

La restauración y la imagen a través del tiempo: las ruinas de San Francisco de Baeza

Restoration and image trough time: the ruins of San Francisco, Baeza

Milagros Palma Crespo

Profesora Ayudante Doctor del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPM



Fecha de recepción: 30 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 16 de abril de 2020

Resumen

El artículo analiza las diferentes actuaciones llevadas a cabo en la Iglesia de San Francisco de Baeza a lo largo de su historia. El edificio permaneció durante años en ruinas y reutilizado de manera inadecuada. En la segunda mitad del siglo XX, y a través de un largo proceso, la iglesia sufre diversas intervenciones que intentan recuperar la imagen perdida, adjudicándole finalmente un nuevo uso. Los años que duró su restauración, y los distintos arquitectos que intervinieron en el edificio, han permitido recoger diversos criterios en la praxis restauradora del siglo XX; distintas interpretaciones con una guía común, la influencia de Torres Balbás. El estudio se articula en base a la investigación en archivos y fuentes bibliográficas, así como en la observación del mismo edificio, analizando las distintas restauraciones sufridas y determinando las diferencias y similitudes entre ellas.

Palabras clave: Ruinas de San Francisco. Baeza. Restauración. Historia. Torres Balbás.

Abstract

The study analyses the different interventions carried out in the Church of San Francisco of Baeza throughout its history. The building remained in ruins for many years and occasionally used inappropriately. During the second half of the XX century, and following a complicated lengthy process, the church went through a number of different

interventions looking at recovering its past and lost image. The last project finally adapted it to its new use. The extended restoration process, and the several architects involved in the works, led to a comprehensive compilation of criteria for restoration praxis in the XX century; different interpretations sharing a common guide, Torres Balbas's influence. The article, conceived on the basis of archival and bibliographical research, as well as on the study of the building itself, examines the various restorations, in order to establish the differences and similarities between them.

Keywords: San Francisco ruins. Baeza. Restoration. History. Torres Balbás.

**Milagros Palma Crespo**

Arquitecta y Doctora por la Universidad de Granada. Master en Intervención y Restauración Arquitectónica. Beca de investigación en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ha sido profesora de la asignatura de Restauración en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UGR hasta 2019. Actualmente es profesora Ayudante Doctor del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPM. Miembro del grupo de investigación “Análisis e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico” de la UPM. Profesora visitante en el Politécnico de Turín en 2018. Autora de una monografía sobre Baeza Restaurada, contribuciones en libros y revistas, y comunicaciones en congresos. Como arquitecta ha llevado a cabo proyectos de restauración, entre otros, Castillo de La Guardia (Jaén), Convento de Santa Catalina de Zafra (Granada) y Casa de los Piores (Jaén).

Contacto: m.palma@upm.es

1.- Introducción

Las obras del conjunto del Convento y la Iglesia de San Francisco de Baeza, se iniciaron por la Capilla Mayor hacia 1540, a instancias de Don Diego de Valencia y Benavides, señor de Jabalquinto, que quería la capilla como enterramiento para él y su esposa Dña. Leonor de Guzmán y Mendoza.

Andrés de Vandelvira construyó la capilla en seis años, continuándose el convento y el resto del templo, que consta de un crucero y una corta nave con un coro a sus pies, ya fallecido Vandelvira, “en un estilo severo, donde se funde el herrerianismo imperante a fines del siglo XVI y comienzos del XVII con recuerdos de Vandelvira en la portada principal” (Chueca, 1971:132).

La capilla, de planta cuadrada, sin duda una de las mejores obras del arquitecto, “se concibió como parte totalmente independiente del resto de la iglesia, formando un espacio único y centralizado” (Cruz, 1990:17). Se cubría con una magnífica bóveda baída reforzada por el uso de arcos cruzados, definida por Alonso de Vandelvira como “la mejor capilla particular y más bien ordenada y adornada que ai en nuestra España” (Palacios, 2003:323).

El edificio, declarado “Monumento Nacional” en 1931 (G.M. de 4 de junio de 1931), sufrirá a partir de este momento una serie de acciones tendentes a su recuperación y puesta en valor, que culminarán con una intervención que le adjudica un uso distinto al original, convirtiéndolo en un auditorio. Actualmente, con el debate abierto en torno a su inadecuado uso, con las alteraciones funcionales que ello conlleva, se unen los problemas de conservación de la Capilla Mayor, que soporta graves deterioros en su materia pétreo y otras patologías derivadas de la colocación de pesadas estructuras sobre la ruina existente.

El objetivo principal del estudio es establecer las fases histórico constructivas del edificio, identificando los criterios y actuaciones seguidas, para permitir su correcta interpretación y conocimiento, como base para la conservación del monumento.

Los datos de partida para el estudio fueron los proyectos encontrados en los diversos archivos, que se clasificaron por autor, fecha y tipo de actuación. Las intervenciones han sido examinadas a través de memorias, planos, pliegos de condiciones, presupuestos y fotografías de obra, sacando conclusiones generales de conjunto y en particular de cada proyecto, que atañen tanto a las soluciones constructivas utilizadas como a los criterios seguidos. La información se completa con la búsqueda bibliográfica, general y específica, relativa a las actuaciones ejecutadas, evolución e historia del edificio y de la ciudad, así como del contexto nacional.

Se ha consultado asimismo documentación planimétrica y fotográfica sobre la ciudad, recopilando imágenes históricas, que al permitir la comparación entre ellas y con las actuales han facilitado la detección de los cambios producidos en la iglesia de San Francisco, la mayoría de las veces no indicados en los proyectos, por ser resultado de imprevistos o decisiones tomadas a pie de obra. La entrevista personal con el arquitecto José Antonio Llopis, uno de los principales actores de las intervenciones, ha sido fundamental para la comprensión y entendimiento de las actuaciones llevadas a cabo en las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo.

Fundamental se presentó el trabajo de campo y la elaboración de un corpus fotográfico, con numerosas visitas al edificio, que permitió reconocer visualmente todo aquello leído y documentado en bibliografía y proyectos, identificando los diversos trabajos. Todo ello ha permitido estudiar el proceso de la evolución histórica del construido, analizando las actuaciones en su marco temporal y legislativo, así como en la situación económica, política o social que les ha afectado.

2.- Ruina y primeras intervenciones

La bóveda de la Capilla Mayor de San Francisco comenzó a dar problemas a los pocos años de construirse. Según describe un protocolo notarial, que recoge García Torralbo (1996:8-16), se abrió una grieta desde la bóveda hasta el suelo por la clave del arco colateral del lado de la epístola, “y es necesario con toda brevedad repararlo porque conoçidamente amenaza ruina a el edificio”. El 4 de junio de 1664, se contrató para repararla a Antonio de Bago, maestro de arquitectura y escultura, el cual, después de colocar el andamiaje y apuntalar el arco con madera procedió a:

“lo tercero, que a de quitar las piedras y clabe y bolsones colaterales y hacer y echar dos bolsones nuevos labrados como los que se quitaren y que suplan la quiebra de la cinbra del dicho arco y bolber a sentar la dicha clabe y demas pieças de modo quel dicho arco quede sano, firme y ajustado. Lo quarto que a de macizar de perpiaños de a tercia de grueso de adolfhaçes o de lo que fuere menester las dos bentanas de en medio de las tres que tiene el dicho arco ençima y de las tres que tiene de debaxo por donde pasa la abertura. Lo quinto que a de revocar de yeso y calços y adunar la quiebra y abertura que tiene la pared (en toda su altura, pero solo por el lado interior) dexando las molduras y talla corridas conforme lo que esta hecho en dicha obra (...) lo sexto (...) cerrar el arco (...) para revocar la dicha quiebra”¹.

Un siglo después, el terremoto de Lisboa de 1755 originó graves daños en la capilla, particularmente en su bóveda. Antonio Ponz que visitó la ciudad en 1773, quedando admirado por la riqueza artística de la misma y su Renacimiento, calificó de “notable” la construcción de San Francisco, describiendo su capilla “con 4 arcos, uno a cada lado, sobre 8 columnas extremadamente elevadas” (Ponz, 1791:370), por lo que parece que su construcción, en estas fechas, no se encontraba totalmente arruinada, permaneciendo aún en pie los cuatro enormes arcos.

La reparación de la bóveda, que se desmontó para su reparación (Cózar, 1848:491-492), tardó en comenzarse varios años. En 1801 Pancraccio Pasera, maestro de albañilería, examinó el estado de la Capilla Mayor, y en 1807 Antonio Cortes, maestro de albañilería y alarife, presentó un proyecto de restauración de la misma (Rodríguez-Moñino y Cruz, 1997:158,186), suspendiéndose años después su restauración, cuyo precario estado:

“hicieron más grave los recios temporales que sobrevinieron; y como ocurriese a la sazón la invasión francesa (...) ocuparon el edificio, haciéndolo cuadras para sus caballos, arruinaron todo el cerramiento de la capilla y se llevaron de ella las preciosidades que mas les plugo” (Cózar, 1884: 491-492).

¹ En el protocolo notarial de Luis del Pozo Madrigal (1660-1664) (Archivo Histórico Municipal de Baeza 3/3/88), que incluye García Torralbo (1996: 8-16) en su artículo, se describe el estado del edificio y todas las fases de la obra.

Más tarde y “como consecuencia del decreto de 19 febrero de 1836 se enagenó todo este vasto y magnífico edificio, que fue adquirido por la cantidad de unos ocho mil reales efectivos” (Ibid: 492). Así, tras la Desamortización de Mendizábal, el conjunto conventual, que se encontraba en un estado lamentable tras los atropellos sufridos, se vendió fragmentado, quizás debido a su gran tamaño, a particulares. En el recinto, según describe Cózar, se construyeron casas y habitaciones particulares, un parador de viajeros, un teatro, un molino aceitero, un taller de carruajes, un horno de pan, un establecimiento tipográfico, otro de librería, dos patios y un extenso jardín. Parte de la fábrica fue demolida, extrayendo 5000 varas de piedra de los muros de la Capilla Mayor, que en parte fueron utilizadas para construir una plaza de toros (Rodríguez-Moñino y Cruz, 1997:164).

