ISSN: 2386-2491

Una arquitectura emblemática recreada. Intervenciones en San Vicente de Cardona bajo el franquismo

María Pilar García Cuetos
Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo

Resumen:

La iglesia de san Vicente de Cardona ha sido restaurada teniendo bien presente el análisis que, partiendo de los estudios de Puig i Cadafalch, hacía de ella un prototipo ideal. La recuperación de esa configuración se debe a las restauraciones de Alejandro Ferrant Vázquez. Posteriormente, y a veces olvidando esa restauración, se ha analizado su arquitectura como si fuera original. De esa forma, los elementos integrados por la restauración cobran validez científica, permitiendo que los falsos históricos se conviertan en *falsos historiográficos*.

Abstract:

The church of san Vicente de Cardona has been restored according to the analysis that, from the studies by Puig i Cadafalch, made of it the ideal prototype. The recovery of that arrangement is due to the restorations by Alejandro Ferrant Vázquez. Later, and sometimes forgetting that restoration, its architecture has been analyzed as original. In that way, the elements added by the restoration acquire scientific asses, allowing for the fake historicals to become fake historiographics..

Palabras clave: *Restauración Monumental, Alejandro Ferrant, san Vicente de Cardona, Románico.*

Keywords: *Monumental Restoration, Alejandro Ferrant, san Vicente de Cardona, romanesque architecture.*

1.- LA COLEGIATA DE SAN VICENTE DE CARDONA COMO PROTOTIPO Y EDIFICIO EMBLEMÁTICO RESTAURADO. FALSO HISTÓRICO Y FALSO HISTORIOGRÁFICO.

Tal y como señaló en su momento Antoni Pladevall, la colegiata y el castillo de san Vicente de Cardona se hayan tan integrados que es muy difícil separarlos (fig. 1), puesto que constituyen un ejemplo del binomio castillo/iglesia característico del período de la Reconquista[1].

La torre conocida como de la Minyona, se asienta en el emplazamiento inicial

* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación *Restauración Monumental y Desarrollismo en España 1959-1975*, ref. HAR2011-23918, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los Fondos Feder.

[1] PLADEVALL, Antoni: *Els monestirs catalans*, Vitoria, Destino, 1970, p. 270.

de la fortaleza, y la colegiata se ubica sobre el lugar que ocupara un cenobio anterior. Ambos edificios, han visto transcurrir los siglos mientras se iban sumando sobre ellos los estratos históricos en forma de sucesivas remodelaciones, destrucciones, reconstrucciones y restauraciones y fueron experimentando diferentes cambios de uso. El castillo estaba ya en pie en el 798, en el momento en que Luis el Piadoso estabilizó una primera frontera de la Reconquista[2]. Tras pasar varias veces por manos cristianas y musulmanas, fue definitivamente ocupado en el año 986, cuando fue confiado al gobierno del conde de Ausona, quien dio origen del linaje de los Cardona, que estuvo estrechamente vinculado a la historia del conjunto[3].

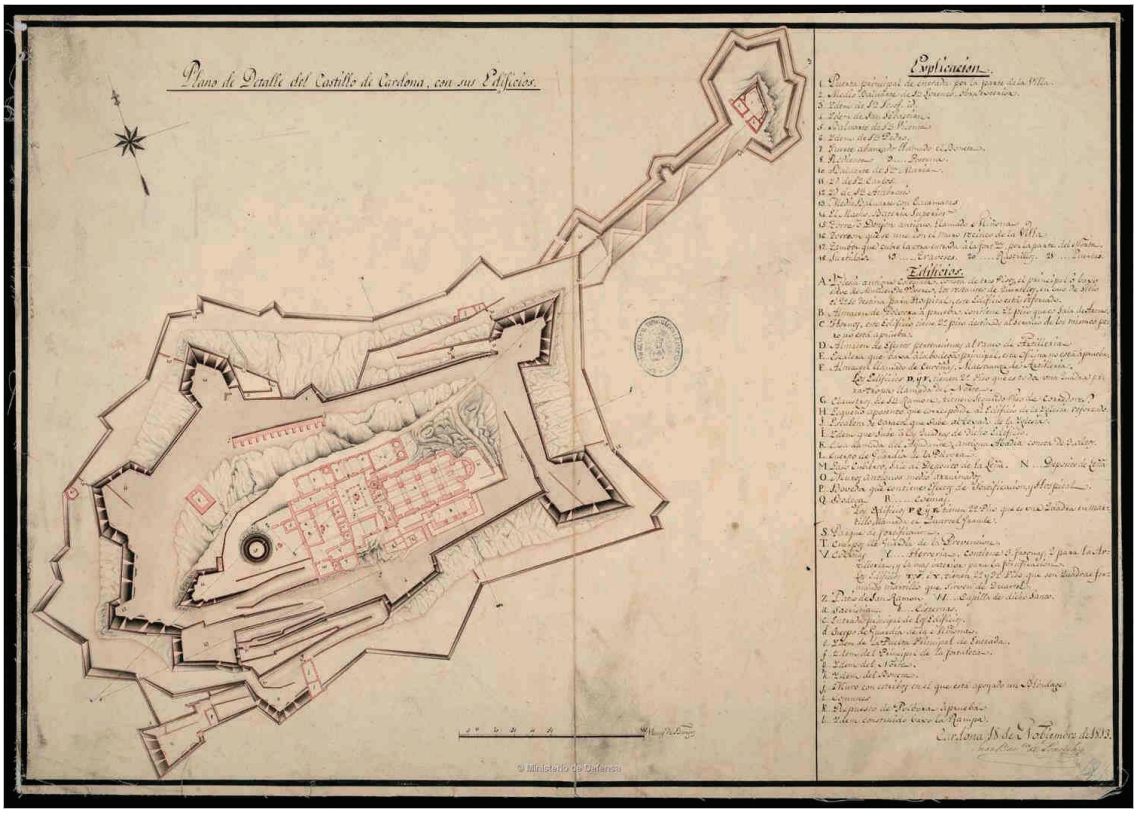

Fig. 1 Plano de Detalle del Castillo de Cardona, con sus Edificios (18 de Noviembre de 1813). Juan Bautista de Ponsich. Fuente: Cartoteca del Archivo General Militar de Madrid. Colección: SH. Signatura: B-44/1.

Una primera iglesia localizada en el interior del recinto estaba ya edificada en el año 980. Pero el edificio actual se debe a la iniciativa del conde Bremond, quien constituyó una comunidad estable en el año 1019. El conde, aconsejado por el prestigioso abad Oliba, que había sido nombrado obispo de Vic, decidió erigir un gran templo, que se levantó entre 1029 y 1040.

Este edificio presenta una planta basilical con tres naves, rematadas mediante sendos ábsides semicirculares, y transepto. Bajo el presbiterio y el ábside central, sobreelevados, se ubica una cripta. Sobre el crucero se levanta un cimborrio (fig.2). El cuerpo de naves está precedido de un atrio o nártex, decorado con pinturas

[2] Ibid.

[3] Sobre el castillo vid. SERRA VILARÓ, Joan: *El castillo de Cardona,* Cardona, 1954 y GALERA i PEDROSA, Andreu: *El castell de Cardona. Sant Vicenç de Castellet*, Farell Editors, 2001.

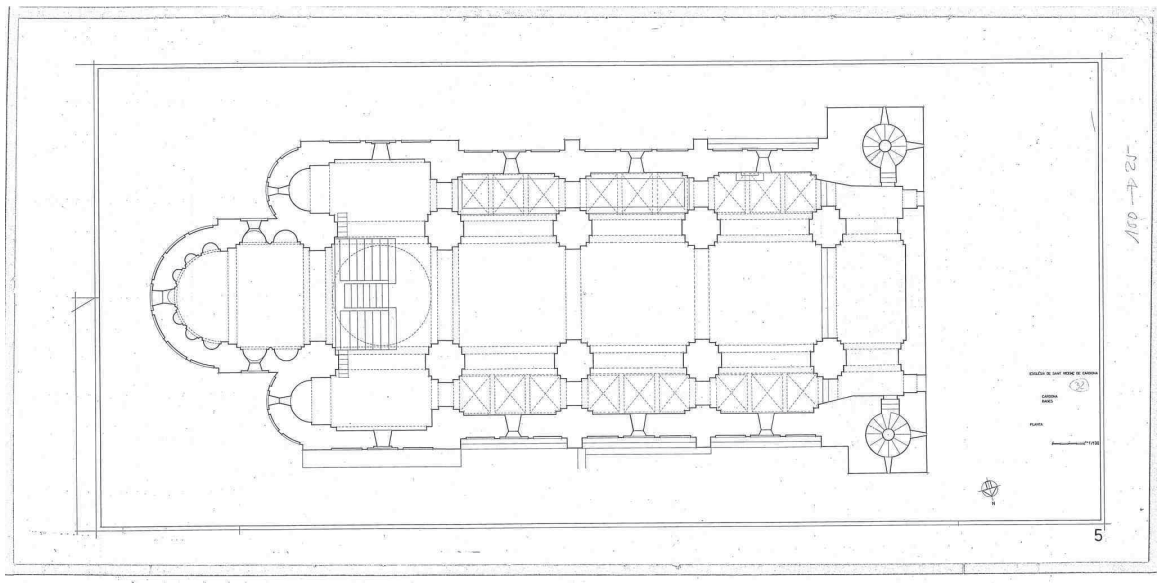

Fig. 2 Planta y sección de la iglesia de san Vicente de Cardona. Catalunya. Servei del Patrimoni Arquitectònic. Calaix / Departament de Cultura, 2010

románicas, que precisamente fueron descubiertas en el transcurso de las restauraciones de Alejandro Ferrant y finalmente depositadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Sobre el primer ciclo cristológico románico, se pintó la escena del sitio de Girona por las tropas del conde Ramón Folch VI. Estas pinturas habían permanecido en la memoria colectiva, por lo que el espacio era conocido popularmente en Cardona como «*els porxos pintats*»[4].

La colegiata de san Vicente está considerada como uno de los edificios emblemáticos del primer románico catalán y uno de sus ejemplos más perfectos[5], pero no debemos olvidar que su aspecto actual está directamente relacionado con las intervenciones de Alejandro Ferrant Vázquez, realizadas durante el período franquista y que se reseñarán a lo largo de este trabajo.

Ante la iglesia se levanta un pequeño claustro gótico que articula la casa abacial, las residencias canonicales y las dependencias posteriores del castillo.

