

Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ*

Resumen

Desde su invención, la fotografía ha estado estrechamente relacionada con la arquitectura y ha sido una fuente fundamental para los historiadores del arte, como documento histórico que testimonia los sucesivos cambios de un monumento a lo largo del tiempo. Sin embargo, no han sido todavía analizadas en profundidad un tipo específico de imágenes: aquellas tomadas durante las obras de restauración, entre otras razones porque en su mayor parte no fueron publicadas, sino que permanecieron custodiadas en los archivos de los arquitectos o de las empresas constructoras.

Se trata de fotografías en las que no existe una intención estética como punto de partida, sino que son consideradas como una herramienta fundamental en el proceso de trabajo por muchos motivos. Fueron utilizadas para subrayar la necesidad de abordar la restauración de un monumento (muchas muestran detalles de pérdidas, daños estructurales, grietas, derrumbes, apuntalamientos, etc.), para documentar el proceso de intervención del mismo monumento, y se convierten en documentos históricos de primer orden cuando recogen partes o elementos desaparecidos o suprimidos en una restauración.

Palabras claves

Arquitectura, restauración, patrimonio, fotografía, Aragón.

Abstract

From its origin, photography has been narrowly related to architecture and therefore it has been a fundamental source for the historians of art, as an historical document that bears witness to monument's successive changes throughout the time. Nevertheless, a specific type of images have not been still analyzed in depth: those made during the works of building's restoration, among other reasons because mostly were not published, but they remained guarded in the personal archives of the architects or of the construction companies.

These photographs were not made with an aesthetic intention, but they are considered to be a fundamental tool in the process of project and design a restoration for many reasons. They were used to underline the need to approach the restoration of a monument (many show details of losses, structural hurts, cracks, etc.), also to document the process of intervention of the same monument, and they turn into historical documents of great importance when they gather parts or elements missing or suppressed in the restoration.

Key words

Architecture, restoration, heritage, photography, Aragón.

* * * * *

* Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Especialista en arquitectura contemporánea y teoría e historia de la restauración monumental en España. Dirección de correo electrónico: ashernan@unizar.es.

Introducción: la fotografía, una fuente decisiva para el estudio de la restauración monumental en España¹

Desde su aparición a mediados del siglo XIX, la fotografía se ha convertido en una fuente indispensable para el estudio del patrimonio cultural español. Las primeras colecciones realizadas por fotógrafos como Tenison, Clifford y Laurent,² no son solo piezas claves en el nacimiento y desarrollo de este nuevo género visual en nuestro país, sino también testimonio del estado de conservación de los monumentos españoles en un período clave, la centuria decimonónica, en la que nació también la restauración como disciplina aplicada a la conservación de los monumentos históricos.

A partir de aquel preciso momento, las fotografías tomadas por fotógrafos, primero, y luego también por historiadores y arquitectos, constituyeron un corpus fundamental e insustituible para analizar de manera más precisa la arquitectura histórica, a la vez que, desde la perspectiva contemporánea, nos permiten realizar una rigurosa crítica de autenticidad de los edificios, identificando las sucesivas transformaciones experimentadas en el lapso del tiempo, con un instrumento (la fotografía), más preciso que otro tipo de representaciones (el dibujo, el grabado, la pintura).

Pero no es en estas imágenes en las que quiero centrar mi análisis, aunque aludiré a ellas en algún momento, sino en las fotografías tomadas durante el proceso de restauración, un tipo poco considerado hasta el momento entre otras cuestiones porque en su gran mayoría no fueron publicadas, sino que permanecieron custodiadas en los archivos de los profesionales o bien, puntualmente, aparecieron dentro de los proyectos arquitectónicos presentados a la administración, en concreto a la Dirección General de Bellas Artes, principal ente promotor de las intervenciones en el patrimonio cultural español.

Se trata de fotografías en las que no existe una intención estética como punto de partida, de hecho muchas de ellas no son interesantes

¹ Esta investigación se realiza en el marco de los siguientes proyectos I+D+i “Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas”, ref. HUM2007-62699, y “Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975”, ref. HAR2011-23918, financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento, Subdirección General de Proyectos de Investigación. Y del grupo consolidado del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza “Patrimonio Artístico en Aragón”, ref. H03-248107, cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo (Programa 2007-2013).

² AUMENTE RIVAS, P., “Fotografía y arquitectura: un marco histórico”, en Chaves Martín, M. A. (dir.), *Fernando García Mercadal: arquitectura y fotografía. Una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929-1936*, Salamanca, Universidad Complutense de Madrid y COACYLE (Demarcación de Segovia), 2011, pp. 19-47.

en absoluto desde este punto de vista, presentando incluso errores de enfoque, de tratamiento de la luz, de encuadre, sino que son consideradas por los arquitectos como una herramienta fundamental en el proceso de trabajo por muchos motivos. Entre ellos, en primer lugar, son utilizadas para subrayar la necesidad de abordar la restauración de un monumento (muchas muestran detalles de pérdidas, daños estructurales, grietas, derrumbes, apuntalamientos, etc.), y en segundo, para documentar el proceso de intervención del mismo monumento, a menudo con una minuciosidad que delata una profunda pasión e interés por su oficio y por el propio monumento. En tercer lugar, desde la perspectiva actual, nos aportan imágenes acerca de materiales y técnicas constructivas muy valiosas tanto para conocer y comprender mejor la situación de los edificios antes y durante su restauración, a la vez que sirven para deducir el origen de patologías contemporáneas que, precisamente, pueden deberse a la introducción de materiales contemporáneos (cemento, zunchos y tirantes de hierro) de los que no teníamos constancia visual (si textual, puesto que se citan en las memorias). Por último, estas fotografías se convierten en documentos históricos de primer orden cuando recogen partes desaparecidas o suprimidas en una restauración, por ejemplo, los revocos interiores y los remates de torres de edad moderna, una práctica por desgracia muy habitual sobre todo en relación con elementos de estilo barroco, añadidos dentro de los habituales procesos de remodelación debidos al cambio de gusto, hasta tal punto que a menudo la única referencia que tenemos hoy de estas etapas históricas son las fotografías conservadas. A través de ellas podríamos, por tanto, rescribir y perfeccionar la historia de la arquitectura española, completando el conocimiento de períodos o estilos históricos que han sufrido la *damnatio memoriae*, la condena del olvido por ser considerados (literalmente) de mal gusto en determinadas épocas.