A pesar de su ruinoso estado, la construcción no dejó de asombrar a eruditos como Pi y Margall que, no obstante, el poco valor que en la época se concedía a la arquitectura del Renacimiento por “moderna”, alabó las “soberbias e imponentes ruinas (...) donde cabe apreciar aún toda la magestad y nobleza del arte moderno” (Pi y Margall, 1850:200), nominándola como la mejor obra de esos tiempos. En esta época, 1850, la Capilla Mayor, sin bóveda, se encontraba medio hundida entre escombros, como deja ver la imagen de Parcerisa que aparece en el libro *Recuerdos y bellezas de España*, valorando sus ruinas, clara evocación de los grabados de Piranesi.

En 1884, el edificio aún se encontraba “algo enhiesto”, conservando “la torre, el pórtico del templo, algunas atrevidas naves, no poco de la destruida Capilla, el buen patio del Convento y la mayor parte de sus dependencias”. Parece ser que también se mantenía una puerta “abierta en el cercado, que aún subsiste, del llamado Compás” (Cózar, 1884:492). Por las primeras fotografías, que aparecen estos años [ilustración 1], así como por el anteriormente señalado grabado de Parcerisa, se puede deducir que la capilla todavía conservaba el arco toral situado sobre el altar con sus tres arcos completos, algunos trozos de entablamento y otros elementos dispersos caídos, la cubierta de la zona del templo dedicada a teatro, así como el frontón que remataba la portada.

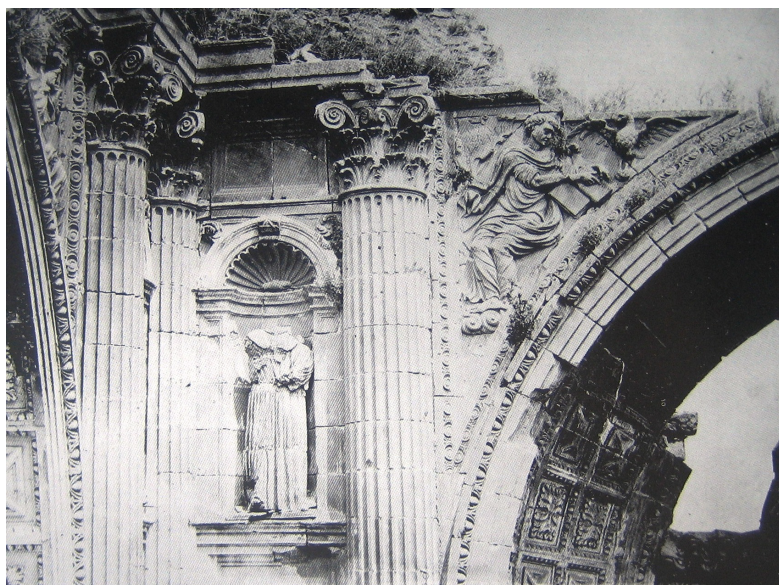


Ilustración 1. Domingo López. Ruinas de San Francisco. En 1883 todavía se conservaba el arco toral situado sobre el altar. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Baeza.

A final del siglo XIX, la construcción del Teatro Liceo, proyecto de Gabriel Abreu y Barreda (1894), mutiló gravemente el edificio enmascarándolo por el exterior con una nueva fachada neoclásica y pórticos, y por el interior, estableciendo en el crucero de la iglesia un patio de 1500 butacas “alto de techumbre, espacioso de fondos, cómodo y decentemente decorado” (Ibid: 568).

3.- Primeras medidas para su conservación. Leopoldo Torres Balbás

El edificio comienza el siglo XX con un estado deplorable. Algunos eruditos reclaman su conservación, así como poner su portada, oculta por “modificaciones urbanas modernas, (...) más de manifiesto a la vista de la admiración pública” (Cazabán, 1918:48). Ésta se remataba por un gran frontón con un óculo moldurado en su tímpano, que se puede contemplar en fotografías de la época, derruido hacia 1917².

El creciente interés por la conservación del patrimonio arquitectónico, que en la provincia de Jaén se verá incentivado, principalmente, por parte de la reorganizada Comisión Provincial de Monumentos y la creación de la revista *Don Lope de Sosa*, órgano oficial de dicha Comisión, ambos en 1913, evitará el expolio, tan frecuente en la época, de un altar de piedra existente en las ruinas de San Francisco. En el mismo año se encarga el *Catálogo de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Jaén* a Enrique Romero de Torres³, que valoraría las ruinas existentes, reflejando en las tres placas realizadas de las mismas, el estado en que se encontraban, con edificaciones adosadas a su portada y en el interior de la Capilla Mayor.

Pero el impulso definitivo para la conservación del patrimonio arquitectónico nacional vendría con la creación del Servicio de Arquitectos Conservadores de Zona, según Real Decreto de 26 julio de 1929, que estableció la división del territorio nacional en seis Zonas, cada una de ellas bajo el control de un arquitecto especialista en patrimonio.

La provincia de Jaén quedó dentro de la Sexta Zona, teniendo como arquitecto jefe a Leopoldo Torres Balbás, “figura decisiva en el debate de los años veinte, en la recuperación de la Alhambra, en la redacción de la Carta de Atenas, en la promulgación de la Ley del 33 y en toda actividad de protección e intervención sobre el patrimonio en la época republicana” (Muñoz Cosme, 2008:40). Aunque el arquitecto trabajó fundamentalmente en Granada, llevó la supervisión y acometió algunas obras en las provincias que estaban su cargo.

El gran cambio producido en la gestión patrimonial, junto a la promulgación de la *Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional* de 1933, en la que España se adhiere a los principios de la Carta de Atenas, impulsó la aplicación de los criterios de la restauración científica, mediante actuaciones de consolidación y conservación, donde se intentaban conservar todas las fases históricas del monumento. La nueva organización se reflejó en

² Alfonso de Viedma (1918:230), comenta el mal estado en que se encuentra la ciudad de Baeza ante la desidia de las autoridades, y entre sus monumentos las ruinas de San Francisco: “mas sin embargo dícese por Baeza que las autoridades y las clases y elementos directores aprecian en mucho las riquezas arqueológicas y en general las glorias históricas que reflejan la grandeza pretérita de la (...) ciudad. Y será preciso creerlo (...) aunque esté reciente el hundimiento del frontón de San Francisco y aunque se hunda toda la portada y no quede en pié ni una columna, ni un friso, ni un arco, ni una dovela de la maravillosa fábrica que dirigió Vandelvira”.

³ Por R.O. de 30 de enero, el Ministerio de Instrucción Pública designa para realizar el Catalogo de la provincia de Jaén a Enrique Romero de Torres, que venía avalado por su puesto como director conservador del Museo Provincial de Córdoba y correspondiente de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando. La disposición ordenaba la catalogación de todos “los monumentos históricos y artísticos, así como los objetos de reconocido mérito que existen en la provincia de Jaén” (Don Lope de Sosa, 1913:61).

un aumento de intervenciones, en mayor número de monumentos, si bien de poca entidad y presupuesto, con el objeto de poder realizar las reparaciones más urgentes o de mantenerlos en buen estado y evitar su deterioro.

Asimismo, las ruinas de San Francisco se verían beneficiadas con su declaración como “Monumento Nacional” en 1931 (G.M. de 4 de junio de 1931). Comenzará entonces un largo proceso de actuaciones de conservación, restauración y reutilización, que se iniciarán en 1932 con Leopoldo Torres Balbás, culminando con el proyecto en 1989 de los arquitectos Araujo y Nadal, para convertirlas en un auditorio.

El 27 de abril de 1932 la Dirección General de Bellas Artes, comunicó por carta a Torres Balbás el acuerdo de la sesión del día 22 del mismo mes, en el que “con toda urgencia se pida informe al Arquitecto de la zona correspondiente”, sobre la petición que había formulado a esta Dirección General, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, denunciando el lamentable estado de las ruinas de San Francisco, convertidas por su propietario en molino de aceite y teatro. Después de intentar visitar el lugar en varias ocasiones sin conseguirlo, por no facilitarle la entrada el propietario, el arquitecto constató el mal estado de las mismas, en la inspección que finalmente realizó en septiembre de 1932. En las cartas que Torres Balbás escribe al director general de Bellas Artes, con fechas 26 septiembre y 22 noviembre de 1932, encontramos la descripción del estado de las “destrozadas ruinas” que pertenecían a diversos propietarios y se hallaban:

“divididas en tres partes; la de los pies destinada a carnicería; el centro, cubierto con una gran bóveda baída desfigurado al estar convertido en teatro y la cabecera propiedad de D. Miguel Gallego Ruiz. Conservase de ésta solamente parte del muro de saliente y el que cerraba el presbiterio a norte, habiendo desaparecido totalmente el frontón de mediodía; faltan las bóvedas y aquellos bien aplomados y estables, al no tener protección alguna por la parte superior, se van removiendo sus sillares altos por las aguas, hielos y vegetación (...) y desprendiéndose lenta pero continuamente” (Torres Balbás, 1932).

En un croquis, existente en el *Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife*, fechado en 1932-33, probablemente del día de la visita que realiza Torres Balbás a las ruinas, el arquitecto dibuja de manera esquemática la zona del presbiterio, escribiendo entre otras notas “poner un alto andamio, ¿Hay un acebuche crecido? entre las piedras, Crecen en el lugar higueras, lleno de cobertizos”. Señala además la conservación del arranque del arco de la Capilla Mayor y el testero norte del crucero, todo seccionado por muros de mampostería, que formaban cuartos para el ganado, y divisiones de muy diversa índole. Según indica, existían además “pobrísimas construcciones que impiden en gran parte su contemplación, las afean y contribuyen a su destrucción” (Ibid).

Torres Balbás realizará, como primera medida, una intervención de conservación y consolidación en la zona superior del presbiterio, para evitar que la capilla continuara arruinándose. Según se ha podido deducir por fotografías anteriores y posteriores a la actuación realizada, se completó la parte superior del testero norte de la capilla, colocando mampuestos en las zonas del arco donde aparecían huecos, y se regularizó la parte superior en la esquina, en el sitio que faltaba el “frenteado” de sillería del muro, quedando el interior de éste, de ripia, al descubierto, con una fábrica de distinta factura, que se cubrió con una albardilla de cemento, y quizás con tejas cerámicas, para evitar la entrada de agua, según las facturas que se encuentran en el *Archivo del Patronato de la Alhambra*

y el *Generalife*. Se colocaron además seis “agujas de pletina de 60 x 10” para atar los sillares, que también se aseguraron con mortero de cemento.