En el año 1090, un descendiente de los fundadores, Folch de Cardona, convirtió el conjunto en una canónica regular agustiniana[6]. Los condes de Cardona intentaron engrandecer su fundación. Una muestra de ello es la difusión del culto al apóstol Santiago, que favorecieron tanto los señores de la casa como los canónigos. De esa forma, se defendió la existencia de una reliquia imprecisa del

[4] PAGÉS i PARETAS, Montserrat: "Les pintures romàniques de l´atri de san Vicenç de Cardona: els porxos pintats*", Analecta sacra tarraconensia. Revista de ciències historicoeclesiàstiques***,** vol. 67, nº 2, 1994, pp. 775-779.

[5] Vid. entre otros: AAVV: "Cardona", *Catalunya Romànica. Bage*s, vol XI, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1989, pp. 143-174; BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo: "San Vicente de Cardona. Prototipo Canónico del primer románico", en *Miscel.lània Homenatge a mossèn Jesús Tarragona,* Lérida, 1996, pp. 90-92; ESPAÑOL, Francesca; YARZA, Joaquín: *El románico catalán, Barcelona,* 2007, pp. 44-96; Id. "El Castell de Cardona", en *Castells de la Catalunya Centra*l, Fundació Caixa de Manresa, 1998, pp. 11-42.

[6] Sobre la historia de la canónica de San Vicente de Cardona vid. CASAS NADAL, Montserrat: *Història de Cardona, Llibre III. La canònica de Sant Vicenç de Cardona a l'Edat Mitjana. Alguns aspectes de la seva historia des dels seus orígens fins al 1311,* Cardona, 1992.

apóstol en la cripta de san Vicente[7].

En el siglo XIV se inició la decadencia del conjunto, aunque la vida comunitaria alrededor del templo como canónica regular, encabezada por un abad bajo la protección de los señores de Cardona, se mantuvo hasta 1592, cuando se transformó en colegiata secular. Durante la guerra de Sucesión, el castillo fue sitiado por las fuerzas de Felipe V y a partir de ese momento mantuvo su función militar. Finalmente, la vida religiosa fue abandonada y los edificios fueron ocupados por un cuartel en 1740. La presencia de este establecimiento determinó sucesivas reformas y remodelaciones de las defensas del conjunto, la creación de un polvorín sobre las antiguas casas de los canónigos y una profunda transformación de la iglesia.

Poco a poco, el viejo baluarte perdió su importancia estratégica. A principios del siglo XX se suprimió la comandancia. Aunque la instalación del cuartel había provocado serías alteraciones en el conjunto, la iglesia de San Vicente fue declarada monumento nacional en 1931, junto con otros monumentos españoles, en la declaración masiva auspiciada por el gobierno de la República y publicada en la Gaceta de Madrid de 4 de junio. En buena medida, la declaración de la colegiata de San Vicente estuvo avalada por la valoración que Puig i Cadafalch[8] había hecho del templo en sus estudios sobre el románico catalán.

En 1949, la declaración monumental se extendió a todo el conjunto, dado que la fortaleza de Cardona quedó amparada por el decreto de 22 de abril[9] de ese año, que situaba bajo tutela estatal todos los castillos y fortalezas. Es interesante constatar que a partir de ese momento se inició su restauración sistemática. En 1992 fue declarado BIC y finalmente, en el año 2001 la gestión y conservación del conjunto pasó a manos de la Generalitat de Catalunya.

Ya desde esos primeros estudios, la historiografía ha venido haciendo hincapié en ese carácter excepcional y prototípico de la colegiata de Cardona[10].

Pero el origen de esa visión está también estrechamente relacionado con el momento en que se hizo ese primer análisis y con el contexto cultural y político que lo rodeó. Puig i Cadafalch[11] puso énfasis en la estrecha relación entre el arte, en este caso la arquitectura románica, y el espíritu del pueblo, el alma colectiva: «Art social, ha estat sempre com la

7 CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador; BERTRAN ROIGÉ, Prim: "El camino de Santiago en Cataluña", *Medievalismo*, nº 20, 2010, pp. 11-52.

8 PUIG i CADAFALCH, Josep; FALGUERA, Antoni de; GODAY i CASALS, Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya,* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1911, vol. II, p.166.

9 *Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles*, B.O.E. nº 125, de 5 de mayo de 1949.

10 Una síntesis de esas valoraciones historiográficas en: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: "En torno a la arquitectura de las canónicas románicas hispanas no episcopales", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel; TEJA, Ramón (coords.): *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premostracenses en la Edad Media*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, , 2009, p. 97.

11 Sobre su figura vid. POBLADOR MUGA, Pilar: "El descubrimiento de la arquitectura medieval: Josep Puig i Cadafalch", en HERNÁNDEZ, Ascensión y BIEL, Pilar. *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 91-109.

llengua o com el dret, concepció de l´ánima col.lectiva»[12]. También señaló la vinculación entre las primeras manifestaciones del románico en Europa y Cataluña y el papel destacado de ésta en la génesis de esa nueva arquitectura:

> «Catalunya, per sa situación en la frontera moresca, unida per terra amb el Llenguadoc, i per mar amb la Provença i amb l´Itàlia, té un paper principal en la formació de l´arquitectura romàmica, havent-hi qui creu qie li té preponderant»[13].

Según Xavier Barral[14], la visión de Puig i Cadafalch supone la aplicación erudita de una voluntad nacionalista. Ese peso ideológico se imponía de forma especialmente evidente en el caso de los ejemplos más señeros de esta arquitectura y san Vicente de Cardona constituía uno de ellos. En su análisis, Puig i Cadafalch sitúa este templo en lo que denomina la edad dorada del primer románico catalán, destacando el hecho de la introducción del cimborrio en su estructura. Es este un aspecto interesante, puesto que el cimborrio de la canónica cardonesa había desaparecido, si bien podía rastrearse su presencia en la estructura de la iglesia. Ya en la segunda mitad del siglo XX, fue reconstruido por Alejando Ferrant, de manera que ese elemento sustancial del tipo plasmado en Cardona, fue repristinado, completando de esa forma un ejemplo emblemático del llamado primer románico catalán.

Joan Duran-Porta[15] revisa cómo las ideas de Puig i Cadaflach, y con ellas la relativa al carácter de ejemplo señero de san Vicente de Cardona, fueron recibidas por la historiografía gala mediante la publicación en francés de sus obras: *Le premier Art Roman. L'Architecture en Catalogne et dans l'Occident Méditerranéen aux Xe et XIe siècles*, editada en 1928[16], y *La géographie et les origines du premier art roman*, editada en París en 1935[17]. Estas tesis fueron además difundidas por Kenneth John Conant y especialmente Henri Focillon[18]. Y precisamente este autor hizo hincapié en que la característica más destacada de san Vicente era la articulación de sus volúmenes al exterior. La redefinición de esos volúmenes mediante la eliminación de los añadidos de la iglesia, la restauración de las cubiertas, el rebaje de los recrecidos de los muros y la refacción del cimborrio efectuados por Alejandro Ferrant permitieron, sin duda, recuperar ese valor fundamental que definía la iglesia como ejemplo perfecto del primer románico y plasmar materialmente el tipo ideal elaborado por la historiografía. Ese prototipo ha servido para situar también otros edi-

12 cit. PUIG i CADAFALCH, Josep: *L´Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, Ricard Duran i Alsina, 1929.

13 PUIG i CADAFALCH, Josep: *L´Arquitectura romànica a Catalunya,* p. 7.

14 BARRAL i ALTET, Xavier: "Religious architecture during the Romanesque period in catalonia (11th-13th centuries): Assessment and critical notes", *Catalan Historical Review*, Institut d´Estudis Catalans, nº 4, 2011, pp. 27-51, p. 29.

15 DURAN-PORTA, Joan. "¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida", *Anales de Historia del Arte* Volumen Extraordinario, 2009, pp. 247-261.

16 PUIG i CADAFALCH, Josep: *Le premier Art Roman. L'Architecture en Catalogne et dans l'Occident Méditerranéen aux Xe et XIe siècles*, Paris, H. Laurens, 1928.

17 PUIG i CADAFALCH, Josep: *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris, H. Laurens, 1935.

18 DURAN-PORTA, Joan. "¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida", p. 251 y BARRAL i ALTET, Xavier: "Religious architecture during the Romanesque period in catalonia (11th-13th centuries): Assessment and critical notes", pp. 36-37.

ficios tanto en Cataluña como en Francia[19].

Más recientemente, la historiografía francesa mantiene esa misma línea de interpretación. Eric C. Fernie[20], utilizando como referencia la publicación en francés de la obra de Puig i Cadafalch de 1935, afirma que, si bien el autor catalán establece acertados paralelos italianos para la iglesia de san Vicente, y concretamente se refiere a San Paragorio de Noli, lo cierto que es que esos lazos pueden rastrearse también en el mundo bizantino. El autor considera que pueden constatarse relaciones entre tres fundamentales edificios levantados en el siglo XI: la actual Bodrum Camii de Estambul (iglesia de *Myrelaion* de Constantinopla), la iglesia de san Fructuoso de Portofino en Liguria y la colegiata de Cardona.

Las relaciones de la canónica de Cardona con la iglesia de san Paragorio de Noli (fig.3) fueron establecidas por Puig i Cadafalch, quien describió en su prólogo a *La geografía i els orígens del primer art romànic*[21], su visita a ese templo, que había entrevisto en un viaje en tren. Asimismo, en una de sus primeras publicaciones, Puig señaló que las relaciones entre ambos templos debían inscribirse en un radio de acción más amplio de influjo bizantino[22]. Posteriormente, y como señala

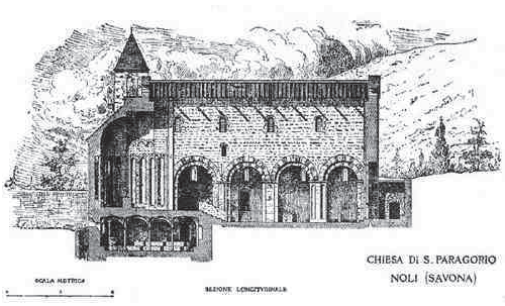

Fig. 3. Sección de la iglesia de san Paragorio de Noli. Fuente: L. Descalzi, Storia di Noli dalle origini ai giorni nostri, Finalborgo, 1923, p. 187

Fernie[23], abandonó esa vía de investigación, para centrarse en la idea de la influencia lombarda, más próxima, quizás, a la idea que iba concibiendo sobre el románico catalán.