Naturaleza y localización de estas fuentes

¿Dónde encontramos estas imágenes? A diferencia de los grandes repertorios fotográficos publicados como monografías (los *Recuerdos de España* de Tenison, 1853, o los diversos álbumes de Clifford, publicados desde 1850, y de Laurent, a partir de 1857³), las imágenes tomadas en el curso de las obras de restauración de un edificio raramente veían la luz (es decir, eran difundidas en revistas y otros medios, a excepción de

³ AUMENTE RIVAS, P., "Fotografía y arquitectura...", *op. cit.*, p. 34.

las décadas de los 40 y 50 del siglo pasado, cuando cumplieron una función específica dentro de un contexto fuertemente politizado como era el del franquismo). Utilizadas como parte del proyecto de restauración, estas imágenes se conservan dentro de dichos proyectos, y en compañía del resto de documentación habitual (memoria descriptiva, pliegos de condiciones y mediciones, presupuestos y planos), en el Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares, Madrid), institución que custodia los fondos correspondientes a los servicios de la Administración española encargados de la tutela y la restauración de nuestro patrimonio, desde la Dirección General de Bellas Artes a partir de 1900, pasando por la Dirección General de Arquitectura, hasta 1985, momento en que se transfieren las competencias en materia de gestión de patrimonio a las comunidades autonómicas, tras la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

Siendo esta la procedencia y la localización habitual de estas fotografías, es necesario reseñar también que los arquitectos han conservado numerosas imágenes en sus archivos personales, en buena parte depositados en instituciones como los colegios de arquitectos; el Colegio de Arquitectos de Madrid, por ejemplo, conserva un fondo importante en este sentido, en el que se integran entre otros el legado de arquitectos tan señalados como Fernando García Mercadal,⁴ Miguel Fisac, Pedro Bidagor,⁵ y en el de Barcelona se conservan archivos de arquitectos tan relevantes como Lluís Domènech i Montaner, August Font i Carreras, Antoni Bonet Castellana, entre una larga nómina que va del siglo XIX hasta el presente. Pueden citarse otros casos como el archivo del arquitecto Alejandro Ferrant conservado entre la Biblioteca Valenciana y la delegación de Lleida del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, que conserva unas 25.000 fotografías realizadas entre 1932 y 1976, el archivo de Francisco Íñiguez Almech conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, o el archivo del arquitecto Francisco Pons-Sorolla, conservado por su familia en Madrid.⁶

Junto a estas colecciones personales, hay que citar, por ser un corpus gráfico de una relevancia inusitada y no suficientemente ponderada hasta la actualidad, los archivos de las empresas constructoras relaciona-

⁴ Sobre la trascendencia del legado de este arquitecto y la relevancia que dio a la fotografía, hay que destacar la exposición y el estudio monográfico CHAVES MARTÍN, M. A. (dir.), *Fernando García Mercadal...*, *op. cit.*

⁵ Más información sobre este fondo puede encontrarse en <http://www.coam.org/>.

⁶ Archivo Pons-Sorolla [A.P.S.], Madrid. Este archivo ha sido una fuente fundamental en los estudios realizados por la historiadora Belén M^a Castro Fernández, principal estudiosa de este arquitecto (CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., *El descubrimiento del camino de Santiago por Francisco Pons Sorolla*, Santiago, Xunta de Galicia, 2010).

das con el ámbito de la restauración monumental. Es este un tema en fase de investigación, del que me he ido ocupando en parte en estudios precedentes, centrándome en una de las empresas más importantes en nuestro país: Tricás Comps, responsable de una importante cantidad de intervenciones realizadas en España en el período comprendido entre 1940 y finales de los ochenta del siglo pasado. El archivo fotográfico de esta empresa, que incluye imágenes de los procesos de restauración de numerosos monumentos españoles, ha sido una fuente fundamental en mi trabajo de investigación sobre la historia de la restauración monumental en Aragón los últimos años, y es probablemente un caso singular en el panorama nacional gracias al empeño del constructor Manuel Tricás Comps en documentar todas las actuaciones acometidas por su empresa, como veremos más adelante. A la generosidad intelectual de su heredero, el también constructor Jesús Tricás Ralla, debo la posibilidad de haber podido acceder a este fondo, sin el que resultaría imposible construir la historia de la restauración monumental en España. Vaya por delante siempre mi más sincero agradecimiento en este sentido.

Otro tipo de fotografías relacionadas con los procesos de restauración en los monumentos españoles, mostrando en especial el antes y el después de las intervenciones, son las publicadas en revistas especializadas y catálogos de exposiciones de arquitectura. En este sentido, la circunstancia de haberse producido la guerra civil, con todo el proceso de destrucción inherente a un conflicto bélico y la reconstrucción posterior en el marco de un contexto histórico fuertemente ideologizado como fue el de la dictadura franquista, potenció el uso de la fotografía como un instrumento fundamental para construir una imagen determinada del país, en el que se subrayaba el papel del Caudillo como artífice de la recuperación nacional. En este contexto revistas como *Reconstrucción* (publicada por la Dirección General de Regiones Devastadas), *Revista Nacional de Arquitectura* (publicada por la Dirección General de Arquitectura), esta última nueva versión actualizada tras la guerra de la magnífica *Arquitectura* (editada entre 1918 y 1936),⁷ potenciaron de manera extraordinaria el desarrollo de la fotografía de arquitectura, con especial atención como correspondía a la situación del país, a los monumentos restaurados y los pueblos y ciudades reconstruidos [figs. 1 y 2].

⁷ CAPITEL, A., "Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como medio de difusión de la innovación arquitectónica", *Informes de la Construcción*, 60, 510, abril-junio 2008, pp. 45-48. Sobre esta revista puede consultarse el catálogo de la exposición *Revista Arquitectura (1918-1936)*, coordinado por Carlos de San Antonio Gómez, Madrid, Ministerio de Fomento y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001.



Fig. 1. Artículo sobre la reconstrucción de la localidad zaragozana de Belchite, publicado en la revista *Reconstrucción*, 1, 1940.



Fig. 2. Artículo sobre la reconstrucción del balcón de Corregidores de Guadix, publicado en la revista *Reconstrucción*, 96, 1949.

Como bien ha señalado en repetidas ocasiones la profesora Esther Almarcha Núñez-Herrador, experta estudiosa de la historia de la fotografía en España, sorprende que al poco tiempo de concluir la guerra civil se editaran estas dos publicaciones (*Reconstrucción* en 1940 y *Revista Nacional de Arquitectura* en 1941) con un formato costoso para un país inmerso en un momento de grandes dificultades económicas. Las características que presentan, entre ellas un cuidado diseño, un número elevado de imágenes, un tamaño grande y editadas en papel de buena calidad, son datos sobre los que conviene reflexionar sobre todo si tenemos en cuenta que estas publicaciones iban dirigidas a un reducido público (los arquitectos). Esto conduce a pensar —como sostiene la profesora Almarcha— la hipótesis de que, además de ser vehículos dirigidos a controlar y educar el gusto de los profesionales encargados de la tarea de reconstruir el país, los responsables de esta revista eran conscientes de que estaban escribiendo una nueva etapa en la historia de España y de que estas publicaciones quedarían como testimonio documental de este hecho, por lo que se prestó especial atención a las mismas.

En este sentido, hay que subrayar la calidad y trascendencia del repertorio gráfico que ilustraba los textos. En la revista *Reconstrucción*,⁸ las imágenes cobran más fuerza que el texto en el diseño de las páginas y la mayor parte de las fotografías (en particular las tomadas de los pueblos reconstruidos) son muy similares en su enfoque, perspectiva, tratamiento de las luces y construcción de la imagen (vistas de los edificios generalmente sin figuras, donde se potencia el aspecto más monumental de los mismos, incluso de la arquitectura más sencilla, las viviendas populares). Se trata realmente de una “fotografía de autor” que se debe en gran parte a un solo fotógrafo: Diego Quiroga y Losada conocido como Marqués de Santa María del Villar. Un profesional con una evidente sensibilidad hacia la arquitectura, que construye una imagen oficial de la España reconstruida a partir del notable conjunto de pueblos donde interviene esta institución.⁹

Fue, asimismo, notable la utilización de la fotografía en el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*,¹⁰ donde se realizaba un balance de la tarea de recuperación del patrimonio monumental y del fomento de las bellas artes desarrollada a lo largo de dos décadas (entre 1938 y 1958) por la *Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, institución dirigida en aquel período por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech,¹¹ responsable entre otras obras de importantes restauraciones como las del Castillo de la Mota en Valladolid y del Palacio de la Aljafería en Zaragoza. La exposición, a la que se dio una extraordinaria difusión y cobertura tanto entre la prensa diaria como en las revistas especializadas,¹² se organizó en el marco de los actos conmemorativos del IV Centenario de la muerte del emperador Carlos V y tenía *el valor emblemático de producirse con la intención de crear un antes y un después*,¹³ con

⁸ Un estudio sobre estas cuestiones ha sido realizado por GARCÍA ALCAZAR, S., “La revista *Reconstrucción*. Un instrumento de propaganda al servicio del régimen”, en García Cuetos, M^a P., Almarcha Núñez-Herrador, E. y Hernández Martínez, A. (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pp. 195-210.

