza, 1662, p. 101; P. RODRÍGUEZ CAMPOMANES, *Dissertaciones históricas del orden y Cavalleria de los Templarios...*, Madrid, 1747, p. 137.

18. J. NAVARRO TALEGÓN, *op. cit.*, p. 144.

19. *Ibidem*.

tres ábsides semicirculares cubiertos por bóveda de horno y bóveda de cañón apuntado en los tramos de las capillas. Los ábsides están precedidos por amplios presbiterios, que al interior se hallan decorados por medio de doble fila de arquillos, abriendo los ventanales en la parte superior.

Las partes mejor conservadas se corresponden con la zona de la cabecera y la parte norte, ya que el interior y el muro sur fueron renovados en momentos posteriores. La nave de la epístola tenía tres tramos y la norte solamente uno con otro fingido, ya que el resto del espacio lo llenaba la torre situada a los pies de esa nave. Las naves laterales en origen se cerraban con bóvedas de cañón, lo que supone un caso único en el mudéjar zamorano, y la central se techó con una armadura de parhlera, pero esta estructura original del templo fue alterada en el siglo XVI, cuando los tres arcos formeros del lado sur fueron suplantados por dos arcos góticos, reemplazados en el siglo XVII por uno de medio punto, al tiempo que se reedificaba el lado meridional.

El templo estuvo recubierto de pintura mural de tal manera que en la Edad Media le dieron el sobrenombre de San Salvador “el pintado”, pero en las distintas remodelaciones del templo se fue perdiendo. La pintura que se puede observar en la actualidad corresponde al primer tercio del siglo XVI, en el caso de los restos de pinturas que subsisten en sus muros, y al siglo XVII las presentes en el ábside central.

Al exterior la cabecera está formada por tres ábsides semicirculares, siendo el central más grande. El muro arranca en un zócalo de sillería sobre el que se desarrolla un orden de arquerías de medio punto dobladas en las que se abren pequeñas ventanas aspilleras, tres en el ábside central y una en los laterales, recuadradas por un nuevo arco de medio punto, según las características del mudéjar toresano. Sobre los arcos hay tres bandas de ladrillos a sardinel separadas por línea de imposta doble y rematando el conjunto un friso en esquinilla sobre el cual se voltea el alero, apeado en ladrillos colocados en perfil de nacela.

En su muro norte abre una portada de ladrillo de tres arquivoltas apuntadas que descansan en una imposta de nacela corrida. Sobre la portada aparecen dos frisos en esquinilla, entre los que hay una línea de sardineles, y, enmarcando todo el conjunto, dos contrafuertes que le hacen las veces de alfiz.

El muro del hastial se organizaba de la misma manera que hemos visto en la cabecera y los muros, pero el muro y la portada son inaccesibles ya que están pegados a edificios colindantes. A los pies del templo, y ocupando buena parte de la nave del evangelio, se halla una recia torre cuadrada, de mayor antigüedad que el templo.

Desde el Concilio de Viena, en que desaparece la Orden, se convierte en iglesia parroquial. Parcialmente arruinada tras perder su carácter de parroquial en 1896, quedó agregada a la Trinidad y en la actualidad ha sido adecuada como museo de escultura medieval. Se conservaba en muy mal estado y las actuaciones se han centrado en aislar los cimientos de humedades y consolidar las cubiertas y muros para posibilitar su conversión en Museo de Arte Sacro. Se trata de un proyecto afianzado hace quince años cuando la Junta de Castilla y León, el obispado de Zamora y el Ayuntamiento de Toro, con colaboración de la Fundación González Allende, pusieron en marcha un convenio como resultado de la preocupación por evitar los robos de arte sacro en la diócesis. En él se exponen cuarenta piezas procedentes de edificios civiles y religiosos de la ciudad, muchas de ellas exhumadas al ejecutar obras de restauración en monumentos toresanos y que constituyen un indicio de la riqueza artística que esta ciudad acumuló en la época medieval.

GESTIÓN DE LOS EDIFICIOS DEL MUDÉJAR TORESANO EN LA EXPOSICIÓN *LEGADOS*

La exposición *Legados* se realizó en la ciudad de Toro (Zamora) entre el 26 de mayo de 2006 y el 12 de noviembre del mismo año. Tuvo su origen en la conmemoración del V Centenario de la Celebración de las Cortes y la promulgación de las Leyes de Toro en el año 1505. Fue promovida por el Ayuntamiento de la ciudad contando con la colaboración del obispado de Zamora, la Diputación Provincia y la Fundación González Allende. El comisario de la misma fue el historiador local José Navarro Talegón, hasta el presente año comisionado provincial de patrimonio y presidente del Patronato de la Fundación González Allende.

La muestra partía de la austeridad, ya que no se disponía de unos recursos económicos grandes, pero existía el convencimiento de que en la ciudad existe un patrimonio histórico-artístico grande que es necesario conservar y promover²⁰. Se perseguían tres objetivos fundamentales que sirvieron para articular el esquema museográfico. En primer lugar salvaguardar el patrimonio cultural de Toro y su comarca; en segundo lugar realizar una nueva aportación al estudio del mismo y potenciar la ciudad como centro turístico²¹. La exposición contó con un total de 340 obras que llegaban a las 530 si se añadía a las propias de la exposición las que de ordinario se acogen en las distintas sedes y que fueron resaltadas con una nueva iluminación o un nuevo ordenamiento expositivo. Las piezas procedían de iglesias y conventos de la ciudad y de los pueblos de la comarca.

Después de estas breves pinceladas sobre la muestra *Legados* nos centraremos en lo que tiene de relación con el legado mudéjar de la ciudad. Para la organización de esta exposición se buscó distribuir los fondos en seis sedes, huyendo de un único espacio expositivo. Estas seis sedes se corresponden con los seis edificios más representativos de la ciudad: la colegiata, la iglesia del Santo Sepulcro, la iglesia de San Lorenzo el Real, la iglesia de San Salvador, la iglesia de San Sebastián y el convento de Sancti Spiritus. Con esta elección se obligaba a que el visitante recorriera la ciudad, que se convertía en una séptima sede aglutinadora de todas las demás y que servía para familiarizar al visitante con el patrimonio toresano.

Si se atiende a las seis sedes se puede ver que cuatro de ellas se corresponden con tres de los edificios mudéjares más representativos y mejor conservados de la ciudad. Todos ellos fueron acondicionados para esta exposición, adaptando los espacios y facilitando los accesos a los mismos ya que, con anterioridad a *Legados*, únicamente la iglesia de San Salvador de los Caballeros estaba abierta al público de manera continua ya que, como hemos visto, es un Museo de Arte Sacro. En el caso de las iglesias del Santo Sepulcro y de San Lorenzo el Real, estaban cerradas y esta muestra fue el momento de abrirlas al público después de las intervenciones que ambas habían sufrido los años previos.

20. «Legados: espléndida austeridad», *La Opinión. El Correo de Zamora*, 27 de mayo de 2006, p. 17.

21. M. DIÉGUEZ MELO, «La revalorización patrimonial, una vía para la conservación del patrimonio. El caso de *Legados*», *Actas del V Coloquio Internacional Religión y Sociedad*, Sevilla, Asana y Aler, 2007.

Con motivo de la exposición, en la iglesia del Santo Sepulcro se realizaron mejoras en los accesos, con la apertura de una nueva puerta a los pies del templo, y se niveló el suelo. El espacio expositivo de esta sede se dividió en dos partes, la iglesia y la sacristía, en las cuales se ubicaron 50 obras, la mayoría de ellas escultóricas aunque también algún retablo con tablas, de autores como Pedro Ducete, Sebastián Ducete, Esteban de Rueda o Melchor Díez.

En la iglesia de San Lorenzo el Real se expusieron 25 piezas, entre las que destacaba el retablo hispano-flamenco de Fernando Gallezo, realizado entre 1494 y 1496 para la capilla mayor de esta iglesia. Además, en el ábside central se restauraron los restos de pinturas murales que habían aparecido en los arquillos.

La iglesia de San Salvador de los Caballeros fue la que menos actuaciones tuvo con motivo de la muestra *Legados*, ya que el espacio estaba restaurado y musealizado. Desde hace 15 años la Junta de Castilla y León, el obispado de Zamora y el Ayuntamiento de Toro pusieron en marcha un convenio fruto de la preocupación por evitar los robos de arte sacro, que tuvo como resultado la creación de este museo con una serie de tallas románicas y góticas.

En la actualidad, las intervenciones para consolidar estos edificios y facilitar sus accesos hace que se puedan abrir a la visita turística durante los meses de verano, participando en el convenio “Restauramos y abrimos en verano” promovido por la Junta de Castilla y León y los distintos obispados de la región.

BIBLIOGRAFÍA

- DIÉGUEZ MELO, M. (2007), «La revalorización patrimonial, una vía para la conservación del patrimonio. El caso de *Legados*», *Actas del V Coloquio Internacional Religión y Sociedad*, Sevilla, Asana y Aler.
- GÓMEZ MORENO, M. (1927), *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- NAVARRO TALEGÓN, J. (1980), *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora.
- NAVARRO TALEGÓN, J. (2007), «Manifestaciones arquitectónicas de la Baja Edad Media. El legado mudéjar», *Actas del II Congreso de Historia de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”.
- PÉREZ HIGUERA, T. (1993), *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- TEJEDOR MICÓ, G.J. (1988), «Características de la arquitectura mudéjar zamorana», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos, pp. 181-268.
- TEJEDOR MICÓ, G.J. (1989), «Arquitectura mudéjar toresana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 35, pp. 123-146.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (1984), *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, Universidad.

RELATOS Y DIBUJOS DE VIAJEROS COMO FUENTES ALTERNATIVAS PARA EL ESTUDIO, INTERVENCIÓN Y RESTAURACIÓN DE LOS MONUMENTOS MUDÉJARES

Fernando Martínez Nespral
Universidad de Buenos Aires

La imagen de España se fue fijando en los otros países europeos durante la época moderna, gracias sobre todo a los relatos viajeros¹

En los últimos doce años de mi trabajo como investigador me he dedicado al estudio de los relatos y dibujos de viajeros por España como fuentes para una reinterpretación de la arquitectura y el arte mudéjar, y todavía jamás he dejado de asombrarme ante la variedad y riqueza de estos documentos.

Los testimonios de la mirada de los extranjeros que viajaron por España constituyen a mi criterio una prácticamente inagotable fuente de información, muy explotada por otras ramas de la historia pero bastante menos por la del arte en general, y ciertamente mucho menos por la del mudéjar en particular.

Y es justamente el alto interés que ha demostrado por ellos la historia lo que ha ocasionado que tales registros se encuentren ya profusamente relevados, publicados y difundidos, convirtiéndolos aparte en una fuente altamente disponible.

En este sentido, cabe destacar que muchas son las bibliografías, recopilaciones y reediciones de literatura de viajeros en España aparecidas en los últimos dos siglos.

Incluso si nos limitamos a los trabajos abarcativos de un período extenso, así como de todo el espacio de la geografía peninsular, se pueden destacar por orden de aparición:

Primero, y entre los más antiguos, un caso ya ampliamente superado por los posteriores, me refiero a la obra de Javier Liske, *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII*, aparecida en Madrid en 1878.

1. J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, p. 12.

A continuación, uno ya clásico y aún en uso por quienes se interesan en el análisis de la mirada de los hispanistas franceses recientemente reeditado (Ollero y Ramos, Madrid, 1991). Hablamos del libro de Foulche-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, cuya primera edición data de 1896.

Luego, ya en el siglo XX, hay dos entre los más destacables y difundidos, el de Farinelli, titulado *Viajes por España y Portugal desde la Edad media hasta el Siglo XIX, nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas* (Reale Academia d'Italia, Firenze, 1942); y el ya citado *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, de José García Mercadal, obra que se construye a lo largo de casi todo el siglo XX, con trabajos preliminares de 1917, 1919 y 1921, finalmente editados en conjunto por Aguilar en tres volúmenes aparecidos en 1952, 1959 y 1962, respectivamente, y una versión resumida (Alianza, 1972) también recientemente reeditado de manera completa en seis tomos (Junta de Castilla y León, 1999). Se trata de un trabajo excepcional y muy útil, en tanto reúne en tan monumental esfuerzo una muy importante serie de relatos traducidos al español y en texto completo.

Finalmente, ya casi en el presente, aparece el más actual y abarcativo, la *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglos XV-XVI-XVII)*, de Carlos García-Romeral Pérez (Ollero y Ramos Editores, Madrid, 2001), con muchos más relatos que los anteriores, pero, como su nombre lo indica, recoge de tales obras sólo la biografía de su autor y los datos bibliográficos.

En el caso particular de los dibujos también son muchos los casos: si tomamos como ejemplo sólo algunos de los viajeros del siglo XIX, destacaremos las magníficas ilustraciones que realizara G. Doré para el relato de su amigo el barón Davillier, las que hicieran el famoso hispanista inglés Richard Ford, así como las del también británico David Roberts (fig. 1).

Todas ellas, y naturalmente muchos ejemplos más, se han recopilado, expuesto y publicado en diversas ocasiones.

Pero más allá de su variedad y accesibilidad, creo que el mayor potencial de esta fuente radica en su capacidad para brindarnos nuevas perspectivas en los estudios sobre el arte mudéjar.

A este aspecto en particular me he abocado en los últimos años en una serie de trabajos de investigación sobre temas particulares que concluyó con uno de mayor alcance y que constituyó mi tesis doctoral, publicada en 2006 bajo el título: *Un juego de espejos. Rasgos mudéjares de la Arquitectura y el Habitar en la España de los siglos XVI-XVII*, en la cual analicé numerosos testimonios de viajeros extranjeros por España, pudiendo constatar la pervivencia de criterios de diseño y formas de habitar mudéjares en la España de los Austrias que no hubieran sido posibles de advertir sin la perspectiva que nos brinda tal fuente.

Primero, tengamos en cuenta que por su natural alteridad, los extranjeros tienden a resaltar muy especialmente en sus textos y dibujos los rasgos de los edificios que difieren de sus parámetros de origen, como el fenómeno mudéjar que nos ocupa.

Pero, y fundamentalmente para lo relacionado con el tema que nos ocupa en la presente comunicación, los viajeros nos brindan una detallada impresión de primera mano acerca de las características anteriores de obras que muchas veces han sido profundamente modificadas y transformadas a lo largo de los siglos.



Fig. 1. Richard Ford, iglesia del monasterio de Santa Paula, Sevilla, 1831.

Propongo por ello la fuente de viajeros basado en los siguientes principios:

1) Por su condición de legos en la materia los viajeros no están limitados por las categorías interpretativas de la historia del arte.

Sucede que los viajeros nos hablan no de lo que allí había, sino de lo que allí vieron, que como siempre ocurre fue lo que quisieron o pudieron ver, y ello, más allá de las múltiples valoraciones que implican las diferencias propias de sus contextos históricos, las de sus diferentes destinatarios de sus textos e incluso las de sus distintas perspectivas personales, es fundamentalmente aquello que *llamó su atención*, lo que percibieron como diferente y distintivo frente a lo habitual en sus sociedades de origen, brindándonos por ende un enfoque singularmente valioso para el estudio del arte mudéjar, al no pretender encasillarlo de acuerdo a parámetros convencionales de la crítica del arte europeo que le son ajenos.

Tomaremos como ejemplo para mostrar este aspecto el relato de Vital (1517), que aporta una aclaración muy importante con referencia al concepto del espacio patio en relación con una determinada forma de habitarlo. Nuestro viajero –a diferencia de lo que podría suceder con un arquitecto– no se deja llevar por las similitudes en el campo morfológico o compositivo entre los patios españoles y los que ya conoce en su país; describe los españoles como *espacios cuadrados y descubiertos en medio de la casa a la manera de un patio*.

La arquitectura que está *habitando* implica una experiencia comparable en lo formal pero con una idiosincrasia diferente a la de los patios de armas o patios de honor europeos –que seguramente constituyen su modelo de referencia–, y en tal sentido desarrolla su comentario donde hace hincapié en el concepto de galería y en el carácter de núcleo circulatorio y vivencial del edificio hacia donde se vuelcan todas las actividades, dos diferencias muy marcadas con los que ya conoce. Veamos la cita:

*Subió una escalera para alcanzar una hermosa y ancha galería que daba la vuelta en los cuatro sentidos de la casa, como en ese país; y eso suele ser allí muy corriente, principalmente en las casas de los señores y grandes, los cuales tienen espacios cuadrados y descubiertos en medio de la casa, de tierra o pavimento, a manera de un patio; y alrededor, en alto y en bajo hay anchas galerías para pasearse por ellas en seco y a cubierto del sol. Alrededor de esas galerías, en todos los sentidos, hay puerta para ir de un cuarto al otro*².

2) Por su condición de extranjeros, los viajeros tienden necesariamente a destacar por contraste aquellas características distintivas de lo español, como el fenómeno mudéjar que nos ocupa.

Como expresara Rafael Argullol en *La imagen romántica de legado andalusí*, su inherente alteridad funciona como una herramienta generadora de interés y, por ende, riqueza en los testimonios que destacaba y exotizaba a la vez lo diferente.

*Al localizar en la lejanía de las tierras meridionales aquellos personajes –modelos de vida tan contrarios a los propios, por los que existía, por ello mismo, interés y curiosidad– se conseguía evocarlos con mayor verosimilitud, pero también se desterraba a otras coordenadas geográficas la posibilidad de su existencia, lo cual no dejaba de ser una forma de neutralizar y conjurar su poder si algunas de sus actitudes no se consideraba ejemplar*³ (fig. 2).

Para ejemplificar este aspecto me remitiré al relato de Jerónimo Münzer (1494), cuando expresa:

*Había detrás de la casa, hacia el norte, dos extensos y muy alegres huertos construidos como los claustros y cercas de los monasterios en Alemania*⁴.

El requerimiento de privacidad, una de las características más salientes de esta arquitectura, hace que los jardines españoles –*huertas* en la concepción del alemán por la plantación de frutales alineados– estén cerrados al mundo exterior a través de tapias –*cercas* para Münzer– o galerías, como lo que él ha conocido en su lugar de origen como *claustros* conventuales. Por ello sucede que los conceptos que hay formados en Occidente para patio como espacio generalmente interior y seco, y jardín como exterior y verde, no funcionan de la misma manera para la arquitectura mudéjar, y es el viajero, desde su carácter extranjero, quien al verse obligado a concebir la nueva categoría *huertos-claustros* para explicar lo novedoso que encuentra, nos lo expresa de manera muy clara.

2. L. VITAL, «Relación del primer viaje de Carlos V a España», en J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, t. 1, p. 720.

3. R. ARGULLOL, «El viaje de los viajes, Rilke en España», *La imagen romántica de legado andalusí*, Madrid, Lunweg, 1995, p. 41.

4. F. MARTÍNEZ NESPRAL, *Viaje a la España mudéjar*, Buenos Aires, Cálamo, 2001, p. 25.



Fig. 2. Richard Ford, iglesia de San Andrés, Sevilla, 1831.

Por lo tanto, la arquitectura mudéjar española admite una gama de *patios-ajardinados* o *jardines-cerrados* que en diferentes gradaciones son capaces de reunir en un solo espacio los dos conceptos. Esta dualidad es observada por Navagero (1523), quien afirma:

[...] *tiene un patio lleno de naranjos y limoneros hermosísimos, y dentro otros apacibles jardines*⁵.

O más aún en el caso del viajero Antonio de Lalaing (1501-1506), quien describe cómo:

*Cerca de ese jardín hay otro jardín, todo él pavimentado*⁶.

Con lo cual las categorías se funden completamente, existen patios que contienen jardines, o lo que podríamos denominar como jardines cerrados, y a la vez jardines con solados cubriendo íntegramente su superficie.

5. A. NAVAGERO, «Viaje por España», en J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, t. 2, p. 22.

6. A. LALAING, «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», en J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, t. 2, p. 442.

3) Por documentar el estado de los edificios en el pasado, e incluso alguna vez contemporáneamente con la edificación de las obras, son especialmente útiles a los efectos de obras desaparecidas o altamente modificadas con el transcurso del tiempo, incluyendo una valiosa información acerca de elementos como mobiliario, utensilios y formas de habitar, hoy casi siempre perdidos o muy alterados.

En este sentido recordemos, como señala Rodríguez Barberán, que en muchos casos los monumentos mudéjares han sufrido notorias transformaciones en períodos recientes, y entonces cobran singular valor los testimonios de los viajeros:

*No debe olvidarse que tanto el paisaje de Granada como el de Sevilla han cambiado más en las últimas cinco décadas que en los cinco siglos anteriores*⁷.

También tengamos en cuenta otra dimensión, como la que representa las modificaciones que ya tempranamente se desarrollaran en edificios mudéjares, para ello recurriremos a la perspectiva que nos brinda Rafael López Guzmán:

*Muchas iglesias construidas durante los siglos XIII y XIV sufrirán profundas modificaciones durante el siglo XVI cambiando su estética de conjunto y, a la vez, permitiendo adecuaciones culturales que nos sirven para valorar la capacidad de adaptación de las estructuras mudéjares*⁸.

4) Por la función didáctico-descriptiva propia del relato de viajes son muy detallistas en sus impresiones y comentarios.

En este último aspecto, recordemos también que, como particularidad propia del género, los relatos de viajes:

*[...] constituyen un tipo de discurso narrativo-descriptivo en el cual la segunda función absorbe la primera*⁹ (figs. 3 y 4).

Y es este mismo carácter eminentemente descriptivo, muchas veces minucioso y detallista, surgido también de la ya mencionada necesidad de explicar lo foráneo, el que además convierte tales registros en fuentes muy útiles para la intervención en los monumentos mudéjares, aportando muchas veces un rigor y precisión más propio de los relevamientos científicos que de las impresiones particulares.

*El interés documental de la acuarela vuelve a ser grandísimo, ya que sirve para fijar con precisión casi fotográfica la imagen exterior de la iglesia cuando el primer tercio del XIX toca a su fin*¹⁰.

Por último, cabe reconocer que su inherente dosis de subjetividad es el punto débil de nuestras fuentes, ya que innegablemente tergiversa de alguna manera u otras la información, pero sin embargo esto se puede subsanar eficazmente cruzando y verificando los datos obtenidos con las fuentes tradicionales que necesariamente constituyen la base irremplazable para cualquier intervención y restauración.

7. F. RODRÍGUEZ BARBERÁN, «La ciudad como templo, arquitectura religiosa», *La Sevilla de Richard Ford*, Sevilla, Fundación el Monte, 2007, p. 107.

8. R. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura Mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 348.