Esas relaciones de radio más amplio son las que Fernie establece con los otros dos edificios mencionados (Bodrum Camii de Estambul y san Fructuoso de Portofino en Liguria). Pero lo que nos interesa de forma particular es que a la hora de establecer esas relaciones con san Vicente, el autor francés tiene en cuenta que la canónica cardonesa ha experimentado restauraciones, si bien considera que han sido fieles a lo que debía ser la disposición original del templo y da por válidos elementos como el cimborrio, cuya refacción utiliza para establecer las oportunas comparaciones con los que cubren el crucero de las iglesias de *Myrelaion* y san Fructuoso. Por tanto, podemos considerar la repristinación del cimborrio elaborada por Ferrant como una operación avalada científicamente, de manera que el falso histórico se ha convertido en un *falso historiográfico*. Con esta expresión quiero definir el proceso de validación historiográfica de falsos históricos creados por las restauraciones y que han sido aceptados como auténticos o válidos desde el punto de vista de la historia de la

19 LASALLE, Victor: "Survivances du premier art roman en Provence", *Cahiers de civilisation médiévale*, n°77, 1977, pp. 3-12.

20 FERNIE, Eric C.: "Saint-Vincent de Cardona et la dimension méditerranéenne du premier art roman", *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 43, 2000, pp. 243-256.

21 PUIG i CADAFALCH, Josep: *La geografía i els orígens del primer art romànic,* Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1930.

22 PUIG i CADAFALCH, Josep; FALGUERA, Antoni de; GODAY i CASALS, Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, pp. 171-172.

23 FERNIE, Eric C.: "Saint- Vincent de Cardona et la dimension méditerranéenne du premier art roman", p. 244.

arquitectura y del arte. Esa aceptación se produce generalmente por desconocimiento de las restauraciones y por la segregación de las mismas de la historia de la arquitectura. De esa forma, los falsos históricos devienen en *falsos historiográficos*. Solamente un análisis integrado de la historia de los monumentos y de sus restauraciones[24], permitirá establecer una verdadera crítica de autenticidad de los mismos y facilitará su estudio científico apoyado en un claro discernimiento de sus fases constructivas.

Y como sucede con el cimborrio reconstruido, asumido como válido, la historiografía también ha venido incidiendo en el equilibrio de los empujes de la estructura, ajustados por el contrarresto de las bóvedas de cañón y de arista. Pero lo cierto es, como veremos, que Ferrant detectó un desequilibrio en ese organismo aparentemente perfecto y tuvo que recurrir a su estabilización mediante una estructura de refuerzo. Si la tesis historiográfica es que los muros tienen el grosor necesario para arriostrar la estructura de cubiertas, la realidad descrita por el arquitecto restaurador es que carecen de la entidad suficiente para hacerlo. A este análisis se aludirá más expresamente en el apartado siguiente.

De la misma manera, aunque se ha hecho un análisis relativo a la iluminación de la iglesia y se ha hecho referencia expresa a los ventanales de la nave central y los ábsides y a los vanos del crucero, debemos recordar que los primeros huecos fueron restaurados por Alejandro Ferrant, que les devolvió el tamaño que su análisis le permitió definir y que los segundos son una entera creación del arquitecto restaurador, que optó por reproducir la forma y tamaño de los vanos de la nave en los lados del cimborrio, considerando que los originales podían haber sido así.

En definitiva, las restauraciones suponen procesos de vital importancia en la configuración de la imagen de los monumentos. Esa imagen es, en ocasiones, recibida por la historiografía de forma acrítica. Una de las labores fundamentales del historiador del arte es discernir en la medida de lo posible el alcance y los matices del proceso restaurador, para poder establecer una adecuada crítica de autenticidad, tal y como ha sido definida por Gonzalo Borrás Gualis[25], y unas conclusiones basadas en la realidad del monumento, teniendo en cuenta todas sus estratificaciones históricas.

En el caso concreto de san Vicente de Cardona, su aspecto actual está claramente determinado por una importante serie de campañas de restauración realizadas fundamentalmente bajo el franquismo y con la tutela de la Dirección de Bellas Artes. Curiosamente, este proceso de revisión del monumento devolvió al románico catalán, y siguiendo los postulados establecidos por Puig i Cadafalch, uno de sus edificios prototípicos y emblemáticos.

[24] Esta metodología la he aplicado al análisis del Prerrománico asturiano: GARCIA CUETOS, Mª Pilar: *El Prerrománico asturiano (1844-1975). Historia de la arquitectura y restauración*, Sueve, Oviedo, 1999.

[25] Su última síntesis sobre este y otros aspectos fundamentales de la renovación de la Historia del Arte en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M: *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*, Paraninfo, Zaragoza, 2012.

2.- Las intervenciones de Alejandro Ferrant Vázquez

Resulta interesante constatar que san Vicente de Cardona, una iglesia considerada como ejemplar señero del primer románico catalán, no experimentó las restauraciones que le devolvieron físicamente esa configuración prototípica hasta la llegada del franquismo. Esas intervenciones completaron la recuperación de la unidad de la canónica cardonesa siguiendo fielmente las tesis de Puig i Cadafalchs. En este y otros casos, la restauración monumental jugó un papel decisivo en la configuración del corpus arquitectónico del románico catalán tal y como había sido concebido por la historiografía, enfrentada a edificios que, en la mayoría de los casos, habían sumado diferentes estratificaciones a lo largo de su historia. Ese proceso de recreación de muchos de estos monumentos tuvo lugar desde el siglo XIX, tal y como ha puesto de manifiesto Xavier Barral i Altet:

> «The history of architectural restoration is an essential part of the history of Romanesque architecture. We do not see Romanesque monuments the way they were in the Middle Ages; rather we see them as they have been shaped by the different restorers from the 19th century until today»[26].

Pero también el siglo XX, y especialmente el período franquista, hizo importantes aportaciones a este proceso de materialización del corpus físico de los edificios a imagen y semejanza de las síntesis elaboradas por la historiografía[27]. Podemos decir que la «arquitectura de papel» determinó la recreación de la arquitectura material.

Para el caso que nos ocupa, la restauración de la colegiata de san Vicente, se inició, como quedó dicho, en 1949 y se prolongó a lo largo de diferentes fases hasta 1968 bajo la dirección del arquitecto responsable de la cuarta zona monumental, Alejandro Ferrant Vázquez. La idea rectora de ese largo proceso fue recuperar el aspecto medieval del edificio y liberarlo de todos los añadidos y reformas, redefiniendo su silueta exterior y recuperando su espacio interior. Para completar esa labor, se rehicieron elementos desaparecidos o muy alterados, como el cimborrio y se descubrieron las pinturas de la galilea.

Alejandro Ferrant se había formado en las ideas de la escuela conservadora y científica. Su método se basaba en el estudio histórico de los monumentos, que había interiorizado de la mano de su maestro Manuel Gómez-Moreno y que había desarrollado el Centro de Estudios Históricos[28], dependiente de la Junta para la Ampliación de Estudios. De esa manera, en sus intervenciones de su etapa como arquitecto restaurador de la primera zona monumental (1929-1936), destacan

[26] BARRAL i ALTET, Xavier: "Religious architecture during the Romanesque period in catalonia (11th-13th centuries): Assessment and critical notes", p. 27.

[27] GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: "Entre el descubrimiento y la mundialización. Intervenciones de Alejandro Ferrant en el románico del Valle de Bohí", en prensa.

[28] ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián y GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España. Castilla León y la Primera zona Monumental,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007 y GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno. La aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", *Loggia: Arquitectura y restauración*, nº 21, 2008, pp. 8-25.

su interés por conocer de forma científica los monumentos en los que intervino, el empleo de estudios murarios, de pioneras prospecciones arqueológicas y las intervenciones mínimas de carácter fundamentalmente conservador.

Tras la guerra civil, y después de un período alejado de la restauración monumental debido a su colaboración con la Junta de Salvamento de Tesoro en Madrid, fue destinado a la cuarta zona, que comprendía Cataluña, Comunidad Valenciana e Islas Baleares. En esta nueva etapa[29], Ferrant mantuvo en buena medida la metodología en la que se había formado. De esa forma, continuó colaborando con historiadores y arqueólogos, siguió empleando los estudios murarios y por encima de todo documentó profusamente sus intervenciones. Por todo ello, y a pesar de que también incorporó soluciones abiertamente repristinadoras, podemos reconocer en su obra una clara diferencia con otros arquitectos restauradores del mismo período, más cercanos a las tesis netamente restauradoras que se retomaron en los años del franquismo.

Pero, como se acaba de señalar, también recurrió a soluciones que podemos calificar de abiertamente restauradoras, como los completamientos de elementos desaparecidos, si bien basándose en indicios históricos o en el análisis de la arquitectura. De la misma manera, eliminó añadidos, fundamentalmente de las épocas moderna y contemporánea, y priorizó, por encima de las restantes estratificaciones históricas, la etapa medieval de los monumentos. A caballo entre la continuidad y la ruptura, entre la restauración científica y la estilística, Alejandro Ferrant es un buen ejemplo de la dicotomía que marcó la restauración de período franquista[30]. Esa tensión ejemplifica también la trayectoria de muchos profesionales formados en una escuela cuyos principios

[29] Sobre este período restaurador de Alejandro Ferrant vid: GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: "Las intervenciones en los monumentos mudéjares de Castilla-León. De Alejandro Ferrant a Luis Menéndez-Pidal", en *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 18-20 de septiembre de 2008*, pp.17-35, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2009; Id.: "La labor de Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña durante el primer franquismo", en GARCÍA CUETOS, Mª Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coords.): *Restaurando la Memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pp. 67-92; Id.: "Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la Cuarta Zona Monumental", en GARCÍA CUETOS, Mª Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coords.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada, 2012, pp. 65-95; Id: "*La Imperial Tarraco*. Restauración de los testimonios de la Tarragona romana bajo el franquismo", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de León, nº 13, 2014, pp. 269-292; Id: "Arte, liturgia, manera. El obispo Martínez Vigil y la eliminación de los coros en las catedrales españolas", en Gambús, Mercè (coord.*). La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després,* Palma de Mallorca, 2015, pp. 115-145; Id: "Art, liturgy and ideology. The fate of the cathedral choirs during the Francoist period", en BILIET, F.; MULLER, W; TEIJERIA, Mª D y F. VILLASEÑOR, F.(coords.). *Profane Arts of the Middle Ages. Misericordia International Acts of the León Conference, 2014*, Cambridge Scholar Publishing, en prensa; "*Les ombres de la Història*. Intervenciones de Alejandro Ferrant en san Pedro de Galligants y san Nicolás de Gerona", *Actas del XX Congreso de Historia del Arte (CEHA). El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*, Toledo, en prensa.