Esta intervención de “restauración” en la Capilla Mayor, de la que habla Prieto-Moreno (1963), aunque sin detallar el tipo ni el autor, también se ha podido constatar por el dibujo localizado en el *Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife*, referente a la parte posterior del presbiterio [ilustración 2]. Todo indica que el croquis, aunque el archivo lo señala como de autor desconocido, fue realizado por Torres Balbás o bajo su supervisión. Éste muestra las zonas que habría que consolidar, marcadas en color rojo, y que se consolidaron con mampuestos para completar el remate del muro y evitar su ruina. En dicho dibujo, a la derecha de los arcos se muestra un área vacía, que bien pudiera corresponder a una zona que se completó totalmente, como vemos en el estado actual del edificio, en el que se encuentran mampuestos de distinta factura a los originales, pero iguales a los existentes en la zona superior anterior. Aparece, asimismo, una viga de hormigón armado, posiblemente construida como apoyo o atado de la fábrica que se reconstruye; igualmente en las facturas de la obra, encontramos partidas de hierro, cemento y arena; y como se ha podido comprobar esta viga sigue existiendo en la actualidad, tal y como aparece en el dibujo mencionado.

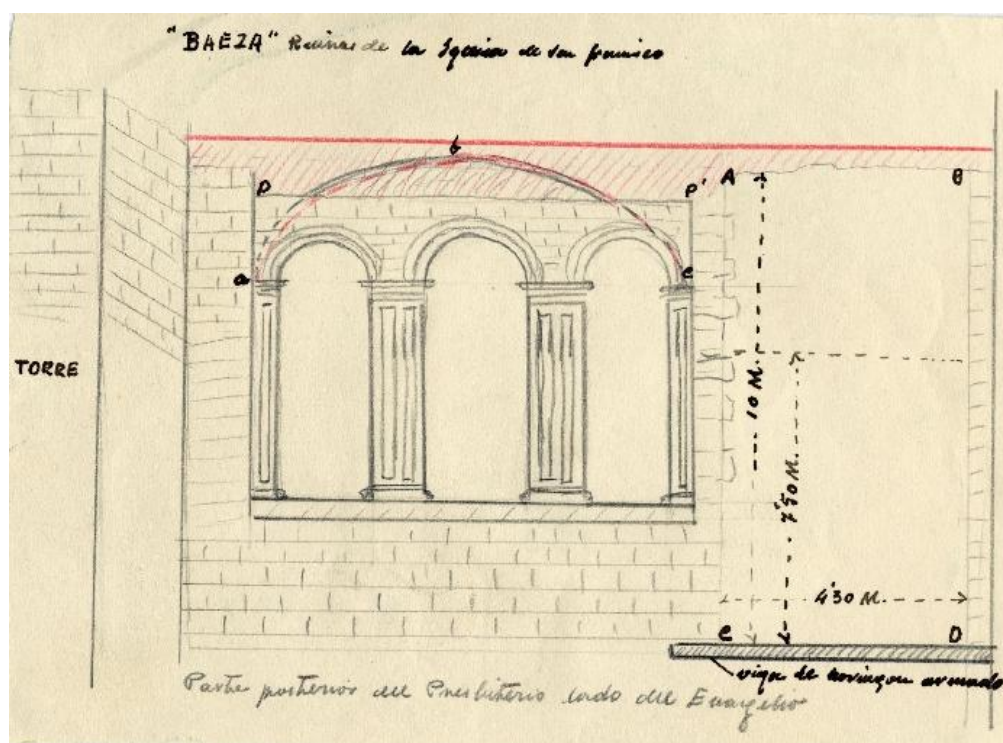


Ilustración 2. Croquis de la parte posterior del presbiterio de San Francisco. Baeza (Jaén). Fuente: Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife/ Colección de Planos/ P-008754. En línea: <<http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/4838>>.

No es de extrañar que Torres Balbás utilizara el hormigón armado en esta obra, ya que defendió encarecidamente la utilización de materiales modernos en obra antigua, tal como aprueba la Carta de Atenas⁴, indicando que en algunos monumentos “puede llegar a ser

⁴ La Carta de Atenas (1931) en su artículo 5, aprueba “el empleo juicioso de todos los recursos de la técnica moderna, muy especialmente del concreto armado”. Asimismo, destaca que “estos medios de refuerzo deben estar disimulados para no alterar el aspecto y el carácter del edificio a restaurar; y recomiendan el empleo de dichos medios, especialmente en los casos en que aquellos permiten conservar los elementos “in situ”, evitando los riesgos de la destrucción y de la reconstrucción”.

de absoluta necesidad realizar obra nueva para que no perezcan” (Torres Balbás, 1919:204).

En esta intervención el arquitecto pretendió conservar el edificio:

“tal como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, sostenerlos, consolidarlos, siempre con un gran respeto a la obra antigua; nunca completarlos ni rehacer las partes existentes” (Ibid: 203).

La cantidad propuesta por Torres Balbás para la “reparación”⁵ de las ruinas de la Capilla de San Francisco se fijó en 5.500 pesetas, cantidad a la que se dio conformidad el 9 de diciembre de 1932. Las obras comenzaron a mitad del mes de febrero de 1932, una vez recibida la autorización del propietario, Miguel Gallego Ruiz, que ofreció al Estado la compra de la finca por la cantidad de 32.000 pesetas⁶. La Dirección General de Bellas Artes pidió al arquitecto que informara sobre dicha transacción, lo que hizo en el mes de junio de 1934, promulgándose el 16 de octubre de 1935 la Orden Ministerial (G.M. nº298, de 25 de octubre de 1935) que ordenó adquirir el Monumento Nacional del Convento de San Francisco de Baeza. Las obras de muy corta duración, tres meses, se terminaron el 22 de abril del mismo año.

Ya entonces se comienza a plantear la idea de “restituirlo a su estado original” (Rodríguez-Moñino, 1990:30-31) e iniciar la compra de la totalidad del edificio, proyecto que no se consolidó hasta bastantes años después.

4.- La restauración de las ruinas. Francisco Prieto-Moreno y José Antonio Llopis

Después de la Guerra Civil se inicia en Baeza un proceso de adecuación de todo su barrio monumental, en el que se acometerán tanto obras de restauración en edificios como adecuación de entornos de monumentos con el objeto de convertir la ciudad en un modelo medieval y renacentista.

Al igual que en otras ciudades como Úbeda, Granada, o Toledo, vinculadas a épocas, como la Reconquista y los Reyes Católicos, que representan la unidad nacional y religiosa, se llevaron a cabo numerosas actuaciones, por ser “el régimen de Franco (...) muy consciente del valor simbólico que tenía el patrimonio monumental en la construcción de la identidad nacional” (Hernández Martínez, 2012:106). Asimismo, la grandiosa arquitectura de Baeza, respondía, en paralelo a otras urbes, al deseo de “crear un escenario monumental acorde con la ideología dominante” (Romero Gallardo, 2008:407), convirtiéndose así en un elemento de propaganda política y un reclamo turístico.

Se actuó principalmente en entornos monumentales emblemáticos, siendo elegidos en Baeza los de la Catedral o la Casa del Pópulo, y entre ellos, el del Convento de San

⁵ Torres Balbás suele llamar a sus intervenciones “obras de reparación” y no “obras de restauración”. Para el arquitecto “reparar” un monumento consiste en “conservarle como ha llegado a nuestros días, limitándose, cuando es necesario para su estabilidad o su mejor aspecto, a sustituir las partes desaparecidas por otras que no traten nunca de imitar y confundirse con aquellas” (Torres Balbás, 1933:269).

⁶ En carta de 3 de abril de 1933 de Miguel Gallego, el propietario, a la Dirección General de Bellas Artes: “compónese la finca de un molino aceitero con dos almacenes de grandes dimensiones, una casa con 9 habitaciones, 2 patios y cochera. La superficie total es de unos 700 a 800 m². Los técnicos apreciaron en 32.000 pesetas, el valor de la casa y el molino. Respecto a la parte artística de las ruinas del referido convento, “apreciados por varios técnicos y sacando el promedio es de 40 a 50.000 pesetas” (Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, expediente 2005/19).

Francisco, que constituiría una de las operaciones más complejas y extensas, debido a su condición tanto física como jurídica.

El Teatro Liceo, unos terrenos entorno a la Iglesia y Convento de San Francisco, donde se construyó el mercado, y unas casas contiguas, eran propiedad de Antonio Acuña y familia. En el año 1944, el Ayuntamiento, influido por el propósito de la Dirección General de Arquitectura de declarar Baeza Ciudad Monumental, suscribió un acuerdo con la familia, para ir comprando progresivamente las partes de los herederos de Antonio Acuña. Se abrió el expediente para la adquisición en 1950, aunque hasta algunos años después, 1956, no se comenzaron a realizar las expropiaciones (Montoro y Viedma, 2007:112-113) [ilustración 3]. Con esta actuación “se intentaba así el derribo no sólo de las casas y de los locales comerciales y almacenes colindantes sino también la desaparición del teatro con el fin de proporcionar mejores perspectivas a las ruinas conventuales y restaurar, en la medida de lo posible, el templo” (Rodríguez-Moñino, 1990:30-31).



Ilustración 3. Estado de la fachada de la iglesia de San Francisco antes de las intervenciones de Prieto-Moreno y Llopis. Se pueden ver parte de las construcciones que se adosaban a la misma. Autor: José Antonio Llopis. Con permiso para su publicación en erph.

El proceso fue largo, continuando el Ayuntamiento con la adquisición de zonas del edificio, cuando estaban las obras ya iniciadas (Montoro y Viedma, 2007:112-114). No obstante, y pesar de haberse comenzado los trámites, los propietarios del Teatro Liceo seguían solicitando licencias municipales para revocar la fachada, reconstruir un alero del tejado, y reparar los soportales⁷; e incluso en 1961, habiéndose empezado ya las obras dirigidas por Prieto-Moreno, se realiza una reforma del teatro, respetando la pared de las

⁷ Cayetano Acuña, propietario del Teatro Liceo solicita licencia en 1947 para revocar la fachada del mismo (AHMB, obras 1945-48). El 21 de febrero del 1949, solicita otra licencia para reconstruir un alero en el tejado y reparar los soportales del teatro con un presupuesto de 1.000 pesetas, así como para la colocación de aseos (AHMB obras 1948-50).

ruinas de la Capilla Mayor, obra aprobada por el Ayuntamiento y con permiso del arquitecto director de la restauración de las ruinas (Ibid: 114).