⁹ Sobre este profesional puede consultarse LATORRE IZQUIERDO, J., *El fotógrafo Santa María del Villar y Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.

¹⁰ *Veinte años de restauración monumental de España*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958.

¹¹ A cerca de esta figura fundamental en la conservación y restauración del patrimonio monumental español puede consultarse HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Francisco Íñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás, ¿vidas paralelas?”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra de Granada, 2013, pp. 449-476.

¹² *Arquitectura*, 1, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, enero 1959, número monográfico dedicado a esta exposición y a la organizada en torno a Carlos V en el Hospital de Santa Cruz de Toledo.

¹³ ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., “El primer franquismo ¿la ruptura de un proceso en la intervención sobre el patrimonio?”, en Esteban Chapapría, J. y Casar Pinazo, J. I., *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf, 2008, pp. 21-70, espec. pp. 57 y 58.

el objetivo, por un lado, de continuar la exaltación del papel del Estado en la labor de tutela del patrimonio, destacándose los 167 millones de pesetas invertidos en la conservación del patrimonio nacional a lo largo de las dos décadas, y por otro, como señalaba la prensa de la época,¹⁴ de mostrar la *enorme riqueza monumental de España*,¹⁵ que sin duda se podía convertir en un elemento clave en el desarrollo económico del país al potenciar el turismo, algo a lo que no era ajeno en absoluto la dictadura.

Tanto en el catálogo como en la exposición, la fotografía jugaba un papel relevante como instrumento para demostrar la recuperación del patrimonio español. El voluminoso catálogo reunía 248 imágenes seleccionadas del total de monumentos restaurados. Fotos a gran formato y de buena calidad que mostraban los edificios antes, durante y después de la restauración. En cuanto a la exposición, muy moderna en su diseño como evidencian las imágenes tomadas del evento, era una innovadora muestra que debía su montaje al arquitecto Fernando Chueca Goitia, en colaboración con otros artistas plásticos.¹⁶ En aquel momento Chueca Goitia trabajaba como arquitecto conservador del Estado desde 1953, dentro del organigrama de la mencionada *Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*,¹⁷ y fue sin duda uno de los arquitectos más interesantes en el ámbito de la tutela del patrimonio en los años 50 a 70.

El montaje de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España* proponía, con una voluntad claramente didáctica, una lectura diversa de los proyectos e intervenciones realizadas en el patrimonio español, evitando un exceso de datos técnicos y una mera visión cronológica de los mismos. Los casos se presentaban agrupados por tipologías, utilizando sencillas estructuras de metal dispuestas en una trama geométrica en la

¹⁴ "Veinte años de restauración monumental española", *ABC*, (Madrid, 24-X-1958).

¹⁵ *La Vanguardia Española*, (23-X-1958), p. 6.

¹⁶ Información publicada en la revista *Arquitectura*, 1, enero 1959, donde en la página 3 se dice: *ha dirigido el montaje de la Exposición Don Fernando Chueca Goitia, Director del Museo de Arte Contemporáneo, con la colaboración de otros artistas plásticos*. Hemos estudiado esta exposición desde el punto de vista de la museografía y su relación con muestras de arquitectura precedentes en España en el siguiente estudio: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas de la arquitectura bajo el franquismo a través de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera", en Martínez Herranz, A., *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2013, pp. 107-127.

¹⁷ Hemos ido avanzando resultados de nuestra investigación sobre este profesional en las siguientes publicaciones: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón: la labor de los arquitectos conservadores Manuel Lorente Junquera y Fernando Chueca Goitia", en García Cuetos, M^a P., Almarcha Núñez-Herrador, E. y Hernández Martínez, A., (coords.), *Restaurando la memoria...*, *op. cit.*, pp. 41-66; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Guilty for association? Chueca's Goitia Stylistic Restorations under Franco's Dictatorship, 1953-1973", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation. History, Theory and Criticism* (Graduated School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York), VIII, 1, summer 2011, pp. 22-41; "Fernando Chueca Goitia y el arte mudéjar aragonés: arquitectura, historia y restauración. La intervención en la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota", en *erph* (revista de patrimonio histórico), 10, Granada, Universidad de Granada, junio 2012, pp. 1-32, (<http://www.revistadepatrimonio.es>).

que se insertaban maquetas, fotos y planos de las actuaciones ejecutadas. En otras salas las fotos aparecían colgadas en planos inclinados, como si se tratara de una instalación artística contemporánea. El resultado era un espacio expositivo innovador y moderno, inspirado, según el arquitecto Julián Esteban Chapapría, en los montajes del arquitecto italiano Franco Albini en el Palazzo Bianco de Génova o BBPR (grupo de diseñadores constituido en 1932 por Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano de Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers) en el Castello Sforzesco de Milán,¹⁸ profesionales que se habían destacado por su decidida voluntad experimental respecto a los espacios expositivos. Una muestra en la que las fotografías de los monumentos restaurados jugaban un papel predominante [figs. 3 y 4].

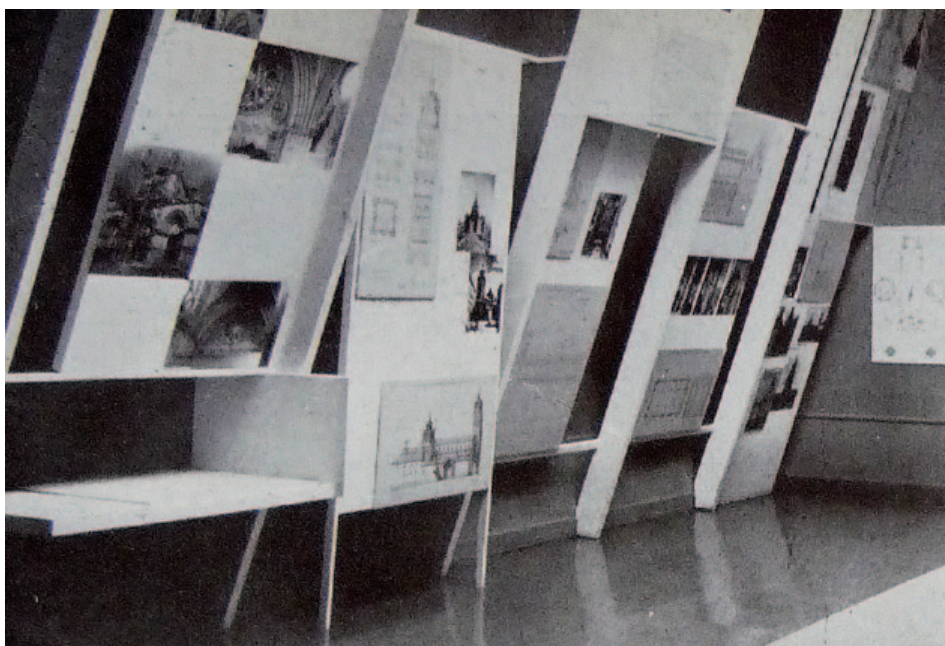
A pesar del evidente interés de las fotografías publicadas en estos medios, el objetivo de este artículo es el análisis de las imágenes tomadas durante las obras de restauración, para subrayar la trascendencia de una fuente que ha sido utilizada ya en algunos estudios históricos como medio de ilustración de los cambios realizados en un monumento (sobre todo haciendo hincapié en el antes y el después de la intervención), pero sobre la que conviene resaltar el valor como documento del proceso mismo de restauración. En concreto, me centraré en fotografías de monumentos aragoneses, por ser este el ámbito específico de mi investigación, considerando que las características que presenta son extrapolables al resto de la realidad española.