9. S. CARRIZO RUEDA, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 13.

10. F. RODRÍGUEZ BARBERÁN, *op. cit.*, p. 226.

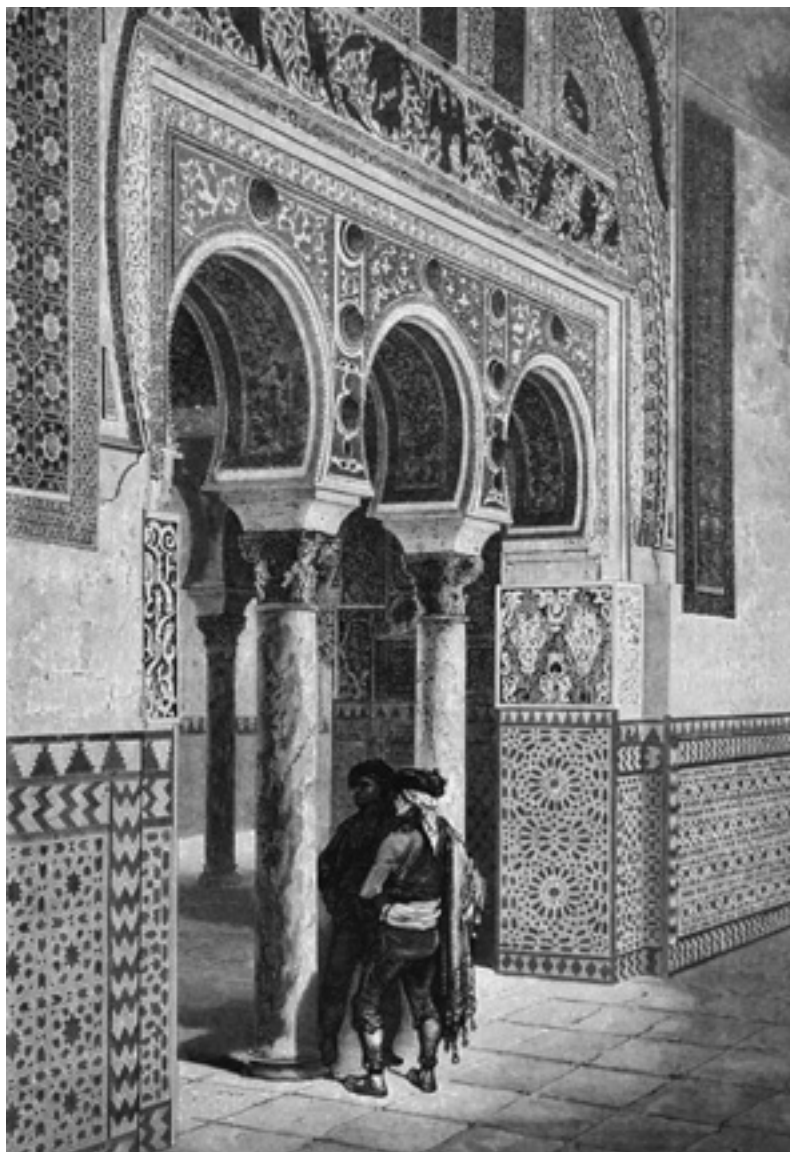


Fig. 3. Gustave Doré, arcos moriscos del alcázar, Sevilla, 1862.

Por ello, el objeto de esta comunicación es la propuesta de sumar la mirada de los extranjeros sobre los monumentos mudéjares a otras fuentes tradicionales, pues creo que nos aporta una serie de facetas alternativas que pueden ser provechosas para su estudio, intervención y restauración.



Fig. 4. David Roberts, entrada a la Sala de Embajadores, alcázar de Sevilla, 1835.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, R. (1995), «El viaje de los viajes, Rilke en España», *La imagen romántica de legado andalusí*, Madrid, Lunwerg.
- CARRIZO RUEDA, S. (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1999), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- GIMÉNEZ CRUZ, A. (2007), *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2000), *Arquitectura Mudéjar*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ NESPRAL, F. (2001), *Viaje a la España mudéjar*, Buenos Aires, Cálamo.
- MARTÍNEZ NESPRAL, F. (2006), *Un juego de Espejos. Rasgos mudéjares de la Arquitectura y el Habitar en la España de los siglos XVI-XVII*, Buenos Aires, Nobuko.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. (2007), «La ciudad como templo, arquitectura religiosa», *La Sevilla de Richard Ford*, Sevilla, Fundación el Monte.

LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA MILITAR MUDÉJAR BAJO LA BANDERA FRANQUISTA

Alex Garris Fernández
Universidad de Zaragoza

La realización del XI Simposio Internacional de Mudejarismo abre de nuevo el camino para indagar y dar a conocer este estilo tan autóctono como es el mudéjar, por ello queremos agradecer la cordialidad de los organizadores por permitirnos participar en él y felicitarles por el programa tan oportuno de ponencias que se exponen.

La arquitectura militar quizás sea un tema menos conocido dentro del arte mudéjar por la relevancia que ocupa el mundo religioso y civil dentro de este estilo artístico. Sin embargo, podemos destacar varios estudios que muestran esa apreciación histórico-artística de estos monumentos defensivos y que se encuentran en relación con las obras que a continuación exponemos. En este sentido, podemos destacar el trabajo llevado a cabo por Teresa Pérez Higuera¹, referente a los conjuntos y fortificaciones mudéjares en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo, o bien el presentado por María Águeda Castellano² en el II Simposio Internacional de Mudejarismo, donde agrupa y clasifica los diferentes castillos españoles por focos atendiendo a unos criterios de uniformidad. La visión de estas autoras no completa el campo de la restauración y sus intervenciones acotadas cronológicamente bajo el primer franquismo, un tema éste de la conservación y restauración arquitectónica de posguerra que últimamente está engrosando el volumen de la historiografía en España y se está dando a conocer gracias a las investigaciones llevadas a cabo por Pilar García Cuetos³ y Ascensión Hernández Martí-

1. T. PÉREZ HIGUERA, «Arquitectura mudéjar en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo», *El arte mudéjar*, UNESCO, 1995, pp. 34-61.

2. M^a ÁGUEDA CASTELLANO, «El mudéjar en los castillos españoles, criterios de uniformidad y caracteres diferenciadores», *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, IET, 1982, pp. 15-22.

3. M.P. GARCÍA CUETOS, «La restauración de la arquitectura asturiana anterior al románico: las obras del arquitecto Luis Menéndez Pidal», *Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X (investigació i disseny arquitectònic)*, Barcelona, Diputació Provincial, 1992, pp. 47-80; M.P. GARCÍA CUETOS, *El prerrománico asturiano: historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Oviedo, Sueve, 1999.

nez⁴, entre otros profesionales, además de diversas exposiciones relevantes centradas en este contexto, como la llevada a cabo en Zaragoza bajo la coordinación científica de Carlos Forcadell Álvarez y Alberto Sabio Alcutén⁵. Asimismo, esta área de la historia de la restauración monumental se ha centrado en los últimos tiempos de manera más pormenorizada en lo que constituye la arquitectura religiosa y civil, dejando un vacío en el terreno militar que a continuación pasaremos a tratar, dando a conocer los diversos procesos de restauración efectuados en dos monumentos significativos de la arquitectura militar mudéjar en nuestra península, como son el castillo de La Mota, en Medina del Campo (Valladolid), y el castillo de Coca (Segovia).

Antes de proceder a un análisis más pormenorizado de cada uno de estos casos de estudio es preciso dar a conocer las intervenciones llevadas a cabo dentro del contexto histórico-cultural de la época. Por ello, conviene matizar las importantes pérdidas de innumerable patrimonio artístico tras la guerra civil española, un hecho que no va a centrarse tan drásticamente dentro de la arquitectura militar por dos razones significativas, por un lado porque eran construcciones inhóspitas y carentes de cualquier uso y, por otra parte, porque no contenían ningún elemento valioso que pudiera ser expoliado.

Cuando concluye la contienda bélica, las ruinas que inundaban el territorio español serán aprovechadas por el régimen franquista para la recuperación del país a través de la reconstrucción no sólo de viviendas e infraestructuras sino también de monumentos artísticos. En este caso concreto de la arquitectura militar va a cobrar mayor importancia por el hecho de asociar esta tipología arquitectónica con un colectivo muy importante que va a preponderar durante toda la dictadura franquista, el ejército. En este clima belicista las obras de reconstrucción efectuadas no sólo en el ámbito militar sino en el resto de monumentos artísticos quedarán al cargo de dos servicios, la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección General de Arquitectura. De esta manera, las restauraciones llevadas a cabo en estos dos monumentos van a concretar unas características comunes:

1. Los criterios de intervención van a suponer un retroceso respecto a la etapa anterior de la II República, cuyos arquitectos, de carácter más científico, como Torres Balbás, llevaban a cabo restauraciones donde primaba la modestia. Ahora, tras la guerra, se produce una involución de criterios fomentada por la figura de Francisco Íñiguez Almech, al ocupar el cargo de Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional y adoctrinar a los arquitectos de la época consejo para el restauro crítico.
2. La adaptación de estos castillos para organismos vinculantes al Estado comportó una transformación de los mismos, al pasar de monumentos muertos y

4. A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el periodo franquista», *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad, 2001, pp. 459-484; A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)», *III Seminario sobre teoría e historia de la restauración arquitectónica en España*, Valencia, UIMP, 2008.

5. VV.AA., *Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, IFC, 2006.

sin uso alguno a símbolos del nuevo régimen mediante la restauración, reconstrucción y acondicionamiento de las nuevas dependencias.

3. Los diversos procesos de reconstrucción efectuados se configuraron dentro de una falsa aura medieval, a través de una visión unitaria e idealizada del monumento que inducía a error al contemplarlo.

CASTILLO DE LA MOTA, 1939-1942

La arquitectura del castillo de La Mota ha sobrevivido a la historia aunque con pérdidas materiales de gran relevancia, producto de innumerables saqueos y episodios bélicos entre sus muros que produjeron una imagen de ruina desde finales del siglo XIX.

Si realizamos un recorrido expeditivo sobre las restauraciones llevadas a cabo en este monumento insigne, hay que señalar la fecha de 1904 tras su declaración como Monumento Nacional e inicio de los pertinentes estudios sobre el castillo por el arquitecto Adolfo Fernández Casanova. Las primeras intervenciones oficiales se deben a Teodosio Torres, una vez aprobado en 1913 su proyecto para obras de conservación y seguridad sobre la barrera exterior del castillo y el puente de ingreso al mismo, que fue motivo de críticas por eruditos de su tiempo. Como ha indicado Cobos Guerra (2000), “Las primeras obras las dirige el arquitecto Teodosio Torres, que levanta las almenas y adosa al Castillo un puente fijo de ladrillo que desvirtúa su imagen de fortaleza inexpugnable y es duramente criticado (‘anacrónico pegote’) por Lampérez, Agapito y Revilla y otros destacados arquitectos e historiadores de la época”.



Fig 1. Vista de conjunto del castillo de La Mota a finales del siglo XIX (VV.AA., *Veinte años de restauración monumental en España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, lám. LXXVIII).

Su muerte repentina truncó sus expectativas de ver concluido el remate almenado, pero sus memorias fueron tenidas en cuenta a la hora de abordar la conclusión de los trabajos. Tras la desaparición de este arquitecto, la imagen exterior del castillo se veía sellada en todo su perímetro junto con el remate de la torre del Homenaje gracias a la labor de Juan Agapito y Revilla. El estado desolador que presentaba a comienzos de los años treinta el interior de la plaza de armas permitió, tras las excavaciones arqueológicas realizadas por Antonio Prast y Rodríguez del Llano, sacar a la luz los cimientos de la fábrica constructiva aunque sus memorias y planos no llegaron a fraguarse nunca.

Habría que esperar a 1939, tras la subida al poder del bando nacional, para que se lleve a cabo la restauración, reconstrucción y acondicionamiento de esta fortaleza por orden de S.E. el Generalísimo y a través de Pedro Muguruza Otaño, quien en ese momento es Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Este importante cargo será el que desempeñe luego Francisco Íñiguez Almech durante veinticinco años (1939-1964), arquitecto que llevará a cabo, junto con Pedro Hurtado Ojalvo como aparejador-ayudante, las obras del recinto interior hasta 1942, siguiendo las trazas del edificio original una vez realizadas las exploraciones en el subsuelo donde aparecieron restos de cimentaciones que permitieron dibujar la distribución primitiva del recinto.

Francisco Íñiguez Almech fue una de las más importantes personalidades del régimen en el ámbito de la arquitectura y en su faceta de restaurador de monumentos, una labor que es bien conocida en el ámbito aragonés por la restauración efectuada en la Aljafería, aunque quizás no tanto por su tarea desempeñada en La Mota, un monumento donde este arquitecto comienza a plasmar la nueva era reconstructiva del patrimonio artístico español a través de la imposición de nuevos criterios de intervención, dando como resultado un estilo característico que ha tenido una continuación al tomarse como modelo en futuras restauraciones. Este novedoso tratamiento que se procura al castillo se justifica por dos hechos significativos: en primer lugar, la escasez de materiales y la falta de recursos económicos que arrastra el Estado después de la guerra sirvió como pretexto para que el régimen franquista se apoderara de estos monumentos, inservibles hasta la fecha, y darles un nuevo uso, y en segundo lugar, la voluntad reconstructora del nuevo régimen plasmaba la nueva imagen de la arquitectura que se encontraba en sintonía con la ideología tradicionalista y conservadora que comenzaba a instaurar el dictador.

De esta manera, en el castillo de La Mota la redacción del proyecto se llevó a cabo con arreglo a las necesidades formativas y culturales que demandaba la Sección Femenina de la Falange, para ubicar en su antiguo patio de armas la futura Escuela Mayor. Para ello, se procedió a la reconstrucción de la barrera de almenas del recinto interior y la disposición de un edificio de tres plantas articulado por un patio central con pavimento de canto rodado, destacando el empleo del ladrillo y la piedra caravista en elementos arquitectónicos y decorativos propios del medievo como rasgos identificativos. Esta reconstrucción historicista del interior de la fortaleza repercute en nuestra manera de concebir el monumento, asociando este nuevo lenguaje artístico con la época fundacional del edificio en tiempos de los Reyes Católicos, mediante la aplicación de elementos y motivos gótico-mudéjares gracias al asesoramiento artístico que mantuvo Íñiguez Almech con el marqués de Lozoya. Por



Figs. 2 y 3. Trabajos de reconstrucción del patio entre 1939-1942 (Archivo General de la Administración (AGA), 3. 037 F/04384).

ello, la vinculación histórico-artística entre la época de los monarcas con la Falange española se transmite en este proyecto arquitectónico mediante la apropiación de ciertos elementos mudéjares que se incorporan al patio, como era habitual en las residencias de aquella época por el aprecio que se tenía al mudéjar en la corte castellana.

Así, Íñiguez Almech adopta como elementos característicos de época mudéjar la portada y escalera que se salvaron del edificio demolido en Madrid en 1904, conocido como convento y hospital de La Latina. Resulta interesante el origen de este hospital madrileño ubicado junto a la Puerta de Moros, cuya fundación data de 1499, cuando es llevado a cabo por *D. Francisco Ramírez, General de Artillería de los Reyes Católicos y D^a. Beatriz Galindo, esposa del referido varón, camarera mayor y maestra de la Reina Católica y llamada La Latina a causa de su gran saber*⁶. La portada

6. L.M. CABELLO Y LAPIEDRA, «Convento y Hospital de La Latina», *Arte Español*, año II, n° 5, Madrid, 1913, p. 208.



Figs. 4 y 5. Programa de actos de la Sección Femenina en cuya concentración se cedió el castillo para su restauración y fundación de la Escuela Mayor, y sello perteneciente a la serie 1948-1954, Franco y Castillo de La Mota (propiedad particular).

de La Latina se conserva como recuerdo de este edificio glorioso, a modo de templete, tras la restauración realizada por Fernando Chueca Goitia en 1960, en la actual avenida Juan de Herrera de Madrid. La escalera corrió la misma suerte reconstructiva, mediante la sucesión de tramos de la balausta y el pasamanos hasta alcanzar la planta noble en La Mota.

La idea que se pretendía transmitir con la incorporación de estos elementos artísticos era, por un lado, exaltar la tradición e historia arquitectónica del mudéjar, como uno de los períodos de máximo esplendor del arte en España y, por otro, continuar la recuperación material y espiritual del conjunto asumiendo los restos preexistentes de la época inicial del monumento. Pero esta semejanza formal y estilística que adopta el monumento reconstruido se completa con el carácter simbólico que impregna su nuevo uso como sede de la Sección Femenina de la Falange, asociada ideológicamente con el franquismo. Por tanto, podemos constatar que la restauración llevada a cabo en el castillo de La Mota por Francisco Íñiguez Almech resulta pionera en España y marca las pautas de intervención en *pro* de una característica arquitectura historicista postulada por el régimen.



Figs. 6 y 7. Escalera principal del convento y hospital de La Latina (L.M. CABELLO Y LAPIEDRA, *op. cit.*, nota 6, p. 210). Escalera reconstruida en uno de los ángulos del patio del castillo de La Mota (fotografía del autor).



Fig. 8. Imagen aérea del castillo de La Mota tras su restauración en los años cuarenta (Archivo General de la Administración (AGA), 3. 037 F/04384).

CASTILLO DE COCA, 1955-1958

La importancia del castillo de Coca en la península ibérica se debe a su singular belleza arquitectónica y a su trascendencia histórico-artística, al convertirse en el principal referente mudéjar de la arquitectura militar. Un ejemplar magnífico en el empleo del ladrillo como material constructivo y decorativo de todo el conjunto, que adquiere un mayor protagonismo en todo el perímetro de almenas y que no resta valor a su función estratégica. La habilidad del maestro de obras se deja sentir en la disposición del ladrillo, estableciendo formas geométricas que en origen se mantuvieron cubiertas con esgrafiados y dibujos mudéjares, unos motivos ornamentales que actualmente aún existen en algunas zonas concretas del lienzo de muralla, así como en el interior de las dependencias conservadas a través de diversos motivos de pintura mural. Gracias a unas inscripciones conservadas en la torre del Homenaje la construcción debió concluirse a finales del siglo XV, concretamente hacia 1492, fecha que pone en relación diversas fábricas de monumentos militares castellanos adscritas a un estilo semejante, como ocurre con el cercano castillo de La Mota en Medina del Campo o también el de Arévalo en Ávila, Casarrubios del Monte en Toledo y Arroyomolinos en Madrid. Esta teoría viene argumentada por Edward Cooper (1980: 226) al agrupar este grupo de fortalezas dentro de una misma cronología y atribuida a un mismo maestro de obras, Alí Caro.

A diferencia del caso de estudio anterior, el castillo de Coca no experimentó ninguna restauración hasta mediados del siglo XX, debido a la tardía cesión del conjunto al Estado español por parte de sus propietarios, la casa de Alba. En este caso concreto, el Ministerio de Agricultura se encargará del proyecto de reconstrucción y adaptación de dicha fortaleza hacia 1955, para albergar en su interior la futura Escuela de Capataces, agrícolas y forestales.

El arquitecto que va a llevar a cabo dichas obras será Miguel de los Santos Nicolás, junto con la colaboración de Fernando Cavestany, aunque desde el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se intervendrá mediante la dirección y supervisión de Francisco Pons Sorolla.

De nuevo, la restauración llevada a cabo en Coca sigue la misma línea reconstructiva en paramentos, almenas, adarves, antepechos y elementos de tradición mudéjar, a imagen y semejanza de las partes preservadas. Esta intervención llevada a cabo en el exterior de la fortaleza permite completar la visión unitaria del castillo y concebir el edificio dentro de un aura medieval que, sin embargo, es el resultado de la práctica reconstructiva historicista de posguerra.

Estos mismos criterios de intervención son asumidos en el patio de armas, muy semejante formalmente al comentado de La Mota, aunque con un tratamiento bien distinto en cada caso. Estas diferencias se constatan ciertamente por el lapso temporal transcurrido entre los proyectos, aproximadamente quince años, que evidencia la cierta relajación de la dictadura franquista.

Así, mientras Íñiguez Almech aplica su arquitectura más historicista en el patio de La Mota con la introducción de elementos artísticos que confirman ese apego al estilo gótico-mudéjar, en Coca el arquitecto Santos Nicolás proyecta un patio más eclectista a través de las tres alas de inspiración renacentista y una fachada exenta más propia del ámbito racionalista. El resultado es un arquitectura más funcional y libre de cualquier decoración, con predominio de la horizontalidad, enfatizado por la disposi-



Fig. 9. Estado de conservación del castillo de Coca a comienzos de los años cincuenta (imagen perteneciente a los fondos del castillo de Coca).

ción seriada de vanos y el empleo del ladrillo en su conjunto para enmascarar una estructura de hormigón con una intención más constructiva que expresiva.

Este lenguaje depurado y carente de ornamentación es el signo que impone este arquitecto, que debemos contextualizar dentro de la generación de 1925, de manera que su intervención en este patio se debe valorar como una apertura de las directrices artísticas marcadas por el régimen franquista y la materialización de formas más modernas y avanzadas anteriores a la guerra civil, que fueron censuradas en su momento por su relación con la II República.

Por ello, vemos cómo cada una de las obras comentadas asumen semejanzas reconstructivas evidentes debido a las circunstancias históricas del momento, aunque debemos considerar las intervenciones de ambos monumentos como biografías de autor.

CONCLUSIONES

Esta visión de la restauración de posguerra expuesta en estas dos obras de la arquitectura mudéjar quiere dar a conocer la importancia que ha tenido en la adopción de una serie de criterios dentro de la conservación y restauración monumental. Podemos concluir de la siguiente manera:



Figs. 10, 11, 12 y 13. Trabajos de reconstrucción de las barreras de la fortaleza que permiten apreciar el estado previo y posterior de la restauración (imágenes de los años cincuenta pertenecientes a los fondos del castillo de Coca).



Figs. 14 y 15. Estado actual de los patios de La Mota, a la izquierda, y de Coca a la derecha (fotografías del autor).



Fig. 16. Vista aérea del castillo de Coca.
www.pueblos-espana.org/castilla+y+leon/segovia/coca/Vista+Aerea.+Castillo/

1. Las diversas restauraciones llevadas a cabo van a estar supeditadas a las circunstancias histórico-políticas del momento, a través de reconstrucciones historicistas que suponen un consciente retraso hacia teorías más propias del siglo XIX, en consonancia con la ideología tradicionalista y conservadora del régimen franquista.
2. Vemos cómo la habilitación de estos espacios arquitectónicos sufre una clara transformación cuando desde su estado de ruina y su consideración de monumento muerto asume una nueva utilidad como organismo o entidad símbolo de la dictadura.
3. Es importante el cambio de imagen que sufren los monumentos, de manera que a través de este estudio contribuimos a mejorar la crítica de autenticidad de cada uno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- CABELLO Y LAPIEDRA, L.M. (1913), «Convento y Hospital de La Latina», *Arte Español*, año II, nº 5, Madrid, pp. 206-211.
- CASTELLANO, M^aA. (1982), «El mudéjar en los castillos españoles, criterios de uniformidad y caracteres diferenciadores», *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo: Arte*, Teruel, IET, pp. 15-22.
- COBOS GUERRA, F. (2000), «El Plan Director de restauración del Castillo de la Mota. Metodología de estudio e intervención», *Actas del Congreso Internacional sobre restauración del ladrillo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 99-112.
- COOPER, E. (1980), *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GARCÍA CUETOS, M.P. (1992), «La restauración de la arquitectura asturiana anterior al románico: las obras del arquitecto Luis Menéndez Pidal», *Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X (investigació i disseny arquitectònic)*, Barcelona, Diputació Provincial, pp. 47-80.
- GARCÍA CUETOS, M.P. (1999), *El prerrománico asturiano: historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Oviedo, Suevo.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2001), «Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el periodo franquista», *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad, pp. 459-484.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2008), «La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)», *III Seminario sobre teoría e historia de la restauración arquitectónica en España*, Valencia, UIMP.
- PÉREZ HIGUERA, T. (1995), «Arquitectura mudéjar en los antiguos reinos de Castilla, León y Toledo», *El arte mudéjar*, UNESCO, pp. 34-61.
- VV.AA. (2006), *Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Zaragoza, IFC.

EL MURO DE LA PARROQUIETA DE LA SEO: EL TAPIZ DE PENÉLOPE DE LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA MUDÉJAR ARAGONESA

Ascensión Hernández Martínez
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

La arquitectura mudéjar, por sus materiales y características, plantea algunas peculiaridades en el momento de aplicar los criterios tradicionalmente sostenidos en el ámbito de la restauración monumental. El respeto a la pátina, la necesidad de hacer visible la notoriedad visual de la intervención, el problema del completamiento de las lagunas (o de los elementos faltantes en un edificio) son aspectos generalmente aplicados a edificios históricos realizados en materiales pétreos que, sin embargo, se resisten en su materialización en construcciones de ladrillo, obligándonos a repensar críticamente estos conceptos.

Un breve repaso a las diferentes intervenciones realizadas sobre la arquitectura mudéjar aragonesa nos permite constatar estos problemas, especialmente significativos en obras tan importantes como el famoso muro de la parroqueta de la catedral de la Seo de Zaragoza. Esta obra ha experimentado sucesivas intervenciones a lo largo del siglo XX: desde la limpieza y restauración atribuible a Francisco Íñiguez Almech en 1935, muy importante por la modernidad de sus criterios, acorde con las ideas de la escuela conservacionista consolidada en aquel momento por Torres Balbás, al completar la decoración en ladrillo pero sin reponer la cerámica; las actuaciones de Lorente Junquera para atajar los permanentes problemas de humedad en los años cincuenta, hasta las intervenciones recientes de los últimos años que han cambiado sustancialmente la imagen del monumento al completar todas las piezas de azulejería perdidas (obra dirigida por el arquitecto Ignacio Gracia, 1991), una intervención que puede calificarse sin duda alguna como de des-restauración de la tarea realizada por Íñiguez, y que nos lleva a reflexionar críticamente sobre los límites en la restauración de la arquitectura mudéjar: ¿puede ser ésta un tapiz de Penélope donde tejer y destejer las sucesivas intervenciones?