Antes de que comenzaran las actuaciones, el arquitecto Fernando Chueca Goitia⁸ (1971:150) lamentaba el estado en que se encontraba San Francisco:

“es un dolor que esta soberana capilla se halle en un estado completo de abandono, convertida en inmundo patio de vecindad donde se vierten las basuras más innobles, que no solo afectan a la dignidad, sino que corroen con su actividad química estas piedras ilustres”.

Por estas mismas fechas, el entonces arquitecto municipal, Ambrosio del Valle, publica en la revista *Baeza* (1955) un estudio detallado de las ruinas de San Francisco, que recogerá Chueca Goitia en su libro sobre Andrés de Vandelvira, publicado en 1971, y que servirían de guía y modelo, tanto a Prieto-Moreno como a José Antonio Llopis, para la restauración, que se iniciaría poco tiempo después, teniendo al mismo Chueca Goitia como asesor.

Su ruinoso estado, fue también motivo de consulta por parte del alcalde a una serie de personalidades, entre las que se encontraban el entonces director general de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín y el arquitecto encargado de Zona, Francisco Prieto-Moreno, para encontrar una solución (Montoro y Viedma, 2007:236).

Francisco Prieto-Moreno, será la figura fundamental en Baeza en la recuperación llevada a cabo por la Dirección General de Bellas Artes después de la Guerra Civil. Sustituyó a Leopoldo Torres Balbás como arquitecto jefe de la Séptima Zona, una vez que se reorganizó el servicio después de la contienda, y como arquitecto conservador de la Alhambra. Ambos “tutelaron una misma realidad monumental en periodos de la historia de España correlativos, aunque bien distintos” afectando este hecho al “modo de entender la protección del patrimonio por parte de Prieto-Moreno” (Romero Gallardo, 2010:92).

Durante el llamado periodo de la “autarquía”, hubo un dominio de los conceptos de restauración estilística, volviendo a posiciones que ya se habían superado en la etapa inmediatamente anterior a la Guerra Civil. Prieto-Moreno seguirá la postura dominante en la época, alejándose de los postulados científicos de su antecesor y maestro, Torres Balbás. En sus intervenciones predominarán los criterios estilísticos o de tipo histórico, aunque en algunas obras, o detalles precisos de las mismas, dejará ver la influencia de su maestro y de las teorías científicas, como ocurre en la portada de la iglesia de San Juan Bautista de Baeza, en la que restituye los capiteles ausentes mediante la colocación de un “sólido capaz”.

En 1959, la Dirección General de Bellas Artes acomete, bajo la dirección de Francisco Prieto-Moreno, las primeras obras en el monumento. A partir de este año, el arquitecto llevó a cabo una intervención en seis fases, cuyos proyectos van desde 1959 hasta 1968, y que completará José Antonio Llopis, colaborador, alumno y continuador de Prieto-Moreno, entre los años 1970 y 1975, desarrollándose las obras mediante cuatro proyectos.

⁸ Aunque el libro sobre Vandelvira de Fernando Chueca Goitia se publica en 1971, éste se escribe en 1953, cuando todavía no se habían comenzado los trabajos. Chueca fue el primero en estudiar y publicar la obra del arquitecto Andrés de Vandelvira, identificando y descubriendo muchas de sus construcciones.

Fue norma general de la época, debido a los escasos recursos disponibles, y en este caso particular, al estado del monumento, que se encontraba en proceso de compra por parte del Ayuntamiento, realizar obras de pequeño importe que completaban partidas de presupuesto y zonas del edificio. Al igual que en otros edificios, con objeto de abaratar la actuación, se utilizaron los medios del Servicio de Conservación de Monumentos de la Zona, cuyo almacén en este momento se encontraba en la Catedral. Tanto Prieto-Moreno como Llopis aplican, ante la escasez de presupuesto, uno de los principios de la Dirección General de Bellas Artes, “primero consolidar y luego restaurar” (Prieto-Moreno, 1968), norma que seguirán en todas sus intervenciones. Las prioridades de actuación, al igual que en otros proyectos de la época promovidos por Dirección General de Bellas Artes, fueron en primer lugar liberar el edificio, en segundo consolidarlo reponiendo solamente los elementos que faltaban para asegurar su estabilidad o reparando las cubiertas, y en tercero restaurar los elementos decorativos.

La actuación se inició por la Capilla Mayor, propiedad del Estado, de la que solo se conservaba el lateral izquierdo del presbiterio y parte de las capillas bajas del altar. Se encontraba llena de escombros y vegetación, que colmaba huecos entre la sillería, situación muy similar a la que relata Torres Balbás treinta años antes. Cuando se empiezan las obras no era posible el acceso al recinto, por estar rodeado de edificaciones modestas, “siendo por esta causa preciso verificar el acceso de los restos a través de una vivienda particular que accede a su vez a la calle” (Prieto-Moreno, 1960). Por tanto, la primera acción fue continuar con el desescombro y la limpieza, emprendida al adquirir el monumento el Estado, seguida de una ordenación y recopilación de restos disgregados procedentes de anteriores demoliciones.

En una segunda fase (1960) se pudieron comenzar los trabajos de consolidación de las fábricas, “indispensables para el mantenimiento del monumento” (Prieto-Moreno, 1959), mediante la sustitución de sillares descompuestos, por otros del mismo tipo de piedra y labra, rejuntando las piezas sueltas con mortero de cal grasa y arena, e impermeabilizando coronaciones de muros. Como se indica en el Pliego de Condiciones del proyecto, la piedra de sillería se sacaría de las “canteras ya conocidas”, realizando el asiento con cuñas de madera “que sitúan perfectamente los sillares”, posteriormente sustituidas por chapas de plomo (Ibid). Prieto-Moreno, al igual que en el resto de sus intervenciones, mantiene, siempre que es posible, los mismos materiales y técnicas constructivas con las que se construyeron los edificios, reutilizando elementos de valor que están en buen estado como estructuras de madera o sillares⁹.

Visitan entonces la ciudad, en enero de 1961, el director general de Arquitectura Miguel Ángel García Lomas y al arquitecto Francisco Pons Sorolla, que sugieren la posibilidad de dar vista a las ruinas, demoliendo las viviendas que se encontraban a la derecha del Teatro Liceo, para permitir “admirar su belleza artística”. De esta visita quedan los planos realizados por el aparejador Gabriel López Collado para la Sección de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico-Nacional de la Dirección General de Arquitectura, donde se muestra la situación en que se encontraban las ruinas con las edificaciones que las ocupaban y las que las rodeaban por fuera. Se plantea, entonces, la viabilidad de construir

⁹ Como comenta Romero Gallardo (2010:97): “por otra parte, será usual en sus intervenciones el empleo de materiales modernos -como los zunchos de hormigón - que se ocultan entre los de carácter histórico, con una finalidad estructural”. Aunque en otras obras de Baeza, Prieto-Moreno, emplea zunchos de hormigón como atado y apoyo de estructuras de cubierta principalmente, en la obra que nos ocupa, se limita a la consolidación con materiales tradicionales, siendo Llopis el que empleará los zunchos de hormigón para apoyo de la nueva cubierta.

en las ruinas un auditorio, opción que se abandona al realizarse el proyecto del Teatro Montemar en 1962, que vendría a sustituir al Teatro Liceo (Montoro y Viedma, 2007:164). Idea que se retoma bastantes años más tarde.

La intervención en el crucero y nave central de la iglesia se comenzará en 1963, año en la que se llevan a cabo dos fases más del proyecto. Hasta este momento no se había podido actuar en esta zona, por no ser estos espacios aún de propiedad municipal y estar algunas partes ocupadas. El mismo consistorio puso la nave central, dedicada a servicios municipales, a disposición de la Dirección General de Bellas Artes, para su incorporación a las obras de restauración.

En un primer paso, ejecutado en agosto, se demolieron los paramentos que aislaban el crucero de la nave central, para continuar en diciembre del mismo año con la consolidación de las fábricas, saneando y reponiendo los sillares deteriorados o descompuestos. Fue entonces y en la fase sucesiva de 1965, cuando se acometió la “total restauración” de paramentos, molduras, líneas de impostas y recuadros de huecos “con el mismo tipo de piedra de la construcción original, respetando los perfiles de las decoraciones auténticas”, comenzando por el lateral izquierdo del crucero, que une la iglesia con el convento (Prieto-Moreno, 1963-64). Pero en muchas zonas en lugar de reponer las molduras, tal como estaba previsto en proyecto, se recupera el hueco solamente dejando su señal en piedra sin reconstruir la decoración, siguiendo postulados que se acercan a la restauración científica. No sería hasta la fase de 1975, dirigida por José Antonio Llopis, y una vez rematada la labor de demolición de edificios adosados al monumento, cuando se acometería la intervención del brazo derecho del crucero y se terminan las consolidaciones en esta zona, siendo necesario, en algunas partes, recalzar por puntos la cimentación, mediante hormigón ciclópeo e inyección de mortero de cemento. Se restauraron los muros que quedaron al descubierto con una labor de retundido de sillares y renovación de cantería simple y moldurada, limpieza y fijación de fábricas. Al igual que en el brazo izquierdo, no se completaron las piezas que faltaban en zócalos o frontones de huecos.

Aunque en el proyecto de 1963 ya estaba previsto el desmonte casi total de las cubiertas, que se encontraban en estado ruinoso debido al hundimiento del ala izquierda del crucero, las reparaciones “no pasaron de retejos o todo lo más refuerzos de pares y tabazón de una estructura de madera vieja y mal conservada” (Llopis, 1975). Sería años más tarde, en 1975, y con José Antonio Llopis como arquitecto director, cuando se sustituyó la antigua cubierta de madera sobre la nave y el crucero, cuyo estado era “alarmante” (Ibid), por otra de perfiles de acero laminado. Decisión en la que influyó el mal estado y escasa calidad de la armadura ligera, la mayor economía de una estructura metálica y, principalmente, el hecho de que la nueva cubierta quedara oculta por bóvedas de escayola.

La moderna estructura se forma por cerchas, correas y cabios, con forjado de bovedilla cerámica sobre la que se coloca la teja reutilizada, y se apoya sobre un zuncho de hormigón armado construido en la coronación del muro de sillería [ilustración 4]. La ejecución de la obra exigió la demolición de las bóvedas de escayola y cañizo del crucero, por estar colgadas de la estructura de cubierta, y que según comenta el arquitecto no tenían calidad ninguna pues “simulan unos falsos nervios de muy mal aspecto” (Ibid). Las bóvedas se rehicieron más tarde con placas de escayola modelada y moldurada in situ. El desmontaje de la cubierta comprometió también la restauración de la cornisa, en la que se sustituyeron las piezas molduradas en mal estado, por otras iguales.