[30] GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: "Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas", en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012; Id.: "La Historia del arte como ciencia aplicada al patrimonio", *e-rph. Revista electrónica de patrimonio histórico*, 2, 2013, pp. 1-23.

eran desterrados por la nueva metodología amparada por un régimen que buscaba revisar la historia y el paisaje monumental español, bien por motivos ideológicos, o por utilizar los monumentos como recursos fundamentalmente escenográficos y económicos, priorizando su explotación turística. Un caso similar a Alejadro Ferrant lo encontramos, por ejemplo, en Francisco Íñiguez Almech, cuya trayectoria ha sido analizada por Ascensión Hernández[31]

Como se ha señalado anteriormente, la colegiata de san Vicente de Cardona había sido considerada por los primeros investigadores de la arquitectura medieval catalana como un edificio emblemático del llamado primer románico.

Josep Puig i Cadafalch defendió esta tesis en un contexto inseparable de la reivindicación de los orígenes de la identidad catalana. En este sentido, Nazaret Gallego[32] ha señalado la estrecha vinculación de los estudios de Puig i Cadafalch con el desarrollo en diversos países de Europa de los análisis de la génesis de la nación como comunidad cultural, en su caso aplicada a Cataluña e integrada en la *Renaixença.*

Puig i Cadafalch publicó *L'Arquitectura romànica a Catalunya* junto a Falguera y Goday y entre 1909 y 1918. A la manera de la empresa iniciada por los mismos años por Manuel Gómez-Moreno[33], ese trabajo se concibió con un catálogo y desde la perspectiva de situar el arte románico catalán en un horizonte internacional. En esa obra, se sentaban las bases del aprecio de la iglesia de San Vicente y su valoración como ejemplo señero del primer románico catalán y su vinculación con el ámbito lombardo[34]. Esta tesis ha sido aceptada por la historiografía posterior, como ya quedó dicho, con diversos matices respecto al origen e alguno de los elementos que constituyen el templo, como es el caso del cimborrio, estructura de la que hablaremos algo más adelante y que, como ya sabemos, fue rehecha por Alejandro Ferrant.

Cuando en 1949 Ferrant se enfrentó a la recuperación de la iglesia, partía de ese reconocimiento de su valor excepcional y de la situación material del edificio, muy alterado por la función militar que se le había impuesto. En 1794 se introdujeron en el interior de las naves unos pisos de madera que las dividieron en altura. Se trataba de una intervención de carácter pragmático que no tuvo en cuenta en

31 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: "Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades", en GARCÍA CUETOS, Mª Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coords.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada, 2012,, pp. 97-132; Id: "Francisco Iñiguez 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 y Generalife, 2013, pp. 449-476.

32 GALLEGO AGUILERA, Nazaret: "Lampérez *vs*. Puig i Cadafalch en el estudio de la arquitectura románica catalana: las planimetrías ilusorias y la restauración de un tiempo que se imaginó nuevo", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 1, 2009, pp. 263-279.

33 GARCÍA CUETOS, Mª Pilar. "La renovación de la Historia de la Arquitectura y del Arte en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Gómez Moreno", en: HERNÁNDEZ, Ascensión y BIEL, Mª Pilar: *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2011, pp. 125-158.

34 PUIG i CADAFALCH, Josep; FALGUERA, Antoni de; GODAY i CASALS, Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya, p. 166.*

absoluto los daños que causaba a la iglesia románica. De esa forma, la entrega de la trabazón de las vigas de madera y la fábrica de ladrillo se hizo dañando los paramentos y los pilares medievales. Además, los años de abandono habían afectado a las cubiertas y a lo largo del tiempo se habían ido añadiendo diferentes elementos a la estructura originaria del templo. En síntesis, el edificio se encontraba en un estado lamentable.

El primer proyecto de Alejandro Ferrant lleva fecha de 12 de abril de 1949 y proponía obras de reconstrucción de cubiertas y consolidación de las bóvedas[35]. Iniciaba pues Ferrant la recuperación del edificio atendiendo a la primera necesidad conservadora de reponer su cubierta. Esta primera intervención iba más allá de una mera recomposición, puesto que se propuso una reconstrucción de las armaduras y el tejado y una consolidación de las bóvedas. Al mismo tiempo que recuperaba un elemento fundamental, Ferrant reponía y redefinía la silueta original de la iglesia y su línea de cubiertas (figs. 4 y 5).

Además, se inició la recuperación del espacio interior, comenzando por la cabecera. En esa zona, se procedió a un desencalado de los muros. Esta operación tenía como objeto no solamente recuperar la vista de los paramentos originales, siguiendo las pautas de la restauración propia del siglo XIX, que concebía los edificios medievales con piedra vista. La escuela de la restauración científica también se mostraba partidaria de esas operaciones, que se entendían como un instrumento necesario para el reconocimiento del monumento. Los muros limpios facilitaban la lectura de la estructura y la composición y ayudaban a detectar posibles patologías. Con todo, la eliminación de los enlucidos y las pinturas exigían un cuidado que no siempre manifestaban los responsables de estos trabajos, ocasionando la pérdida de elementos fundamentales de la historia de los monumentos, como decoración, inscripciones, etc.

Un caso específico lo supone la restauración de la cripta de la iglesia canonical. En este espacio, se eliminaron las decoraciones pictóricas y se dejó la piedra vista, alterando profundamente su aspecto (figs. 6 y 7). Estas labores se completaron a finales de los años sesenta del siglo XX, pero se integran en ese proceso de limpieza integral de todos los enlucidos del templo.

Atendiendo a la voluntad de recuperar el edificio románico original, también se eliminaron algunas estructuras añadidas a la cabecera (fig.8), fundamentalmente relacionadas con el uso militar, y que Ferrant consideró irrelevantes y sin valor histórico. Se iniciaba la restauración en sentido estricto de la iglesia románica, que fue progresivamente liberada de algunos añadidos, en la que se recuperaron los paramentos con piedra vista y en la que se rehicieron algunos elementos desaparecidos.

En una memoria de 1956, Alejandro Ferrant resumía sus trabajos anteriores en san Vicente de Cardona y manifestaba su clara voluntad de repristinar y recuperar el estadio original de uno de los edificios emblemáticos del primer románico

35 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/346, 1949, "Proyecto de Obras de reconstrucción de cubiertas y consolidación de bóvedas en la colegiata de San Vicente de Cardona, Barcelona".

Fig. 4. Estado de la iglesia de san Vicente de Cardona a finales del siglo XIX, con los recrecidos de los muros, el cimborrio desaparecido, restos de enlucidos, los vanos alterados y cegados y diferentes estructuras añadidas en torno a la cabecera. Colección de la autora.

Figura 5. Estado de la iglesia de san Vicente de Cardona a principios del siglo XX. El deterioro se ha acentuado. Colección de la autora.

Fig. 6. Estado de la cripta antes de su restauración, en 1912. Es visible la decoración pictórica de las bóvedas. Fuente: Biblioteca Nacional de Cataluña, Fondo Josep Salvany.

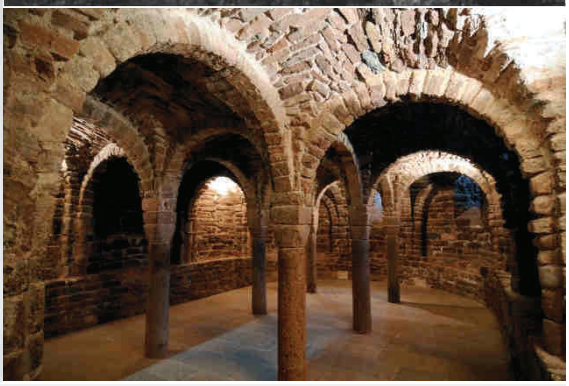

Fig. 7. La Cripta después de su restauración.

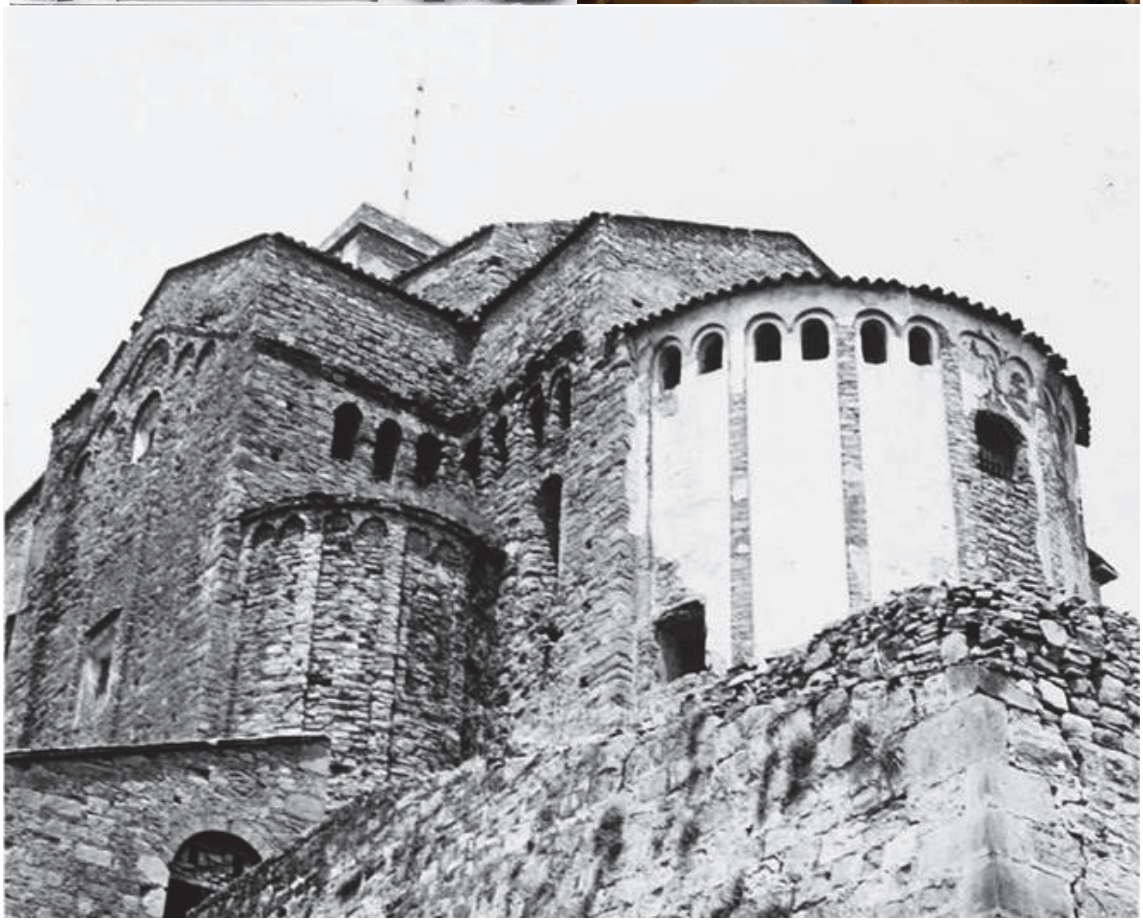

Fig. 8. La cabecera de la iglesia de san Vicente con las estructuras añadidas, los paramentos encalados y los vanos cegados y alterados, en 1912. Fuente: Biblioteca Nacional de Cataluña, Fondo Josep Salvany.

catalán. Sus palabras no dejan lugar a dudas: «con las obras de consolidación y restauración llevadas a cabo en este fundamental monumento del arte románico, recobra toda la belleza de su gentil arquitectura»[36].