LA INTERVENCIÓN DE FRANCISCO ÍÑIGUEZ (1935)*

El llamado muro de la parroqueta de la catedral de la Seo de Zaragoza es una obra sobradamente conocida y estudiada por su elevado valor histórico-artístico, puesto ya en evidencia desde hace años en los trabajos de expertos como los profesores Gonzalo M. Borrás y M^a Isabel Álvaro Zamora.

Testimonio magistral y fascinante del arte mudéjar aragonés y de su hibridación con otras tradiciones artísticas regionales (andaluzas en este caso), esta obra fue posible gracias al mecenazgo del arzobispo D. Lópe Fernández de Luna, a quien debemos la construcción de su capilla funeraria en cuya decoración exterior se ha documentado, entre 1378 y 1379, el trabajo de dos maestros sevillanos, Garcí y Lop Sánchez.

Sin lugar a dudas, el muro de la parroqueta se convirtió desde su construcción en uno de los elementos más llamativos de todo el conjunto catedralicio, junto con los ábsides y el cimborrio, cobrando una extraordinaria importancia en el imaginario colectivo de la capital aragonesa, como demuestran las innumerables imágenes tomadas del mismo desde mediados del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de su notorio interés, con el paso del tiempo, además del progresivo y lógico proceso de envejecimiento y deterioro, sufrió graves daños como fue la arbitraria apertura de vanos, con el consiguiente destrozo de la trama decorativa en ladrillo y cerámica, además de la construcción de un pasillo volado sobre la calle que conectaba el palacio arzobispal, obra neoclásica de José de Yarza Lafuente y Agustín Gracián, con la catedral. En este sentido, son muy reveladoras de la situación del muro a comienzos del siglo XX las fotos del Archivo Mas incluidas en la *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media* (1930), de Vicente Lampérez (fig. 1).

Era por tanto lógico que, dentro de la progresiva importancia que iba adquiriendo el patrimonio monumental en la cultura arquitectónica contemporánea, y en particular bajo la II República española, se llevara a cabo alguna intervención en esta valiosa obra. La actuación competía a la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento, y fue ejecutada por Francisco Íñiguez Almech en 1935, en su condición de Arquitecto Auxiliar Conservador de Monumentos de la 2^a Zona (incluía Álava, Burgos, Guipúzcoa, Huesca, Logroño, Navarra, Soria, Vizcaya y Zaragoza), cargo que desempeñaría entre 1933 y 1936.

Lamentablemente la documentación relativa a este proyecto no se conserva en los fondos correspondientes a este servicio administrativo, depositados en el Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares (Madrid). No obstante, referencias a esta obra son constantes en todas las biografías del arquitecto, desde las realizadas por sus más estrechos colaboradores, discípulos y amigos como fueron los arquitectos Ángel Peropadre, Rafael Manzano Martos y Luis Cervera¹, hasta los es-

* La investigación sobre este arquitecto forma parte del trabajo desarrollado en el marco del equipo de investigación (grupo consolidado H03-24878 financiado por el Gobierno de Aragón) que, bajo el título "Patrimonio Artístico en Aragón", lidera la Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora, del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

1. VV.AA., *Acto académico en memoria de Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, 1983.

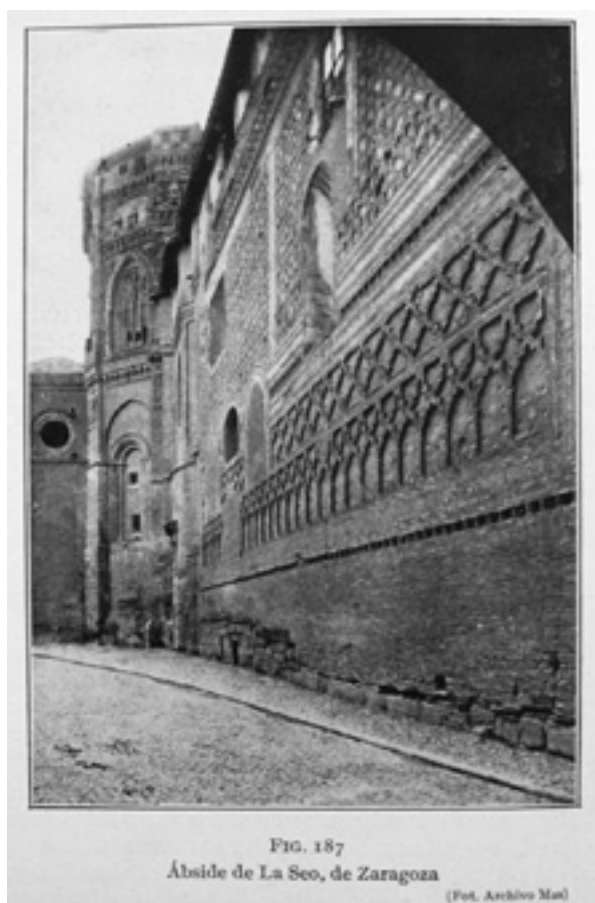


Fig. 1. Imagen del muro de la parroqueta de la catedral de la Seo del Archivo Mas incluida en la *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media* de Vicente Lampérez (1930).

tudios más recientes². Asimismo, contamos con las noticias dadas a conocer en la prensa local³, algunas de ellas recogidas en el estudio de la profesora Carmen Gómez Urdáñez⁴ sobre las sucesivas intervenciones en la catedral, publicadas dentro de la mag-

2. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA, «Francisco Íñiguez Almech», *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007, pp. 221-227.

3. “El diario oficial publica una orden concediendo 9.000 pesetas para obras urgentes de exploración y limpieza en la Seo de Zaragoza”, noticia publicada en el periódico *Heraldo de Aragón*, 16 de febrero de 1935.

4. C. GÓMEZ URDÁÑEZ, «Los arquitectos de La Seo. Arquitectura y restauración», *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 323-337.

nífica monografía editada por el Gobierno de Aragón con motivo de la reapertura del templo. Y, por fin, está la obra en sí misma, en la que hasta hace pocos años era evidente la huella física de la intervención atribuible a Íñiguez, como muestran algunas imágenes de época; a destacar, en este sentido, la placa fotográfica conservada dentro del Archivo Fotográfico de la Editorial Espasa-Calpe⁵, de Madrid, donde se advierte claramente la restauración realizada por el arquitecto navarro (fig. 2).

Como evidencia la comparación entre el antes y el después de la tarea de Íñiguez, este arquitecto se dedicó a cerrar los vanos que no correspondían a la fase original del muro, abriendo algunos que habían sido tapados (el segundo por la derecha en altura), y en cuanto al tratamiento decorativo optó por reintegrar formalmente la trama decorativa de ladrillo en resalte, dado que constituía una de las características definitorias del muro y su pérdida suponía una alteración sustancial del conjunto, pero decidió (como evidencian las fotografías conservadas) no reponer la cerámica desaparecida al considerar, probablemente, que esto no resultaba fundamental en la percepción de la obra. Puede ser útil, para valorar esta intervención, compararla con el tratamiento de las lagunas en la restauración pictórica planteado ya en los años treinta en Italia por Cesare Brandi, puesto que lo que hace Íñiguez es completar una laguna arquitectónica, reponiendo el dibujo pero sin añadir el color (es decir, la cerámica), evitando una reintegración mimética y dejando a la vez la evidencia de las transformaciones experimentadas por la obra en el pasado. Una intervención prudente, muy moderna para su tiempo y que contrasta significativamente con los criterios empleados en otros edificios mudéjares, tanto en los años cuarenta y cincuenta como en la actualidad, en los que la tendencia dominante es el completamiento de todas las partes faltantes, bien sean motivos decorativos en ladrillo o detalles de cerámica aplicada.

A reforzar esta valoración, aportamos un documento muy interesante que arroja luz sobre las ideas de Íñiguez al respecto. Se trata del informe emitido por este arquitecto en julio de 1933, en contestación a otro informe realizado por Teodoro Ríos Balaguer sobre el estado de conservación de la torre mudéjar de Utebo. En su texto, acompañado de diversas fotos (fig. 3), realizado a instancias de la Dirección General de Bellas Artes con fecha 5 de mayo de 1933, el arquitecto Ríos Balaguer afirmaba que la torre no amenazaba ruina ni parecía inestable, pero instaba sobre todo a la restauración de los elementos decorativos, proponiendo asegurar los azulejos originales que permanecían en la misma y completar los faltantes, una operación que en su opinión “no ofrece grandes dificultades porque quedan modelos en la obra y su reproducción puede hacerse escrupulosamente procurando conservar la tonalidad que los años han impreso a la torre”⁶.

En contestación a este informe, y a petición de la misma Dirección General de Bellas Artes, Íñiguez Almech respondía, tras haber realizado una inspección al monumento, con un breve texto firmado en Madrid el 20 de julio de 1933, en el que re-

5. Agradezco a mi querida amiga y colega Esther Almarcha Núñez-Herrador, profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, a quien debo la localización de esta imagen.

6. Documento conservado en el Negociado de Construcciones Civiles y Monumentos del Ministerio de Educación, Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), IDD (05) 014, sig. 31/4902.

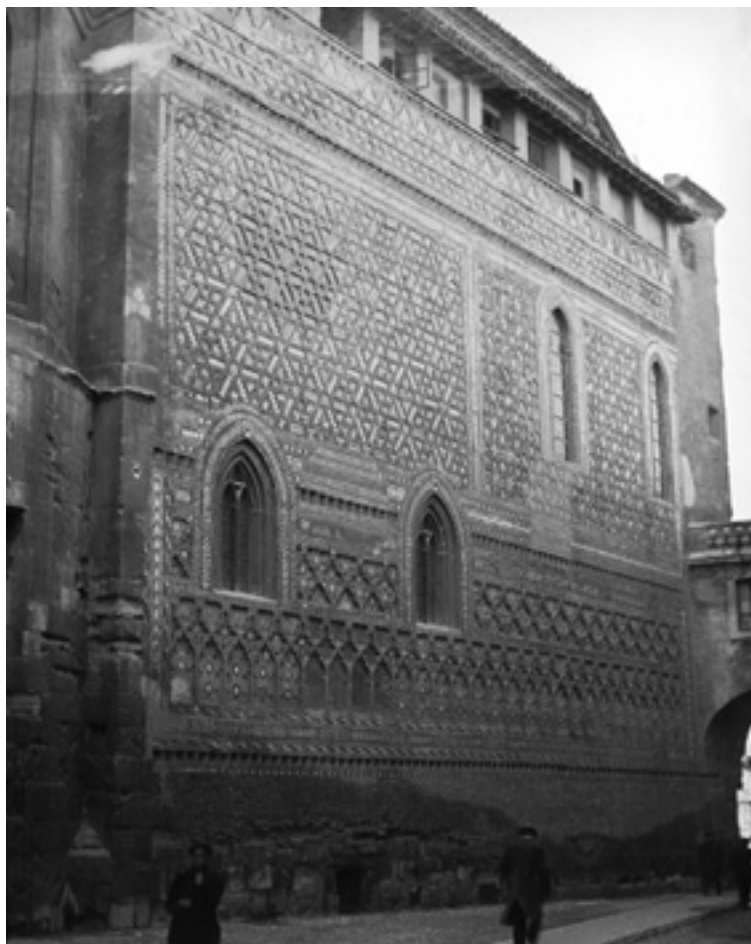


Fig. 2. Imagen del muro de la parroquieta de la catedral de la Seo del Archivo Fotográfico de la Editorial Espasa-Calpe, donde se advierte la restauración realizada por Íñiguez Almech en 1935.

comendaba realizar tareas de estricta consolidación de la torre, desechando precisamente la reposición de azulejos. En sus propias palabras: “Las obras de restauración serían las mismas que se enumeran en el informe del Sr. Ríos, excepto la sustitución de azulejos por ser al menos peligroso, según mi criterio, hacer imitaciones modernas de elementos antiguos”⁷.

7. *Ibidem*.



Fig. 3. Detalle del estado de conservación de la torre mudéjar de la iglesia de Utebo (Zaragoza). Es una de las diversas fotografías que acompañaban al informe del arquitecto Teodoro Ríos Balaguer, 1933. Archivo General de la Administración.

Lo cierto es que no fue ésta la única vez en que se producía un desencuentro entre la manera de concebir la restauración de los dos profesionales, ya que en otras ocasiones Íñiguez había discrepado de la actitud claramente más partidaria de la reconstrucción de monumentos manifestada por Ríos Balaguer. El mismo año de 1933, Íñiguez Almech escribió un informe rechazando el proyecto de reconstrucción del chapitel de la torre de la excatedral de Roda de Isábena, firmado por Teodoro Ríos Balaguer, por considerar que comprometía el valor histórico del monumento. Íñi-

guez abogaba por rehacer el existente, rechazando la propuesta de Ríos de construir uno nuevo del que no se tenían evidencias: “[...] la fidelidad histórica [argumentaba Íñiguez] para mi manera de pensar es fundamental”⁸.

Curiosamente, la historia posterior de la torre mudéjar de Utebo se ha orientado más hacia las propuestas de Teodoro Ríos que a la moderación de Íñiguez, puesto que tras haber sido reconstruido su chapitel en 1941 (fig. 4), reproduciendo el modelo antiguo, probablemente de época moderna, según proyecto de restauración realizado por el arquitecto Manuel Lorente Junquera⁹, obra que curiosamente fue desmontada por el mismo arquitecto a finales de los años setenta¹⁰, en la última restauración dirigida por el arquitecto Jesús Heredia Lagunas a comienzos del 2001¹¹, realizada por el Gobierno de Aragón, se ha completado una parte significativa de la cerámica faltante¹², no sin un fuerte debate en el seno de la Comisión Provincial de Patrimonio Cultural de Zaragoza, en el que incluso se llegó a solicitar la asesoría de la asociación ICOMOS-España. Esta institución emitió dos informes al respecto, datados en marzo y abril de 2003, en los que recomendaba respetar siempre los azulejos originales, valorar el impacto general que podría tener la reposición de los azulejos faltantes en la torre y, sobre todo, evitar caer en el “falso histórico” poniendo imitaciones que pudieran generar confusión respecto a los elementos originales¹³.

De vuelta al muro de la parroqueta de la Seo, esta modesta intervención de Íñiguez en 1935, que ha pasado inadvertida para la historiografía artística nacional salvo puntuales casos como el relevante trabajo «La cerámica mudéjar: investigación y tutela» de M^a Isabel Álvaro Zamora¹⁴ (2002), que valoraba muy positivamente esta

8. Informe realizado por Íñiguez, a instancias de la Dirección General de Bellas Artes, 25 de julio de 1933. Archivo General de la Administración, IDD (05) 014, sig. 31/04855.

9. Documento conservado en los fondos de la Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, IDD (03) 115, sig. 26/184. Este proyecto se recogía en el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, organizada por la Comisaría del Tesoro Artístico Nacional. VV.AA., *Veinte años de restauración monumental de España*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1958.

10. Proyecto de reparación de la torre de Santa María de Utebo redactado por Manuel Lorente Junquera, 1969, documento conservado en los fondos de la Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, IDD (03) 115, sig. 26/184.

11. Proyecto de restauración torre e iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Utebo, arquitecto Jesús Heredia Lagunas, diciembre 2000. La documentación relativa a esta restauración se encuentra conservada en el Archivo Administrativo del Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, sig. 12270.

12. Considero interesante resaltar, como motivo de reflexión, que en el estudio sobre la torre de Utebo, dirigido en 1987 por el historiador Pedro I. Sobradie, se dejaba constancia de que de las 8.700 piezas que decoraban la torre, faltaban unas 4.100, lo que pone en evidencia que el volumen de piezas completadas en la restauración más reciente es verdaderamente importante. P.I. SOBRADEL et al., *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

13. Estos informes, junto con las actas de la Comisión Provincial de Patrimonio del Gobierno de Aragón, se conservan en el Archivo del Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, sig. 12270.

14. M^aI. ÁLVARO ZAMORA, «La cerámica mudéjar: investigación y tutela», *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 21-84.



Fig. 4. La torre mudéjar de Utebo tras la restauración realizada en los años cuarenta por el arquitecto Manuel Lorente Junquera. Imagen reproducida en el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España* (Madrid, 1958).

restauración frente a actuaciones más recientes, además del estudio ya citado de Carmen Gómez Urdáñez¹⁵, resulta sin embargo muy interesante por varias razones. En primer lugar, porque nos aporta nuevos datos sobre una personalidad controvertida pero fascinante, como es el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, del que se co-

15. C. GÓMEZ URDÁÑEZ, *op. cit.*

noce muy bien su faceta como estudioso de la arquitectura española¹⁶ y como arquitecto restaurador de la Aljafería¹⁷, pero del que está por investigar el resto de su trabajo como arquitecto conservador durante la II República, cuando intervino en un importante número de monumentos españoles como la catedral de Burgos, la catedral de Jaca, la catedral de Santo Domingo de la Calzada, etc.¹⁸; sin olvidar su trabajo como director al frente de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional entre 1939 y 1964¹⁹, tarea en la que compaginó la restauración de la Aljafería con la intervención en otros importantes monumentos como el castillo de La Mota. Y en segundo lugar, hay que destacar que, en el contexto del debate entre las escuelas conservadora y restauradora producido en las primeras décadas del siglo XX, esta intervención, desarrollada ya en el marco de la II República, pone en evidencia una actitud distinta hacia la restauración monumental, más sensible hacia su conservación y próxima a los criterios de mínima intervención preconizados por arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, Jerónimo Martorell y Alejandro Ferrant²⁰.

En cualquier caso, resulta curioso constatar cómo casi al final de su vida, en la restauración de la torre de la iglesia de la Magdalena (Zaragoza, Monumento Nacional desde 1931) Íñiguez cedió a la tentación (por expresarlo de manera coloquial) de reconstruir elementos desaparecidos de los que no tenía certeza ni evidencia material o documental, algo que había evitado toda su vida. En este proyecto, realizado en colaboración con Ramiro Moya entre 1966 y 1970 desde la Dirección General de Arquitectura, Sección de Obras de “Ciudades Artísticas” del Ministerio de la Vivienda²¹, Moya e Íñiguez restauraban el ábside original, convertido en fachada principal en la reforma barroca realizada entre 1727 y 1730 por Juan Yarza y Romero y su hijo

16. A destacar la tarea de recuperación de toda la producción bibliográfica de este arquitecto, realizada por José Laborda Yneva desde la Cátedra de Arquitectura y Urbanismo Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico, reuniendo en varios volúmenes los diversos artículos y textos producidos por el arquitecto navarro a lo largo de su extensa vida profesional.

17. P.I. SOBRADIEL, *La arquitectura de la Aljafería: estudio histórico-documental*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998; y del mismo autor, *La Aljafería entra en el siglo XXI totalmente renovada, tras cinco décadas de restauración*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1998.

18. J. ESTEBAN CHAPAPRÍA, *op. cit.*

19. Hemos realizado una aproximación a esta etapa en A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)», en J.I. CASAR PINAZO y J. ESTEBAN CHAPAPRÍA (eds.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf, 2008, pp. 151-199.

20. Es mucha la bibliografía producida ya sobre estos personajes, en particular Torres Balbás y Jerónimo Martorell, pero hay que destacar la recuperación de la figura de Alejandro Ferrant, un arquitecto muy interesante y prolífico estudiado por M^a Pilar García Cuetos y Julián Esteban Chapapría en su exhaustivo estudio: M^aP. GARCÍA CUETOS y J. ESTEBAN CHAPAPRÍA, *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007.

21. Gonzalo M. Borrás incluyó ya la noticia de esta restauración en el estudio correspondiente a la iglesia parroquial de la Magdalena en su obra *Arte Mudéjar Aragonés* (1985). En relación con esta restauración, cuyo proyecto original data de 1964, hemos documentado los siguientes proyectos en el Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares: Proyecto de consolidación de la torre y reparación de las fachadas norte y sur en la iglesia de la Magdalena, 1967; Proyecto de consolidación de muros laterales y restauraciones en exteriores de la iglesia de la Magdalena, 1968; Proyecto de restauraciones en la zona de la sacristía de la iglesia de la Magdalena, 1970. Todos los fondos consultados se encuentran en el Archivo General

José Yarza y Garín, y la torre, que en opinión de Gonzalo M. Borrás era lo más notable de este templo por su estructura interior realizada según el modelo de los alminares almohades (la Giralda de la catedral de Sevilla). Esta torre, en las imágenes anteriores a 1968 presenta un tercer cuerpo de estilo barroco que se debió a una reforma del año 1670, obra de Jaime Busiñac y Borbón y Bernardo Mondragón, originada por la ruina del remate existente.

El objetivo de la intervención llevada a cabo por Ramiro Moya²² y Francisco Íñiguez Almech era “devolver el templo a su estado originario”, lo que incluía el desmonte del cuerpo barroco de la torre, por ser “desproporcionado y vulgar” y “carecer de todo interés histórico-artístico”, como se afirmaba en la memoria del proyecto de 1967, reconstruyéndose según el modelo del tercer cuerpo de la torre turolense de San Martín, de acuerdo con las hipótesis avanzadas décadas antes por Francisco Íñiguez en uno de sus artículos²³ (figs. 5, 6, 7 y 8). Asimismo, se reordenó la fachada barroca, rebajando su altura, para rehacer los ventanales góticos desaparecidos en los tres tramos centrales del ábside (tiene cinco). También se repasaron y retocaron los paramentos deteriorados con mortero de cemento, construyéndose un zócalo de piedra para proteger las partes bajas del ábside de la iglesia, muy deterioradas en aquel momento, operaciones que han dado lugar a serios problemas de humedades años después. Al interior se decidió no intervenir al considerarse que la reforma barroca era irreversible, no siendo factible volver a la primitiva orientación de la iglesia. Lo curioso es, como ya hemos avanzado, que con esta intervención Íñiguez se alejaba de su, en general, actitud prudente en la restauración, a la vez que utilizaba la intervención en un monumento como instrumento para materializar su idea, concebida años atrás, en 1937, de cómo debía ser esta iglesia en origen. Una actuación que, sin duda, nos muestra un faceta contradictoria, pero sumamente interesante, de este profesional.

LAS RESTAURACIONES DE MANUEL LORENTE JUNQUERA (1955-1959)

En la década de los 50 se realizaron importantes restauraciones en una parte considerable de monumentos de Zaragoza y su provincia²⁴. Algunos de estos procesos se prolongarían en el tiempo, llegando incluso hasta los 70, tal es el caso de las res-

de la Administración, en el servicio de la Dirección General de Arquitectura, Ministerio de Vivienda, con las siguientes referencias: las memorias IDD (04) 117.004, sig. 51/11934, los planos y croquis IDD (04) 117.004, sig. 51/11936 y las numerosas e interesantes fotos en IDD (04) 117.004, sig. 51/11937.

22. R. MOYA BLANCO, «Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza», *Aragón Turístico y Monumental*, n° 301, 1977, pp. 19-20.

23. F. ÍÑIGUEZ ALMECH, «Torres mudéjares aragonesas», *Archivo Español de Arte*, 1937; reproducido en la edición facsímil realizada bajo la dirección del profesor Gonzalo M. Borrás: J.M. LÓPEZ LANDA, F. ÍÑIGUEZ ALMECH y L. TORRES BALBÁS, *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002.

24. El estudio de todas estas restauraciones se enmarca dentro del proyecto de investigación “Reconstrucción y restauración en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y de Bellas Artes” (Ref. HUM 2007-62699), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, dirigido por la Dra. M^a Pilar García Cuetos, de la Universidad de Oviedo.