Ilustración 4. Obras de las cubiertas de San Francisco. Colocación de cerchas metálicas sobre el crucero. Autor: José Antonio Llopis. Con permiso para su publicación en erph.

La intervención en el arco toral, que separa la capilla de la nave, se comienza en la fase de 1963, iniciando por la jamba derecha, en la que se restituyen hornacinas y molduras, por mimesis con lo existente; mas completando con un volumen simple las decoraciones de pilastras laterales y rosetones, al no quedar testigos que copiar. Es en esta simplificación del elemento decorativo donde se puede ver la influencia de Torres Balbás en la obra de Prieto-Moreno. Como hará en otras obras, el arquitecto graba la fecha de la actuación en la piedra, en la parte superior de la pilastra, para indicar su novedad [ilustración 5].

Años más tarde José Antonio Llopis completará la restauración del arco toral actuando en la jamba izquierda, donde la derecha, serviría “de modelo exacto para reponer las molduras de casetones y hornacinas, tal como estuvo primitivamente” (Llopis, 1970). La actuación de Llopis, en las que se aprecian diferencias en cuanto al criterio de intervención respecto a su antecesor, prestó “atención a los testigos que quedan después de las sucesivas mutilaciones sufridas por el monumento” (Ibid), recolocando por anastilosis las piezas aparecidas entre escombros. Se repusieron molduras con la decoración algo simplificada y se obviaron los rosetones que se habían perdido, así como los fragmentos que no eran fundamentales para entender el elemento, a diferencia de la intervención de Prieto-Moreno; las piezas que quedaban originales no se repusieron, aun estando deteriorados sus relieves, ni se completaron en las zonas perdidas [ilustración 6]. En estos momentos, según el arquitecto, ya se habían superado los criterios del “sólido capaz”, o de la restauración estilística con la reconstrucción idéntica al original. Al igual que en la obra de su maestro, la restitución de elementos se efectuó con el mismo tipo de piedra de la construcción original, teniendo que eliminar en algunas partes revestimientos, ejecutados al reconvertir el edificio en teatro, para poder dejar la sillería al descubierto.



Ilustración 5. Francisco Prieto-Moreno. Restauración de la jamba derecha del arco toral. A la izquierda se puede ver la hornacina y pilastra restituidas por Nadal y Araujo. Elaboración propia.



Ilustración 6. José Antonio Llopis. Restauración de la jamba izquierda del arco toral. Elaboración propia.

El comienzo de la actividad de Llopis en Baeza, coincide en fechas con la llamada por la historiografía “apertura del régimen franquista”, apertura que “no se vio correspondida con la introducción de las nuevas tendencias en conservación que se estaban produciendo en otros puntos del panorama internacional” (Martínez Monedero, 2008:116). Por lo general, se continuaron las prácticas restauradoras adoptadas en la posguerra, aunque se dejaban ver algunas influencias exteriores en cuanto a criterios de intervención y la introducción de forma generalizada de nuevos materiales, antes poco utilizados en este campo.

Llopis “representa - fundamentalmente en la provincia de Jaén - la continuidad con la vieja escuela que sigue ejerciendo Prieto-Moreno” (Mosquera Adell, 2008:151), aunque se encuentran diferencias esenciales con su predecesor, principalmente en las obras de consolidación, como el Palacio de Jabalquinto o en el Palacio de los Cerones, en la

utilización de nuevos materiales, como las estructuras metálicas en forjados y cubiertas, o algunos tratamientos de motivos ornamentales.

En la obra de Llopis se puede ver, igualmente, la influencia de Torres Balbás, en este caso filtrada a través de Prieto-Moreno, así como las ideas de la recién publicada Carta de Venecia (1963). No tanto en la jamba del arco toral cuanto, en la intervención de los tres arcos del altar de la Capilla Mayor, en los que actúa en una fase sucesiva en 1972. Esta etapa, de mayor presupuesto, permitió dar un “gran empujón” a la obra. La intervención supuso una “delicada y costosa operación”, por haber desaparecido casi totalmente uno de los arcos [ilustración 7]. Los otros dos, muy dañados por el abandono de años y la intemperie necesitaban una “restauración a fondo” (Llopis, 1972). Numerando las piezas, se desmontaron bóvedas y muros, para realizar una nueva cimentación. El relleno de los hombros de las bóvedas se hizo con hormigón, utilizando el mismo material, en forma porosa, como recrecido para formar la pendiente de la cubierta de las capillas, acabada mediante una protección con solado de piedra franca.



Ilustración 7. Obras de restauración de los arcos de la Capilla Mayor. El tercer arco aún no se ha completado. Autor: José Antonio Llopis. Con permiso para su publicación en erph.

Se hizo un “repristino” casi completo del arco desaparecido, del cual solo permanecía el arranque y las dos primeras filas de casetones, al no encontrar, entre los escombros, las piezas ausentes que permitieran hacer una anastilosis. El arco se completó sin reproducir los elementos ornamentales, solamente el volumen de los casetones y molduras en sus líneas principales. Asimismo, se completó el zócalo del lado derecho en sillar de piedra moldurado, según testigos encontrados, y se rehizo el muro de sillería labrada a dos caras formando fondo y jambas de la bóveda.

Igual que en las capillas, en el altar lateral, se sanearon los muros limpiando la piedra, llagueando y rejuntando con cal grasa, sin restituir elementos ornamentales, para finalmente dar a la piedra un tratamiento con “la asesoría del Instituto de Restauración” (Ibid) que detuviera la descomposición y protegiera relieves y molduras. Se impermeabilizó con un sistema asfáltico la parte alta de las fábricas, pensando en colocar teja para impedir la evolución de la ruina de los alto y bajo relieves, así como de las molduras, por el efecto nocivo del agua. Asimismo, en una fase posterior de 1975, se consolidó la torre sobre las capillas.

En la zona del coro se comenzó a actuar con el proyecto de 1968, después de dos años de interrupción de las obras. El mal estado en que se encontraba repercutía “sobre el resto de los muros sometiéndolos a unas tensiones para las que no están preparados y provocando de esta manera la extensión de la ruina” (Prieto-Moreno, 1968). La estructura del coro se forma por tres arcos escarzanos que arrancan de los muros laterales “siendo las bóvedas existentes en ellas, falsas” (Ibid). El peso mal repartido del forjado de vigas de madera sobre los arcos creó empujes sobre los muros, por lo que se procedió a “desmantelar totalmente lo existente” y sustituirlo por un forjado de viguetas pretensadas con bovedillas cerámicas empotradas en vigas armadas de hormigón que descansan sobre los arcos, cuyos hombros se rellenaron con hormigón moldeado. Finalizado esto, se repusieron las bóvedas según “su forma primitiva” (Ibid), ejecutándolas con ladrillo, según la técnica de la bóveda tabicada, tomado con mortero de yeso. Se volvieron a montar los arcos, sustituyendo los sillares dañados por otros nuevos, “debidamente labrados (...) para prescindir de los que estaban partidos” (Ibid), tomados con mortero de cemento. En la parte baja del coro se procedió a “retundir todos estos paramentos para dejar vista la sillería” (Ibid), con lo que se eliminaron las pinturas existentes, probablemente pertenecientes a su etapa como teatro y que se pueden apreciar en fotografías.

La terminación del coro la llevó a cabo José Antonio Llopis, que releva en las obras a Prieto-Moreno en la siguiente fase del proyecto (1970), el cual incide en la necesidad de continuar con las restauraciones “pues las interrupciones solo proporcionan pérdidas en los trabajos ya ejecutados y resta eficacia a las inversiones” evitando así además la pérdida de testigos que permitieran recuperar el monumento (Llopis, 1970). Consolidadas las fábricas se procedió a completar la obra del coro, terminando de liberarlo de las construcciones extrañas que aún lo invadían; liberación que hubo que realizar de manera lenta y muy cuidadosa para no romper nada. Se pavimentó el nuevo forjado y se procedió a la “restauración minuciosa de la sillería” que había quedado al descubierto, tanto en muros como en arcos, cornisas, capiteles, entablamentos y molduras, debiendo cambiar o relabrar algunas piezas “porque las inadecuadas obras que se hicieron durante años llevaron a cabo incluso mutilaciones en la piedra” (Ibid). Los rejuntados se hicieron con mortero bastardo de cemento P-350, cal grasa y arena de miga en proporción 1:1:10. El acceso al coro alto quedó sin resolver, ya que originariamente se realizaba a través del convento, operación imposible por pertenecer en este momento a otro propietario.

En el exterior del edificio se comienza a intervenir en 1971. Como primera medida era necesario eliminar las construcciones que aún tapaban parte de la fachada principal y laterales, labor progresiva según avanzaba la obra. Desalojadas las viviendas que taponaban el acceso, se dio paso a la restauración de la portada principal. En ella se limpió la piedra sustituyendo y reponiendo la perdida, en algunos casos dejando las faltas,

restaurando molduras y rejuntando sillería. No se completó la cornisa en toda su extensión en la portada principal, dejando con su ausencia el testigo del frontón perdido a principios de siglo. Aunque estaba proyectado colocar una puerta de entrada en madera de pino viejo con clavos y herrajes artísticos, finalmente no se llevó a cabo.

No sería hasta la fase de 1975 cuando se remata la labor de demolición de edificios adosados al monumento en la zona lateral y posterior, posibilitando esta acción, la restauración de los muros del brazo derecho del crucero tanto por el interior, antes mencionado, como por el exterior. En la superficie exterior de las fábricas se dejaron los testigos de antiguas construcciones mostrando los enlaces de muros, mechinales y aperturas, así como los restos de los revestimientos de las edificaciones que estuvieron a él adosadas, y que se eliminarían más tarde con la intervención de Araujo y Nadal. Se planteó también en esta fase la pavimentación del interior, marcando con “piedra franca” las proyecciones de arcos y muros y colocando barro en el resto; solado que nunca se llegó a colocar.