Este proceso, iniciado en 1949 con la intervención en las cubiertas y la cabecera, continuó en el siguiente proyecto, elaborado por Ferrant en 1955 y en el que se iniciaba la intervención en las naves. Las labores se iniciaron con el desencalado de los muros, que permitió reconocer los daños causados por los pisos añadidos en el siglo XVIII y constatar la existencia de patologías. A juicio de Ferrant, el empuje de las bóvedas y arcos de la nave central, que se eleva nueve metros sobre las laterales, no quedaba contrarrestado por el espesor de los muros y ese desequilibro había acabado por provocar la aparición de grietas. Para devolver la estabilidad a la estructura, decidió recurrir a la introducción de un atirantado metálico, ligeramente perceptible, que garantizase la seguridad de las naves. Constatamos que Ferrant juzgaba la situación del edificio estableciendo el posible origen de las grietas que había localizado y que optó por introducir materiales y técnicas contemporáneas en la fábrica medieval.

Este recurso a las técnicas contemporáneas del momento de la restauración es también propio de la restauración científica, que a partir de la carta de Atenas de 1931 había aceptado la introducción de esas soluciones. Además, esa decisión contrasta con una forma de proceder que había caracterizado la metodología restauradora de Ferrant: el desmonte y la reconstrucción. Apoyado en la experiencia que había acumulado en el proceso de desmonte, traslado y remonte de la iglesia visigoda de san Pedro de la Nave, que había llevado a cabo en los años treinta del siglo XX, nuestro arquitecto había desmontado parcialmente varios edificios que presentaban problemas estructurales, como es el caso del cimborrio de la colegiata de Toro, Zamora. Ya como arquitecto de la cuarta zona, procedió también al desmonte y remonte de la torre románica de santa Cecilia de Molló, Gerona[37]. Es probable que las grandes dimensiones de la iglesia de san Vicente y la convicción de que el origen del problema estaba en la falta de coherencia estructural de los muros llevase a Ferrant a no recurrir a un proceso tan complejo y, desde su punto de vista y en este caso concreto, poco efectivo a la larga.

Estabilizada la iglesia, se inició el no menos complicado proceso de liberación de los pisos añadidos en 1794. Al derribarlos, aparecieron, como quedó dicho, los daños que habían causado en los arcos, pilares y muros y fue necesario restaurar el sillarejo de los paramentos en todas las zonas afectadas. Además, también fue preciso rehacer el arco fajón que separaba los tramos segundo y tercero de la nave central, que había desaparecido, y restaurar y consolidar los arcos bóvedas y

[36] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/0261, 27 de abril de 1956, "Proyecto de obras de consolidación y restauración de las naves de la iglesia de la Colegiata de San Vicente de Cardona, Barcelona".

[37] GARCIA CUETOS, Mª Pilar: "Desmontes, traslados y reconstrucciones de monumentos. Soluciones "excepcionales" y su aplicación metodológica en la restauración del siglo XX en España", en DELGADO RODRIGUEZ, José (ed.): *De Viollet-le-Duc á Carta de Veneza. Teoria e práctica do restauro no espaço Ibero-Americano- De Viollet-le-Duc a la Carta de Venecia. Teoría y práctica de la restauración en el espacio iberoamericano,* Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2015, pp. 551-558.

pilares de los dos tramos inmediatos al crucero. Al final de este fase, se habían restaurado los tres ábsides y capilla mayor, el crucero y los citados dos tramos inmediatos de las tres naves. Restaba intervenir en los siguientes.

Estas labores se propusieron en el proyecto de 1956[38]. Además, Ferrant decidió rehacer también otro elemento desaparecido: el tramo de los pies de la nave de la epístola. Este espacio había sido ocupado por una escalera que ponía en comunicación los dos pisos que se construyeron en el interior del templo para ser destinados a dormitorios, cuando éste fue convertido en cuartel en el año 1794. Con la refacción de ese tramo, se reponía la estructura completa de la iglesia románica, que como ya sabemos, constituía la idea rectora de todo este proceso de restauración. Pero en ese momento no se disponía de los recursos necesarios y Ferrant optó por mantener esa propuesta para llevarla a cabo en las siguientes fases de restauración. También se aportó en el proyecto de 1956, y como una idea para el futuro, la restauración del nártex o galilea, donde, en palabras del arquitecto, «tenemos la esperanza de descubrir las pinturas del siglo XIII que decoraban sus bóvedas»[39].

La siguiente fase de trabajo, que se propuso en 1957[40], se centró en completar las obras de recuperación de la silueta exterior y del espacio interior de la iglesia mediante la reconstrucción del cimborrio. Esta fue, sin duda, la operación que más determinó la redefinición del perfil y la actual imagen del templo (fig.9). Ferrant explicaba en la memoria la finalidad de esta operación, que contribuía a recuperar la imagen original de la canónica, al tiempo que seguía señalando la necesidad de rehacer el tramo de los pies ocupado por la escalera:

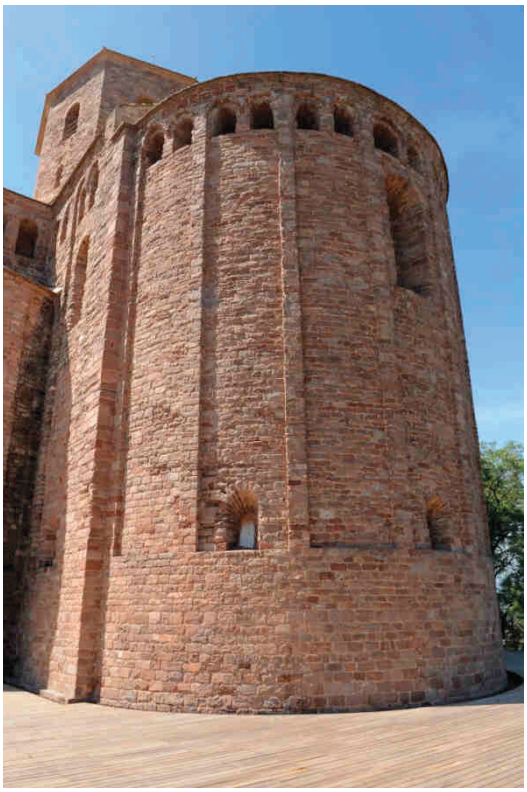

Fig.9. Estado actual de la cabecera de San Vicente de Cardona. Se han eliminado las estructuras adosadas y se han retirado los recrecidos de los muros, los paramentos están limpios, los vanos se han restaurado y el cimborrio se ha repristinado

> «Aunque falta el tramo de los pies de la nave de la epístola (…), se ha llegado a recobrar la interesante estructura románica de su interior merced a las sucesivas obras de

[38] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/0261, 16 de marzo de 1956, "Proyecto de obras de consolidación y restauración de las naves de la iglesia de la Colegiata de San Vicente de Cardona, Barcelona".

[39] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/0261, 16 de marzo de 1956, "Proyecto de obras de consolidación y restauración de las naves de la iglesia de la Colegiata de San Vicente de Cardona, Barcelona".

[40] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/303, 25 de junio de 1957, "Proyecto de Obras de reconstrucción del cimborrio de la colegiata de San Vicente de Cardona (Barcelona)".

consolidación y restauración que desde 1949 se vienen realizando»[41].

El cimborrio se levantaba sobre la bóveda central del crucero y para rehacerlo Ferrant utilizó como referencia restos de sus arranques, que había localizado tras analizar el edificio.

Los indicios con los que contaba Alejandro Ferrant para la reconstrucción del cimborrio parecían sólidos. Esa estructura se había asentado sobre los cuatro grandes arcos del crucero, que se conservaban, y además aún eran visibles los arranques de dos ventanas y restos que atestiguaban la existencia de una en cada uno de los lados del polígono. Estos huecos se alternaban en situación con los que, atravesando el espesor de la bóveda, facilitaban la iluminación cenital. Ferrant optó por dar a esos vanos la misma proporción que tenían los del resto de la iglesia, si bien no tenía certeza de que hubiesen sido así. Además, decidió rematar la estructura mediante una bóveda esférica, cubierta con armadura de madera, sobre la que dispuso un tablero de rasilla, que sirvió de base a la teja.

Finalmente, Ferrant señalaba que los muros del cimborrio se fabricarían con sillarejo idéntico en su calidad y despiece el existente en la iglesia, de manera que la estructura reconstruida no se distinguiría del resto del conjunto y no se señaló materialmente la fábrica repuesta. Se trataba, pues, de una repristinación y su concepción es la propia de un falso histórico, que por indistinguible puede llevar a confusión sobre su originalidad. Ferrant recurría de esta forma a una solución completamente distinta a la aplicada en su etapa de restaurador de la primera zona monumental[42].

Tras proceder a desmontar y trasladar la iglesia de san Pedro de la Nave, su remonte se acompañó de una restauración. Como parte de ese proceso, se rehízo el cimborrio del templo y, en ese caso, Ferrant señaló claramente que se trataba de un elemento reconstruido utilizando ladrillo en su construcción. En la iglesia de san Vicente, esta misma solución hubiera sido posible y hubiera identificado la estructura repristinada. Al recurrir a un aparejo que la confunde con la fábrica original, Ferrant olvidaba los presupuestos de la restauración científica de su primera fase de trabajo y se sumaba a la recuperación de la restauración repristinadora propia del franquismo.