Figs. 5, 6, 7 y 8. Imágenes inéditas tomadas entre 1966 y 1970 por los arquitectos durante el proceso de desmonte y reconstrucción del tercer cuerpo de la torre mudéjar de la iglesia parroquial de la Magdalena (Zaragoza). Archivo General de la Administración.

tauraciones del palacio de la Aljafería en Zaragoza, de la catedral de Barbastro en Huesca, de las murallas de Daroca y de la catedral de Tarazona, por mencionar algunos de los notables monumentos aragoneses intervenidos en este período. Y resulta interesante constatar cómo, en el caso de la capital aragonesa, una de las zonas más activas en aquel momento fue precisamente el entorno de la catedral de la Seo donde, además de la restauración de los ábsides románicos realizada por Manuel Lorente Junquera en su condición de Arquitecto-Conservador de Monumentos de la Tercera Zona, se restauraban simultáneamente la Casa de la Maestranza (un excepcional palacio renacentista) y la Casa y Arco del Deán, una construcción medieval situada en la parte posterior de la catedral, con acceso directo a la misma a través de un paso superior que vuela encima de la calle²⁵. No debemos olvidar que toda esta parte del centro histórico zaragozano estaba siendo sometida desde los años cuarenta a un profundo proceso de renovación urbanística iniciado inmediatamente después del fin de la guerra con la apertura de la plaza de las catedrales. Era lógico, por tanto, que este proceso se continuara con la recuperación de piezas tan significativas para el imaginario colectivo como las citadas. De hecho, el mismo Íñiguez emitiría un informe favorable a la protección del ‘barrio de la Seo’, que reunía todas estas admirables piezas de la historia y el arte aragonés, en 1968²⁶.

En la década de los cuarenta el estado de los ábsides románicos era bastante malo, como comentan las fuentes consultadas al respecto²⁷. Oculto en parte en el lado de la Epístola por la sacristía mayor que se había construido en el siglo XVIII como cuerpo adyacente en esta zona del templo, tanto los ventanales románicos como góticos construidos al recrearse el ábside bajo el mecenazgo de Benedicto XIII estaban muy desfigurados, presentaban los vanos cerrados, habiéndose perdido la decoración de los mismos. Abbad Ríos describía su estado del siguiente modo: “Los restos románicos que se encuentran a la vista son un ventanal cegado formado por dos arquivoltas en gradación: una interior, decorada con ajedrezado, y otra exterior, lisa, con dos capiteles decorados con escenas de cacerías, que tienen cierta relación estilística con los capiteles románicos que se conservan en el Palacio Arzobispal, procedentes de la derribada iglesia de Santiago; este ventanal pertenece al ábside de la nave del Evangelio [...] el segundo cuerpo del ábside central, que conserva un magnífico ventanal gótico lastimosamente tapiado con unos sucios ladrillos, muestra patente de indiferencia y descuido ante una de las más bellas tracerías góticas de Aragón”²⁸.

25. Hemos ido avanzando el resultado de nuestra investigación sobre las restauraciones de monumentos aragoneses en este período en las siguientes publicaciones: A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo», *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 241-268, y en A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «La restauración de los monumentos...».

26. F. ÍÑIGUEZ ALMECH, «Informes sobre Monumentos. El barrio de La Seo, en Zaragoza», *Academia*, nº 27, 1968, Madrid, pp. 85-86.

27. Nos referimos a las siguientes obras: V. LAMPÉREZ ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1930; A. GASCÓN DE GOTOR, *Nueve catedrales en Aragón*, 1945; y F. ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Plus Ultra, 1957.

28. F. ABBAD RÍOS, *op. cit.*, p. 45.

Remitimos de nuevo a las interesantes fotos del Archivo Mas, reproducidas en la *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* de Vicente Lampérez (1930), porque muestran con claridad los problemas que presentaba el ábside y la fachada norte del templo, donde se encontraba el muro de la parroquieta, particularmente graves en lo que refiere a las humedades y al deterioro de la parte inferior del muro y a la pérdida de decoración de la trama decorativa en piedra y ladrillo de los ábsides. Fue lógico, por tanto, que las primeras obras de restauración, iniciadas en 1954, se centraran en el saneamiento de humedades en las fachadas norte y oeste (donde se encuentra la fachada principal construida en el siglo XVIII), una tarea que no tenía valor artístico pero que resultaba fundamental para la conservación del monumento (recuérdese que en la fachada norte se encontraba el muro de la parroquieta y los escasos restos románicos del ábside que había que conservar a toda costa).

Entre 1954 y 1955, el arquitecto Lorente Junquera se centró en el saneamiento de humedades de los muros de las fachadas norte y oeste, muy deteriorados por la proximidad del Ebro, “mediante la construcción de una atarjea bufa”²⁹ fabricada con ladrillo recocho y mortero de cemento y “mejorada además con la colocación de sifones atmosféricos Knappen, cada 35 cm, recibidos en los cimientos del monumento”³⁰. La atarjea era descrita como sigue: “La atarjea se construirá de fábrica de ladrillo recocho y mortero de cemento, con arreglo a la sección que se da en el plano adjunto. Se empleará impermeabilizante únicamente en la solera de hormigón, ya que las paredes de la atarjea, conviene por el contrario, que rezumen la humedad que ha de ser recogida y conducida”³¹ (fig. 9).

Solucionado este problema, en agosto de 1956 Lorente planteó la restauración del ábside menor (del Evangelio) de la catedral cuyo “extraordinario interés, con su decoración morisca [...] reclama con urgencia seguir la restauración [...] descubriéndose las tapicerías de ladrillo que estaban ocultas”³², una obra que iniciada en este momento llegaría a abarcar también la restauración del ábside mayor, incluyendo el descubrimiento de partes ocultas tras la construcción de la sacristía mayor en el siglo XVIII.

Como ya hemos comentado, el estado previo de esta parte del templo era pésimo; además de estar tapado en parte como evidencian las imágenes conservadas (fig. 10), los ventanales góticos se encontraban cegados, habiéndose perdido parte de su tracería. No sólo se habían macizado estos huecos y perdido la decoración original, sino que era imperceptible el remate en forma de triple corona del ábside realizado por Mahoma Rami (el maestro de obras de Benedicto XIII), al haberse perdido u ocultado las almenas con una tosca cubierta. Las obras previstas por Lorente Junquera para restaurarlo consistían en: “I) Albañilería; reparación de paramentos y tapicerías de ladrillo y azulejo, así como de la cubierta del ábside, sentando la teja sobre tablero de

29. Memoria descriptiva del Proyecto de saneamiento parcial de la catedral de La Seo de Zaragoza, abril de 1955. Archivo General de la Administración, IDD (03) 116, sig. 26/296.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

32. Memoria descriptiva del Proyecto de restauración del ábside de la catedral de La Seo de Zaragoza, agosto de 1956. Archivo General de la Administración, IDD (03) 116, sig. 26/296.



Fig. 9. Imagen inédita de la construcción de la atarjea bufa bajo el muro de la parroquieta y los ábsides de la catedral de la Seo de Zaragoza, 1956. Archivo General de la Administración.

rasilla. II) Cantería; restauración de la zona baja, con sillares de caliza de 0,30 m de espesor, sentada con mortero mixto de cal y cemento. III) Carpintería de armar; reparación de la armadura de cubierta del ábside, sustituyendo las piezas que sea necesario. IV) Carpintería metálica; se colocará en los ventanales medievales que se restauran. V) Vidriería; se fijará de cristal doble en los mismos ventanales³³. En la restauración de los ventanales románicos y góticos se incluía la demolición de la fábrica que tapaba las partes ocultas y la sustitución de las piezas necesarias.

33. *Ibidem*.



Fig. 10. Imagen inédita del estado de los ábsides de la catedral de la Seo en 1956, antes de la restauración del arquitecto Manuel Lorente Junquera. Archivo General de la Administración.

Puesta en marcha la restauración de esta parte del templo, el siguiente proyecto se presentó en 1959 y afectaba al ábside principal, donde se preveía el derribo de la zona del muro de la sacristía mayor que lo ocultaba en parte. “Ello permitirá su visión completa y mejorará el problema urbanístico que plantea la actual estrechez de la calle”, justificaba en su informe aprobatorio la Junta de Construcciones Civiles³⁴. Al mismo tiempo se continuaban las obras en el ábside menor, donde se proyecta-

34. Informe de la Junta Facultativa de Construcciones Civiles, 28 de abril de 1959. Archivo General de la Administración, IDD (03) 005, sig. 51/11290.

ba “descubrir las labores mudéjares que se ocultan bajo los revocos”³⁵. Estas obras, que se prolongaron bajo la dirección de Lorente Junquera todavía diez años más, consistieron, además de la demolición de dicho muro con la construcción de uno nuevo retranqueado que permitía ver el ábside mayor en todo su esplendor, en la restauración completa de los paramentos de ladrillo visto con labores de tracería, la reconstrucción de paramentos pétreos deteriorados y del ventanal románico que estaba oculto como evidencian las imágenes conservadas en los expedientes relativos a este monumento en el Archivo General de la Administración y las reproducidas en el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental en España* (Madrid, 1958), organizada por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional dirigido precisamente por Francisco Íñiguez Almech (fig. 11).

Como vemos, la existencia de la sacristía mayor del siglo XVIII no fue un obstáculo, sino que se valoró, para decidir la eliminación de una parte de esta construcción, la recuperación y puesta en valor del único resto medieval del templo que quedaba a la vista. Asimismo, con ello se quería aumentar el interés de la zona, añadiendo el valor artístico de la parte descubierta al evidente interés del muro mudéjar de la parroquia. Decía Lorente Junquera en la memoria del proyecto de restauración de 1960: “Es evidente que el derribo de dicha parte de la sacristía, que hemos marcado en amarillo en los planos, completará y mejorará una zona de máximo interés de la Catedral de La Seo y al mismo tiempo se consigue una mejora urbanística de la calle del Sepulcro”³⁶.

Estas obras de restauración tuvieron un efecto colateral imprevisto que aumentó la magnitud de la intervención de Lorente, que puede calificarse de puntual puesto que afecta a una pequeña parte del grandioso templo, aunque ésta tenga un gran valor. En el transcurso de las obras, en 1959, aparecieron restos de la decoración interior del ábside principal (figs. 12 y 13), un descubrimiento sumamente importante para conocer mejor la etapa románica de la catedral y cuya trascendencia no tardaron en señalar al poco tiempo Francisco Íñiguez (1962) y René Crozet (1969). Tanto en su artículo «El ábside de la Seo de Zaragoza», publicado en 1962 en el *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, como en otro texto publicado en la revista *Zaragoza* al año siguiente (1963), titulado «Los monumentos nacionales de Zaragoza en el último decenio», el arquitecto Íñiguez Almech subrayaba la trascendencia del descubrimiento, en su opinión un caso único en España hasta aquel momento, ya que la decoración interior descubierta en el ábside de la catedral de la Seo presentaba un programa escultórico de excepcional interés, del que establecía además su filiación artística y relaciones con obras de época similar en Francia y España. En esta oportunidad, como en tantas otras ocasiones, la restauración se revelaba crucial sacando a la luz partes desconocidas del monumento.

Las obras de restauración de los ábsides al exterior e interior no concluyeron hasta 1965, siempre bajo la dirección del arquitecto Manuel Lorente Junquera. Las me-

35. *Ibidem*.

36. Memoria descriptiva del Proyecto de restauración parcial del ábside principal de la catedral de La Seo de Zaragoza, febrero de 1960. Archivo General de la Administración, IDD (03) 116, sig. 26/154.

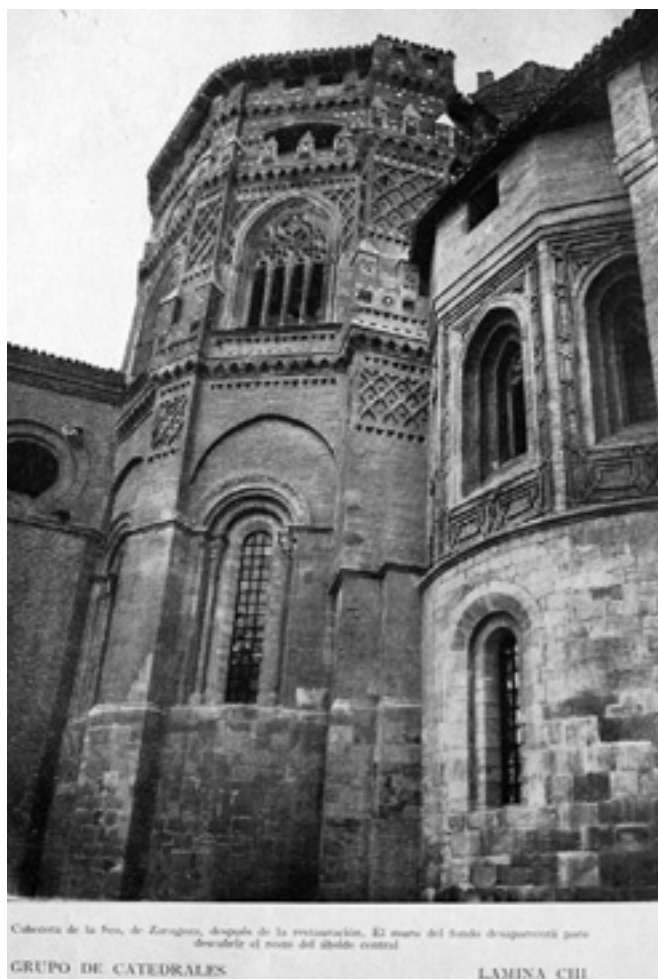
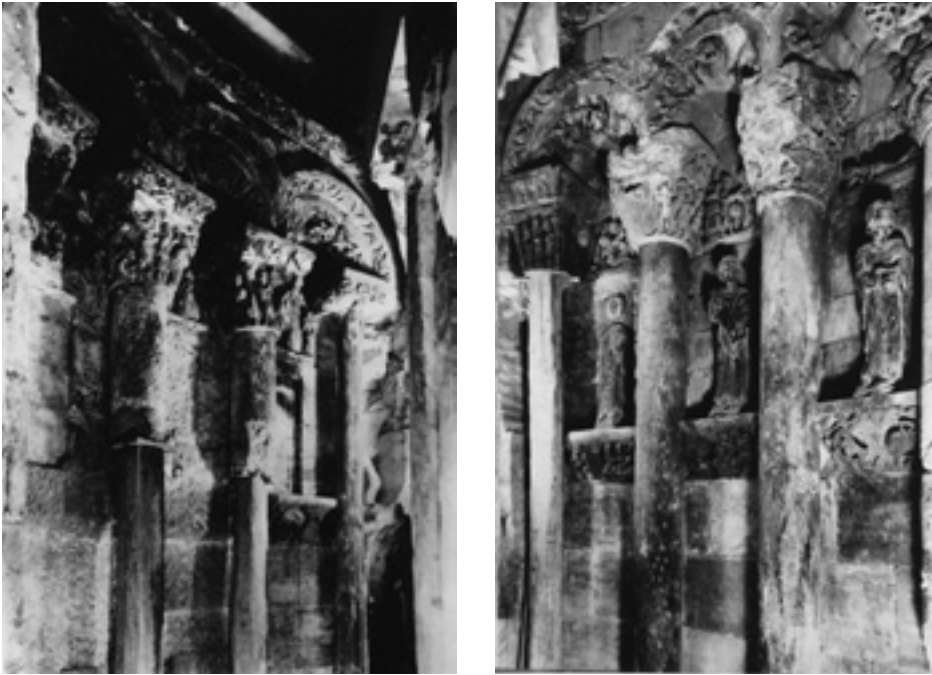


Fig. 11. Los ábsides de la catedral de la Seo tras la intervención del arquitecto Manuel Lorente Junquera. Imagen reproducida en el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España* (Madrid, 1958).

morias conservadas van dando cuenta de la lenta marcha de las obras (prácticamente diez años centradas en una misma zona del templo), lo que pudo deberse tanto a la carestía presupuestaria como a la cantidad de monumentos que requerían atención en aquellas décadas. Desde el punto de vista artístico y aunque se trate de una zona pequeña en extensión del templo, la intervención de Lorente fue decisiva tanto para la solución de problemas estrictamente relacionados con la conservación del edificio (saneamiento de humedades), como para la recuperación de una zona, los ábsi-



Figs. 12 y 13. Imágenes inéditas de la decoración escultórica románica en el interior del ábside de la catedral de la Seo, descubierta en 1959 durante el proceso de restauración. Archivo General de la Administración.

des medievales, que se mostró de nuevo en todo su esplendor al final del proceso. Para ello Lorente sacrificó parte de la sacristía mayor, eliminó las fábricas que ocultaban los ventanales románicos y góticos, repasó la cantería de los primeros y reconstruyó la tracería de los segundos, eliminó los revocos que ocultaban la decoración mudéjar en ladrillo y reconstruyó ésta donde faltaba. Sin embargo, no llegó a intervenir en la parte superior del cimborrio, que finalmente fue restaurado en época contemporánea (entre 1987 y 1992). Tal y como puede deducirse de lo expuesto hasta el momento, el criterio consistió, como en tantos otros monumentos restaurados en la época, en la recuperación del monumento en su unidad arquitectónica, utilizando los restos existentes para completar las partes faltantes, unificando las fábricas nuevas con las antiguas para que no se apreciara diferencia alguna.

LAS RESTAURACIONES CONTEMPORÁNEAS (1975-1998)

La intervención de Lorente en realidad había abierto un proceso de restauración que se intensificaría sobre todo en los últimos treinta años, cuando se abordó una intervención global en el templo para dar lugar a la imagen actual del mismo, suce-

diéndose dos equipos de arquitectos: Ángel Peropadre (1975-1987) e Ignacio Gracia (1988-1992) y Luis Franco y Mariano Pemán (1993-1998).

En esta última fase, desde 1975 a 1998³⁷, se han resuelto graves problemas estructurales que hicieron necesaria la sustitución de algunos pilares en el interior del templo, junto con el refuerzo y cimentación de los muros, saneamiento general de humedades, acondicionándose el espacio interior, lo que incluyó la limpieza y acabado de paramentos, embocaduras de capillas, trascoro, pilares y bóvedas; renovación del pavimento y modernización de la iluminación, electrificación y calefacción, junto con obras esenciales como la restauración de la torre barroca y del retablo mayor. Al exterior se restauraron el paño mudéjar de la capilla de San Miguel, el cimborrio y la fachada neoclásica de ingreso al templo.

Nos resulta de especial interés, de acuerdo con la reflexión crítica que planteamos en este trabajo, la intervención en el muro de la parroqueta llevada a cabo bajo la dirección del arquitecto Ignacio Gracia, quien se hizo cargo de las obras de restauración de la catedral de la Seo entre 1988 y 1992, tras haber renunciado a las mismas el arquitecto Ángel Peropadre.

La restauración del muro de la parroqueta estaba ya prevista en el proyecto de restauración de la catedral redactado por este último arquitecto por encargo del Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón, con fecha de diciembre de 1984. En la memoria del proyecto, redactada por Ángel Peropadre en diciembre de 1986, estaba prevista la restauración de la fachada del muro de la parroqueta en los siguientes términos:

“Las fachadas de ladrillo macizo se restauran abriendo las juntas y cepillando el ladrillo; asimismo se reponen las piezas defectuosas, se realizan cajeados, limpieza, cepillado, rejuntado y agramilado. En aquellas zonas en las que exista decoración mudéjar, ésta se reproducirá, incluyendo todos los azulejos y piezas vidriadas que sean necesarias.

Las tracerías se restauran, decapando las mismas y liberándolas de todos los elementos añadidos o superpuestos; se reconstruirán las partes dañadas o desaparecidas, con obtención de los moldes necesarios y patinado final de tracerías y parteluces”³⁸.

La actuación en el muro, sin embargo, no se proyectó hasta enero de 1990 dentro del VII proyecto de restauración parcial de la catedral de la Seo, 2ª anualidad, llevándose a cabo entre 1991 y 1992³⁹. En esta intervención se repusieron 7.060 piezas,

37. Sobre este período pueden consultarse las siguientes obras: C. GÓMEZ URDÁÑEZ, *op. cit.*; Á. PEROPADRE MUNIESA, «Estudio para la restauración de los ábsides de la catedral del Salvador de Zaragoza», *Aldaba*, 7, 1987, pp. 22-25, y del mismo autor «La restauración de la catedral del Salvador de Zaragoza», *VI Jornadas sobre intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico*, Logroño, 1991; y, por último, L. FRANCO y M. PEMÁN, «La Seo de Zaragoza, 20 años de reforma», *Ars Sacra*, nº 9, 1999, pp. 15-30.

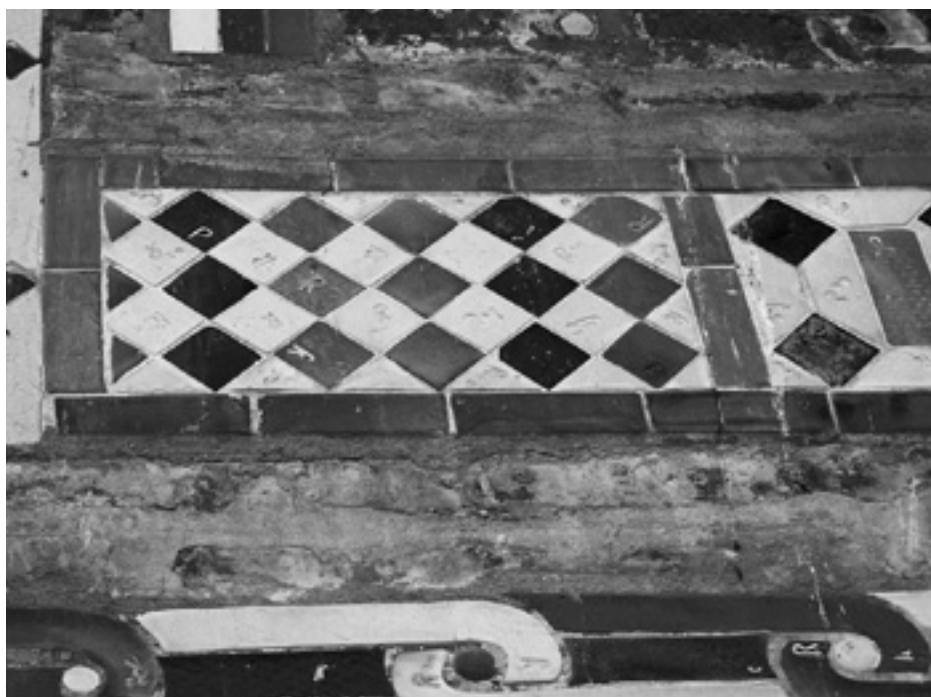
38. Memoria del proyecto de restauración parcial de la Seo del Salvador, Zaragoza, VII. Firmado por el arquitecto Ángel Peropadre en diciembre de 1986. Archivo Administrativo del Gobierno de Aragón, Dpto. de Educación, Cultura y Deporte, sig. 26904.

39. La documentación relativa a todo el proceso de restauración se encuentra conservada en el Archivo Administrativo del Gobierno de Aragón. Quiero agradecer a Vicente Domingo López, Jefe del Servicio de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Aragón, las facilidades ofrecidas para su consulta.

según los datos ofrecidos por el ceramista Fernando Malo, encargado de esta tarea⁴⁰, que reproducían 54 modelos diferentes en 7 colores, siguiendo la técnica del azulejo liso aplantillado y decorado mediante baño de esmalte. Las piezas nuevas, réplicas de las desaparecidas, llevaban marcada en la arcilla la letra ‘R’ como elemento distintivo de la intervención. Lo cierto es que, a pesar de la diferencia de brillo entre las piezas nuevas y la inserción de este elemento, en la actualidad resulta difícil al público no experto comprobar la diferencia entre la parte original y el añadido contemporáneo (figs. 14 y 15).