El Ayuntamiento colaboró en la adecuación de los espacios exteriores. En la lonja se buscaron las rasantes del pavimento para preparar el suelo, posible gracias a la extracción masiva de escombros y rellenos de todo tipo. José Antonio Llopis, en su proyecto de 1975 planteó la urbanización de parte del entorno inmediato a la Capilla Mayor. Proyectó dotar al recinto de una verja entorno a la misma, que asegurara al tiempo protección y transparencia. Ésta cercaba un espacio pavimentado con gravilla, donde se plantarían cipreses y abetos en la esquina del crucero y en la fachada lateral de la torre por detrás de las capillas; y acacias y plátanos bordeando la verja, guardando la debida separación para permitir la vista de las ruinas, que quedaban abiertas al jardín en la zona desaparecida [ilustración 8]. De esta forma cercaba el monumento por el exterior, al que se debía acceder desde la puerta principal, sin tapan la vista del mismo y creando, al igual que hizo en la Iglesia de El Salvador, un espacio de ruina romántica con vegetación que emulaba las ideas de Piranesi y Ruskin. Sin embargo, esta intervención no se llegó a realizar. Las ruinas quedarían temporalmente cercadas por la planta baja de una fila de casas que no se llegaron a demoler, haciendo la función de cierre provisional.

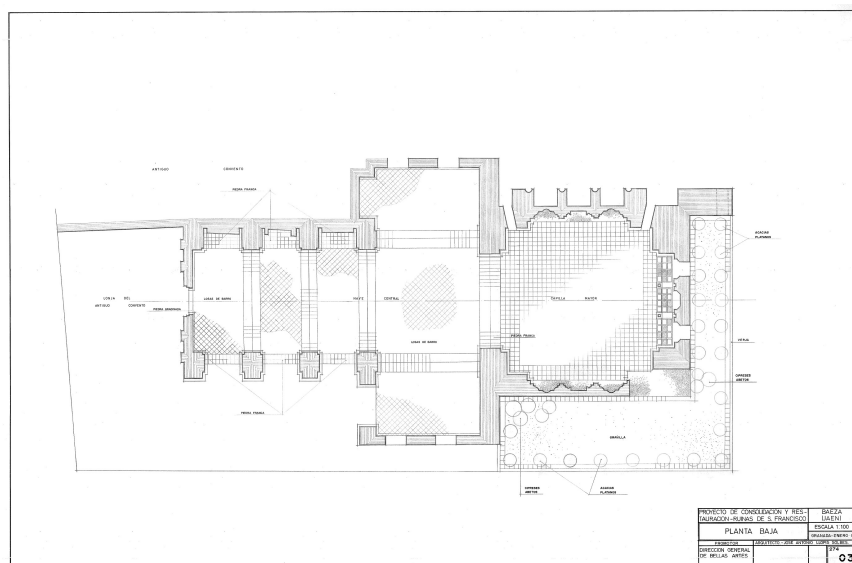


Ilustración 8. José Antonio Llopis. Solados interiores y urbanización exterior. Proyecto de consolidación y restauración de las ruinas de San Francisco. 1975. “Fuente: Archivo particular de José Antonio Llopis, expediente nº 274, planos 22L/izq caja 9”.

Al final de todas estas actuaciones, dilatadas en el tiempo, la fábrica estaba totalmente consolidada y liberada de las construcciones que la escondían, dejando “al descubierto el volumen del edificio en todo su valor” y abriendo “a dos calles las perspectivas inusitadas y desconocidas de las ruinas restauradas” (Llopis, 1972).

La restauración respetó “lo incompleto del monumento por desconocido” (Llopis, 1970). Nunca hubo propósito de completar la capilla en las partes que faltaban, aunque se dibujaran en los planos de planta, ya que la “gran bóveda que cubría esta Capilla Mayor nunca habrá de reponerse y la restauración hay que tratarla como ruina” (Llopis, 1972). En algún momento se pensó, colocar una gran cubierta de arquitectura efímera, vidrio o lonas, con el único objeto de protegerla de la intemperie; idea que retomarían Araujo y Nadal, pero que nunca se llegaría a ejecutar.

5.- Un nuevo uso para las ruinas. La transformación en auditorio

En febrero de 1989, con la Junta de Andalucía como promotor, se inaugura la obra de rehabilitación y restauración de las ruinas de San Francisco, proyectada por los arquitectos Jaime Nadal y Sebastián Araujo. El Ayuntamiento de la ciudad, retomando la idea de 1962, quería con este proyecto crear una ópera emblemática y de gran impacto en el ámbito cultural público, al igual que otras administraciones locales, además de obtener un centro cultural polivalente y auditorio, del que hasta ese momento carecía la ciudad.

Sería esta intervención la que marcaría el cambio de rumbo en la praxis de la restauración baezana respecto a la etapa anterior, introduciendo nuevos prototipos que recogían las directrices de La Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985. La nueva norma, que sustituía a la Ley del Tesoro Artístico de 1933, supuso en todos los aspectos un notable avance con respecto a la anterior y una modernización completa (Rivera Blanco b, 2008:525-529). Este mismo año se traspasan las competencias en materia de cultura a la Comunidad Autónoma Andaluza (RD de 19 abril 1985), que desde entonces asume la dirección de los proyectos de restauración y la capacidad para la declaración de “bienes culturales”.

Siguiendo los criterios de la nueva Ley, se dejaron de realizar intervenciones miméticas con lo existente, para subrayar, en algunos casos, de manera pretenciosa lo nuevo, primando la originalidad sobre una intervención discreta que respetara la estratificación histórica y el mensaje del autor, alterando con ello la estética, historia y comprensión del monumento.

El debate, ya existente en Europa, sobre la necesidad de reutilizar edificios históricos para garantizar su pervivencia, se traslada entonces a España (Rivera Blanco, 1997:270-276), que verá grandes transformaciones en edificios, rehabilitados para implantar en ellos las nuevas funciones administrativas surgidas tras la descentralización. En muchas actuaciones “se ha incurrido frecuentemente en inadecuadas asignaciones de uso, transformando de una forma excesiva e innecesaria los antiguos edificios y creando problemas funcionales y constructivos” (Muñoz Cosme, 2013:87), mostrando además su incompatibilidad con los valores artísticos y documentales del monumento, y provocando modificaciones que la mayoría de las veces serán irreversibles.

Las ruinas de San Francisco que, hasta el año de la promulgación de la nueva Ley, habían permanecido inacabadas, en estado de abandono y con usos ocasionales, se pavimentaron entonces con un enlosado de piedra, sobre el que se pudiese colocar un entarimado, y poder utilizarlo como espacio teatral, además de acoger un eventual mercado, que permanecería hasta la ejecución del nuevo proyecto.

Nadal y Araujo desarrollaron una primera propuesta que proponía cubrir los restos de la capilla con una estructura espacial estérea¹⁰ que, apoyada en la estructura metálica recibía una cubierta de vidrio transparente, preservándolas así del ambiente exterior. La idea fue desechada por dar “origen a una nueva imagen que ocultaba aquello que de alguna forma había sido parte del paisaje urbano de Baeza durante varias generaciones” (Araujo & Nadal Arquitectos, 1989:79). Se pensó también en una “restauración integral” (Ibid) del monumento por conocerse con detalle las características formales y estructurales del mismo, idea desechada por ignorarse la definición formal exterior; por lo que finalmente se decidió dejar las ruinas de la capilla abiertas a la ciudad, tal y como habían estado siempre.

Para los arquitectos, el edificio se presentaba “como un reto” a su “capacidad de devolverle su perdido esplendor” (Junta de Andalucía, 1989:10). Atendiendo al carácter monumental del edificio se pretendió poner en valor la edificación, y especialmente la Capilla Mayor, asignando al resto de la iglesia la función de alojar el auditorio.

Partiendo de los restos y de la bóveda de referencia, que aparecía en el *Libro de cortes de la piedra* (título 139) de Alonso de Vandelvira, la Capilla Mayor se “reconstruye” de manera “puramente estructural, esquelética, para que pudiese ser leída por todo el mundo, y no quitase ni añadiese nada a lo realizado por Vandelvira” (Ibid: 82). Se completó el entablamento, soportándolo sobre tres columnas cilíndricas de hormigón en la esquina ausente de la fábrica, recreando así la base de la cúpula que soportaría los arcos cruzados y los formales realizados en metal. Según los arquitectos, los nuevos arcos permanecerían como testigos y expresarían el homenaje, en materiales actuales, a lo que fue una de las cúpulas más atrevidas y originales de Vandelvira.

Para asentar el nuevo elemento sobre las fábricas existentes hubo que complementar algunas zonas. Entre ellas una imposta que se ejecuta en piedra, sin marcar diferencia con el original; y la parte superior de dos pilastras, en la que se acentúa su diferencia con las auténticas ejecutándolas en hormigón. Junto a las pilastras se reconstruyó una hornacina que faltaba para completar la altura, solamente en volumen y marcando una divergencia acusada respecto a la obra original y las anteriores intervenciones de Prieto-Moreno y Llopis. El recurso al “sólido capaz” se utiliza también en el frontal, donde se eliminan zonas que estaban consolidadas con fábrica de ladrillo para sustituirlas por piedra, así como el hueco o ventana que permanecía en el primero de los arcos restaurados por José Antonio Llopis, que se cierra con un volumen simplificado en la moldura, de manera manifiestamente diversa a los otros dos, completados en la actuación precedente, aunque en la línea de las intervenciones e ideas de Torres Balbás [ilustración 9].

¹⁰ “Estructura formada en la rigidez tridimensional, constituida por elementos sometidos a esfuerzos axiales de tracción o compresión”, también llamada malla espacial. Real Academia de Ingeniería <http://www.diccionario.raing.es/es/lema> [Consulta: 09.04.2020].

Para mantener las ruinas integradas en el entorno se dejan abiertas a la calle, originando una plaza interior que se cierra con una gran reja; mientras que de la iglesia se separan mediante una gran cristalera, quedando de este modo aisladas del resto del templo.



Ilustración 9. Araujo y Nadal. Restitución de moldura. Se observa asimismo parte del arco restaurado por Llopis. Elaboración propia.

En el crucero se sitúa el auditorio, con el espacio escénico frente a la gran cristalera; y unas gradas de piedra y madera para alojar a los espectadores, situadas en parte de la nave y brazos del mismo que, al elevarse progresivamente para permitir la vista, ocultan zonas de la arquitectura que las acoge. Los vestuarios y demás espacios de servicio, al no tener cabida dentro de la iglesia, se alojaron en un módulo de nueva construcción, a espaldas de la Capilla Mayor, realizado con estructura metálica y vidrio. El acceso se realiza por la puerta principal de la iglesia, acogiendo la nave bajo el coro la entrada al espacio escénico, y la escalera circular de acceso al coro alto, que atraviesa la bóveda.