La restauración de la iglesia continuó con un nuevo proyecto aprobado en 1958[43]. Esta fase tenía como objeto la intervención en el nártex, definido como «galilea». En ese espacio, se tenía «la esperanza de descubrir las pinturas del siglo XIII que decoraban sus bóvedas». Ferrant señalaba en la memoria del proyecto que era usual que en Cataluña esos espacios estuvieran decorados con pinturas y alude a las que, bajo las capas de cal superpuestas, debían conservarse en el pórtico de san Vicente de Cardona. Se trataba de un conjunto pictórico del siglo XIII que corría peligro de desaparecer, o al menos de continuar su deterioro. Aunque estaba oculta por

41 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/303, 25 de junio de 1957, "Proyecto de Obras de reconstrucción del cimborrio de la colegiata de San Vicente de Cardona (Barcelona)".

42 Vid. nota 26.

43 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)115 26/0163, 31 de julio de 1958, "Proyecto de restauración del pórtico de la colegiata de San Vicente de Cardona (Barcelona)".

las cales, Ferrant señalaba en su informe el interés de esa decoración pictórica y que se tenían noticias de que en la bóveda central existía una representación del pantocrátor, con los cuatro evangelistas y que en una de las laterales aparecía la Virgen María.

Un análisis de las superficies permitió a Ferrant constatar que en la capa de preparación que recubría el intradós de las bóvedas y en la que se había pintado, habían aparecido múltiples ampollas que anunciaban su inevitable desprendimiento. Para atajar esa degradación, se optó por una solución que, si bien se había aplicado antes en iglesias como san Clemente de Tahull, entre 1919 y 1923[44], se consideraba poco beneficiosa: el arrancamiento de las pinturas. Esta técnica es conocida como *strappo* y consiste en retirar los frescos, impregnados en cola y adheridos a lienzos, mediante tirones. Fue aplicada en Cataluña por Franco Steffanoni, que había sido contratado para llevar a cabo la campaña de desprendimiento y traslado de las pinturas del románico de los Pirineos a la que en aquellos momentos era la sede del Museo de Arte de Cataluña, hoy Museo Nacional de Arte de Cataluña, ubicada además en otro emplazamiento. Ferrant describe en su memoria de 1958 la misma técnica, que a finales de los años cincuenta del siglo XX ya había puesto de manifiesto sus efectos negativos. Por un lado, parte de los pigmentos permanecían adheridos al muro original y por otro las pinturas arrancadas presentaban una superficie anormalmente plana, debido a que, al ser arrancadas, pierden su soporte murario y las irregularidades propias del mismo. En cambio, esta técnica se consideraba especialmente útil cuando se aplicaba a superficies curvas, como sucede en el caso que nos ocupa, puesto que las pinturas decoraban las cubiertas del nártex[45].

Por otro lado, aparte de retirar las pinturas, había que intervenir en las bóvedas del pórtico, dado su delicado estado de conservación. Estas cubiertas presentaban un evidente agrietamiento y Ferrant propuso su necesaria consolidación mediante una compleja operación. Se debía intervenir desde el trasdós de las estructuras, de manera que en primer lugar se trataba de llegar hasta esa superficie. Para ello, era necesario levantar el pavimento del coro del tramo de los pies y vaciar el relleno de cascote de los senos de las bóvedas. A continuación, era preciso revisar el trasdós para consolidarlo. Ferrant propuso recurrir a introducir una capa de hormigón en masa y macizar de nuevo los senos de las bóvedas para sentar un pavimento hidráulico, o de grandes baldosas análogas a las antiguas, sobre otra capa de hormigón. De esa manera, se introducía, aunque oculto, un material contemporáneo en la fábrica antigua.

Estos trabajos tuvieron su secuencia en un proyecto de 1959[46]. En el mismo, Fe-

[44] CASTIÑEIRAS González, Manuel y CAMPS i SÒRIA, Jordi: *El romànic a les col·leccions del MNAC,* Barcelona, Lunwerg, 2008 y GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: "Entre el descubrimiento y la mundialización. Intervenciones de Alejandro Ferrant en el románico del Valle de Bohí", en prensa.

[45] Sobre esta técnica vid. MORA, Paolo; MORA, Laura S. y PHILIPPOT, Paul: *Conservation of wall paintings*, Londres, Butterworths, 1984, CATHER, Sharon: *The Conservation of Wall Paintings*, Singapur, Getty Conservation Institute, 1991 y FERRER MORALES, Ascensión: *La Pintura Mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

[46] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)26/1979, 17 de agosto de 1959,

rrant proponía continuar la intervención en las pinturas del pórtico, correspondientes a los arcos y tímpanos. En un primer momento, la idea del arquitecto era que las pinturas permaneciesen en el monumento al que pertenecían, instalándolas en una sala debidamente acondicionada a tal efecto, puesto que a su entender el pórtico no ofrecía las garantías necesarias para su buena conservación. La memoria de Ferrant también nos permite comprobar que tenía presente una de las facetas negativas de la conservación *in situ* de las pinturas. En este sentido, el arquitecto señalaba que los frescos serían trasladadas a tableros de madera contrachapada:

> «conforme aconseja la técnica moderna, por haberse demostrado que las pinturas al fresco como son éstas, con el tiempo van perdiendo su vigor y toda su calidad por la descomposición de que se produce la capa que cubre la superficie en que se pinta»[47].

El estado actual del nártex, con su estructura arquitectónica a la vista y desnudo de toda decoración, dista mucho del que tuvo antes de la restauración (fig.10).

También en ese proyecto de 1959, se proponía continuar con la restauración de la iglesia y con la recuperación de su silueta original. Para ello, Ferrant indicaba que debía proseguirse la labor de eliminar los recrecidos de los muros de las naves y la reconstrucción de las cubiertas. Esta intervención, que se había iniciado en fases anteriores, se basaba en un análisis de la situación del edificio que había llevado a Ferrant a concluir que los recrecidos de los muros suponían un peso añadido a la estructura que tenía efectos muy negativos sobre la misma. De esa manera, afirmaba que debían eliminarse sistemáticamente. Esa operación se acompañaba de un descubrimiento de los trasdoses de las cubiertas, que, como ya se había reflejado en las fases anteriores de la restauración, fueron reparados.

Se trataba ahora de rehacer las cubiertas de las naves y de los ábsides, completando de esa forma la reconstrucción del cimborrio y redefiniendo totalmente la silueta de la colegiata. Además, debía rehacerse la cornisa de coronación de los muros. Ferrant proponía iniciar ese proceso interviniendo en los ábsides y el crucero y si no se podía culminar la refacción de la cubierta, proseguir esa labor en fases posteriores.

En 1960 se presentó una memoria[48] con la propuesta de continuar con las labores de arrancado y conservación de las pinturas, interviniendo concretamente en las correspondientes a la imagen de la Virgen de la Leche, que había sido finalmente descubierta.

Al año siguiente, en 1961[49], Ferrant planteaba continuar con las labores de restauración sistemática de las bóvedas de la

"Proyecto de Obras de Conservación y restauración en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

47 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3)26/1979, 17 de agosto de 1959, "Proyecto de Obras de Conservación y restauración en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

48 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3) 115 26/00148, 5 de julio 1960, "Proyecto de obras de restauración de las pinturas en la Iglesia de San Vicente de Cardona (Barcelona)".

49 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3) 115 26/00363, 18 de abril de 1961, "Proyecto de obras de consolidación y restauración en la colegiata de San Vicente de Cardona (Barcelona)".

Fig.10. Estado actual del nártex de la iglesia de san Vicente. Las bóvedas fueron restauradas, pero se mantuvieron con la piedra vista al ser retiradas las pinturas.

iglesia y de restauración de la zona alta de los muros, que parece que no habían podido completarse. Y en 1962[50] presentó un nuevo proyecto en el que exponía las dificultades que había encontrado a la hora de materializar esas intervenciones. Según parece, al levantar el tejado viejo de las cubiertas y destruir la capa de «pobre» hormigón en que se asentaba, aparecieron en la bóveda de horno del ábside central dos grandes grietas que era imprescindible consolidar. Ferrant consideraba que esas patologías eran consecuencia de la inestabilidad del muro cilíndrico del ábside que servía de soporte a la bóveda, y en el que ya habían sido consolidadas otras grietas. Aunque las de la cubierta no mostraban signos de desplazamientos recientes, ni se habían detectado daños en los testigos que fueron colocados, el arquitecto proponía su trabazón con la fábrica y la restauración del paramento.

Además, sobre el trasdós de esa bóveda y en los ábsides laterales y brazos del crucero, fueron localizadas losas de piedra en varios lugares. Ferrant consideró este hallazgo como una prueba de que los tejados habían estado cubiertos con ese material, como se había constatado en otras iglesias de la misma época. Apoyado en esa certeza, abandonó un primer proyecto de utilizar teja árabe y propuso cubrir el trasdós de estas bóvedas con una capa de hormigón de 10 centímetros de espesor en la que se asentarían nuevas losas de piedra, recuperándose de esa forma el aspecto de la cubierta primitiva. Esta misma solución fue propuesta por nuestro arquitecto en otras iglesias románicas en las que intervino en los años sesenta del siglo XX, como es el caso de san Pedro de Galligants y san Nicolás de

[50] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3) 115 26/00245, 16 de julio de 1962, Proyecto de obras de restauración en la colegiata de San Vicente de Cardona, Barcelona

Gerona[51].

La memoria especifica que la reposición del tejado debía hacerse utilizando losas de piedra de forma ligeramente trapezoidal, especialmente en los ábsides menores, para adaptar mejor la cubierta a la superficie esférica en que han debía colocarse. Además, y para evitar filtraciones de agua, deberán de ir solapadas en un tercio de su altura. Esta restauración de las cubiertas se acompañó de la destrucción de la cornisa del ábside central y la construcción de una nueva. Esa decisión, en palabras de Alejandro Ferrant, estuvo determinada

> «por la imposibilidad de conservar la actual por la obligada pendiente que, a consecuencia del saliente de la superficie externa de la bóveda de horno, ha de llevar la superficie cónica de las losas de piedra y los faldones que cubren la bóveda de horno de la capilla mayor».

En 1964 los trabajos de reposición de las cubiertas se completaron con la construcción de un templete de piedra en la escalera de acceso a las mismas[52].

En 1965[53], se propuso una nueva intervención en los ábsides de la iglesia, con operaciones de recalce en el central y el de la epístola, y se continuó el proceso de reposición de las cubiertas. Esa necesidad de recalzar los ábsides guarda relación con el proceso de eliminación de añadidos de la iglesia, que se había mantenido desde las primeras fases de restauración.