En nuestra opinión, existe una serie de factores que explica esta actuación, cuyos criterios son notablemente diferentes (por no decir retardatarios) a los aplicados por Íñiguez cincuenta años atrás. En primer lugar, el proceso de recuperación integral de los ábsides (con el completamiento de todas las formas y elementos desaparecidos), iniciado por Manuel Lorente Junquera en los años cincuenta, habría impreso una tendencia casi imparable en los criterios de intervención en esta zona de la catedral. En segundo lugar, no hay que olvidar que en general la actitud hacia la restauración de arquitectura mudéjar aragonesa, salvo algunas notables excepciones, ha conllevado siempre el completamiento de las piezas cerámicas decorativas perdidas; al respecto no hay más que recordar algunas actuaciones importantes como la restauración de la iglesia de Aniñón, realizada por Javier Ibarгүйen, la de la iglesia parroquial de Montalbán, proyectada por Angel Peropadre, o la de la torre de Utebo, dirigida por Jesús Heredia Lagunas, así que el contexto profesional habría podido también influir decisivamente en admitir de manera natural este tipo de actuaciones. Por último, no puede ignorarse que el valor histórico-artístico, su condición casi de pieza única en el arte mudéjar aragonés por la hibridación de tradiciones artísticas locales y foráneas, junto con el valor simbólico para la ciudad como huella de un floreciente pasado, añadido al largo período de decaimiento experimentado por el templo, cerrado por obras durante más de veinte años, habrían conducido a la exigencia por parte de la comunidad aragonesa de recuperar el monumento en su mejor estado. En relación con este aspecto, la percepción de la arquitectura histórica y la apreciación social de la restauración, la sociedad generalmente exige que el monumento aparezca como nuevo, completo, íntegro y sin deterioros, como si el paso del tiempo no le hubiera afectado; más aún, los medios de comunicación publicitan y destacan intervenciones de este tipo, en detrimento de actuaciones más discretas y moderadas orientadas a la estricta consolidación. Todas estas circunstancias son el contexto que, en nuestra opinión, sirve para comprender mejor las decisiones tomadas en torno a una obra de tan excepcional interés como es ésta.

40. «La Seo de Zaragoza. 1991-1998», informe presentado por el ceramista Fernando Malo sobre la reposición de piezas cerámicas en la restauración de la Seo. Archivo Administrativo del Gobierno de Aragón, Dpto. de Educación, Cultura y Deporte, sig. 29161.



Figs. 14 y 15. Vista general y detalle de la decoración cerámica del muro de la parroquieta en la actualidad, 2008. Fotografías de la autora.

VALORACIÓN FINAL

A juzgar por las sucesivas intervenciones realizadas en el muro de la parroquia de la catedral de la Seo de Zaragoza, así como la consideración de obras similares realizadas en edificios mudéjares a lo largo del siglo XX, el principal problema que plantea la restauración de la arquitectura mudéjar es, de nuevo, una cuestión de límites: ¿hasta dónde podemos intervenir en el monumento?, ¿es mejor conservar o resulta legítimo recrear algunos elementos? Es decir, un problema compartido con el resto de la arquitectura histórica, al margen de si ésta está construida en piedra o ladrillo. De hecho, el análisis de los diferentes casos aquí planteados pone en evidencia que la restauración de la arquitectura mudéjar comparte la misma evolución de criterios y problemas que otras tipologías arquitectónicas, por lo que su estudio resulta también de gran utilidad para completar el conocimiento de la historia de la restauración monumental en España.

La cuestión crucial es si, teniendo en cuenta que una de las características principales de la arquitectura mudéjar aragonesa es su decoración, en la que cobra gran importancia el uso masivo de cerámica aplicada, podemos hacer compatible la asunción de criterios científicos modernos aplicados a otros monumentos (notoriedad visual de la intervención, respeto a las sucesivas fases históricas y a la pátina, sobre todo), con hacer comprensible estas obras, sin congelar la arquitectura histórica en un momento concreto. Como muy bien puso de manifiesto hace pocos años M^a Isabel Álvaro Zamora⁴¹, el debate debería centrarse en si la falta de piezas dificulta o no la percepción de estas obras, porque quizás, en vez de completar totalmente las lagunas que presenta un monumento deberíamos acostumbrarnos (y educar al público en la misma línea) a que estas pérdidas son huellas del tiempo y, por tanto, deben ser admitidas con normalidad.

Otro dato a tener en cuenta es que en la actualidad existen muchos métodos y maneras de recomponer la imagen del monumento (imágenes virtuales, por ejemplo) tal y como debía haber sido, incluyendo el color y los motivos decorativos, por lo que lo importante debería ser devolver al espectador que contemple y visite uno de estos monumentos el conocimiento de cómo debería haber sido en origen y cómo se ha ido transformando con el paso del tiempo, sin tener que completarlo todo por principio.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, F. (1957), *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Plus Ultra.
- ÁLVARO ZAMORA, M^aI. (2002), «La cerámica mudéjar: investigación y tutela», *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Universidad de Zaragoza, pp. 21-84.

41. M^aI. ÁLVARO ZAMORA, *op. cit.*

- BORRÁS GUALIS, G.M. (1985), *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza-Colegio Oficial Técnico de Arquitectos de Zaragoza, vols. I y II.
- CROZET, R. (1969), «Statuaire monumentale dans quelques ábsides romanes espagnoles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XII année, nº 3, juillet-septembre, Université de Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, pp. 291-295.
- FRANCO, L. y PEMÁN, M. (1999), «La Seo de Zaragoza, 20 años de reforma», *Ars Sacra*, nº 9, pp. 15-30.
- GASCÓN DE GOTOR, A. (1939), *Arte Aragonés. La Seo de Zaragoza*, Barcelona.
- GASCÓN DE GOTOR, A. (1945), *Nueve catedrales en Aragón*.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2005), «Intervenciones recientes en la arquitectura mudéjar de Zaragoza», *Encuentro X Aniversario (mayo 2005). Máster Restauración y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2006), «Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo», *Paisajes para después de una guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 241-268.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2008), «La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)» en J.I. CASAR PINAZO y J. ESTEBAN CHAPAPRÍA (eds.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf, pp. 151-199.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (1962), «El ábside de la Seo de Zaragoza», *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, pp. 461-468.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (1963), «Los monumentos nacionales de Zaragoza en el último decenio», *Zaragoza*, nº XVII.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (1968), «Informes sobre Monumentos. El barrio de La Seo, en Zaragoza», *Academia*, nº 27, Madrid, pp. 85-86.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (2002), *Arquitectura aragonesa: compilación de artículos (Primera parte)*, J. Laborda Yneva (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (2004), *Arquitectura aragonesa: compilación de artículos (Segunda parte)*, J. Laborda Yneva (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LAMPÉREZ ROMEA, V. (1930), *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe.
- MOYA BLANCO, R. (1977), «Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza», *Aragón Turístico y Monumental*, nº 301, pp. 19-20.
- PEROPADRE MUNIESA, Á. (1987), «Estudio para la restauración de los ábsides de la catedral del Salvador de Zaragoza», *Aldaba*, nº 7, Zaragoza, pp. 22-25.
- PEROPADRE MUNIESA, Á. (1991), «La restauración de la catedral del Salvador de Zaragoza», *VI Jornadas sobre intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico*, Logroño.
- SOBRADIEL VALENZUELA, P.I. (1998), *La arquitectura de la Aljafería: estudio histórico-documental*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.

- V.V.A.A. (1958), *Veinte años de restauración monumental de España*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional.
- V.V.A.A. (1983), *Acto académico en memoria de Francisco Íñiguez Almech (1901-1982)*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra.
- V.V.A.A. (1998), *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.

RESTAURACIÓN DE LA TORRE DE LA IGLESIA DE BELMONTE DE GRACIÁN. CRITERIOS Y PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA RESTAURACIÓN DE LA CERÁMICA VIDRIADA

J. Fernando Alegre Arbués*
Arquitecto

La restauración de la torre de la iglesia parroquial de Belmonte de Gracián comienza en diciembre de 2004, con la redacción del proyecto para la primera fase de las obras para la urgente consolidación estructural del chapitel y del cuerpo superior. La segunda fase, que actualmente se concluye, ha abordado la restauración de este cuerpo, incluyendo la intervención sobre la decoración en cerámica vidriada, que es el objeto de la presente comunicación¹.

Sin entrar en su encuadre cronológico, el análisis de la fábrica y el levantamiento planimétrico que inicia el proceso pone en evidencia la superposición de tres etapas constructivas:

La primera comprende parte del cuerpo bajo y presenta muros de mampostería de yeso con uso de tapiales, que en su zona superior se cajean exteriormente con ladrillo, y sistema de formación de escalera mediante bovedillas encofradas de mampuesto y yeso. Pertenece, por lo tanto, a este cuerpo el motivo en espinapez entre dos bandas de esquinillas.

La segunda arranca de una nivelación del cuerpo anterior, con reaprovechamiento de material. Se eleva en fábrica de ladrillo de formato más pequeño y desarrolla su

* Mi sincera gratitud a los profesores María Isabel Álvaro Zamora y Javier Ibáñez Fernández, por haberme expresado sus criterios con generosidad y por hacerlo a pie de obra.

1. Arquitectos: Salvador Esteras Cayuela y J. Fernando Alegre Arbués.

Técnicos colaboradores: GRUCONTEC S. L.

Aparejador y coordinador de seguridad en obra: Miguel Crespo Ruiz.

Contratista 1ª fase: Constr. Esteban Robledo S. L.

Contratista 2ª fase: Constr. Puente Argal S. L.

Contratista 2ª fase (decoración cerámica): Restauro Egea S. L.

Promotores: Ayuntamiento de Belmonte de Gracián, en convenio con Diputación Provincial de Zaragoza y Obispado de Tarazona.

escalera mediante bovedillas por aproximación de hiladas. Comprende, en primer lugar, un friso de arcos apuntados entrecruzados que remataba mediante una cornisa de pisones, mutilada por completo, pero perfectamente reconocible en lo conservado. Sobre el cuerpo bajo, así completado, se elevó un cuerpo de campanas hueco, cuyos alzados exteriores se compusieron en base a dos órdenes de vanos. También en este caso la cornisa de remate desapareció casi por completo, manteniéndose en la fachada noreste restos aún legibles de pisones, no eliminados en la reconstrucción posterior.

Las dos etapas presentan aplicación de cerámica vidriada, consistente en platos melados para la primera y columnillas y platos en una bicromía verde-melado para la segunda.

La tercera etapa consistió en la construcción tardía de un chapitel que, bajo la apariencia de una aguja piramidal, debida a un encamisado de mediados del siglo XX, escondía una estructura cónica. Este remate sustituyó al original, que arrancaba de las trompas existentes.

Los proyectos parciales redactados hasta el presente parten de un levantamiento y un análisis de lo conservado, necesariamente muy prolijos, y de una prefiguración del resultado global de la restauración, que la ejecución por fases permite ir matizando en algún aspecto. En todo caso, se respetan las sucesivas etapas constructivas sin enmascarar lo que las define y delimita.

El cuerpo superior mantenía una buena parte de su decoración cerámica, aunque en pésimo estado de conservación. Las piezas presentaban agrietamiento y fragmentación, debido en buena parte a la expansividad del material de rellano y agarre y a las maderas introducidas en el interior de las columnas, con pérdidas de fragmentos desprendidos, pero también descamación de la película vítrea por presencia de sales insolubles y disgregación, tanto del vidrio como de la arcilla, por ser éste un material muy heladizo y sometido a la fatiga de los saltos térmicos. Se observaban cráteres y fisuras en la superficie y, de forma particular, los platos de zonas bajas presentaban excoiación e impactos de perdigones.

Con todo, lo conservado aportaba datos ciertos y fundamentales a la hora de establecer criterios para la intervención:

- La decoración descrita no había sido jamás objeto de restauración, de modo que cada fragmento conservado era original y se localizaba en su posición original.
- Por otra parte, la pauta de aplicación del color no ofrecía dudas, salvo alguna irregularidad que no se ha intentado corregir.
- También el efecto pictórico fondo-figura nos era dado con toda certeza al conservarse en los fondos de las arquerías y frisos restos del enlucido blanco.

En consecuencia, se consideró irrenunciable mantener in situ las piezas cerámicas originales, incluso las que sólo se conservaban de modo fragmentario. Respecto a la reintegración, se optó por incorporar el color por entenderlo como un aspecto sustancial de esta arquitectura. Respecto a fondos de frisos, arquería y jambeados, al no haber sufrido intervenciones anteriores se conservaban de forma muy significativa. En el caso de la arquería central, se han podido mantener restos del enlucido y posterior terminación con una fina capa de yeso blanco “de flor”. En lo que se refiere a la fábrica de ladrillo, su carácter estructural aconsejaba una intervención más invasiva, con sustitución de las piezas con grave pérdida de volumen o en proceso

irreversible de desintegración. El tratamiento de juntas, tras su saneado, debía ser enrasado, como en origen y como aconseja la buena conservación de la fábrica.

La metodología aplicada partía de la identificación de cada pieza o fragmento en la posición original, dentro del levantamiento planimétrico (lo que llamamos un mapeo), con registro fotográfico de cada unidad, incluso desaparecida u oculta, e inventariado con ficha individualizada para el seguimiento de la actuación.

Fue necesario levantar algunos fragmentos que se desprendían para evitar su pérdida durante las obras, y se etiquetaron y almacenaron para su posterior montaje.

Se distinguieron tres tipos de intervención en función de la integridad de la pieza: reposición de pieza completa desaparecida, reintegración con cerámica vidriada en caso de grandes pérdidas de material y reintegración con pasta modelable para pequeñas pérdidas. En todo caso se realizó limpieza por procedimientos mecánicos y agua destilada, así como consolidación de superficies vidriadas y bordes, tanto en piezas tratadas en obra como en las trasladadas a taller.

Se etiquetó cada pieza y cada fragmento y se desprendió, preservando el material de relleno, del que se han conservado muestras para análisis.

Se ensayaron barro y barnices y se seleccionó una arcilla que es muy estable dimensionalmente en la segunda cocción.

La reintegración se realizó con aplantillado, transporte a la pieza sin cocer, calado, mecanizado, ajustes, teniendo en cuenta las variaciones dimensionales en las cocciones y, en cuanto al color, el procedimiento artesanal del vidriado proporcionó las deseadas diferencias tonales, registrándolo siempre en la ficha correspondiente.

Incluso las piezas que se conservan completas aparecieron fragmentadas. Tras su limpieza y vaciado, se consolidaron y se montaron con adhesivo de poliéster reforzado con fibra de vidrio. Deben preverse las condiciones de intemperie que deberán seguir soportando en el futuro, por lo que se sellaron grietas y se aplicó hidrofugante.

La recolocación en su lugar de procedencia se realizó con relleno y fijación de espuma de poliuretano y anclajes con varilla de fibra de vidrio.

Las piezas nuevas de reposición se dimensionaron individualmente para encajarlas en la localización que les correspondía.

Las piezas, platos en todo caso, que se restauraron in situ y presentaban pequeñas pérdidas se reintegraron con masilla Polofilla y se recibieron con yeso artesanal para utilizar el material más afín al existente. Finalmente, se aplicó hidrofugante.

En total se ha actuado sobre cien piezas, de las cuales cincuenta y tres han sido repuestas, treinta y una reintegradas con cerámica y dieciséis reintegradas con masilla modelable.

Entendemos que, tanto el criterio adoptado como la metodología aplicada sólo pretenden responder a este caso en singular, sin perder de vista el resultado global de la restauración y, citando a Paolo Marconi, al que me he permitido traducir torpemente: “Todo se ha hecho con la finalidad evidente de impedir que las degradaciones del material, las deformaciones introducidas por los acontecimientos, molesten demasiado al mensaje poético e histórico del monumento, mensaje cada vez más afónico y débil, sin embargo, a causa de la implacable vejez, pero, a pesar de todo, no derrotado”.

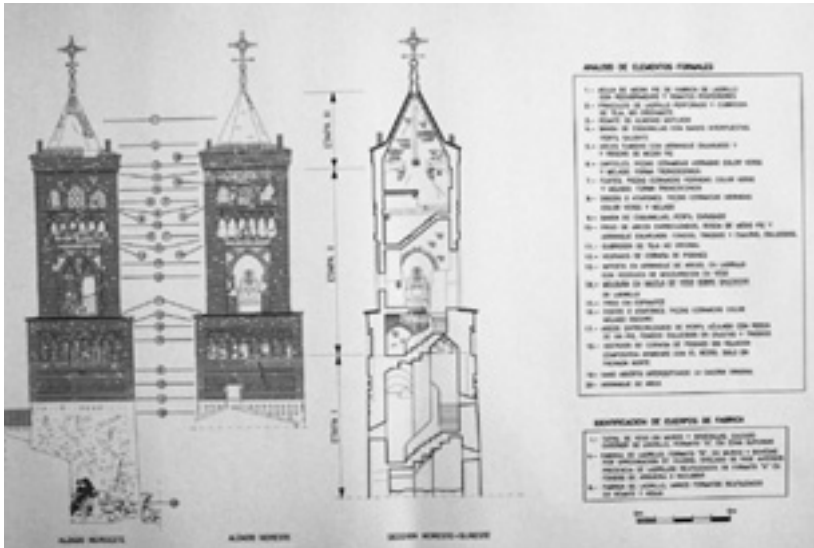


Fig. 1. Planos de análisis de estado inicial.



Fig. 2. Estado inicial. Vista desde el oeste.



Figs. 3 y 4. Vistas desde el oeste en estado inicial y tras la segunda fase de la restauración.



Fig. 5. Propuesta de restauración del cuerpo superior. Fachada noroeste.



Fig. 6. Detalle de la conservación del friso y la arquería superior. Fachada noreste.



Fig. 7. Columnilla.



Fig. 8. Plato.

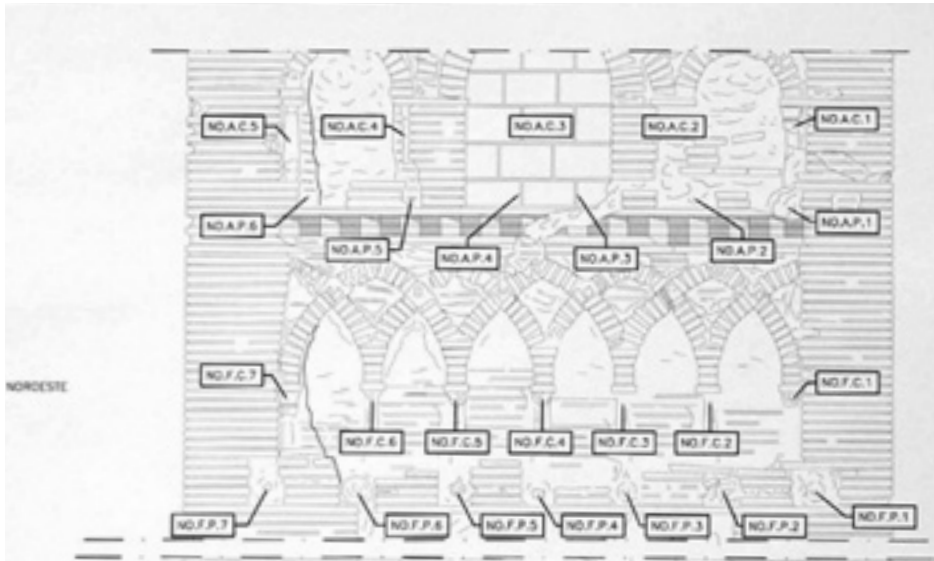


Fig. 9. Plano de localización de piezas cerámicas.



Fig. 10. Modelo de ficha de seguimiento.



Fig. 11. Proceso de reintegración.



Fig. 12. Etapas sucesivas de la restauración de una de las piezas cerámicas: a) estado inicial; b) reparación y consolidación del capitel; c) reintegración; d) recolocación en su emplazamiento original donde se permitió un giro de la pieza sobre su eje. En este caso el fuste y el capitel se habían modelado como piezas independientes, pero en la mayoría constituían un solo elemento.



Fig. 13. Detalle de la arquería superior de la fachada suroeste: a) en su estado posterior a la primera fase; b) tras la segunda fase de restauración.

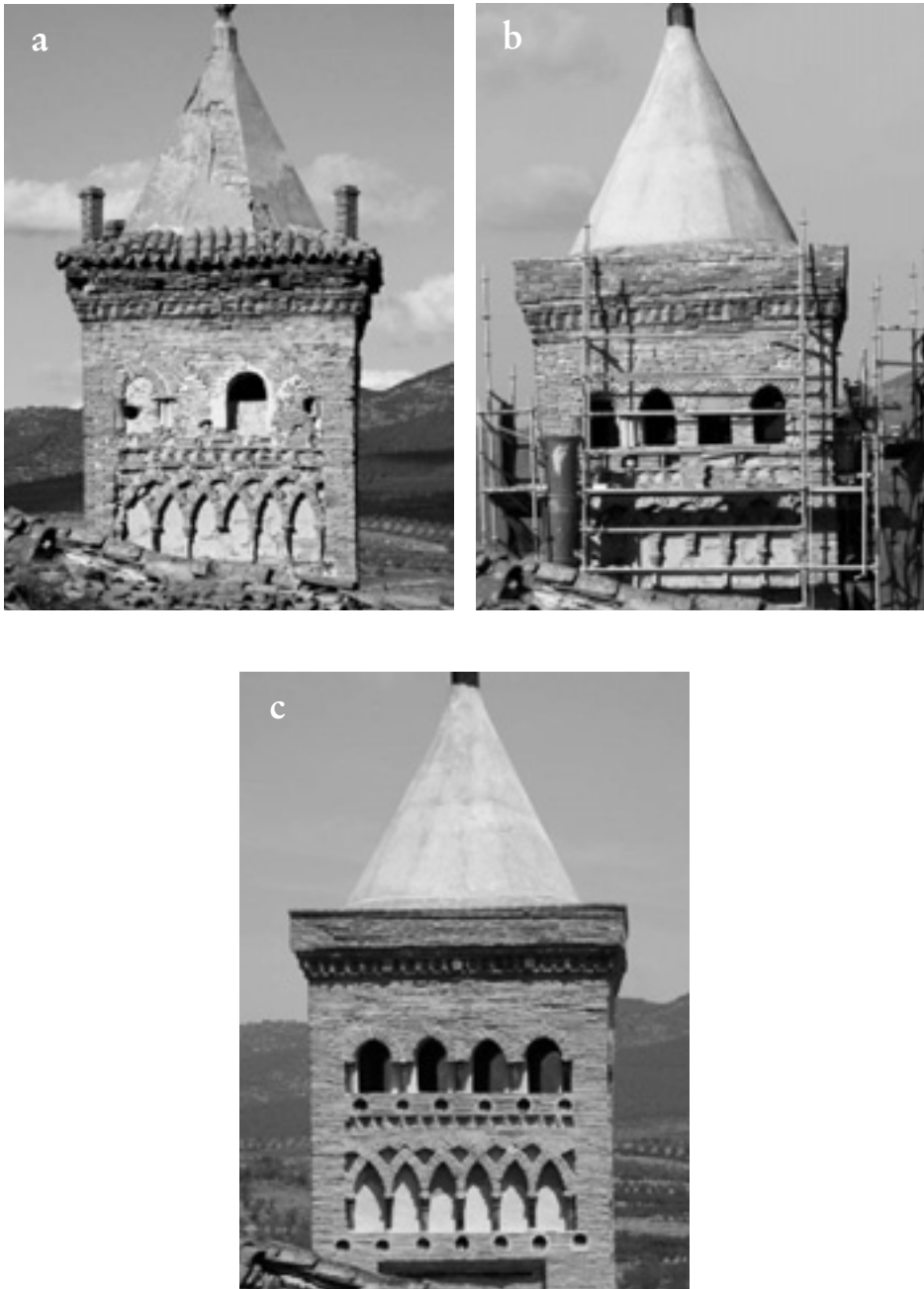


Fig. 14. Secuencia de imágenes de la fachada suroeste: **a)** en 2004, en su estado inicial; **b)** en 2006, tras la primera fase de las obras de consolidación estructural; **c)** en 2008, concluida la restauración del cuerpo superior.