Se divide de este modo la planta de la iglesia en tres partes, separadas por mamparas, dejando así de ser un único ámbito y dificultando con esto la concepción formal y funcional del edificio original, mostrando con ello la inadecuación del uso implantado.

Este aspecto se vio incrementado una vez acabada la obra por detectarse graves deficiencias acústicas en el aislamiento y, “principalmente unos tiempos de reverberación excesivos a todas las frecuencias, incluso la clara formación de ecos, así como una distribución sonora inapropiada para un auditorio, debida fundamentalmente al efecto negativo producido por las reflexiones que se producen en las bóvedas” (Sendra et al, 1997:119). Todo ello incapacitaba la sala para el uso que fue proyectada, por lo que fue necesario redactar un proyecto de acondicionamiento acústico del espacio del auditorio. Bóvedas, paños de piedra y la gran cristalera, se revistieron con lonas y cortinas, terminado por ocultar totalmente la arquitectura del crucero, lo que impedía su percepción por el espectador y visitante.

Los nuevos materiales se eligieron con las condiciones de ser “actuales, fechables, no miméticos con lo existente y cuya calidad no desmereciese con la de los materiales

originales” (Junta de Andalucía, 1989:17) [ilustración 10]. Se usa hormigón visto y abujardado para todas las fábricas de carácter pétreo; acero cortén para todas las piezas metálicas situadas en el exterior como arcos, carpinterías y reja de cerramiento; y piedra para la pavimentación externa, proyectándose la de la Capilla con un pavimento permeable que permitiría mantener el nivel horizontal y el desagüe por las juntas, recogiendo el agua en un vaso inferior. Por el interior se utilizó un sistema electrosmótico para prevención de humedades capilaridad. Parte de las instalaciones de desagüe, ejecutados con materiales poco apropiados a la categoría del monumento, como el PVC, se dejaron vistas, en algunas zonas, en el intento de no perforar las antiguas fábricas.



Ilustración 10. Araujo y Nadal. San Francisco. Elaboración propia.

En fachadas, se repusieron zonas con sillería nueva, intentando mimetizarse con la fábrica original, demoliendo algunas partes de los muros antiguos de peor calidad. En las limpiezas se eliminaron los restos que mostraban los mechinales y marcas de huecos y revestimientos, que habían dejado las antiguas edificaciones adosadas. Solamente se conservan en el primer arco algunas huellas del vano que se cierran también con sillería. Se prescindió de la disposición en tres alturas de la fachada lateral, marcada en su época como teatro, sustituyéndola por un doble orden, retranqueada respecto a los arcos existentes y colocando carpinterías en los huecos que se respetaron.

A la vez se realizó una adecuación del entorno con el fin de “crear un marco adecuado” para el monumento. Se ejecutó una pavimentación con losas de piedra de gran porte, “cuya retícula serviría de pauta para la creación de una masa de naranjos a guisa de zócalo verde y un perímetro de farolas diseñadas de acuerdo con los parámetros formales del conjunto” (Ibid: 15).

El impacto de la actuación fue tal que aparecieron numerosos escritos tanto en prensa como en publicaciones especializadas. Autores como Rodríguez-Moñino (2009:21-46)

hablaban de la necesidad de haber conservado la esencia de lo que había sido la ruina, consolidando sólo los dos costados e insinuando las líneas de lo que fue la cúpula. Rafael Vañó Silvestre, en un artículo publicado en el diario *Ideal* (28 enero 1989), sin embargo, preferiría haber cubierto las ruinas para protegerlas y se pregunta porque no se realizó el auditorio en otro espacio de la ciudad, conservando la Capilla Mayor tal como se hallaba. Fernández Pardo (2007: 249) reitera la actuación como “otro de los últimos atentados contra este patrimonio” con “una caprichosa ‘restauración deformante’ definida de ‘adefesio post-moderno’ que sólo provoca la estupefacción y la repulsa de quien lo visita”. El entonces director del Patronato de la Alhambra, Mateo Revilla Uceda, comentó en el diario *Ideal* (recogido por Rodríguez-Moñino, 1990:21-46):

“Las deficiencias en la restauración no derivan de las soluciones formadas y técnicas adoptadas, sino de la deficiente lectura del objeto sobre el que se ha operado; una incorrecta lectura de los valores espaciales, de la sintaxis arquitectónica de Vandelvira y, más determinante, la ignorancia de categorías estética e históricas como de la ‘ruina’ que conduce a una intervención radicalmente equivocada”.

Incluso se habló de la repercusión del caso fuera del país, comentando Rivera Blanco (2002) la perplejidad que habían producido entre los teóricos del “restauo” italiano las intervenciones llamadas de “restauración analógica”, con la fuerte carga creativa radical que comportaban actuaciones como la de Baeza, donde había primado la necesidad de forzar el edificio para capacitarlo a los nuevos usos, contra la “ortodoxia” en la que la función siempre es consecuencia de la compatibilidad con el edificio elegido.

El académico Chueca Goitia (1995), gran conocedor de la obra de Vandelvira, en el prólogo a la reedición de su libro sobre el arquitecto, exponía también su opinión:

“La bóveda de San Francisco de Baeza hubiera podido reconstruirse fácilmente con los medios a nuestro alcance. Y hubiera podido volverse a revivir el monumento en su estado original (...). Pero en un momento se quiso salvarlo y restituirle a su dignidad primitiva. Sin embargo, no atreviéndose a reconstruirlo plenamente, (...) se llegó a una fórmula llamemos vanguardista que es la que hoy podemos contemplar y que verdaderamente ha desfigurado ya por fin y definitivamente monumento tan preclaro”.

Aunque para algunos autores la intervención presentó “como principal novedad la asimilación de los postulados del restauo crítico “estableciendo un diálogo entre la historia y la contemporaneidad” (Casuso Quesada, 2010: 356), la actuación de las ruinas de San Francisco, en su intento de diferenciar lo nuevo de lo viejo, llevó hasta el extremo las ideas de Camillo Boito recogidas en la Ley del 85. “Distinguirse de lo viejo, vino a ser, al coincidir con la ideología de la modernidad, el principal y obsesivo fin del diseño en la arquitectura y la ciudad históricas” (Capitel, 2009:34).

La construcción existente fue utilizada como un recurso proyectual para realizar una arquitectura moderna, fiel reflejo de la época, que le adjudicó un uso inapropiado y a todas luces inadecuado, más que como un monumento que se debía conservar en todo su valor, histórico y estético, para transmitir a las futuras generaciones.

5.- Conclusiones

Las ruinas de San Francisco de Baeza, reflejan la evolución de criterios en la praxis restauradora española a lo largo del siglo XX, que ha ido en muchos casos aparejada a los cambios sociales y políticos del país, influyendo en la imagen y comprensión de los monumentos.

El siglo comienza con un interesante debate crítico a nivel nacional y una modernización del proceso restaurador, que sufrirá una ruptura y una modificación con la Guerra Civil, con un retorno a los conceptos estilísticos, que se mantendrán hasta la llegada de la Democracia; época, por otra parte, en la que, con la introducción de nuevas ideas procedentes de Europa y la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, cambiará de modo radical la aproximación a la práctica de intervención en el patrimonio arquitectónico.

Todas estas transformaciones conceptuales se verán ampliamente reflejadas en la imagen de la ciudad de Baeza, y particularmente en la Iglesia San Francisco, donde serán fundamentales para entender los distintos tipos de actuaciones acaecidos, y por tanto la realidad histórica constructiva del monumento.

A través del estudio de documentos de archivo, proyectos y, principalmente por medio de la observación del monumento, y del estudio y comparación de fotografías antiguas y de distintas fases de obra, dada la escasez de documentación de los proyectos de los primeros años, se han podido acciones las intervenciones realizadas y adjudicadas a los arquitectos actores, en base a las diversas épocas, prácticas y teorías estudiadas.

El edificio, desde su creación, ha sufrido diversas intervenciones, todas ellas con el objetivo de consolidarlo para evitar su destrucción. Será en el siglo XX, debido a su deplorable estado, cuando se plantee, además de su puesta en valor, la recuperación de la imagen perdida.

La primera actuación en el monumento, a pesar de ser muy restringida, deja ver parte de la teoría científica sostenida por Leopoldo Torres Balbás, los criterios de la Carta de Atenas y la Ley del 33, en cuanto al modo de consolidar las fábricas para evitar que la ruina avanzara, la introducción de nuevos materiales, como el hormigón armado, y obviar la reintegración de la ornamentación perdida.

La recuperación del monumento en su configuración arquitectónica y formal, vendrá de la mano de Francisco Prieto-Moreno y José Antonio Llopis, que lo liberan de las edificaciones que lo escondían y comienzan a recuperar sus elementos volumétricos y ornamentales principales. En la obra de los dos arquitectos, realizada de manera continuada en el tiempo, se encuentran muchas similitudes, principalmente en la convivencia y alternancia de distintas ideas en la praxis restauradora. A pesar de estar ambas actuaciones regidas por los criterios de la restauración estilística, imperante durante la época franquista, convivirán con éstos las ideas defendidas por Torres Balbás, en el caso de Llopis filtradas a través de su maestro Prieto-Moreno. Las jambas del arco toral, la derecha realizada por Prieto-Moreno y la izquierda por Llopis, con diferencias notables en cuanto a la recuperación de los motivos ornamentales, reflejarán claramente la influencia de los métodos científicos. Conceptos que se muestran con rotundidad en la

represtación, por Llopis, de los arcos del altar de la Capilla Mayor, mediante la utilización de volúmenes simplificados.

La rotundidad con la que se muestran los nuevos elementos estructurales y materiales, en la actuación de Araujo y Nadal, rompe nítidamente con los ciclos anteriores, al igual que en otras restauraciones realizadas en el país. La introducción del hormigón armado, que defendía la Carta de Atenas, de manera disimulada, reproduciendo elementos perdidos como hornacinas, pilastras y columnas, se produce en las ruinas de San Francisco de forma ostensible, recogiendo los principios de la Ley del 85 y reflejando fielmente la arquitectura de la época. Sin embargo, y de forma menos notoria, en elementos pétreos y con idéntico material, como en el hueco del arco de la Capilla Mayor, se recupera la directriz de la etapa anterior, mediante la simplificación de motivos ornamentales o sustituciones por un “sólido capaz”, revelando la continuidad en los métodos establecidos a principios de siglo.