A mediados de los años sesenta el interior de la iglesia estaba ya liberado y restaurado y su aspecto inspiró a Orson Welles, quien eligió el interior de la colegiata cardonesa para realizar parte del rodaje de *Campanadas a Medianoche*. Con autorización del Ministerio de Turismo, el film se rodó entre octubre de 1964 y abril de 1965 y algunas imágenes del mismo nos permiten constatar que la cabecera y el interior de la iglesia estaban ya restauradas al inicio del rodaje, puesto que el primer mes se trabajó en Cardona(fig.12).

En 1967[54] Alejandro Ferrant presentó un nuevo proyecto que mantenía el mismo criterio que los anteriores. Se proponía una intervención de restauración y eliminación de añadidos de las naves laterales, que implicaba el derribo de una estructura adosada a la fachada sur de la colegiata. De esa forma, se avanzaba en la liberación del templo medieval de todos sus añadidos interiores y exteriores, se redefinía su silueta y se repristinaba su imagen medieval, recuperando un prototipo ejemplar del primer románico catalán (fig.11).

[51] GARCÍA CUETOS, Mª Pilar: "*Les ombres de la Història*. Intervenciones de Alejandro Ferrant en san Pedro de Galligants y san Nicolás de Gerona".

[52] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3) 115 26/00370, 15 de febrero de 1964, "Proyecto de Obras de Conservación y restauración en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

[53] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3) 115 26/00349, 27 de marzo de 1965, "Proyecto de Obras de conservación en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

[54] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref. (3) 115 26/00112, 11 de enero de 1967, "Proyecto de Obras de Conservación en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

Fig.11. Imagen actual de la iglesia de san Vicente de Cardona. Con la reconstrucción del cimborrio y las cubiertas, la eliminación de estructuras adosadas y recrecidos y la restauración de paramentos y vanos. Su silueta restaurada la define como templo prototípico del primer románico.

Fig.12. de Campanadas a Medianoche en san Vicente de Cardona. Fotografía de Colita. Fuente: http://www.laescueladelos-domingos.com/2012/10/las-cosas-que-hemos-visto.html

Finalmente, en 1968 Alejandro Ferrant presentó un proyecto de restauración de la fachada norte de la colegiata y la intervención en los espacios anejos a la misma, pero estrechamente relacionados con el templo: el claustro y dos grandes salas abiertas al mismo[55]. Ambos espacios presentaban arcos apuntados y factura medieval. Sobre estas salas se elevaba originalmente un segundo piso que permitía el apoyo de la estructura del claustro. Ferrant proponía recuperar esas dependencias, que se encontraban en estado ruinoso, en dos fases. La reconstrucción propuesta suponía eliminar las estructuras de madera y sustituirlas por forjados de hormigón y mantener, repicados, los paramentos de piedra, combinando de esa

[55] Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref.(3) 115 26/00121, 15 de enero de 1968, "Proyecto de Obras de Conservación en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

forma el edificio histórico con cubiertas y estructuras rehechos con recursos contemporáneos. Los solados serían repuestos con embaldosado de rasilla o baldosín cerámico «al uso en estas edificaciones»[56]. De esa forma, los nuevos materiales quedarían ocultos por un tratamiento que recuperaba la imagen de la arquitectura histórica. Siguiendo el mismo criterio, los cierres de los vanos se debían hacer replicando los existentes. Esta intervención debía costearse con fondos del Segundo Plan de Desarrollo, ya que en esos años los monumentos eran considerados como recursos al servicio de la pujante actividad turística que contribuía al despegue económico del régimen franquista.

La memoria de 1968 se acompañó de una planta general de la iglesia de san Vicente y las dependencias ajenas, organizadas en torno al claustro, en las que Ferrant señaló con trazo rojo las dos salas que se quería recuperar. Podemos constatar que el templo había sido ya liberado de los anejos. Asimismo, y siguiendo su método de documentación minuciosa, Alejandro Ferrant aportó cuatro fotografías de las salas, en las que también podemos advertir el estado del claustro antes de su restauración. Desgraciadamente, esta última intervención no pudo llevarse a cabo, por lo que finalmente Ferrant se limitó a desmontar las vigas de las cubiertas y las estructuras en estado más precario[57].

En suma, los proyectos de restauración de Alejandro Ferrant en san Vicente de Cardona, se guiaron por el objetivo de recuperar el aspecto y los valores fundamentales de la iglesia del primer románico. Para lograr ese objetivo, se eliminaron todos los elementos que, a juicio del arquitecto, habían alterado su unidad original. La perdida de estratificaciones históricas, alguna de ellas claramente lesivas para el monumento, como la introducción de los pisos del cuartel dieciochesco en el interior de las naves, se acompañó de un avance en su conocimiento. En este campo, debemos destacar el descubrimiento de los frescos del nártex, aunque fuera a costa de su retirada y traslado al MNAC. Todas las operaciones se acompañaron de la introducción de materiales y técnicas contemporáneos, como el hormigón o los atirantados metálicos, que han determinado la vida posterior del edificio.

La idea de la repristinación que había guiado todo el proceso estuvo alentada por la Dirección General de Bellas Artes, tal y como queda muy claro en la memoria aportada por Ferrant en su proyecto de 1968:

> «Siendo una de las obras fundamentales del románico en Cataluña la colegiata de San Vicente de Cardona, que forma parte de la fortaleza o castillo, la Dirección General de Bellas Artes dio lugar preferente a la obra de repristinación de esta iglesia».

De esta forma, no cabe duda de que la intención final era recuperar una arquitectura prototípica. Es interesante que esa idea, que habría marcado la pauta de la

56 Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, ref.(3) 115 26/00121, 15 de enero de 1968, "Proyecto de Obras de Conservación en la Colegiata de Cardona (Barcelona)".

57 LACUESTA CONTRERAS, Raquel. "Diferentes intervenciones en el conjunto monumental del castillo y la colegiata de Cardona", en *IV Simposi sobre restauració Monumental. Restaurar o Conservar?. Barcelona-Cardona, del 17 al 20 de noviembre de 1993*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996, pp.301-307.

restauración propuesta desde los planteamientos de Puig i Cadaflach y el Institut d´Estudis Catalans, fuera retomada por el franquismo, pero claro está sin vincularla a la reivindicación de la identidad cultural catalana. Desde dos planteamientos muy diferentes, el resultado final propuesto habría sido, y de hecho lo fue, la recuperación de la *unidad original* de la obra medieval.

Las restauraciones auspiciadas por la Direccion General de Bellas Artes y efectuadas bajo la dirección de Alejandro Ferrant, se completaron con otras intervenciones dirigidas por la Diputación de Barcelona y que corrieron a cargo del arquitecto Camil Pallás entre 1964/69 y 1975[58]. Bajo la tutela de Pallás, se intervino en una torre, el patio y la capilla de san Ramón Nonato. Este arquitecto había hecho levantar unos planos de todo el conjunto y propuso un proyecto de restauración, que incluía la construcción de dos torres campanario de estilo románico situadas a los pies de la iglesia, operación que afortunadamente fue rechazada por la Dirección General de Bellas Artes[59]. En cambio sí llevó a cabo la apertura de un gran ventanal de vidrio, que sustituyó a la antigua portada de la capilla.

3.- La fortaleza inexpugnable y el valor simbólico del castillo de Cardona

La restauración de la etapa franquista en Cardona culminó con la rehabilitación de parte de las edificaciones del castillo como Parador Nacional. Esta iniciativa nació en el final de la segunda etapa de evolución de los Paradores, que se desarrolló entre los años 1951 y 1977, bajo el control del Ministerio Nacional de Turismo[60]. Al parecer, tras una visita a Cardona que realizó en 1969, el entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, consideró que el castillo era un lugar idóneo para instalar un parador.

La citada segunda fase de construcción de paradores se caracterizó por la imposición de un determinado tipo de rehabilitación, que encajaría perfectamente con la metodología restauradora que se mantiene a lo largo del franquismo, y que se caracteriza por la recreación y la monumentalización. En lo tocante a los paradores, estos criterios se plasmaron en la reinvención en pos de la efectividad hotelera; el tratamiento del entorno, especialmente determinante en la arquitectura militar, dada su situación habitual en emplazamientos muy destacados y visibles, y la consagración de una forma estandarizada de interiorismo[61].

Según Mª José Rodríguez, este tipo de intervenciones impuso un falseamiento

58 LACUESTA CONTRERAS, Raquel: *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2000, p. 142.

59 LACUESTA CONTRERAS, Raquel. "Diferentes intervenciones en el conjunto monumental del castillo y la colegiata de Cardona", p. 306.

60 RODRÍGUEZ PÉREZ, Mª José: *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de Paradores de Turismo, (1928-2012)*, tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p.67, http://oa.upm.es/20132/ (consultado el 5 de marzo de 2015).

61 RODRÍGUEZ PÉREZ, Mª José: *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de Paradores de Turismo, (1928-2012)*, p. 69.

de los edificios históricos en aras de obtener una escenografía convincente para el turista[62]. El criterio de la explotación se impuso al de la conservación. Las intervenciones se hicieron más forzadas, se impuso la unidad de estilo, priorizando la fase medieval por encima de las demás, se rehicieron elementos, se falsearon espacios y, en palabras de Rodríguez, «el afán de depredación de edificios históricos del ministerio no tuvo límites»[63]. También es interesante destacar que, pese a lo tardío del proyecto de Cardona, precisamente por eso lo podemos considerar en ejemplo del perfeccionamiento de esta forma de rehabilitar los castillos, puesto que la metodología iniciada en los años cincuenta alcanzó su apogeo a finales de los setenta del siglo XX, coincidiendo con la desaparición del Ministerio de Información y Turismo.[64]

El proyecto del Parador Duques de Cardona fue elaborado bajo la dirección del arquitecto Ignacio Gárate Rojas, quien describe su planteamiento como muy complejo, dado el estado de los edificios[65]. Como punto de partida, se tenía claro que la instalación hotelera no debía interferir con la visita turística de los patios, el claustro y la iglesia de san Vicente. Fue necesario crear espacios en los sótanos para los recintos de servicios, como cocina, office, lavandería, almacenes, cuartos de calderas, etc.