Los arquitectos españoles y la fotografía como herramienta fundamental en la restauración

Desde los orígenes de la restauración moderna, la fotografía fue considerada una herramienta de gran valor en el proceso de trabajo. El propio Viollet-le-Duc defendió su uso sosteniendo la utilidad manifiesta de la misma para hacer evidentes detalles, estructuras, elementos tanto antes como durante y después de la intervención: *la photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de la structure, et leur fournit un moyen permanent de justifier de leurs opérations.*¹⁹ Y, de hecho, en Francia la Comisión de Monumentos Históricos desde 1851, documentó fotográficamente los monumentos franceses a la espera de

¹⁸ ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., "El primer franquismo...", *op. cit.* p. 58.

¹⁹ Texto citado en AUMENTE RIVAS, P., "Fotografía y arquitectura...", *op. cit.*, p. 20.



Figs. 3 y 4. Vistas de las Salas dedicadas a castillos y a catedrales en la exposición Veinte años de reconstrucción monumental de España, 1958, Madrid. Imágenes publicadas en la revista Arquitectura, 1, enero 1959.

ser restaurados,²⁰ mientras en Alemania la fotografía se convertía en herramienta imprescindible para la autenticación de los hallazgos arqueológicos.²¹ Por su parte, en Italia, el arquitecto Giacomo Boni documentó a través de fotografías su restauración del Palacio Ducal de Venecia e impulsó como Inspector de Monumentos del Ministerio de Instrucción Pública, la toma de imágenes para ilustrar el catálogo de los edificios antiguos del país.²² En España, arquitectos como Ricardo Magdalena, tomaron abundantes fotos de monumentos antes de la restauración, como demostración fehaciente de la necesidad de intervenir en los mismos; las fotografías tomadas en 1890, del claustro de la iglesia oscense de San Pedro el Viejo, son una muestra evidente de ello²³ [figs. 5 y 6].

En el caso español, además, hay que dar cuenta de la realización a partir de 1900 del Catálogo Monumental de España, bajo la dirección del historiador Manuel Gómez Moreno y por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública,²⁴ ya que supuso un hito al incorporar, por primera vez en nuestro país, el uso de la fotografía como instrumento de estudio del patrimonio español, lo que sin duda tuvo su efecto tanto en el desarrollo de la historia del arte como disciplina como en la restauración como técnica de intervención en el mismo. Precisamente a Gómez Moreno debemos la introducción de una metodología pionera en la restauración y la historiografía del arte español desde el Centro de Estudios Históricos,²⁵ y su magisterio es evidente en sus discípulos, entre ellos Torres Balbás²⁶ y Alejandro Ferrant, arquitectos (entre otros) a quienes se debe de manera

²⁰ *Ibidem*, pp. 22 y ss.

²¹ Schliemann incluyó desde 1871 a un fotógrafo griego en el equipo de sus excavaciones (*ibidem*, p. 27).

²² *Ibidem*, p. 28.

²³ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Ricardo Magdalena. Arquitecto Municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, espec. p. 215.

²⁴ La obligación de documentar fotográficamente los monumentos españoles y las obras de arte que estos contenían apareció en el artículo noveno del Real Decreto de 14 de febrero de 1902, que desarrollaba el Real Decreto inicial de 1900 en el que se establecía la realización del Catálogo Monumental, estableciéndose que la descripción de obras de arte y monumentos debía ir acompañada de planos, dibujos y fotografías [ARGERICH FERNÁNDEZ, I., "La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores", en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración, difusión*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 109-125, espec. p. 111].

²⁵ GARCÍA CUETOS, M^a P., "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno. Aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", *Loggia. Arquitectura & Restauración*, 21, Valencia, 2008, pp. 8-23, y GARCÍA CUETOS, M^a P., "La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez-Moreno", en Biel Ibáñez, M. P. y Hernández Martínez, A. (coords.), *Lecciones de los Maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes maestros de la historia de la arquitectura española*, *Actas del seminario celebrado en Zaragoza en noviembre 2009*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2011, pp. 125-158.

²⁶ Sobre esta figura se ha publicado un reciente libro en el que se recogen diversos estudios que revisan su trayectoria y legado: *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra de Granada, 2013.

fundamental la introducción de criterios de conservación más respetuosos con el patrimonio monumental.

Precisamente, Alejandro Ferrant fue uno de los arquitectos españoles que más importancia concedió al uso de la fotografía en la restauración monumental. Ferrant fotografió de manera sistemática todas las restauraciones que realizó, con la voluntad —como explica la profesora García Cuetos— no solo de justificar la necesidad de la restauración, sino de documentar la tarea realizada para el futuro. De esta manera documentó escrupulosamente el desmonte y traslado de la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave (entre 1930 y 1932),²⁷ así como el resto de intervenciones realizadas a lo largo de su trayectoria profesional. Cabe citar el corpus fotográfico conservado de las intervenciones realizadas en notables monumentos románicos catalanes como la iglesia de Santa María de Porqueres, en Girona, o la catedral de la Seo de Urgel, de cuya fachada se conservan imágenes sobre las que el arquitecto dibujó líneas que indicaban por dónde debía ir la restauración.²⁸ La fotografía, por tanto, como un instrumento clave dentro del proyecto de intervención.

En el caso aragonés, debe señalarse la figura del arquitecto Francisco Iñiguez Almech, a quien hemos ya mencionado en su calidad de responsable durante varias décadas (de los 40 a los 60 del siglo pasado), de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Iñiguez, también formado como Ferrant con el historiador Manuel Gómez Moreno, fue un arquitecto que utilizó la fotografía de manera recurrente a lo largo de su trayectoria profesional, para dejar constancia del proceso de restauración, siendo especialmente notable el corpus fotográfico conservado de monumentos zaragozanos como el palacio islámico de la Aljafería y la torre de la iglesia parroquial de la Magdalena. Asimismo, Iñiguez se sirvió de imágenes tomadas en el proceso de restauración como fuente para realizar sus propias investigaciones históricas; en este sentido hay que subrayar las fotos tomadas de las esculturas ocultas en el ábside de la catedral de La Seo, aparecidas en el interior del ábside románico de este edificio durante las labores de restauración dirigidas por el arquitecto Manuel Lorente Junquera en 1959. Un descubrimiento que abrió la puerta a un tema fundamental en la historiografía artística española

²⁷ ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M^a P., *Alejandro Ferrant y la moderna conservación del patrimonio en España (1929-1936)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007.