La recuperación del monumento a lo largo del tiempo se lleva a cabo con distintos criterios e imagen, pero muestra, a pesar de los diversos momentos conceptuales en los que se producen, un hilo conductor que parte de las ideas de Torres Balbás, principalmente en las acciones de diferenciar los añadidos, de forma más o menos evidente, la simplificación de los motivos ornamentales, y la utilización de materiales “modernos” como el hormigón armado, éste particularmente en la última actuación.

Se demuestra con ello que las distintas intervenciones, reflejo de la historia de la restauración en España y de sus fases, tanto las consideradas estilísticas, del periodo franquista, como las críticas, del periodo democrático, que adoptan la Ley del 85, no siguen una aplicación teórica de modo radical, sino que practican las fórmulas de “eclecticismo y elasticidad” que defendía Torres Balbás.

BIBLIOGRAFÍA

ARAUJO ROMERO, S. y NADAL URIGÜEN, J. (1989). “Intervención en las ruinas de San Francisco de Baeza”, *Arquitectura Andalucía Oriental*, n. 5, pp. 70-89.

ARAUJO & NADAL Arquitectos (1989). “Convento de San Francisco”, *Arquitectura*, n. 70, pp. 74-89.

CASUSO QUESADA, R. A. (2010). “Arquitectura y restauración monumental (1917-2003)”. En: María F. Moral Gimeno coord., *Baeza: Arte y Patrimonio*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 335-345.

CAPITEL, A. (2009). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, 2ª ed. Madrid: Alianza.

CAZABÁN LAGUNA, A. (1918). “La portada de San Francisco”, *Don Lope de Sosa*, n. 62, ed. facsímil 1982, p. 48.

DON LOPE DE SOSA, *Crónica mensual de la provincia de Jaén* (1926). ed. facsímil 1982, pp.157-158.

CHUECA GOITIA, F. (1971). Andrés de Vandelvira: arquitecto. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

CHUECA GOITIA, F. (1989). “El convento de San Francisco de Baeza”, *Arquitectura Andalucía Oriental*, n. 5 pp. 64-69.

CÓZAR MARTÍNEZ, F. de (1884). *Noticias y documentos para la historia de Baeza*. Jaén: Estab. Tip. de los Señores Rubio.

CRUZ CABRERA, J. P. (1990). “Documentos inéditos para la historia del antiguo convento de San Francisco de Baeza”, *Desde Baeza*, n. 27, pp. 1-20.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2007). *La conservación del Patrimonio Español durante la Segunda República: (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (2008). “El primer franquismo ¿la ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?”. 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. 21-70

FERNÁNDEZ PARDO, F. (2007). *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, vol. 5. Madrid: Fundación Universitaria Española.

GARCIA TORRALBO, M. C. (1996). “El convento de San Francisco de Baeza: su primera restauración (1664)”, *Jácena*, n. 19, pp. 8-16.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2012). “Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades”. En M.P. García Cuetos, M.E. Almarcha Núñez-Herrador y A. Hernández Martínez coords., *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Abada, pp. 98-132.

JUNTA DE ANDALUCÍA (1989). *Baeza: restauración del convento de San Francisco*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

MARTÍNEZ MONEDERO, M. (2008). *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez Pidal: la confianza de un método*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

MONTORO DE VIEDMA, J. I. y VIEDMA PUCHE, F. (2007). *Baeza de 1950 a 1970*. Baeza: Grupo M&T.

MOSQUERA ADELL, E. (2008). “Arquitectura y restauración en Andalucía: 1940-1960”. 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. 139-152.

MUÑOZ COSME, A. (1989). *La conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura.

MUÑOZ COSME, A. (2005). Vida y obra de Leopoldo Torres Balbás. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

MUÑOZ COSME, A. (2008). “La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás, historia de una biografía”, *Papeles del Partal*, n. 4, pp. 39-44.

MUÑOZ COSME, A. (2103) “De los criterios al método. La evolución reciente de la intervención sobre el patrimonio arquitectónico en España”, en Reuso. Actas Congreso Internacional. Propuestas para la Documentación, Restauración y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico. Volumen I. Criterio y método en Época de Crisis. Madrid: Ingeniería y técnica al servicio de la restauración, pp.81-95.

PALACIOS GONZALO, J. C. (2003). Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español. Madrid: Munilla-Lería.

PALMA CRESPO, M. (2015). Baeza Restaurada. La restauración del patrimonio arquitectónico baezano en el siglo XX. Granada: Universidad de Granada.

PI Y MARGALL, F. (1850). Recuerdos y bellezas de España: Reino de Granada. Madrid: Imprenta de Repullés.

PONZ PIQUER, A. (1791). Viaje de España, vol.4; ed. 1988-89. Madrid: Aguilar.

RIVERA BLANCO, J. (1997). “El debate sobre la pertenencia de los nuevos usos en la reciente historia de la restauración”, en Actas de los VII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 270-276

RIVERA BLANCO, J. (2002). “La restauración arquitectónica española del S. XX en la literatura especializada italiana”. *Papeles del Partal*, n.1. En línea: <http://www.academiadelpartal.org/files/revista_punto_05.html> [Consulta: 22.03.2019]

RIVERA BLANCO, J. (2008 a). De varia restauratione: teoría e historia de la restauración. Madrid: Abada.

RIVERA BLANCO, J. (2008 b). “Veinte años de la Ley de Patrimonio Histórico Español y de restauración (1985-2005). El problema de los criterios”, en Actas de la III Bienal de Restauración Monumental: Sobre la des-Restauración. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 525-529.

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R. (1990). “Informe sobre la rehabilitación del antiguo convento de San Francisco y sobre la restauración de su claustro”, *Desde Baeza*, n. 27, pp. 21-53.

RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R. y CRUZ CABRERA, J. P. (1997). “Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 166, pp. 139-209.

ROMERO GALLARDO, A. (2008). “La actitud restauradora en la Alhambra de Granada durante el régimen franquista: D. Francisco Prieto-Moreno y Pardo. Una aproximación a su estudio”, en Actas de la III Bienal de Restauración Monumental: Sobre la des-Restauración. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 407-415.

ROMERO GALLARDO, A. (2010). “Apuntes y reflexiones en torno a la obra restauradora del arquitecto Francisco Prieto-Moreno y Pardo”, Revista electrónica de Patrimonio Histórico, n. 7, pp. 90-112. En línea <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero7>>. [Consulta: 22.03.2020]

ROMERO GALLARDO, A. (2018). “La restauración arquitectónica en la provincia de Jaén durante el primer franquismo (1945-1959): una introducción a las intervenciones de Francisco Prieto-Moreno”, en El patrimonio giennense en el SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla: catálogo de la exposición. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 46-67.

SENDRA, J.J., ZAMARREÑO, T., NAVARRO, J. y ALGABA, J. (1997). “Rehabilitación acústica (II): Iglesia del convento de San Francisco de Baeza”. En: El problema de las condiciones acústicas en las iglesias: principios y propuestas para la rehabilitación. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Universidad de Sevilla, pp. 119-128.

TORRES BALBÁS, L. (1919/1989). Legislación, inventario gráfico y organización de los monumentos históricos y artísticos de España. Granada: Universidad de Granada.

TORRES BALBÁS, L. (1933/1996). “La reparación de los monumentos antiguos en España”. En: Sobre Monumentos y otros escritos. Madrid: COAM, pp. 269-277.

VIEDMA, A. de. (1918). “La Casa del Pópulo”, Don Lope de Sosa, 68, ed. facsímil 1982, pp. 230-235.

Fuentes documentales

ABREU Y BARREDA, G. (1894). *Proyecto del Teatro Liceo*. Archivo Histórico Municipal de Baeza (AHMB), expedientes 1943-44, 5-17-145.

LLOPIS SOLBES, J. A. (1970). *Proyecto de consolidación y restauración de las ruinas de San Francisco (1ª fase)*. Archivo General de la Administración (AGA), Fondo Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes IDD (3)115, caja 26/0174.

LLOPIS SOLBES, J. A. (1971). *Proyecto de consolidación y restauración de las ruinas del convento de San Francisco de Baeza (2ª fase)*. AGA, Fondo Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/00319.

LLOPIS SOLBES, J. A. (1972). *Proyecto de consolidación y restauración de las ruinas del convento de San Francisco de Baeza (3ª fase)*. AGA, Fondo Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General Bellas Artes, IDD (3)115, cajas 26/0224 y 26/0033.

LLOPIS SOLBES, J. A. (1975). *Proyecto de consolidación y restauración de las ruinas del convento de San Francisco de Baeza. (4ª fase)*. AGA, Fondo Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General Bellas Artes, IDD (3)115 caja 26/00077 y Archivo de José Antonio Llopis (AELL), expediente nº 274, planos 22L/izq caja 9.

PONCE PÉREZ, R. (1982). *Memoria de obras a realizar en las ruinas de San Francisco*. Archivo Histórico Provincial de Jaén, Comisiones de Patrimonio 1982-83, caja 55252.

PRIETO-MORENO Y PARDO, F. (1959). *Proyecto de obras de consolidación de las ruinas de San Francisco de Baeza*. AGA, Fondo Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/00342.

PRIETO-MORENO Y PARDO, F. (1960). *Proyecto de restauración de las ruinas de San Francisco de Baeza*. AGA, Fondo Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/150.

PRIETO-MORENO Y PARDO, F. (1963). *Proyecto de obras de consolidación y restauración de las ruinas de San Francisco de Baeza*. AGA, Fondo Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/0375 y 26/0389.

PRIETO-MORENO Y PARDO, F. (1963/64). *Proyecto de obras de consolidación y restauración de las ruinas de San Francisco de Baeza*. AGA, Fondo Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/0389.

PRIETO-MORENO Y PARDO, F. (1965). *Proyecto de obras de consolidación y restauración de las ruinas de San Francisco de Baeza*. AGA, Fondo Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/0351.

PRIETO-MORENO Y PARDO, F. (1968). *Proyecto de obras de consolidación y restauración de las ruinas del convento de San Francisco de Baeza*. AGA, Fondo Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, IDD (3)115, caja 26/0126.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1932). *Ruinas de San Francisco*. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, expediente 2005/19.