BIBLIOGRAFÍA

- BORRÁS GUALIS, G. (1985), *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Aragón, vol. 2, pp. 91-96.
- CABAÑERO SUBIZA, B. (1995), «Las torres mudéjares aragonesas y su relación con los alminares islámicos y los campanarios cristianos que les sirvieron de modelo», *Turiaso*, XII, pp. 9-52.
- MARCONI, P. (2003), *Materia e Significado. La Questione del Restauro Architettonico*, Roma-Bari, Laterza.
- SANMIGUEL MATEO, A. (1998), *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 244-252.

EL SANTO SEPULCRO DE CALATAYUD. HACIA UNA NUEVA LECTURA E INTERPRETACIÓN DEL MONUMENTO

Javier Ibáñez Fernández
J. Fernando Alegre Arbués
Universidad de Zaragoza
Arquitecto

Alfonso I el Batallador redactó sus últimas voluntades en 1134¹. Sin descendencia que pudiera heredar los territorios recibidos de sus predecesores –incrementados sensiblemente tras años de duras campañas bélicas– y, sobre todo, entendiéndolos como propios, reservó importantes legados a diferentes –y prestigiosos– enclaves religiosos como la catedral de Pamplona, San Salvador de Leyre, Santa María de Nájera, San Millán de la Cogolla, San Salvador de Oña, San Salvador de Oviedo, Santiago de Compostela, Santo Domingo de Silos, San Juan de la Peña o San Pedro de Siresa, y designó como herederos de sus estados a partes iguales a la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén –fundada por Godofredo de Bouillón en 1099–, a la del Hospital y a la del Temple, que tenían por objeto la defensa de las rutas hacia Tierra Santa, la atención a los peregrinos que se aventuraban a transitarlas y, en última instancia, el cubrimiento de las necesidades culturales del templo jerosolimitano.

Los nobles del reino no sólo no aceptaron su testamento, sino que designaron a su hermano Ramiro como su sucesor. El vocacionado monje benedictino tuvo que abandonar su cátedra episcopal de Roda de Isábena por el trono regio, engendrar una heredera –Petronila– y ajustar su matrimonio con el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, sobre quien terminaría recayendo la responsabilidad última de negociar la renuncia de las tres órdenes militares a sus derechos sucesorios. Con esta intención entregó los lugares de Codos, Modón, Cabrera, Landet y Tobed a los del San-

1. Documento dado a conocer y transcrito en V. DE LA FUENTE, *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*, Calatayud, Imprenta del Diario, 1880, [ed. facs., Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1994], tomo I, doc. IV, pp. 330-332.

to Sepulcro en junio de 1144², obteniendo la parte del reino que les correspondía en virtud del testamento de Alfonso I tres meses más tarde³.

EL PRIMER ENCLAVE DEL SANTO SEPULCRO EN CALATAYUD

Por lo que afecta a nuestro discurso conviene advertir que, además de todos estos términos, Ramón Berenguer IV les entregó un solar en Calatayud dos años más tarde, en los primeros compases de 1146⁴, y que los del Santo Sepulcro lo aprovecharon para levantar la que habría de ser la primera casa y matriz de la Orden en los territorios peninsulares⁵. De hecho, el convento ya estaba en plenas condiciones de uso diez años más tarde, en 1156, cuando el prior Giraldo y sus compañeros se comprometieron a vivir bajo la obediencia del Patriarca de Jerusalén y a entregar al Santo Sepulcro la cuarta parte de los bienes que pudieran reportarles sus propiedades en Calatayud, Daroca, la ribera del río Aranda, Jarque, Pedrola y Zaragoza⁶.

No obstante, la primera referencia documental conocida hasta la fecha sobre la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud data del 3 de mayo de 1161, cuando el concejo de la localidad y su alcaide, Sancho de Arahena, le asignaron su correspondiente territorio parroquial que, comprendido entre la puerta de Zaragoza, el postigo de Santiago y la puerta de Somajas⁷, le sería confirmado por Alfonso II ocho años más tarde⁸.

2. Documento dado a conocer y transcrito *ibidem*, pp. 341-342, comentado en M. MARTÍNEZ ERASO y J. ESCRIBANO SÁNCHEZ, «Problemática de la jurisdicción en las iglesias del Sepulcro, en el Arcedianado de Calatayud en el siglo XIV», *Actas del Primer encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico», 1983, vol. II, pp. 211-222, espec. p. 212, nota n.º 8, y regestado en C. DE LA FUENTE COBOS, «Catálogo de los documentos del priorato del Santo Sepulcro de Calatayud (siglos XI-XIII)», *Actas de las IV Jornadas de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, pp. 93-152, espec. doc. n.º 4, pp. 98-99.

3. Documento dado a conocer y transcrito en V. DE LA FUENTE, *op. cit.*, tomo I, pp. 338-340, y regestado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n.º 5, p. 99. Vicente de la Fuente fechó el documento el 29 de mayo de 1141, lo que ha ocasionado que muchos investigadores situaran entonces el acuerdo entre las partes (M. MARTÍNEZ ERASO y J. ESCRIBANO SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 212; G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, tomo II, p. 410).

4. Documento dado a conocer y transcrito en V. DE LA FUENTE, *España Sagrada continuada por la Real Academia de la Historia*, tomo L, Tratados LXXXVII y LXXXVIII, *Las Santas Iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Real Academia de la Historia, Imp. José Rodríguez, 1866, pp. 415-416, vuelto a transcribir en V. DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, doc. XI, pp. 342-343, y regestado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n.º 6, pp. 99-100.

5. M. MARTÍNEZ ERASO y J. ESCRIBANO SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 212.

6. Documento dado a conocer y transcrito en V. DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, pp. 344-345, comentado en M. MARTÍNEZ ERASO y J. ESCRIBANO SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 212, y regestado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n.º 8, p. 100.

7. Documento dado a conocer y transcrito en M. MARTÍNEZ ERASO y J. ESCRIBANO SÁNCHEZ, *op. cit.*, doc. n.º 1, pp. 218-219, y regestado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n.º 11, p. 101.

8. Documento comentado en M. MARTÍNEZ ERASO y J. ESCRIBANO SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 212, y regestado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n.º 22, p. 104.

Sea como fuere, la iglesia debía de constituir una realidad física incontrovertible para el mes de octubre de 1194, cuando una dama de nombre Estefanía –hija de Giraldo Beltrán– y su hijo Miguel expresaron su deseo de recibir sepultura entre sus muros, dejando para ello diversas propiedades a nombre de la casa y de su comendador en ese momento, Pedro Muñoz⁹, que diez años más tarde, el 21 de mayo de 1205¹⁰, obtendría la licencia del obispo de Tarazona para poder soterrar allí a todo el que lo solicitase, siempre y cuando no hubiera hecho voto solemne de ser enterrado en otro lugar sagrado, y dejando a salvo, eso sí, tanto el derecho episcopal como el correspondiente a las iglesias concernidas.

LA IGLESIA DEL SIGLO XIII

No obstante, esta primera iglesia debió de desaparecer muy pronto. Desde luego, los canónigos del Santo Sepulcro ya estaban construyendo otra nueva en 1239, cuando el arzobispo de Tarragona y los prelados sufragáneos de Zaragoza, Barcelona y Lérida concedieron treinta días de indulgencia a todos los fieles que visitaran su fábrica en la semana de Pascua de Resurrección y aplicasen limosnas para su conclusión¹¹.

A pesar de que no se puede precisar si las medidas adoptadas surtieron el efecto deseado, la construcción del edificio debía de estar muy avanzada –si no concluida ya– para el mes de noviembre de 1249. Desde luego, el templo fue consagrado el día de San Martín (11 de noviembre) de ese mismo año. Con ese motivo, el arzobispo de Tarragona concedió cuarenta días de indulgencia a los fieles que, confesados y comulgados, lo visitaran coincidiendo con dicho aniversario¹²; y el papa Urbano IV confirmó y amplió los beneficios espirituales a quienes lo hicieran, además, en la festividad de la Pascua de Resurrección o en su octava¹³.

LA GUERRA DE LOS DOS PEDROS Y LA RECONSTRUCCIÓN DEL SIGLO XIV

Este enclave sufrió un duro saqueo por parte de las tropas castellanas que entraron en Calatayud el 29 de agosto de 1362 en el marco de la guerra de los dos Pedros (1356-1369)¹⁴; pero la salida de este contingente, que se produjo el 31 de marzo de

9. Documento registado *ibidem*, doc. n° 39, p. 108.

10. Documento dado a conocer y transcrito en V. DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, pp. 362-363, y registado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n° 45, p. 109.

11. Documento dado a conocer y transcrito en V. DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, doc. XXXII, p. 372, referenciado en A. GUGLIERI NAVARRO, *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1974, tomo II, n° 1063, y registado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n° 57, p. 112.

12. Documento referenciado en A. GUGLIERI NAVARRO, *op. cit.*, tomo II, n° 1065, y registado en C. DE LA FUENTE COBOS, *op. cit.*, doc. n° 63, p. 114.

13. Documento registado *ibidem*, doc. n° 81, p. 118.

14. La acción fue permitida por Pedro I el Cruel, que estaba soliviantado contra la Orden por su apoyo al monarca aragonés y su resistencia a entregarle su plaza y castillo de la encomienda de Nuévalos (V.

1366¹⁵, y el efecto revitalizador provocado por la concesión a la población del título de ciudad el 22 de abril de ese mismo año¹⁶, y la confirmación de sus privilegios diez años más tarde¹⁷, impulsaron a la Orden a iniciar la reconstrucción del complejo, que ya debía de estar muy avanzada –si no terminada ya– para finales de enero de 1386, cuando se consagraron tres altares levantados entre sus muros¹⁸.

Los trabajos, que debieron de solaparse en el tiempo con la construcción del convento de religiosas de la misma Orden en Zaragoza¹⁹ (ca. 1381-1390) y que, dadas las similitudes entre las dos empresas, pudieron correr a cargo del mismo maestro –Ma-

DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, p. 310; G.M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, tomo II, p. 410; A. SANMIGUEL MATEO, «El claustro del Santo Sepulcro de Calatayud», *Actas de las I Jornadas de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 281-292, espec. p. 281).

Desde luego, si se atiende única y exclusivamente a lo sucedido a su archivo, debe subrayarse que su riquísimo fondo documental estuvo a punto de desaparecer por completo. Así se desprende del análisis de los escasos pergaminos y legajos que formaron parte del mismo y que han llegado hasta nuestros días, casi todos copias o traslados de los originales perdidos que, realizados una vez superado el conflicto bélico y revalidados por Pedro IV el Ceremonioso (V. DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, p. 310; A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 281), pasarían al Archivo del Hospital al fusionarse ambas órdenes por voluntad de Inocencio VIII en 1489, para regresar de manera muy fragmentaria al separarse de nuevo en virtud de otra disposición pontificia, en este caso de León X, su sucesor en la cátedra de San Pedro, fechada en 1513 [documento referenciado en W. RINCÓN y E. QUINTANILLA (comis.), *La Orden del Santo Sepulcro en España. 900 años de historia*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1999, n° 45, p. 123].

15. V. DE LA FUENTE, *Historia...*, tomo I, p. 311.

16. *Ibidem*, pp. 312-313.

17. La confirmación se produjo el 8 de enero de 1376 (*ibidem*, p. 313).

18. Documento referenciado en B. CABAÑERO SUBIZA y J.C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, «Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450», *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1986, pp. 397-414, espec. p. 409.

19. El convento estaba en pleno proceso constructivo para el 24 de junio de 1381, cuando fray Martín de Alpartil, canónigo del Santo Sepulcro de Jerusalén y comendador de Nuévalos y Torralba, ordenó sus últimas voluntades [documento dado a conocer y transcrito, por error en 1361, en C. ODRIOZOLA y GRIMAUD, *Monasterio del Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo de Zaragoza. Memorias históricas referentes al mismo monasterio perteneciente a la Orden del Santo Sepulcro, único en España. Contiene documentos referentes a su fundación en el siglo XIV y demás hasta nuestros días*, Zaragoza, Mariano Escar, 1908, doc. VI, pp. 23-26; M^a C. LACARRA DUCAY, «Testamento de fray Martín de Alpartil», en D.J. BUESA CONDE y P.J. RICO LACASA (comis.), *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Zaragoza Cultural-Instituto para el Estudio y Conservación del Patrimonio, 1991, pp. 182-183; W. RINCÓN y E. QUINTANILLA (comis.), *op. cit.*, n° 122, p. 208]. De su análisis se desprende que el religioso deseaba recibir sepultura en la recién construida sala capitular de la casa, y que tenía un interés especial en que se concluyese la dotación de este mismo recinto, para el que había encargado la confección de un retablo de pintura al maestro afincado en Barcelona Jaume Serra, así como la realización de azulejos de Manises para su solado. No obstante, no olvidó reservar lo que pudiera restar de sus bienes para la conclusión del claustro, así como para acometer diferentes actuaciones en su entorno más inmediato, como la construcción de una bodega, del refectorio y la cocina, lo que nos inclina a pensar que, por lo menos, para entonces quedaba por cerrar su crujía meridional. De cualquier manera, la obra ya se había concluido para el 11 de febrero de 1390, cuando Francisco de Aguilón, rector de Longares, extendió el finiquito por las obras de la casa, que sería reconocido por la comunidad de religiosas tres años más tarde, el 3 de febrero de 1393. En él se incluía una gratificación de cien sueldos a Mahoma Calahorra, *moro, maestro de la obra* [documento dado a conocer y transcrito en J. VISPE MARTÍNEZ, «Aportación documental para el estudio de los maestros mudéjares zaragozanos de finales del siglo XIV», en J. CRIADO MAINAR (coord.), *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 209-246, espec. doc. n° 27, pp. 242-244].

homa Calahorrí–, implicaron la reconstrucción del templo, la elevación del claustro y la habilitación de varios espacios en su entorno más inmediato, como el refectorio, que aprovecharía un lienzo de la muralla medieval de la ciudad, o las caballerizas.

EL SANTO SEPULCRO DE CALATAYUD DURANTE LA EDAD MODERNA

Además de recibir un nuevo solado de azulejos de arista²⁰, la iglesia del Santo Sepulcro fue objeto de varias intervenciones a lo largo del Quinientos, como la reforma de la capilla de Antón Sancho, contratada con el maestro Juan de Heredia el 24 de marzo de 1544²¹.

Un poco más adelante debió de afrontarse la reforma del refectorio, que recibiría un techado de vigas aboceladas y revoltones dotado de un ancho arrocabe lamentablemente desaparecido; la elevación de una tercera altura sobre la cruja septentrional del claustro, que adoptaría la fisonomía de la típica galería de arquillos de la arquitectura civil aragonesa del momento²², o el tendido de la nueva fachada de la residencia de canónigos sobre la antigua muralla de la ciudad, que se terminaría reformando en su sector central para habilitar la nueva biblioteca.

El convento logró mantener su independencia frente a los deseos anexionistas de la colegial de Santa María –que quería verse elevada a la dignidad catedralicia– gracias entre otras cosas, al respaldo recibido de Felipe II²³; y reforzado por estos apoyos afrontó nuevos retos, como el derribo de su antigua iglesia medieval, que se inició en *los primeros días del 1605*²⁴, y la construcción del nuevo templo colegial que, al parecer, ya estaba concluido siete años más tarde, en 1613²⁵.

20. Se han localizado varios azulejos de este tipo en el flanco suroccidental del tramo que pudo funcionar como testero del templo medieval.

21. Según Acerete Tejero, el acuerdo contemplaba la realización de su portada en yeso labrado –enmarcada por dos pilastras laterales y coronada por un arco de medio punto en cuyo tímpano se alojarían las armas del comerciante–, así como la ejecución de otras medidas en el interior del recinto, tales como el cerramiento de dos arcos ciegos y el reparo y redecoración de los cruceros o bóvedas (J.M. ACERETE, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2000, p. 194).

22. Sobre este tipo de estructuras véase lo señalado en J. SOLDEVILLA FARO, «Arquitectura aragonesa. Aleros y miradores», *Aragón*, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1935, pp. 157-161, 194-197, 236-237; y 1936, pp. 8-11, 28-31 y 57-59; así como la recapitulación recogida en C. GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, tomo I, pp. 107-113.

23. Atendiendo a la petición del capítulo de la Orden, Felipe II se opuso a las pretensiones de la iglesia colegial de Santa María de Calatayud. El monarca les aseguró cuidado y protección en una misiva expedida desde el palacio de El Pardo el 13 de mayo de 1592, en la que se dirigía a los canónigos bilbilitanos señalándoles que podían estar ciertos que no sólo se escusará la unión, sino que miraría por lo que a esa casa tocara con todo amor y voluntad (G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975, p. 110).

24. V. DE LA FUENTE, *España Sagrada...*, p. 159. Recogen el aserto G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, p. 110.

25. E. LLAGUNO y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829 [ed. facs., Madrid, Turner, 1977], tomo III, p. 151. Recogen el aserto G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, 1975, p. 110.

Las obras, que respetaron algunos elementos del edificio anterior –sobre los que se volverá más adelante– y terminaron con la elevación de un majestuoso edificio clasicista de tres naves²⁶, dotado de un presbiterio extraordinariamente profundo²⁷ y ligeramente girado con respecto al claustro²⁸, corrieron a cargo de Gaspar de Santibáñez Salcedo, más conocido como Gaspar de Villaverde²⁹ (doc. 1594-1622, † 1622), un maestro oriundo de la montaña palentina³⁰ que desarrolló una intensa actividad profesional en la capital aragonesa³¹. Allí levantó la iglesia de San Juan Bautista (1599-1602), de capuchinos³², a partir de unas trazas elaboradas casi con toda seguridad por fray Querubino de Nápoles³³, y la de Nuestra Señora de la Victoria (1599-1603), de franciscanos mínimos³⁴, dos edificios lamentablemente desaparecidos pero que, en su momento, constituyeron dos puntas de lanza en la introducción de los presupuestos clasicistas en el panorama arquitectónico aragonés de comienzos del Seiscentos. Asimismo, conviene advertir que, una vez concluido su primer compromiso en Calata-

26. Sobre este edificio véase G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, pp. 112-113; A. RUBIO SEMPER, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilibitanos, 1980, pp. 29-31; W. RINCÓN GARCÍA, *La Orden del Santo Sepulcro en Aragón*, Zaragoza, Guara, 1982, pp. 34-36.

27. Debe tenerse en cuenta que tenía que alojar el coro.

28. Tal y como señalara Agustín Sanmiguel Mateo, *el eje de la iglesia protobarroca tiene una orientación de 102° al SE*, mientras que *el ala norte del claustro está algo mejor orientada, 82° al SE*, habiendo pues un ángulo entre ambas construcciones de 20° (A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 284). Para este investigador era lógico que la iglesia contemporánea del claustro tuviera la misma orientación que éste y desconocemos los motivos del giro de planta que hizo Gaspar de Villaverde (*ibidem*, p. 284). La iglesia pudo girar sobre el antiguo presbiterio, que quizás sería respetado, con la sola intención de generar un espacio nuevo y coherente –una plaza– en el entorno de la Puerta de Zaragoza.

29. E. LLAGUNO y AMÍROLA, *op. cit.*, tomo III, p. 151; A. RUBIO SEMPER, *op. cit.*, p. 29, nota n° 44.

30. Sus raíces familiares arrancaban de la localidad palentina de Villaverde del Monte, muy próxima a Santibáñez de la Peña, de cuyo nombre debió de tomar su apellido.

31. Un primer perfil profesional en G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, pp. 113-114. Ahora véase J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Excma. Diputación de Zaragoza-Instituto de Estudios Turolesenses, 2005, p. 63.

32. Á. SAN VICENTE PINO, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, doc. n° 470, pp. 578-580; A. ANSÓN NAVARRO, «El urbanismo, la arquitectura y las artes en Zaragoza durante la época de Baltasar Gracián (1620-1666)», en A. ANSÓN NAVARRO (comis.), *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura, Acción Social y Juventud, Servicio de Cultura, 2001, pp. 51-60, espec. p. 55; L. LONGÁS OTÍN, *Los capuchinos en Zaragoza. IV Centenario. 1598-1998*, Zaragoza, Hermanos Menores Capuchinos, 1998, pp. 27-32.

33. Gaspar de Villaverde debía adoptar la traza que se le dara y ejecutar los trabajos a conocimiento de personas expertas, y a gusto y contento del padre fray Querubín de Nápoles, frayle profeso de la Orden de los dichos Capuchinos, a quien esta remitida dicha hobra por orden de su padre provincial, a cuyo conocimiento y declaración se haya de estar en las dudas que se ofreciere sin recurso alguno (Á. SAN VICENTE PINO, *op. cit.*, doc. n° 470, pp. 578-580).

Otras fuentes señalan a fray Querubino de Nápoles como el autor del convento de San José (1599-1602) de Tarazona, el segundo de esta Orden en Aragón [fray G. DE ARGAIZ, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, tomo VII de *La soledad lavreada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675, p. 438].

34. En la construcción de la nave contó con el concurso de Esteban de Leturia (Á. SAN VICENTE PINO, *op. cit.*, pp. 574-575, doc. n° 467). Contrató en solitario la capilla mayor el 14 de enero de 1603.

yud, levantó la iglesia de San José de religiosas dominicas de la misma ciudad (1616-1625), un interesante templo de planta central que fue demolido en 1973³⁵.

Poco más tarde se abordaría la dotación interior del edificio, que incluiría una serie bastante homogénea de retablos³⁶ y un coro barrocos³⁷, y se completaría con el espectacular baldaquino dieciochesco atribuido al escultor bilbilitano Félix Malo³⁸, que, inscrito en la larga tradición aragonesa iniciada con el elevado en la capilla de San Pedro Arbués de la catedral zaragozana una vez superado el ecuador del siglo XVII³⁹, se revestiría de una nueva significación ligada al Santo Sepulcro jerosolimitano⁴⁰, y acusaría las renovaciones formales introducidas en la tipología al otro lado de los Pirineos en la primera mitad de la centuria siguiente, pudiéndose relacionar con las estructuras ideadas y levantadas por Marc Arcis en la catedral de Notre Dame de la Sède de Tarbes⁴¹ (a partir de 1717) y en la basílica de Saint Sernin de Toulouse⁴² (a partir de 1736).

EL COMPLEJO DEL SANTO SEPULCRO DE CALATAYUD EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

Tras el Concordato establecido entre el gobierno de España y la Santa Sede en 1851, el Cabildo Regular del Santo Sepulcro fue suprimido, y su Prior y único miembro supérstite, Manuel Rodrigo Vallabriga, se trasladó a la catedral de Málaga, en la que pasó a ocupar una canonjía⁴³. La iglesia quedó reducida a parroquia

35. G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, pp. 136-137, y figs. núms. 63 y 64; A. RUBIO SEMPER, *op. cit.*, docs. núms. 50-53, pp. 45-47 y 167-168, y doc. n.º 56, p. 169.

36. Documentos dados a conocer y transcritos *ibidem*, docs. núms. 76, 203, 205 y 206, pp. 180-181, 262, 262-263, y 264-265. Para la dotación artística del templo véase G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, pp. 114-115; A. RUBIO SEMPER, *op. cit.*, pp. 31-34; W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, pp. 37-42.

37. Documentos dados a conocer y transcritos en A. RUBIO SEMPER, *op. cit.*, docs. 163, 164, 168 y 172, pp. 238-240, 240, 241-242, y 243. Véase, sobre todo, *ibidem*, pp. 34-35.

38. G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, p. 114; W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, p. 40.

39. M.ª C. LACARRA DUCAY, «Catedral de San Salvador o La Seo», en G. FATÁS CABEZA (coord.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Delegación de Patrimonio Histórico-Artístico, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 104-163, espec. pp. 132-133; B. BOLOQUI LARRAYA, «El influjo de G.L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca: precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXIV, 1986, pp. 33-63.

40. Sobre este particular véase lo señalado a propósito del ciborio y la cabecera de la catedral de Granada en E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada, un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada-Excmo. Diputación Provincial de Granada, 1990, pp. 163-187.

41. F. SARTRE, «73— Plan et élévation du baldaquin de la cathédrale de Tarbes», en J. PENENT (comis.), *Le dessin baroque en Languedoc et en Provence*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, Loubatières, 1992, pp. 100-102; F. SARTRE, «Marc Arcis», *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, Paris-Toulouse, Somogy Éditions d'Art, Musée des Augustins, 1996, pp. 169-176, espec. p. 176.