²⁸ La profesora M^a Pilar García Cuetos aporta este dato en su análisis de la restauración de la Seu de Lérida realizada por el arquitecto [GARCÍA CUETOS, M^a P., “Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la cuarta zona monumental”, en García Cuetos, M^a P., Almarcha Núñez-Herrador, E. y Hernández Martínez, A., (coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Editorial Abada, 2011, pp. 65-95, espec. p. 82].

sobre el arte del Camino de Santiago como subrayaba Íñiguez Almech en un artículo publicado en 1962, en el que aparecían las fotos de dicho ábside: *pero lo más importante, sin duda y conviene repetirlo, es el problema que [el descubrimiento de escultura en la Seo] plantea sobre la existencia ignorada de ábsides ricos en escultura; en este aspecto su interés sube de punto hasta conseguir categoría única*²⁹ [fig. 7].

Como caso de documentación singular por el carácter inusitado de las imágenes tomadas en el transcurso de la restauración, merece la pena destacar la intervención en la torre mudéjar de la iglesia parroquial de la Magdalena (Monumento Nacional desde 1931), una obra realizada mano a mano por Íñiguez Almech y Ramiro Moya Blanco,³⁰ entre 1966 y 1970, a instancias de la Dirección General de Arquitectura, Sección de Obras de “Ciudades Artísticas” del Ministerio de la Vivienda.³¹ El objetivo de la restauración, en este caso, fue *devolver el templo a su estado originario*. Este punto de partida suponía el desmonte del cuerpo barroco de la torre (que se debió a una reforma del año 1670, obra de Jaime Busiñac y Borbón y Bernardo Mondragón, originado por la ruina del remate existente), por ser *desproporcionado y vulgar y carecer de todo interés histórico-artístico* como se afirmaba en la memoria del proyecto de 1967, que se reconstruiría según el modelo del tercer cuerpo de la torre turolense de San Martín, de acuerdo con las hipótesis avanzadas décadas antes, en concreto en 1937, por Francisco Íñiguez en uno de sus artículos.³² Asimismo, se reordenó el antiguo ábside convertido en actual fachada en la reforma realizada entre 1727 y 1730 por Juan Yarza y Romero y su hijo José Yarza y Garín, rebajando su altura, para rehacer los ventanales góticos desaparecidos en los tres tramos centrales del ábside (tiene cinco). También se repasaron

²⁹ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “El ábside de la Seo de Zaragoza”, en *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1962, pp. 461-468, espec. 468.

³⁰ MOYA BLANCO, R., “Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza”, *Aragón Turístico y Monumental*, 301, Zaragoza, 1977, pp. 19-20.

³¹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “De restauraciones, demoliciones y otros debates sobre el patrimonio monumental zaragozano del siglo XX”, en García Guatas, M., Lorente Lorente, J. P. y Yeste Navarro, I. (coords.), *La ciudad de Zaragoza 1908-2008, Actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 2009, pp. 277-336.

En relación con esta restauración, cuyo proyecto original data de 1964, hemos documentado los siguientes proyectos en el Archivo General de la Administración, A.G.A., 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 de la Administración, AGA, en el servicio de la Dirección General de Arquitectura, Ministerio de Vivienda con las siguientes referencias: las memorias (04)117.004 signatura 51/11934, los planos y croquis (04)117.004 signatura 51/11936 y las numerosas e interesantes fotos en (04)117.004 signatura 51/11937.

³² ÍÑIGUEZ ALMECH, F., “Torres mudéjares aragonesas”, *Archivo Español de Arte*, 1937; reproducido en la edición facsímil realizada bajo la dirección del profesor G. M. Borrás Gualis, *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002.



Figs. 5 y 6. Vista del claustro de San Pedro el Viejo (Huesca), tomadas por el arquitecto Ricardo Magdalena, antes de su restauración en 1890, incluidas en la memoria descriptiva del proyecto (AGA).

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.

En este caso la fotografía sirvió para documentar paso a paso el proceso de desmonte del tercer cuerpo barroco de la torre y la construcción del nuevo cuerpo de estilo mudéjar, hasta en sus más mínimos detalles. De hecho son numerosas (en el AGA se conserva una carpeta con más de doscientas imágenes del proceso, incluyendo fotos de los planos y también croquis y diseños originales de los arquitectos), las fotografías generales de la torre, pero también otras tomadas desde la misma construcción a los obreros en el proceso de realización de los arcos que la decoraban, con la vista del templo del Pilar, al fondo. Son, realmente, fotografías singularísimas, dado que en pocas ocasiones conservamos imágenes de la construcción de una torre 'medieval' (¡en el siglo XX!, paradojas de la restauración monumental...), y menos con tanto detalle [figs. 8-11].



Fig. 7. Descubrimiento de las esculturas que decoraban el interior del ábside románico de la catedral de la seo de Zaragoza, durante la restauración acometida por el arquitecto Manuel Lorente Junquera en 1959 (AGA).

El archivo fotográfico de la empresa constructora Tricás Comps, un caso singular en el panorama español

El constructor Manuel Tricás Comps documentó fotográficamente de manera exhaustiva, mes a mes, casi día por día, los avances realizados en las obras de restauración en las que participó. Como hemos podido saber, gracias al testimonio de su hijo, Jesús Tricás Ralla, quién dirigió la empresa desde la muerte de su padre en 1975, hasta su cierre en 1988, las fotos fueron tomadas directamente por el mismo Manuel Tricás (y luego por

su heredero, Jesús Tricás, quien continuó con esta costumbre), aunque en algunos casos se encargó a fotógrafos locales (hemos documentado en este sentido, en los fondos consultados, la firma de Cárdenas y Marín Chivite).

La empresa constructora Tricás Comps S.A. fue fundada en 1956 y clausurada en 1988. Especializada en obras de restauración monumental, fue la empresa más grande en el sector en nuestro país, llegando a tener hasta 525 empleados en plantilla y 52 obras en marcha en paralelo. Intervinieron en 350 monumentos repartidos por todo el país, trabajando con los arquitectos restauradores más importantes del siglo XX: Alejandro Ferrant, Luis Menéndez Pidal, Francisco Pons Sorolla, Francisco Íñiguez Almech, Fernando Chueca Goitia, Ramiro Moya, Teodoro Ríos Balaguer y Rafael Mélida Poch, entre otros. El período más activo de la empresa se sitúa entre 1975 y 1985, si bien la experiencia de Manuel Tricás en el campo de la restauración se remonta a 1933, cuando interviene en las obras de las tumbas de Miralbeix. Más tarde, a comienzos de los años 50, intervino en las obras de la colegiata de Caspe y a partir de ese momento su empresa despunta en el sector, interviniendo en monumentos tan significativos y valiosos como el monasterio de Guadalupe, el acueducto romano de Segovia, la catedral de León, la iglesia de San Isidoro también en la misma ciudad, las catedrales de Valencia y de Oviedo, la iglesia de Santiago y el convento del Espíritu Santo de Jérez; en Aragón, el palacio islámico de la Aljafería, las murallas romanas de Zaragoza, el convento del Santo Sepulcro en la misma capital aragonesa, los monasterios de San Juan de la Peña, en Huesca y de Rueda y de Sijena, en Zaragoza, el Ayuntamiento de Tarazona, etc. De todos ellos conserva en su archivo particular unas 25.000 fotos y 60.000 negativos, además de planos y otros elementos ligados a la construcción (instrumental y cámaras fotográficas incluidas).

