

Sobre la des-restauración. El Plan Director de la Catedral de Tuy, instrumento, reflexión y propuesta para las prácticas de des-restauración

Iago Seara Morales, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña

Consideraciones previas

En 1980, en Toulouse, la sección francesa de ICOMOS celebró un encuentro sobre *des-restauración* que es preciso comentar aquí. Hoy, como en 1980, seguimos examinando el problema específico de la *des-restauración* y no cabe ninguna duda de que se trata de un asunto que entra en el campo concreto de la deontología de la Restauración. Es decir, se trata de un asunto que atañe directamente al concepto de la razón de ser del monumento y de la razón del ser de los bienes culturales y que se encuentra en un contexto de sensibilidad cultural en el que el patrimonio es concebido dentro de la práctica cultural. Por lo tanto, es esa posición neurálgica la que debe orientar nuestro debate.

Desde este punto de vista, el término de *des-restauración* parece quedarse estrecho, pues a nadie se le escapa que el asunto toca la esencia del patrimonio y de los bienes culturales.

Tenemos que enfrentarnos con la cuestión de que la restauración de las restauraciones (mejor denominación que la de la *des-restauración*) es un debate académico y científico inserto en el propio debate de la conservación del patrimonio. Esta, por tanto, debe ser la cuestión central, ya que debemos tener presente siempre la esencia propia de la razón del ser del patrimonio y del monumento arquitectónico, que, como arte social y funcional, es construido para ser usado. Esta realidad es, pues, el eje central del debate tanto en el plano teórico como en el práctico y nos posiciona en la certeza de que no debemos dar una respuesta unívoca. Por eso motivo es urgente examinar todas sus implicaciones.

Entonces, ¿cómo afrontar la realidad de las aportaciones del XIX y XX en los monumentos antiguos? ¿cómo valorar unas intervenciones que, en algunos casos, son objeto de descrédito?

Este Encuentro tiene como objetivo, y como título, la reflexión sobre la *des-restauración*, entendida ésta como una práctica que se ha orientado largamente sobre las actuaciones de los siglos XIX y XX. El final del XX, sin embargo, se instala ya en las reflexiones actuales y empieza a adoptar el término *restaurar las restauraciones* en un intento por definir mejor la práctica más reciente en el campo de los monumentos y de su conservación.

¿Es, entonces, la restauración de la restauración una práctica inserta en la pluralidad de los requerimientos de la conservación, el mantenimiento, la consolidación y la reparación arquitectónica? ¿O es un instrumento para la *depuración* de las intervenciones de los siglos XIX y XX? ¿La utilizaremos para la mera eliminación de estos añadidos “históricos” o la reorientaremos hacia la reinterpretación de la perdida unidad en el todo? ¿Usaremos la sensibilidad actual para dar luz a cada actuación aplican-

do el juicio crítico y de valor para recuperar esa unidad en el todo? ¿O es, tal vez, la respuesta al reclamo que ejercen los incontestables éxitos de algunas prácticas como las ejercidas en la Mezquita de Córdoba y la Catedral de Santiago...?

La necesidad de acometer la restauración de las restauraciones es casi consustancial con los edificios de gran antigüedad y mucho más en aquellos que sufrieron en sí mismos la incidencia de la restauración de estilo en algún momento, como es el caso de la Catedral de Tuy, que fue restaurada en la década de los 50-60.

Hoy está muy claro que la restauración apunta a la conservación de la autenticidad y a la reconstitución de un estado conocido, situándonos de nuevo en lo esencial del monumento y del patrimonio.