42. *Ibidem*; P. JULIEN, *D'ors et de prières. Art et dévotion à Saint-Sernin de Toulouse. XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 215-229.

43. W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, p. 28.

mayor en 1857⁴⁴, y a depender directamente del obispo de Tarazona⁴⁵, que recibió la titularidad del complejo en 1863⁴⁶. El prelado lo cedió a la Compañía de Jesús un año más tarde⁴⁷, pero los hijos de San Ignacio tuvieron que abandonarlo precipitadamente en 1868⁴⁸. Finalmente, el papa León XIII elevaría la antigua iglesia regular a la dignidad de colegiata honoraria mediante una bula expedida el 18 de septiembre de 1901⁴⁹. A partir de ese momento el templo quedaría servido por un prior-párroco designado por el obispo de Tarazona⁵⁰, pero la medida no consiguió detener la ruina del complejo.

El claustro pasó a desempeñar diferentes usos. Sus galerías inferiores –ya en buena parte arruinadas– se tabicaron y compartimentaron para alojar actividades muy diversas. Así, por ejemplo, el escultor Pablo Remacha habilitó su herrería en la zona noroeste⁵¹. Por su parte, el sobreclaustro, integrado en la llamada *Casa de canónigos*, se reestructuró interiormente para albergar diferentes viviendas que fueron arrendadas a particulares. Sus inquilinos fueron tapiando arcos y ventanas, repintando las techumbres originales e incluso ocultándolas mediante la disposición de cielos rasos⁵².

El claustro comenzó a venirse a tierra a comienzos de los años ochenta⁵³, y el Ayuntamiento lo adquirió en 1985 para derribarlo y ofrecer el solar que lograra obtenerse al Ministerio de Educación, que necesitaba ampliar el grupo escolar de Enseñanza General Básica⁵⁴. El proyecto presentado a la Comisión Provincial de Patrimonio Cultural tres años más tarde, en 1988, planteaba habilitar una pista de deportes sobre el espacio que había ocupado su crujía meridional, pero la junta obligó a respetar su perímetro original⁵⁵ y ordenó asegurar su estructura con puntales y macizados⁵⁶.

Poco después se afrontó tanto la rehabilitación del templo –que incluyó ciertos trabajos en la cabecera, el retejado del edificio y su decoración pictórica interior– como la reforma de la plaza de San Benito. Por su parte, el claustro y sus anexos que-

44. G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, p. 110.

45. W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, p. 29.

46. *Ibidem*, p. 29.

47. G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, p. 110; W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, p. 29.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, p. 29.

51. A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 290.

52. *Ibidem*.

53. Un tramo del ala oriental del claustro se vino a tierra en 1981, y otros dos del occidental lo hicieron poco tiempo más tarde (*ibidem*).

54. *Ibidem*.

55. La medida quería dejar abierta la posibilidad de que volviera a levantarse en el marco de una reconstrucción integral del monumento (*ibidem*). Al parecer, la Diputación Provincial de Zaragoza estaba interesada en afrontar este reto. Quizás pueda entenderse en relación con este propósito la inclusión de una sección y un alzado del claustro firmados por Fernando Fernández Lázaro en VV.AA., *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia, Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, p. 148.

56. A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, pp. 290-292.

daron abandonados a su suerte hasta 2005, cuando se abordó su restauración de manera definitiva con el rigor metodológico proporcionado por la redacción de un Plan Director, revisado y actualizado de forma periódica –y desde el principio– por un equipo interdisciplinar.

En la actualidad se está desarrollando una primera fase de obras urgentes de consolidación estructural que, paralelamente al cumplimiento de su objetivo principal, nos está ofreciendo una valiosa información sobre el edificio, su azarosa historia constructiva y sus graves problemas de conservación, que viene a completar la proporcionada por las catas arqueológicas y el estudio histórico y documental realizados en paralelo. Todas estas fuentes permiten presentar nuevos e interesantes datos –que habrán de irse completando en el futuro– sobre el conjunto en general y sobre el complejo medieval en particular.

LOS RESTOS DE LA IGLESIA MEDIEVAL

Tal y como ya se ha señalado, el templo fue derribado prácticamente en su totalidad a comienzos del siglo XVII, cuando se construyó la nueva iglesia barroca, pero quedaron algunos vestigios del mismo embebidos en el escueto espacio comprendido entre el nuevo edificio y el claustro, en concreto su lienzo perimetral meridional, el arranque del testero y, en los extremos del primero, dos capiteles adosados y, sobre sus ábacos, los enjarjes de otras tantas bóvedas de crucería simple⁵⁷.

El lienzo mural presenta su interior enlucido, agramilado y con restos de policromía, imitando un falso despiece isódomo, y un vano abierto en su sector occidental que quedaría interceptado en su cima al tenderse la cubierta lúnea de la crujía septentrional del sobreclaustro, lo que permite intuir que la iglesia ya se encontraba en pie –y en uso– cuando comenzó a construirse este módulo.

Por otra parte, el capitel dispuesto en el flanco suroccidental luce una estilizada decoración vegetal en su cesta, como alguno de los labrados tanto para el monasterio de Piedra como para la iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud, lo que, a nuestro juicio, viene a confirmar que el templo fue construido en los últimos compases de la primera mitad del siglo XIII. Por su parte, el del otro extremo, realizado en yeso, facetado y con restos de policromía, obedecería a la restauración operada en el templo tras la guerra de los dos Pedros. Finalmente, los dos enjarjes conservados permiten intuir que la iglesia contó, por lo menos, con dos tramos de planta cuadrangular cubiertos con bóvedas de crucería simple.

57. Las primeras noticias sobre estos restos en G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, p. 112; G.M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, tomo II, p. 114, y en A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 282.

El claustro

Del claustro restan su crujía septentrional, los arranques de las que lo cerraban tanto al oriente como al occidente y la huella de la que lo hacía por el sur⁵⁸, unas galerías construidas con ladrillo, caliza –en los flancos– y alabastro –para capiteles y ménsulas–, enlucidas y policromadas, como las iglesias de Tobed, Maluenda, Torralba de Ribota o Cervera de la Cañada⁵⁹, articuladas en cinco tramos abovedados con crucería simple –mediante nervios de bocel triple y claves de disco plano– y abiertas al hueco del patio a través de tres arcos apuntados de intradós recto, sin molduras, cerrados mediante cuñas conformadas por varios ladrillos dispuestos de plano y separados por recios contrafuertes de sección rectangular. Del sobreclaustro tan sólo nos ha llegado la galería septentrional, un corredor continuo cubierto con una techumbre lúnea⁶⁰ y abierto al exterior mediante teorías de tres vanos en arco apuntado por cada uno de los inferiores.

58. La primera noticia de la estructura quedó recogida en la obra de Cos y Eyaralar, publicada en 1845 [M. DEL COS y F. EYARALAR, *Glorias de Calatayud y su antiguo Partido, Calatayud*, 1845, (ed. facs., Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1988)]. Borrás Gualis y López Sampedro publicaron su planta por primera vez en 1975 y, a pesar de que no deslizaron ninguna descripción sobre la estructura, dieron a conocer la existencia de las caballerizas, de un lagar y de las techumbres del sobreclaustro –al que se referían cuando aludían a la *Casa de canónigos*–, advirtiendo que se encontraban ocultas bajo cielos rasos y que la más importante cubría una sala que identificaron con la biblioteca, cuyas ventanas abrían al hueco del claustro (G.M. BORRÁS GUALIS y G. LÓPEZ SAMPEDRO, *op. cit.*, p. 112). Esta información sería recogida sin señalar su procedencia por Rincón García (W. RINCÓN GARCÍA, *op. cit.*, p. 34), y ampliada por el propio Borrás Gualis en su monumental *Arte mudéjar aragonés* (G.M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, tomo II, p. 114), en el que publicaría una nueva planta (*ibidem*, tomo II, p. 123), algo más elaborada, y una sección (*ibidem*, tomo I, p. 251).

Debe destacarse el estudio monográfico que le consagrara Agustín Sanmiguel Mateo (A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, pp. 281-292), así como el análisis que realizara junto con Ana Isabel Pétriz Aso sobre las caballerizas del convento (A. SANMIGUEL MATEO y A.I. PÉTRIZ ASO, «Las caballerizas medievales de la Orden del Santo Sepulcro de Calatayud», *Actas de las IV Jornadas de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, pp. 367-372).

59. Tomamos la descripción de Agustín Sanmiguel Mateo, para el que *todo va enlucido con yeso y posteriormente pintado, imitando sillares en las columnillas y arcos, y ladrillos en los plementos de las bóvedas y paredes interiores. En la imitación de sillares previamente se hacía un rayado del enlucido para que las líneas de pintura quedasen más protegidas y para conseguir mayor realismo. Las líneas de separación entre los sillares fingidos son negras y a unos centímetros de éstas. Otras líneas rojas contornean interiormente el perfil del sillar. En las columnillas, hechas con ladrillo aplantillado de sección circular, el enlucido genera una sección octogonal que, al estar adosadas, se presenta como semioctogonal, es decir con seis lados. Los capiteles y ménsulas de alabastro llevan unas gruesas franjas verticales de color rojo vivo. En los plementos de las bóvedas y en las paredes interiores, sobre un fondo ocre claro se imitan hiladas de ladrillos mediante una doble línea blanca. A intervalos regulares algunos de estos ladrillos ficticios van pintados de rojo, y en alguna bóveda de gris. Las superficies exteriores van ligeramente enlucidas, con un agramilado que marca las hiladas de ladrillo. En conjunto esta decoración, relativamente bien conservada, sigue las pautas decorativas de interiores mudéjares de los siglos XIV y XV cuyos mejores ejemplos están en la comarca de Calatayud: iglesias de Tobed, Maluenda, Torralba de Ribota y Cervera de la Cañada* (A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 285).

60. Se trata de un alfarje que consta de varias jácenas apeadas en sendos canes laterales y dispuestas transversalmente al eje longitudinal del espacio, que conforman diferentes secciones, constituidas a su vez por quince jaldetas cada una de ellas, y se completa mediante las tabicas, cintas, tablazón y otros elementos necesarios de cierre. Destaca la ornamentación tallada de los canes de apoyo de las jácenas, que son dobles

Su aspecto debió de asemejarse bastante al ofrecido por el claustro del convento de canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza, levantado con los mismos materiales, resuelto en dos pisos, con las mismas soluciones de cubierta y con una articulación exterior muy parecida. No obstante, también tendría que analizarse en relación con otras estructuras similares, aunque todas ellas posteriores, como los claustros de la colegiata de Santa María⁶¹ (ca. 1412) y San Pedro de los Francos⁶², ambos en Calatayud, o el de la iglesia de San Pedro de Teruel⁶³, recientemente restaurado.

Las estancias adyacentes

De las estancias articuladas en torno –o en las inmediaciones– del claustro se conservan los restos del refectorio que, tal y como ya se ha señalado, aprovechó uno de los lienzos de la muralla medieval de la ciudad –que se está recuperando en la actualidad– y fue muy reformado en la segunda mitad del Quinientos. También han llegado hasta nosotros las caballerizas⁶⁴, de planta rectangular y cubiertas con bóveda de cañón apuntado reforzado con arcos diafragma doblados y cerrados –como los

y escalonados en sucesivo saliente, con acabamiento lobulado, el más largo, y en forma de doble quilla de proa flanqueada por simplificadas palmetas contrapuestas que parecen puntas de flecha, el inferior, y van decorados en sus papos con dobles *ochos* o *eses*, estrías longitudinales y rollos atados, acabados estos últimos en festones recortados por los costados o caras laterales.

Asimismo, las jácenas y jaldetas muestran una ornamentación agramilada, técnica con la que se recuadraron por sus cuatro lados los papos de las primeras y se trazaron líneas longitudinales en las segundas. También debe destacarse su decoración pictórica al temple, que fue relativamente sencilla, y se conserva tan sólo en las cintas, que nos ofrecen la peculiaridad de constituir cenefas continuas, que se pintaron en toda su extensión y se dispusieron después sobre las jaldetas, de modo que su policromía queda cortada y sólo parcialmente visible entre ellas. Se ornamentaron con un sencillo motivo de lazo, que conforma una trenza blanca de dos cabos sobre un fondo negro perfilado de rojo, que se cruza en unos tramos y discurre lisa en otros, *cosiendo* en este caso ambos cabos mediante dos traticos que simulan ser una *doble puntada*. En uno de los lazos se alterna el referido motivo con otro de finos atauriques negros dibujados sobre el mismo fondo blanco. Este tema de lazo se encuentra asimismo en varios de los alfarjes del convento de Canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza, obra de Mahoma Calahorrí, acabado hacia 1390, y en el alfarje del pórtico de la iglesia de Santa María de Maluenda, fechado hacia 1400.

Todos estos datos forman parte del estudio de la obra incluido dentro del *Inventario de la carpintería mudéjar aragonesa* elaborado dentro del Proyecto de investigación homónimo concedido por el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2005-04996/ARTE) y elaborado por los doctores María Isabel Álvaro Zamora (como directora e investigadora responsable), Jesús Criado Mainar y Javier Ibáñez Fernández. Se está preparando la publicación del trabajo.

61. G.M. BORRÁS GUALIS, *op. cit.*, tomo II, pp. 109-11; A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 287. Una última revisión del claustro de Santa María de Calatayud en G.M. BORRÁS GUALIS, «Historia constructiva», *La Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Vestigium-Universidad de Zaragoza-Gobierno de Aragón, 2007, pp. 15-41, espec. p. 20.

62. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar...*, tomo II, pp. 113-114; A. SANMIGUEL MATEO, *op. cit.*, p. 287.

63. G.M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar...*, tomo II, pp. 384-385. Véase una aproximación más reciente al edificio en A. PÉREZ SÁNCHEZ y J.M^a SANZ ZARAGOZA, «La iglesia de San Pedro de Teruel», *Stvdium*, 4, Homenaje al profesor Antonio Gargallo Moya, 1997, tomo II, pp. 221-236.

64. El único estudio publicado del espacio es el de A. SANMIGUEL MATEO y A.I. PÉTRIZ ASO, *op. cit.*, pp. 367-372.

del frente del claustro— mediante cuñas conformadas por varios ladrillos dispuestos de plano en lo que, según Agustín Sanmiguel Mateo, pudo constituir una característica constructiva de la zona⁶⁵. Actualmente enronadas, su aspecto debió de asemejarse bastante al ofrecido por las caballerizas del palacio episcopal de Tarazona, habilitadas inmediatamente después de que el obispo Pedro Pérez Calvillo adquiriese el edificio de la Zuda a Jordán Pérez de Urriés, gobernador de Aragón y procurador de los herederos de su antiguo propietario, García de Lóriz, en 1376⁶⁶.

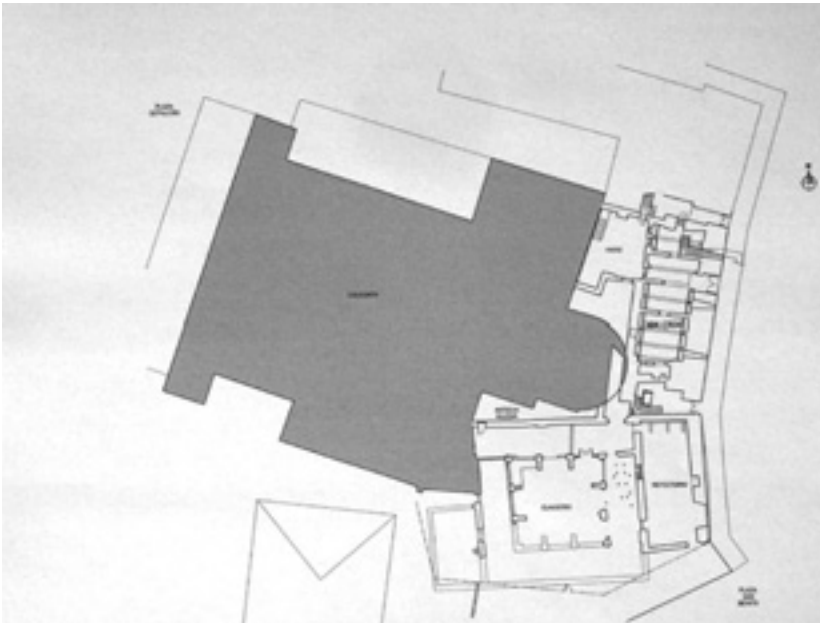


Fig. 1. Calatayud. Santo Sepulcro. Planta.

65. *Ibidem*, p. 370.

66. M^ªT. AINAGA ANDRÉS, «El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la sede episcopal de Tarazona (Zaragoza)», II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo. Ciencias Sociales, *Tv-riaso*, X, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, tomo II, pp. 453-503, espec. pp. 463-469; M^ªT. AINAGA ANDRÉS y J. CRIADO MAINAR, *El cinto de Tarazona y sus monumentos*, Tarazona, Asociación de Vecinos El Cinto-Ayuntamiento de Tarazona-Centro de Estudios Turiasonenses, 1997, pp. 37-38.

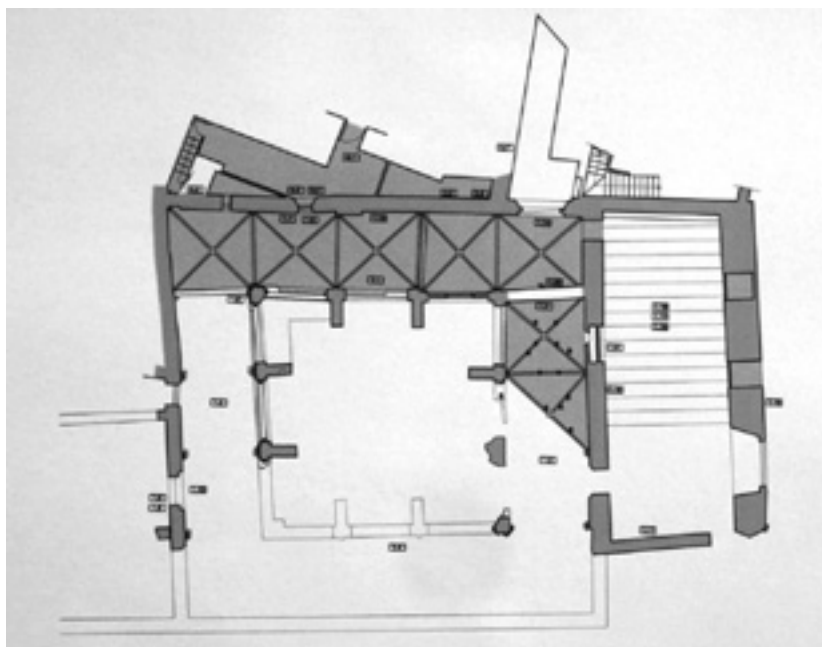


Fig. 2. Calatayud. Santo Sepulcro. Claustro. Planta.

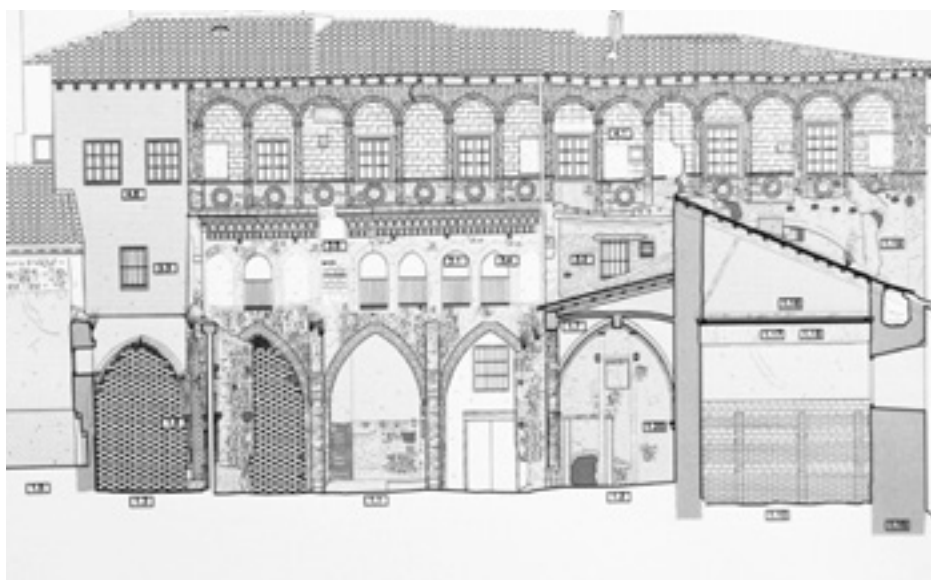


Fig. 3. Calatayud. Santo Sepulcro. Claustro. Alzado de la crujía septentrional.

ANÁLISIS DE LAS RESTAURACIONES CONSTRUCTIVO- ESTRUCTURALES EN LAS TORRES MUDÉJARES DE ARAGÓN EN INTERVENCIONES POSTERIORES A 1985. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PRIMERAS CONCLUSIONES

Javier Sanz Prat
Arquitecto

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta comunicación es dar a conocer el estado de la cuestión y las primeras conclusiones obtenidas en las investigaciones realizadas por el autor en el marco de su tesis doctoral. Dicha tesis, dirigida por el Dr. Arq. José Luis González Moreno-Navarro, se encuentra actualmente en proceso de elaboración tras ser presentado en junio de 2006 el correspondiente proyecto de tesis en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona dentro del Programa de Doctorado *Construcción, restauración y rehabilitación arquitectónica* de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Objeto y justificación de la investigación

En Aragón existen más de 100 torres consideradas mudéjares, muchas de las cuales han sido intervenidas para subsanar los daños aparecidos durante el paso de los siglos. Esta investigación tiene por objeto el análisis de las intervenciones en las torres mudéjares de Aragón desde el punto de vista de su comportamiento estructural y su configuración constructiva, dado que dichas intervenciones plantean problemas constructivo-estructurales de interés.

La restauración de los edificios siempre requiere un conocimiento constructivo previo. Es importante conocer el comportamiento estructural del edificio objeto de la intervención así como sus patologías más frecuentes para poder valorar en qué medida han sido adecuadas las intervenciones que se han realizado. Además, este co-

nocimiento constructivo-estructural, junto con la valoración de las intervenciones, puede ser utilizado para orientar las intervenciones que se realicen en el futuro.

Por otra parte, el conocimiento de las intervenciones en las torres mudéjares puede desvelar pistas que aclaren la incertidumbre sobre la datación y el origen de algunas de ellas, dado que algunos autores apuntan la posibilidad de que parte de las torres consideradas mudéjares sean en realidad los alminares de las antiguas mezquitas reutilizados.

Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación son los siguientes:

- Analizar el tipo de intervención y los criterios utilizados en las restauraciones así como su evolución.
- Analizar las técnicas de conservación y restauración aplicadas, la introducción de nuevas tecnologías (tanto en la diagnosis como en la intervención), los materiales utilizados y su durabilidad.
- Profundizar en el conocimiento constructivo-estructural de las torres mudéjares para facilitar su comprensión por parte de los arquitectos que han de intervenir en su restauración. De esta manera se pretenden evitar los problemas que puede generar una restauración cuando no se tiene un conocimiento exhaustivo de su comportamiento estructural.

Para poder alcanzar estos objetivos generales se plantean una serie de objetivos particulares mucho más concretos, que son los siguientes:

- Analizar el estado de las torres antes de su restauración para conocer cuáles eran sus patologías y comprobar si se han producido otras después de la intervención.
- Realizar una clasificación tipológica de las torres en función de su estructura y morfología constructiva.
- Clasificar los diferentes tipos de intervención y observar la relación con el estado original y la representatividad del edificio.
- Comparar las intervenciones y los criterios seguidos con las recomendaciones internacionales (Carta de Atenas, 1931; Carta de Venecia, 1964; Carta del Restauero, 1972; Carta de Cracovia, 2000; Carta de ISCARSAH (*International Scientific Committee for the Structural Analysis and Restoration of Historical Structures*), 2001).
- Comparar las intervenciones y los criterios seguidos con las leyes sobre Patrimonio en vigor (Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y Ley de Patrimonio Cultural Aragonés de 1999).
- Estudiar las técnicas utilizadas para evaluar cuáles han dado un resultado positivo de cara a la conservación del patrimonio.