Las fotografías fueron tomadas en su mayoría por Manuel Tricás. Tal y como relata Jesús Tricás, su padre empezó a tomar imágenes de las obras para ilustrar a los arquitectos de la marcha de las mismas, y para documentar todos los hallazgos y problemas que podían plantearse a lo largo de las obras [fig. 12]. Empezó usando una cámara Kodak Retinette (de fuelle) y también una AGFA automática. Jesús Tricás heredó esta afición de su progenitor, y completó el archivo familiar, fotografiando también sistemáticamente las obras realizadas a su cargo.

Esta costumbre, que evidencia además un cuidado y un amor al oficio constatado en la calidad de las restauraciones acometidas por esta empresa, nos ha dejado un legado de un elevado valor documental sin el cual no podríamos completar la historia de la restauración monumental en España. Un legado que estamos empezando a estudiar en este momento,

con el objetivo de clasificar, analizar, valorar y difundir la tarea realizada por esta empresa en el campo de la restauración monumental en España.

Dada la extensión de este artículo, he considerado oportuno seleccionar dos ejemplos de restauraciones de monumentos aragoneses realizadas por esta empresa (la iglesia de San Miguel, en Daroca, y el templo de San Miguel de los Navarros, en Zaragoza), por su valor histórico, por la trascendencia de su restauración y por ser, asimismo, representativos del uso de la fotografía como instrumento del proyecto de restauración (para la toma de datos y para la documentación del mismo), lo que convierte estas imágenes en un documento histórico de primer orden, en especial cuando completa datos que no son aportados por ningún otro tipo de documentación.

En primer lugar, la iglesia de San Miguel (Daroca), restaurada por el arquitecto Manuel Lorente Junquera entre 1961 y 1968. Este templo es una notable construcción medieval que forma parte del importante conjunto de iglesias románicas de la localidad zaragozana de Daroca. Como tantos otros edificios históricos, había experimentado profundas alteraciones con el transcurso de los siglos, destacándose entre los añadidos la construcción de capillas entre los contrafuertes y de una gran cúpula sobre pechinas en el crucero en el siglo XVIII,³³ junto con la completa remodelación de la decoración interior. La intervención de Lorente Junquera, el arquitecto conservador de la 3ª Zona, tuvo como objetivo eliminar completamente la decoración barroca (que a juzgar por las imágenes no se encontraba en mal estado y que afectaba a todo el interior del edificio), con el argumento de su escasa calidad estética. El arquitecto así lo expresaba en la memoria del primer proyecto redactado en 1961, en el que afirmaba que su propósito era restaurar completamente la iglesia *ya que la estructura románica interna y pétrea fue envuelta en el período barroco con fábrica de ladrillo, enlucida y pintada con el peor gusto*,³⁴ lo que ponía de manifiesto el desprecio sistemático que el arte barroco ha merecido en España desde mediados del siglo XIX hasta casi el presente.

Tal y como detallan las imágenes tomadas por Tricás, la restauración se inició eliminando una serie de construcciones añadidas al exterior del templo que ocultaban el ábside románico y continuó en el interior, desmontando toda la reforma barroca realizada con ladrillo y decorada con unos interesantes esgrafiados [figs. 13 y 14]. Para Manuel Lorente Junquera este revestimiento, además de ser *de mediano gusto* (expresión utilizada en las memorias de todos los proyectos de restauración), *oculta-*

³³ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 475.

³⁴ Proyecto de reparación parcial de la iglesia de San Miguel en Daroca, mayo 1961, arquitecto de la 3ª zona, Manuel Lorente Junquera, AGA (03)115 signatura 26/357.



Fig. 8. La iglesia parroquial de la Magdalena antes de la restauración realizada entre 1967 y 1970. Archivo General de la Administración (AGA).

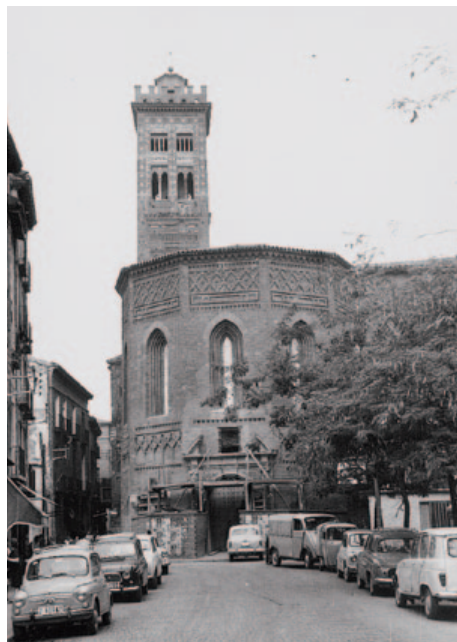
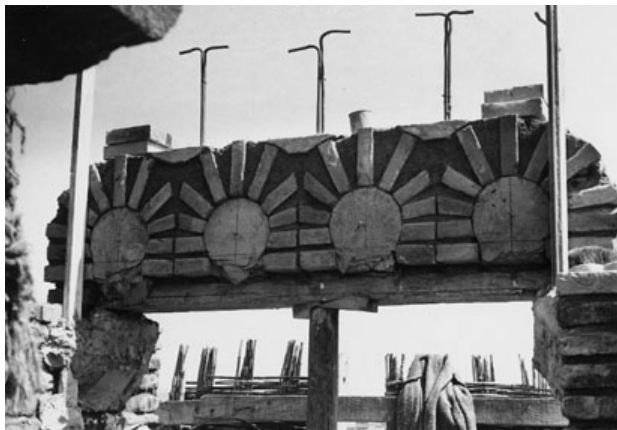


Fig. 9. La iglesia parroquial de la Magdalena en septiembre de 1967, después de la restauración dirigida por Íñiguez Almech y Moya Blanco (AGA).



Figs. 10 y 11. Detalles de la reconstrucción del tercer cuerpo de la torre de la iglesia parroquial de la Magdalena en 1966 y 1967 (AGA).



Fig. 12. Iglesia de San Miguel, Daroca. Detalle de los sillares degradados en las basas de algunas columnas, interior del templo, 1962. Archivo familiar empresa Tricás.

ba la verdadera estructura medieval del siglo XII, que aparece en bastante buen estado y resulta de verdadero interés en Aragón, donde no abundan ejemplos semejantes.³⁵ Es decir que la excepcionalidad y el valor artístico del templo como ejemplo casi único de una fase temprana de la arquitectura medieval aragonesa justificaban sin duda transformar completamente su interior, aunque ello significase el desmonte y eliminación de la cúpula, calificada por el arquitecto como un *desproporcionado linternón barroco*, que fue sustituida por una *sencilla bóveda de nervios*, en armonía con las arcadas y embocaduras de todo el interior.³⁶

Ciertamente, la cúpula barroca tenía problemas (unas grietas que se observan en las fotos conservadas), que llevaron al arquitecto a calificar de ruinoso su estado. La propuesta de sustituirla por una bóveda de crucería se justificaba en el argumento de que bóvedas similares aparecían en otras iglesias de transición románico-ogival, por ejemplo, la de Veruela, en la misma provincia de Zaragoza.³⁷ Por otro lado, la aparición de los arranques de los nervios diagonales de la primitiva bóveda en el transcurso de las

³⁵ Proyecto de restauración parcial de la iglesia de San Miguel en Daroca, julio 1964, arquitecto de la 3ª zona, Manuel Lorente Junquera, AGA (03)115 signatura 26/356.