Para comunicar las dos alas que componen el espacio hotelero, se tomaron como referencia restos de unos mechinales aparecidos en una medianera al claustro, enfrentada a la colegiata. Se rehízo ese volumen desaparecido y se creó una galería de unión, que mantuvo unos vanos similares a los restos de unos conservados. Esta operación de reconstrucción permitió incluso crear unas habitaciones con vistas al claustro de la desaparecida canónica. Pero también se planteó el inconveniente de que los dos arbotantes de esquina del claustro avanzaban más allá del plano de la nueva edificación. A juicio de Gárate, eso significaba que el cuerpo antiguo que había reconstruido también era posterior al claustro medieval. Manteniendo ese conjunto de estratificaciones, se decidió conservar ambos arbotantes «pinchados» al nuevo muro. El criterio que guió este proceso, claramente recreador y profundamente pragmático, es descrito por el mismo arquitecto:

> «No era clara la morfología original, incluso casi no era conveniente encontrarla por si nos dificultaba la unión de las alas, que era fundamental en el esquema proyectual. (Estos temas siempre crean mala conciencia en aras de la "eficacia")»[66].

En lo tocante a la comunicación vertical, Gárate optó por facilitarla rehaciendo un elemento que aparecía, apenas esbozado, en un grabado de Alexandre Laborde. Se trataba de una torre. Sin más datos, pero habiendo hallado sus cimientos, se decidió reconstruirla para alojar la caja de ascensores.

Sobre el lenguaje utilizado en esta pro-

62 Ibid., p. 487.
63 Ibidem.
64 Ibid, p. 506.
65 GÁRATE ROJAS, Ignacio. "El Parador de Cardona", *IV Simposi sobre restauració Monumental. Restaurar o Conservar?. Barcelona-Cardona, del 17 al 20 de noviembre de 1993*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996, pp. 49-53.
66 GÁRATE ROJAS, Ignacio. "El Parador de Cardona", p. 50.

funda relectura del conjunto, Ignacio Gárate expuso que en los nuevos cuerpos construidos no se pretendió crear «distorsiones» y que por ello se adoptó un lenguaje «intemporal, no mimético, y sí diferenciador»[67]. Y en lo relativo a la eliminación de los restos de revocos originales, aunque expresa sus dudas al respecto, señaló que había seguido el criterio de Alejandro Ferrant en la iglesia de san Vicente, dejando los paramentos de piedra vista, de manera que se integró esa estética en el nuevo recinto hotelero[68].

Finalmente, el Parador Duques de Cardona se ha configurado como uno de los edificios emblemáticos de la Red de Paradores y es considerado uno de los diez mejores castillos de Europa en los que hospedarse por votación de los usuarios de *TripAdvisor*, la mayor comunidad de viajeros en Internet. Estos usuarios valoran precisamente su «atmosfera», creada como ya sabemos a partir de una rehabilitación que podemos calificar de exitosa, dado que precisamente ese era su principal objetivo, si bien desde el punto de vista de la restauración monumental es francamente discutible. De la intervención de Gárate, cabe destacar, precisamente como uno de los objetivos claves de los paradores, la estrecha comunicación que estableció entre el edificio y el paisaje y que permite la vista privilegiada del entorno de la colegiata y de la población de Cardona.

También en los años setenta, se llevaron a cabo otra serie de obras proyectadas por los arquitectos Juan Bassegoda Nonell y Guillermo Sáenz Aragonés, que incluyeron la pavimentación del interior de la Minyona. En 1983, y bajo la tutela de la Dirección de Cultura de la Generalitat de Cataluña, se planificó la restauración del claustro, que se llevo a cabo en 1986. En esa intervención se completaron las arquerías faltantes, según un proyecto de Esteve Mach y con el asesoramiento del historiador del arte Pere de Manuel[69]. El la restitución de las arquerías se ha hecho diferenciando claramente los elementos añadidos.

El siglo XXI ha sido testigo de nuevas intervenciones en el castillo de Cardona y de una actualización de su valor emblemático.

Como ya sabemos, la Generalitat de Catalunya se hizo cargo de la gestión del conjunto del castillo y la colegiata de san Vicente en 2001. En 2002[70] se encargó la elaboración de un Plan Director del Castillo de Cardona, con el objeto de priorizar y ordenar las intervenciones de restauración y adecuación para la visita. El citado plan estaba listo en 2003 y a partir de ese momento se llevaron a cabo diferentes proyectos. En 2005 se intervino en la torre de la Minyona y al año siguiente se restauró nuevamente el claustro y su

[67] Ibid., p. 51.
[68] Ibid., pp. 52-53.

[69] LACUESTA CONTRERAS, Raquel. "Diferentes intervenciones en el conjunto monumental del castillo y la colegiata de Cardona", pp. 306-307.
[70] Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya: *Inauguració de les obres de la reforma arquitectónica i museogràfica del Castell de Cardona. Dossier de premsa*, http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.govern.cat%2Fpres_gov%2FAppJava%2Fdocrel%2Fnota-premsa%2Fcontingut%2Fdownload%2F186554.htm&ei=ZthcVavqOseeywOk04OwDg&usg=AFQjCNGXI-yeRDBFH9WosWPLRdWK2AKD1lg&bvm=bv.93756505,d.bGQ (última consulta el 7 de abril de 2015).

entorno. Además, entre 2009 y 2001, el IPCE restauró la casamata y el acceso a la fortaleza.

En septiembre de 2006, la cuestión del traslado de los frescos de la galilea a Barcelona volvió a situarse en el centro de la polémica. Esas pinturas se encuentran hoy en el MNAC y se exponen en un espacio que reproduce el ámbito arquitectónico para el que fueron concebidas[71]. Para volver a llamar la atención sobre ese proceso, el artista cardonino Ramon Brichs y la empresa EDPAF, elaboraron una polémica exposición ficticia que recogía el regreso de los frescos a su lugar de origen, incluyendo fotos del proceso de su hipotético desmontaje y traslado desde el MNAC a la colegiata de Cardona[72].

En 2010 el Duques de Cardona se convirtió en el primer parador-museo de Cataluña. Se ha situado bajo la tutela del Museo de Historia de Cataluña y actualmente el conjunto está gestionado por un patronato que incluye representantes de la Dirección General de Patrimonio Cultural y el Departamento de Industria, Comercio y Turismo de la Generalitat, el Institut d´Estudis Catalans y el ayuntamiento de Cardona.

Finalmente, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya ha desarrollado un plan de actuaciones con el fin de completar la recuperación de las murallas y la musealización del castillo, trabajos que se desarrollaron entre 2011 y 2014 y se inauguraron coincidiendo con los actos del tricentenario de la defensa del castillo de Cardona de 1714 durante la Guerra de Sucesión[73]. Esas labores incluyeron: la señalización turística de todo el monumento y la musealización del espacio de la casamata, en la que se creó el Espacio 1714. En este recinto se explica la Guerra de Sucesión en general y en Cardona en particular, haciendo hincapié en el valor histórico y simbólico del castillo en relación con la identidad catalana. También se procedió a la adecuación de los baluartes, la impermeabilización de la cubierta de la colegiata de san Vicente y la instalación de una nueva línea eléctrica que mejorase la iluminación del conjunto. La nueva señalización consta de 36 paneles que identifican los elementos principales.

Estas intervenciones están estrechamente relacionadas con el valor simbólico que ha ido asumiendo el castillo de Cardona en relación con la defensa de las libertades del pueblo catalán, plasmadas en la lucha contra la dinastía borbónica:

> «L'esclat de la guerra de Successió va aplegar a Catalunya i als altres regnes hispànics –en la més estricta clandestinitat– tots els sectors contraris als Borbó. Al Principat, el moviment austriacista va esdevenir més precoç i més ampli des d'un punt de vista social i territorial perquè va encarnar la defensa de les constitucions i llibertats del país, amenaçades per la nova dinastia»[74].

[71] La información sobre estas pinturas puede verse en la página institucional del Museo: http://www.gencat.cat/mnac/cromam14.htm (última consulta el 7 de junio de 2015)

[72] Información e imágenes de esta acción pueden verse en: http://edpaf.blogspot.com.es/ (última consulta el 7 de junio de 2015)

[73] Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya: *Inauguració de les obres de la reforma arquitectónica i museogràfica del Castell de Cardona. Dossier de premsa*, pp. 8-9.

[74] Ibid., p. 4.

Esta carga simbólica ha determinado las recientes labores de recuperación y musealización relacionadas con las estructuras defensivas del conjunto. Si en un primer momento, la colegiata de san Vicente se identificaba con la apertura a las corrientes artísticas europeas, ahora el baluarte, concebido como fortaleza inexpugnable, representa la defensa de la identidad catalana. En el Espacio 1714, por ejemplo, pueden observarse copias digitales de la capitulación de la guarnición de Cardona que, por iniciativa del gobernador Manuel Desvalls, obtuvo unas condiciones honrosas y el respeto a la vida y hacienda de los habitantes de la villa y los defensores del castillo. De esa forma, se pretende ofrecer una nueva visión de la historia de Cataluña, a través de la narración de la gesta de una fortaleza inexpugnable:

> «La intervenció de l'Agència Catalana del Patrimoni Cultural sobre l'adequació i millores arquitectòniques i museogràfiques ha estat per relatar la història del castell en la època moderna, per descobrir el baluards i obrir al visitant una nova visió de la nostra història a través de la fortalesa inexpugnable» [75].

Pasado 2014, 2015 ha sumado otra conmemoración a san Vicente de Cardona, coincidente con el centenario de Orson Welles. En relación con esos actos, el cinco de junio se proyectó *Campanadas a Medianoche* en la colegiata y se presentó la exposición fotográfica *Orson Welles a Cardona, 1964. Fotografies de Colita*, que se celebró entre el 6 de mayo y el 30 de junio[76]. Nuevamente, el conjunto recupera una parte de su historia, en este caso la de su potente imagen como escenario de una Edad Media revisada desde el prisma genial de Welles.

4.- Conclusiones

En definitiva, la iglesia de san Vicente de Cardona ha sido restaurada teniendo bien presente el análisis que hacía de ella un prototipo ideal, pero, posteriormente, y a veces olvidando esa restauración, se ha analizado su arquitectura como si fuera original. De esa forma, los elementos integrados por la restauración cobran validez científica, permitiendo que los falsos históricos se conviertan en *falsos historiográficos*.

Pero el conjunto también ha mantenido su valor patrimonial y simbólico, ha ido añadiendo y sumando nuevas facetas a su carácter de monumento emblemático y también de espacio que retrotrae el visitante a un pasado cuyas diferentes interpretaciones han marcado las transformaciones de una arquitectura sin duda singular.

A la memoria de Rodolfo García Suárez, por tantos domingos recorriendo el castillo y la colegiata de Cardona y descubriendo los secretos del «dragón dormido con corazón de sal gema».

[75] Ibid., pp. 5-6.

[76] Información recogida en: http://www.filmoteca.cat/web/exposicions/orson-welles-a-cardona-1964-fotografies-de-colita (última consulta el 9 de julio de 2015)