Ámbito temporal y geográfico

La investigación se centra en las intervenciones realizadas a partir de 1985 (Ley de Patrimonio Histórico Español), cuando se produce la transferencia de las competencias sobre conservación de Patrimonio Histórico a las Comunidades Autónomas, aunque también se pretende establecer la comparación con algunas intervenciones históricas.

Por otra parte, el ámbito geográfico es el territorio aragonés, considerado por autores como Gonzalo Borrás¹ como uno de los principales focos mudéjares regionales con características que lo diferencian.

Como podemos observar en el mapa adjunto (fig. 1), la mayoría de las torres se concentra en la provincia de Zaragoza y, especialmente, en la comarca de Calatayud en torno a los ríos Jalón y Jiloca. También podemos ver que muchas de las torres mudéjares de Aragón han sido restauradas a partir de 1985.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La búsqueda de información para conocer el estado de la cuestión ha permitido comprobar que, hasta el momento, no se ha realizado ninguna investigación sistemática y completa sobre las intervenciones en torres mudéjares en cuanto a su configuración constructiva y comportamiento estructural. En cambio, sí que han sido estudiadas las intervenciones en cuanto a su decoración cerámica por autores como Ascensión Hernández.

Al analizar el estado de la cuestión se pretende conocer la documentación existente sobre el objeto de estudio para extraer los datos y documentos que puedan aportar información útil para realizar la tesis. Para ello, en el proyecto de tesis se clasificó la información en cinco apartados que van de lo general a lo particular: sobre el arte mudéjar, sobre el mudéjar aragonés, sobre los monumentos mudéjares de Aragón, sobre las torres mudéjares de Aragón y sobre las intervenciones en dichas torres. Posteriormente, esta información se analizó para concretar las aportaciones del estado de la cuestión sobre cinco aspectos fundamentales para la investigación:

- Sobre planimetría y documentación fotográfica de las torres.
- Sobre la tipología estructural de las torres.
- Sobre el número de intervenciones en torres mudéjares a partir de 1985.
- Sobre el tipo de intervenciones realizadas.
- Sobre casos concretos.

A continuación se describen los documentos que han aportado información y se exponen las conclusiones sobre los cuatro aspectos citados en primer lugar. Por su mayor extensión, cuando se trate el tema de los casos concretos se expondrá únicamente, a modo de ejemplo, el caso de las torres de Teruel.

1. G.M. BORRÁS GUALIS, *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, p. 191 y ss.



Fig. 1. Mapa de ubicación de las torres mudéjares de Aragón.

Sobre planimetría y documentación fotográfica de las torres

El libro que aporta una planimetría más extensa es *Arte mudéjar aragonés* (BORRÁS, 1985), del cual se está realizando una reedición más completa. Este libro incluye plantas de casi todas las torres a diferentes alturas y alzados y secciones de algunas de ellas. Todos estos planos van acompañados de la correspondiente escala gráfica. También contienen planos con escala gráfica otras publicaciones más específicas como el artículo «Crónica historiográfica del mudéjar turolense» (PÉREZ, 1991), pero en este caso los planos son sólo de las torres de Teruel.

La documentación fotográfica es más extensa y está presente, en mayor o menor medida, en muchos de los libros consultados. Además, algunas de estas fotografías tienen un gran interés, ya que son anteriores a las últimas restauraciones y pueden aportar datos sobre el estado del edificio en ese momento. A pesar de ello, no es suficiente la planimetría ni la documentación fotográfica extraída de las publicaciones existentes y, por lo tanto, es necesario recurrir a otras fuentes para completar esta información. En este sentido la fuente más directa para obtener esta información son los arquitectos que han intervenido en la restauración de cada torre.

Sobre la tipología estructural de las torres

Las publicaciones más relevantes en este aspecto son:

- «Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución» (ÍÑIGUEZ, 1937).
- «Arte mudéjar aragonés» (BORRÁS, 1978 y 1985).
- «Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca» (SANMIGUEL, 1998).

Íñiguez considera que la mayoría de ellas tiene estructura de alminar hispano-musulmán, propone una evolución cronológica y plantea la posibilidad de que algunas de las torres hayan sido realmente un alminar. Comienza por la torre de tipo árabe formada por torre y contratorre con estancias abovedadas en el interior de la segunda. A esta torre se le agrega el cuerpo de campanas para transformarla en campanario cristiano, que se suele cubrir con bóvedas octogonales. En las torres cuadradas las bóvedas octogonales dan empujes sobre los vanos del cuerpo de campanas provocando la ruina de muchas de ellas. Más adelante, se sustituye esta bóveda por una flecha piramidal octogonal que se apoya sobre muros o trompas y da menos empujes. Otro tipo de torres tiene el cuerpo de campanas más pequeño, de manera que carga en la contratorre. También aparecen torres huecas con forjados de madera y torres con escaleras en torno a un machón central. Algunas torres cuadradas pasan a ser octogonales mediante trompas enjarjadas y unas torrecillas que suavizan su alzado (torres mixtas). Como último tipo destaca el de las torres octogonales con contrafuertes e impostas que simulan forjados y las de planta estrellada, como la desparecida Torre Nueva. En el siglo XVIII se agregan chapiteles bulbosos como remate. El interés de este libro radica en que es la primera vez que se estudia la tipología de las torres atendiendo a su estructura en lugar de ordenarlas en función de su forma exterior (cuadrada, octogonal o mixta).

Por otra parte, Borrás, en su libro de 1978, destaca la figura de Íñiguez y apoya la clasificación de las torres en función de su estructura en lugar de basarse en la forma, y establece cuatro tipos de torres: los primeros tanteos, torres mudéjares de estructura hispano-musulmana (con alminar almohade o alminar tradicional), torres de estructura cristiana y últimos ejemplos. Pero en 1985 hace una clasificación diferente, unificando el primer y tercer grupo en “torres de estructura cristiana” al considerar que todas las torres son mudéjares. Por lo tanto, la clasificación queda reducida a tres tipos: torres mudéjares de estructura cristiana, torres mudéjares con estructura de alminar y evolución posterior de las torres mudéjares. Borrás escribe posteriormente sobre el tema en su trabajo «Las estructuras mudéjares aragonesas», publicado en *Obras singulares de la arquitectura y la ingeniería de España*, editada por Fomento de Construcciones y Contratas en 2004.

Finalmente, Sanmiguel hace una clasificación diferente que, aunque se centra en las comarcas de Calatayud y Daroca, puede extenderse al resto del territorio aragonés ya que, según Sanmiguel, en estas comarcas hay ejemplos de todos los tipos existentes. Establece cinco grupos de torres: torres-alminares, torres-atalaya, torres de iglesias mudéjares, posibles alminares mudéjares y torres tardías.

Como hemos podido observar, cada uno de estos libros hace una clasificación tipológica diferente de las torres, ya que introducen diferentes consideraciones sobre el origen cristiano o musulmán de éstas. Pero si nos centramos exclusivamente en la estructura de las torres, una posible clasificación sería aquella que se basa en su disposición interna, ya que es un aspecto fundamental de la estructura. Por tanto, podemos distinguir tres tipos básicos con sus posibles variables: torres huecas, torres con machón central y torres con contratorre.

El libro de Sanmiguel dedica un capítulo completo a la estructura y decoración de las torres. En cuanto a la estructura de las torres trata los siguientes aspectos: materiales constructivos (ladrillo, mampostería, sillería y hormigón de yeso), la planta (cuadrada u octogonal), disposición interna (interior hueco o estructura de alminar con machón prismático-cuadrado, cilíndrico u octogonal y con contratorre cuadrada u octogonal), las escaleras interiores (en voladizo recto con arcos de apoyo; sobre bovedillas de argamasa de yeso de cañón, de cañón apuntado, cortas de disposición radial; y sobre bovedillas de ladrillo de cañón, de arcos cruzados, de aproximación de hiladas, de caracol por superposición e hiladas horizontales), el cuerpo superior, arcos de los vanos y el arco apuntado. Dado que en este libro se hace un recorrido por los aspectos esenciales de la estructura de las torres enumerando todas las variantes de cada aspecto, será muy útil para profundizar en su conocimiento constructivo-estructural.

Sobre el número de intervenciones en torres mudéjares a partir de 1985

Para conocer el número de intervenciones realizadas en el periodo que estudia la tesis son claves los siguientes documentos:

- “Listado de Monumentos” del mudéjar de Aragón que fueron propuestos para la ampliación en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO de 2001 y que aparecen en la página web del Gobierno de Aragón http://www.aragob.es/edycul/patrimo/lista_monumentos.htm

- *Guía del arte mudéjar en Aragón*, (ALCALÁ, REVILLA y RODRIGO, 2005).
- *Cuadro de actuaciones en el Mudéjar de Aragón* presentado por Antonio Pérez en el seminario «Mudéjar desaparecido y mudéjar recuperado», que se celebró en el X Simposio Internacional de Mudejarismo (2005).

En la guía se establece una serie de rutas para la visita de los monumentos mudéjares e incluye un listado más amplio que el de la página web. Por tanto, estos dos documentos permiten confeccionar una lista de las torres de Aragón que son consideradas mudéjares. Dada la oficialidad de estas fuentes ha sido éste el criterio para determinar cuántas torres mudéjares hay en Aragón. Así se evitan consideraciones subjetivas sobre torres en las que no queda claro su estilo, por tratarse de casos que surgen en periodos de transición.

El cuadro de actuaciones recoge tanto las intervenciones realizadas en torres como en iglesias, basándose en los datos facilitados por instituciones como: el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (COAA) en sus tres demarcaciones correspondientes a las provincias de Zaragoza, Huesca y Teruel; el Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza y el Servicio Provincial de Educación, Cultura y Deporte de Teruel. Este documento ha servido para conocer cuáles de estas torres han sido restauradas en el periodo estudiado (a partir de 1985). Al no existir registro oficial de todas las intervenciones, este cuadro se irá completando con los datos facilitados por los arquitectos que han intervenido en las restauraciones.

Por otra parte, en los tres documentos se da la circunstancia de que las torres están mezcladas con el resto de los bienes mudéjares (fundamentalmente ábsides o iglesias completas). Esto añadía cierta dificultad a la elaboración de listas únicamente sobre torres ya que, en algunos casos, no queda suficientemente claro si la iglesia mudéjar tiene una torre que también lo era. De todas maneras, los datos obtenidos a partir de los tres documentos han servido para elaborar un mapa de las torres mudéjares y una lista de torres e intervenciones.

Sobre el tipo de intervenciones realizadas

Sobre el tipo de intervención realizada en las torres aportan información las siguientes publicaciones:

- «Restauración de torres mudéjares en Aragón», (IBARGÜEN, 2002).
- *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza*, (VV.AA., 1993, 1999 y 2003).

La ponencia titulada «Restauración de torres mudéjares en Aragón» fue realizada por Javier Ibargüen Soler en la 2ª *Bienal de Restauración Monumental* celebrada en Vitoria en 2002. En ella destaca “la problemática que presentan la mayoría de las torres mudéjares a la hora de su restauración”. Ibargüen diferencia dos aspectos de la problemática:

En cuanto a los aspectos morfológicos:

- Su pertenencia en muchos casos a otra torre anterior.
- El recrecimiento de algún cuerpo y el cerramiento de huecos del cuerpo de campanas para la colocación de una escalera de acceso.
- La modificación del remate superior o chapitel.

- La apertura mayor de los huecos para la colocación de campanas nuevas o de mayor tamaño.
- Ubicación inadecuada de relojes y perforaciones de las estancias o escaleras de las torres para el paso de las presas.

En cuanto a los aspectos constructivos:

- Pérdida de masa en las juntas y consiguiente deterioro del ladrillo, siempre en mayor medida en las cornisas e impostas de separación de cuerpos.
- Pérdida o deterioro de los materiales cerámicos.
- Agrietamiento de los muros en el debilitamiento producido junto a los vanos.
- Accesos defectuosos no originales.
- Inclinaciones por diferencias de fraguado o falta de protección superior.
- Deficiente sujeción de vuelos de cornisas y falta de protección superior de éstas.

Esta lista de patologías está basada en la experiencia del autor en la restauración de torres mudéjares, por lo que no puede considerarse cerrada. De todas formas, constituye un punto de partida básico para el conocimiento del comportamiento estructural de las torres mudéjares. Ibargüen también destaca que no se ha realizado un estudio global de las restauraciones de torres mudéjares que pueda guiar las intervenciones futuras.

Desde 1985 se ha intervenido en la mayoría de las torres mudéjares de Aragón a través del Gobierno de Aragón, las diócesis correspondientes y los servicios de restauración de las diputaciones provinciales de Zaragoza y Teruel. La Diputación Provincial de Zaragoza (DPZ) ha publicado en 1993, 1999 y 2003 tres libros con el título *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza*, donde se recogen las intervenciones realizadas a cargo de su Servicio de Restauración en el Patrimonio Histórico de la provincia. A cada intervención dedica de 2 a 4 páginas, donde aparecen los datos generales de la intervención, una breve descripción de la actuación y fotografías y planos del monumento antes y después de la intervención. La mayoría de las intervenciones se refiere a iglesias y, entre ellas, hay algunas intervenciones en torres mudéjares. Por lo tanto, estos libros pueden servir para conocer el tipo de intervención llevada a cabo en algunas de las torres.

Sobre casos concretos: las torres de Teruel

Debido a que las torres mudéjares de Teruel fueron las primeras en ser declaradas Patrimonio Mundial (1986) por su mayor importancia, existe un mayor número de publicaciones relacionadas con las intervenciones que se han realizado en ellas. Por este motivo, a modo de ejemplo, en este apartado sólo se incluyen las publicaciones que hacen referencia a las torres de Teruel:

- «Las torres de Teruel», (GARCÍA GUERETA, 1925).
- «Crónica historiográfica del mudéjar turolense», (PÉREZ, 1991).
- «Restauración de la torre mudéjar del Salvador de Teruel», (PÉREZ y SANZ, 1993).
- «El mudéjar de Teruel: pervivencia y restauraciones», (PÉREZ y SANZ, 2002).

En el artículo «Las torres de Teruel», publicado en la revista *Arquitectura* en 1925, Ricardo García Guereta describe las torres de San Martín y San Salvador. Pero, debido al peor estado de la primera, centra su exposición en la torre de San Martín, alu-

diendo únicamente a la de San Salvador en la introducción y cuando habla de la composición decorativa. Enumera las causas de ruina de la torre de San Marín considerando fundamentales tres: “defectos de proyecto, mala calidad del terreno que sustenta la torre y defectuosa organización y ejecución de las obras realizadas para consolidar la torre en 1549”. También explica detalladamente los estudios realizados para comprobar la estabilidad de la primera mediante estática gráfica, y concluye que la torre en su conjunto es estable a pesar de la existencia de puntos críticos y propone consolidar el recalce, descargar los arcos fajones y realizar un atado de los machones del cuerpo de campanas.

En 1991 se publica *Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*, en el que se recogen trabajos de cinco especialistas sobre el mudéjar de Teruel entre los que se encuentra «Crónica historiográfica del mudéjar turolense» de Antonio Pérez. El autor hace una crónica historiográfica en la que incorpora los proyectos sobre las intervenciones históricas y las polémicas surgidas sobre ellas. En especial destaca el caso de la torre de San Pedro, cuyo cuerpo superior (añadido en el siglo XVIII y dañado en la guerra civil) se derribo para devolver a la torre su aspecto original.

En el artículo «Restauración de la torre mudéjar del Salvador de Teruel» (PÉREZ y SANZ, 1993) se describen las intervenciones históricas realizadas en la torre y los proyectos de restauración que no se llevaron a cabo. En cuanto a la intervención reciente, se describen los exhaustivos estudios realizados antes y durante la obra:

- Arqueológicos: del subsuelo, muros y paramentos ocultos en la zona de unión con la iglesia.
- Geotécnico: para la evaluación de la seguridad de los apoyos.
- Datación cronológica del ladrillo y la cerámica vidriada por termoluminiscencia.
- Análisis de materiales: estado y composición para decidir las características de los materiales a utilizar y su compatibilidad con los existentes.
- Medición de vibraciones, temperaturas, velocidad del viento y su relación con el movimiento de grietas.
- Inventario de la cerámica vidriada existente.

También se describen, detalladamente, los criterios seguidos en la restauración de cada uno de los materiales (yeso, cerámica vidriada, ladrillos, etc.). Todo ello para alcanzar el objetivo propuesto: “Prolongar la supervivencia del edificio [...] devolviéndole su esplendor, en la medida de lo posible”.

En abril de 2002 la revista *Trébede* (Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura) dedica su número 62 al «Mudéjar Mundial» con motivo de la reciente Declaración del Mudéjar Aragonés como Patrimonio Mundial por parte de la UNESCO en diciembre de 2001. En este número se incluye el artículo «El mudéjar de Teruel: pervivencia y restauraciones», de Antonio Pérez Sánchez y José María Sanz Zaragoza. El artículo hace un repaso de las restauraciones históricas que se realizaron en las torres de Teruel por parte de Ricardo García Guereta (1927-1934) y Manuel Lorente Junquera (1943-1953), desde su declaración como Monumentos Nacionales a principios del siglo XX. También alude a la declaración de Patrimonio Mundial de 1986, que llevó a la redacción de un Plan Director sobre las actuaciones en el mudéjar turolense por parte de los autores del artículo. Se enumeran los estudios realizados y los objetivos de la restauración actual, que se concretan en tres básicos:

- 1º “Establecer soluciones a los problemas estructurales y al estado de los materiales [...] para alargar su pervivencia hacia generaciones futuras”.
- 2º “Adecuar los espacios para ser visitados, dada su condición de Patrimonio Mundial”.
- 3º “Devolver a las torres, en la medida de lo posible, su aspecto primitivo”.

PRIMERAS CONCLUSIONES

Lo expuesto hasta el momento sobre los cinco aspectos tratados en el estado de la cuestión muestra que la documentación existente posee información útil para esta investigación. De todas maneras, a pesar de las aportaciones de estos documentos, la información nunca es del todo completa y exhaustiva, ya que no ha sido elaborada para alcanzar los objetivos de esta investigación. Por ello, para completar la información que precisa la investigación hay que recurrir a otras fuentes complementarias y, tal como se ha comentado anteriormente, dichas fuentes son los arquitectos que han intervenido en la restauración de cada torre. La iniciativa de Antonio Pérez, a través del Centro de Estudios Mudéjares, de digitalizar la documentación existente sobre las intervenciones en el mudéjar puede facilitar en gran medida el acceso a una información muy útil para esta investigación.

El estado en que se encuentra la investigación actualmente no permite todavía exponer unas conclusiones rigurosas sobre el tipo de intervenciones realizadas y los criterios que se han seguido, sobre las técnicas de conservación y restauración aplicadas o sobre el conocimiento constructivo-estructural de las torres mudéjares. Sin embargo, sí que es posible tener una visión global sobre quiénes han intervenido en la restauración de las torres, en qué medida lo han hecho y cuántas torres han sido restauradas en el periodo que se estudia. Por tanto, las primeras conclusiones de la investigación que se exponen en este apartado tratarán sobre estos aspectos.

Para ello, en el transcurso de la investigación se ha realizado una clasificación de los arquitectos en función del número de torres en las que han intervenido y de si han intervenido en alguna de las torres declaradas Patrimonio Mundial por la UNESCO. En 1986 fueron declaradas Patrimonio Mundial las torres de la catedral de Santa María de Mediavilla y de las iglesias de San Pedro, San Martín y El Salvador, todas ellas de Teruel, y en 2001 la torre de la iglesia de San Pablo en Zaragoza y la de la colegiata de Santa María en Calatayud, junto con otros monumentos que no poseen torre mudéjar. En total son 6 torres declaradas Patrimonio Mundial de las cuales 4 han sido restauradas en el periodo estudiado.

En base a los dos criterios citados se ha establecido un primer grupo de cuatro arquitectos, o equipos de arquitectos, que han intervenido en más de 5 torres en total o en alguna de las torres declaradas Patrimonio Mundial. Los arquitectos de este primer grupo han intervenido en 20 torres en total:

- Antonio Pérez Sánchez y José María Sanz Zaragoza: 3 torres restauradas (las 3 Patrimonio Mundial).
- Joaquín Soro López: 5 torres restauradas (una de ellas Patrimonio Mundial).
- Javier Peña Gonzalvo: 7 torres restauradas.
- Javier Ibargüen Soler: 5 torres restauradas.

Un segundo grupo lo forman los arquitectos, o equipos de arquitectos, que han intervenido en más de una torre y menos de cinco. Son siete arquitectos con 21 intervenciones en total:

- Fernando Alegre Arbués: 4 torres restauradas, una de ellas con Salvador Esteras.
- Roberto Benedicto Salas: 4 torres restauradas, una de ellas con Joaquín Soro López.
- José M. Martínez de Ubago: 4 torres restauradas.
- Joaquín Andrés Rubio: 3 torres restauradas.
- Antonio Alcubierre García: 2 torres restauradas.
- Julio Clúa Martínez: 2 torres restauradas.
- Pedro Ponce de León: 2 torres restauradas.

El tercer grupo lo forman los que han intervenido sólo en una torre y completan otra veintena de intervenciones más.

Conviene aclarar que los datos sobre el número de torres restauradas son provisionales y se irán completando con las últimas intervenciones realizadas, las que se encuentran en curso actualmente y los datos que aporten las entrevistas pendientes con algunos de los arquitectos. No obstante, se ha considerado necesario incluir estos datos para dar una idea sobre el orden de magnitud de las intervenciones realizadas, aunque muchas de ellas no afectan a la configuración constructiva o al comportamiento estructural. Igualmente se pretende mostrar quiénes y en qué medida son los agentes principales de las restauraciones realizadas en las torres mudéjares de Aragón a partir de 1985, cuando entra en vigor la Ley de Patrimonio Histórico Español.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ PRATS, I., REVILLA HERNANDO, A.M. y RODRIGO GARZA, B. (2005), *Guía del arte mudéjar en Aragón*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares-Prames.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (1978), *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara Editorial.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (1985), *Arte mudéjar aragonés*. 2 vols. y carpeta de planos, Zaragoza, Ibercaja y COATAZ.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (1990), *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (2004), «Las estructuras mudéjares aragonesas», *Obras singulares de la arquitectura y la ingeniería de España*, Fomento de Construcciones y Contratas.
- GARCÍA GUERETA, R. (1925), «Las torres de Teruel», *Arquitectura*, nº 73, mayo 1925, pp. 97-124.
- IBARGÜEN SOLER, J. (2002), «Restauración de torres mudéjares en Aragón», *Actas de la 2ª Bienal de Restauración Monumental*, Vitoria, Academia Partal, pp. 75-79.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F. (1937), «Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución», *Estudios de arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 115-149.
- LABORDA YNEVA, J. (coord.) (1999), *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.

- NAVARRO TRALLERO, P.J. (coord.) (2003), *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1991), «Crónica historiográfica del mudéjar turolense», *Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 107-155.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. y SANZ ZARAGOZA, J.M. (1993), «Restauración de la torre mudéjar del Salvador de Teruel», *Informes de la Construcción: Construir el pasado (II)*, Instituto Eduardo Torroja, vol. 45, n° 428, pp. 49-58.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. y SANZ ZARAGOZA, J.M. (2002), «El mudéjar de Teruel: pervivencia y restauraciones», *Trébede: Mudéjar Mundial*, n° 62, pp. 67-71.
- SANMIGUEL MATEO, A. (1998), *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- VV.AA. (1993), *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.

Otros documentos

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (2005), *Cuadro de actuaciones en el Mudéjar de Aragón*, Documento presentado en el seminario «Mudéjar desaparecido y mudéjar recuperado» perteneciente al X Simposio Internacional de Mudejarismo realizado en Teruel. “Listado de Monumentos” del mudéjar de Aragón. Página web del Gobierno de Aragón: http://www.aragob.es/edycul/patrimo/lista_monumentos.htm