³⁶ Documento citado en nota anterior.

³⁷ Proyecto de restauración parcial de la iglesia de San Miguel en Daroca, julio 1965, arquitecto de la 3ª zona, Manuel Lorente Junquera, AGA (03)115 signatura 26/214.

obras confirmaron al arquitecto su existencia,³⁸ lo que servía de argumento para justificar su decisión. Lo significativo, más allá del problema que hoy plantea para valorar esta intervención puesto que no tenemos elementos de juicio para considerar si el estado de ruina de la bóveda barroca efectivamente exigía su demolición, es que el argumento principal más importante parece ser de corte estético: la cúpula barroca es del peor gusto frente a la sobriedad de la primitiva bóveda de crucería (sobriedad recuperada a través de la reproducción de la bóveda original desaparecida). Al final y como resultado de este proceso, la iglesia cambió completamente su aspecto interior, quedando como único testimonio de la reforma barroca la capilla situada a los pies del templo, donde se encontraba el coro, cuya bóveda estrellada decorada en edad moderna se restauró, y las fotos tomadas durante las obras. Incomprensiblemente, el arquitecto no ofreció ninguna explicación de porqué se conservaba la decoración en esta parte del templo.

De estas obras, en el archivo Tricás se conservan unas 100 imágenes tomadas entre 1962 y 1968, que permiten apreciar la calidad e interés de la reforma barroca, devolviendo a la memoria colectiva una fase del monumento de la que no queda ya otra huella que el pequeño tramo correspondiente al coro, salvado de la restauración realizada en los años 60. En este caso, además, contamos con postales de los años 50 y 70, que nos sirven como fuente complementaria para conocer el aspecto externo del monumento antes y después de la restauración, puesto que estas obras supusieron la eliminación de construcciones añadidas para liberar el templo y la restauración de la portada medieval, con columnillas adosadas, que se encontraba en muy mal estado a juzgar por las imágenes conservadas [figs. 15 y 16]. Es este un ámbito, el de la tarjeta postal,³⁹ no solo de interés para los coleccionistas, sino clave para los historiadores del arte puesto que nos proporciona imágenes de los monumentos españoles más representativos a lo largo de todo el siglo XX.

En cuanto al templo de San Miguel de los Navarros, Zaragoza, la documentación gráfica conservada en el archivo Tricás es fundamental porque nos permite completar una laguna documental, ya que no hemos podido documentar (hasta el momento) el proyecto arquitectónico de una de las fases de intervención en el monumento. Por otro lado, es sig-

³⁸ Proyecto de restauración parcial de la iglesia de San Miguel en Daroca, mayo 1968, arquitecto de la 3ª zona, Manuel Lorente Junquera, AGA (03)115 signatura 26/134.

³⁹ Entre los estudios más destacados sobre el tema se encuentran: ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. y VILLENA ESPINOSA, R., "Tarjetas y postales españolas entre Repúblicas (1873-1939)", en *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones, Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 22-45, y RIEGO AMEZAGA, B. (ed.), *España en la tarjeta postal*, Barcelona, Lunweg, 2011.

nificativo el hecho de que el mismo arquitecto, Chueca Goitia, incluyera en los presupuestos de los proyectos conservados una partida específica destinada a la toma de fotografías; en concreto, en el presupuesto del proyecto de 1971 se destinaban 45.000 pts (271 euros), a la *información fotográfica, toma de datos y estudio del monumento para futuras restauraciones*⁴⁰ y en el de 1974, 70.000 pesetas (421 euros) a la misma partida, una actividad que no solía incluirse en otros monumentos aragoneses, y por tanto una novedad que pone de manifiesto la atención y el cuidado que ponía Chueca en este monumento, y como aprovechaba la restauración como una oportunidad para conocerlo mejor. Asimismo, en este caso las imágenes no sólo nos permiten constatar detalles singulares del estado de conservación del edificio, sino también de las técnicas de restauración utilizadas, que eran descritas de manera somera en las memorias descriptivas.

Fernando Chueca Goitia intervino en la iglesia de San Miguel de los Navarros en un período de siete años, entre 1971 y 1978, en un proceso acometido a través de dos proyectos arquitectónicos realizados desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación, a la que pertenecía Chueca como arquitecto conservador de zona. Esta documentación se completa con las fotografías conservadas en el archivo de la empresa Tricás, que nos permiten reconstruir la marcha de las obras con minuciosidad: la primera fase se llevó a cabo entre septiembre de 1972 y marzo de 1973, de ella quedan unas 35 fotografías, a las que deben añadirse 6 tomadas entre noviembre de 1967 y abril de 1968; pero la intervención no concluyó aquí, ya que a partir de julio de 1975 se puso en marcha la sustitución de la cubierta de madera, que se encontraba en mal estado, por una nueva estructura metálica, operación concluida en torno a diciembre de 1975, que fue realizada siguiendo el segundo proyecto firmado por el mismo arquitecto en septiembre de 1974;⁴¹ de esta fase se conservan unas 30 imágenes. En el mismo se indicaba que la cubierta original *muy pesada, casi imposible de conservar y con un maderamen en gran parte podrido*, debía ser sustituida por una nueva metálica, *mucho más ligera* según el arquitecto, *a base de cerchas metálicas con perfiles soldados apoyados en los muros perimetrales, que previamente recibirán en la nave central un zuncho o cadena de hormigón armado para atar toda la fábrica y para que sirva de apoyo a las cerchas y se repartan mejor los esfuerzos (...). Entre las cer-*

⁴⁰ Estos datos están tomados de la memoria del proyecto, Proyecto de obras de restauración de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, arquitecto Fernando Chueca Goitia, 1971, AGA (03) 116, signatura 26/24.

⁴¹ Proyecto de restauración parcial de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, arquitecto Fernando Chueca Goitia, 1974, AGA (03) 116, signatura 26/89.



Fig. 13. Iglesia de San Miguel, Daroca. Interior del templo antes de la restauración, 1963. Archivo familiar empresa Tricás.



Fig. 14. Iglesia de San Miguel, Daroca. Interior del templo tras las obras de restauración dirigidas por el arquitecto Lorente Junquera en las que se sacó a la luz la fábrica medieval del templo, hacia 1965. Archivo familiar empresa Tricás.

chas se colocarán las correas a base de viguetas de doble T apoyadas y soldadas que servirán para recibir unas bovedillas dobladas por un tablero que constituirán los planos o vertientes de las cubiertas.⁴² Asimismo, se incluía la restauración de la concha que en forma de tejero cubría la portada barroca y que se encontraba en muy mal estado, puesto que como muestran las fotos de Tricás, la estructura de rollizos de madera que la sostenía se había desprendido del muro [fig. 17], razón por la cual Chueca preveía su refuerzo con una estructura metálica, de la que existen numerosas fotos. En cuanto a la cubierta de la nave lateral, el proyecto preveía levantar la cubierta existente, reforzando las bóvedas y levantando luego *unas tabiquillas a la palomera* [de ladrillo] *para sostener el tablero de la cubierta*.⁴³

⁴² Memoria del proyecto de restauración citado en la nota precedente.

⁴³ Memoria del proyecto de restauración citado en la nota precedente. Las obras descritas en el presupuesto de este proyecto eran las siguientes: *desmantelado de cubierta de teja curva, incluso armadura de madera con clasificación de material aprovechable y transporte de escombros al vertedero; demolición de fábricas pétreas en apertura de caja para alojamiento de zunchos; hormigón de 350 kg. de cemento, garbancillo y arena de río, armado con 80 kg de hierro, redondo al m³ en formación de zunchos de atado, incluso encofrado*



*Fig. 15. Iglesia de San Miguel, Daroca. Exterior del templo antes de la restauración.
Postal de los años 50, colección particular.*



*Fig. 16. Iglesia de San Miguel, Daroca. Exterior del templo después de la restauración.
Postal de los años 70, colección particular.*

No consta, hasta el momento, que Chueca redactara un tercer proyecto de restauración (al menos no se ha localizado todavía en el AGA, si bien existe una referencia en las bases de datos al mismo), pero lo cierto es que la intervención en el templo continuó en los años siguientes, ya que a juzgar por las fotos tomadas por el constructor Tricás, unas 30 entre enero y octubre de 1978, se abordó la restauración de los paños decorativos de la torre mudéjar, una parte que aparecía incluida en el primer proyecto (1971), pero que todavía no había sido llevada a cabo [fig. 18].

La torre presenta un cuerpo inferior desornamentado, paños de arcos mixtilíneos entrecruzados y de cruces de múltiples brazos formando rombos en el cuerpo medio que alcanza hasta el tejado, y un tercer cuerpo de campanas, dividido en dos pisos, donde se sitúan en la parte inferior un vano en arco apuntado cobijando dos arcos gemelos, recuadrado todo el por una faja de lazo de cuatro octogonal,⁴⁴ y en la superior un paño de arcos lobulados entrecruzados y cruces de múltiples brazos, que había sido roto en época moderna para abrir huecos para las campanas, al mismo tiempo que se le superponía un pequeño cuerpo. Desechada la idea de sustituir el remate modernista, en esta última fase Chueca acomete la restauración de los paños decorativos de los cuerpos 2º y 3º de la torre, restaurando los motivos desaparecidos, completando el ladrillo donde faltaba y reponiendo las tramas dañadas, para lo cual se eliminaron los vanos abiertos arbitrariamente, pero sin llegar a eliminar las campanas, actuación que inicialmente estaba prevista en los planos del proyecto de 1971, con el objetivo de devolver íntegramente la decoración al segundo cuerpo.

En síntesis y para concluir, la intervención de Chueca Goitia en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros tuvo como resultado recuperar la volumetría original del edificio, eliminando volúmenes añadidos; dio asimismo solución a graves problemas estructurales que

preciso; consolidación de bóvedas, taqueando y rejuntando las mismas; armadura metálica de cubierta formada por cerchas construidas con perfiles normalizados I, incluso correas y arriostramientos; estructura de cubierta formada por tabiquillos a la palomera de ladrillo hueco doble; forjado de cubierta formado por doble tablero de rasilla, incluso capa de compresión de 2 cms. de espesor de mortero de cemento; impermeabilización de forjados de cubierta mediante extendido de fieltro asfáltico enarenado en su cara superior; cubierta de teja curva sentada con mortero bastardo de cal y barro, incluso parte proporcional de caballetes con mortero de cemento; alquiler, montaje y desmontaje de estructura metálica, incluso suministro de la madera precisa; información fotográfica, toma de datos y estudio del monumento (70.000 pts); restauración y consolidación de la concha que protege la portada barroca.

⁴⁴ Para Gonzalo M. Borrás, la solución ornamental del recuadro de vanos a base de lazos de cuatro octogonal relaciona la torre con las de Longares, Quinto de Ebro y Torralba de Ribota, entre otras (BORRÁS GUALIS, G. M., *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, p. 466).

amenazaban la estabilidad de la fábrica (cambio de la cubierta de la nave central, consolidación y refuerzo de la portada y refuerzo de los muros perimetrales a través de un zuncho de hormigón armado); y, por último, restauró los elementos mudéjares más llamativos del templo: los ventanales, con sus características celosías en yeso, y la decoración en ladrillo en los paños y cornisas de la torre, completando y rehaciendo todos los motivos desgastados o desaparecidos, en el alero que remataba los muros y en las cruces del ábside. Esta actuación perseguía hacer del templo el prototipo de iglesia mudéjar que había sido en su momento y está en la línea de intervenciones similares acometidas en estas mismas fechas por el arquitecto en otras iglesias mudéjares aragonesas como San Félix de Torralba de Ribota. Su actuación sirvió para recuperar la fisonomía original sin comprometer la historia del edificio, puesto que la reforma de edad moderna fue conservada y los añadidos eliminados no parecen haber tenido importancia histórica y, sin duda, sentó cátedra, puesto que décadas después se realizarían restauraciones en la misma línea, como la acometida por Joaquín Soro y Roberto Benedictino en la iglesia de San Gil entre 1994 y 1999.

En esta ocasión, las casi 100 fotografías conservadas por la empresa Tricás constituyen un documento histórico de primer orden para apreciar con nitidez el grado de restauración del edificio, incidiendo en especial en el completamiento de los detalles decorativos mudéjares en ladrillo; aportan, además, imágenes pormenorizadas de los materiales y técnicas constructivas empleadas en el refuerzo de la cubierta, que pueden ser útiles de cara a futuras intervenciones.

Conclusión

El estudio de las fotografías tomadas en el curso de las restauraciones realizadas en monumentos aragoneses a lo largo del siglo XX, en particular las conservadas en el archivo de la empresa familiar Tricás Comps, pone de manifiesto la relevancia de unas fuentes gráficas poco conocidas y estudiadas hasta la actualidad, que resultan fundamentales al aportar datos e imágenes concretas y puntuales, hoy difícilmente identificables por otros medios.

A partir de su estudio, conocemos de manera más rigurosa y veraz el grado de intervención en los edificios históricos, los materiales y las técnicas empleadas, los problemas previos que éstos presentaban, e incluso, en el caso de los elementos desaparecidos en la restauración, constituyen el único testimonio que queda hoy de fases históricas eliminadas, lo cual nos permite valorar críticamente cada una de las intervenciones, a la



Fig. 17. Iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza. Detalle de la estructura dañada del tejado que cubría la fachada en diciembre de 1975, antes de su restauración por Chueca Goitia. Archivo familiar empresa Tricás.



Fig. 18. Iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza. Detalle de la estructura dañada del tejado que cubría la fachada en enero de 1978, antes de su restauración por Chueca Goitia. Archivo familiar empresa Tricás.

vez que completar la historia de la arquitectura aragonesa y española en algunos períodos que han sufrido tantas pérdidas como el arte barroco.

Por otro lado, no es menos importante la circunstancia de que sirvieron como instrumento clave en el proceso de trabajo tanto de arquitectos como constructores, para reflexionar, valorar y tomar decisiones en el momento de intervenir en la arquitectura histórica.