Introducción

En fecha 26 de julio de 1999, la Fundación Caja Madrid y la Xunta de Galicia firmaron un convenio de colaboración para la restauración de las Catedrales de Santiago de Compostela y Tuy. Como fruto de ese convenio, y al objeto de formular la realidad tangible e intangible del Conjunto Catedralicio de Tuy (en adelante C.C.T.), ambas instituciones, representadas, en ese momento, por el Gerente de la Fundación Caja Madrid y por el Director General de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, acordaron ordenar la elaboración de una serie de propuestas encaminadas a la formulación, conservación, restauración, rehabilitación y promoción del monumento por medio de la realización de un Plan Director. Este encargo, por expreso deseo de las partes, tendría, pues, como objetivo, el de crear un documento para conocimiento y formulación exhaustiva del Conjunto Catedralicio y prever las futuras actuaciones que se lleven a cabo en él, tanto en lo que se refiere a la conservación de las propias fábricas y de su patrimonio mueble y documental como al estudio y organización de los diversos usos del Conjunto Catedralicio. Asimismo, el Plan Director se concibió como un compendio de estudios sobre el C.C.T. que abarca análisis e investigaciones en diversos ámbitos, con una doble función, la de permanecer para futuras consultas e investigaciones y la de facilitar el camino para un profundo conocimiento del conjunto en la investigación y diagnosis previas, necesarias para formular propuestas de intervenciones futuras, además de las que emanen del propio Plan Director.

En la actualidad partimos de la comprensión de que en la “razón del debate” del patrimonio existen valores tangibles e intangibles que son solidarios entre sí y que, por ese motivo, hacen que se reactive la razón del ser del patrimonio, y especialmente del patrimonio arquitectónico. Y esa razón del ser del patrimonio es imprescindible para recordarnos continuamente la razón de ser del monumento arquitectónico. Entre la *razón del ser* del patrimonio y la *razón de ser* del monumento hay un muy breve trecho que, sin embargo, es un profundo pozo en el que aún no hemos captado toda la dimensión del hecho cultural, que se da en la arquitectura, de relación entre lo tangible y lo intangible.

De los criterios de la conservación del patrimonio cultural

Entre la restauración estilística, proscrita por la legislación (aunque no tan superada en la práctica actual como pudiera parecer), y la opción de “no restaurar” ruskiniana, hay multitud de propuestas no sólo metodológicas, en las que el consenso existe, sino también relativas a los criterios de intervención, y de todas ellas hay que extraer enseñanzas aplicables al patrimonio cultural que vamos a conservar, restaurar y/o rehabilitar.

Decimos, con razón, que detrás de nuestra experiencia en restauración hay por lo menos algunos puntos básicos de los que no es lícito abdicar. Entre ellos recogemos el criterio de rechazar las reglas generales, reconociendo la individualidad de cada restauración. Si bien este principio ya es formulado por el *Restauro storico* de Luca Beltrami, no llegará a ser plenamente codificado y aceptado hasta la teoría del Restauro crítico. En este sentido, como es lógico, el criterio que cada cual considere aplicable a un monumento dependerá de la valoración que del mismo se haga, una vez analizado en su conjunto con sensibilidad histórico-crítica.

Otro principio unánimemente admitido, aunque sólo en la teoría, es el de la mínima intervención. De acuerdo con él, y por lo que respecta al patrimonio cultural, la cuestión es, entonces, saber si es necesario intervenir en ciertas zonas de un monumento más allá de la pura consolidación de las ruinas existentes o de su realidad; ruinas y realidades que, por otra parte y puestos a suscitar dudas, pueden ser testimonio material de una parte de la historia del monumento en cuestión, aunque esa parte de su historia sea la más amarga.

Lejos de la belleza y del carácter evocador de la ruina, sin duda merecedora de respeto en caso de existir, hay, en el estado actual de muchos elementos del patrimonio cultural, una evidente falta de decoro que puede llegar a ser impedimento de la razón de ser del monumento, de sus valores tangibles y, sobre todo, de sus valores intangibles, que muy especialmente se pone de manifiesto en el “lugar sagrado” y en el “territorio sagrado” del Conjunto Catedralicio de Tuy y que debe solucionarse de acuerdo con el concepto de *conservación integrada y crítica del patrimonio arquitectónico* y sin olvidar los indudables beneficios que le puede aportar a cada edificio un nuevo programa de uso propuesto adecuadamente. La restauración histórica se posicionó en el debate en una clara situación de irreversibilidad, descartando la opción de Viollet Le-Duc de la imagen “real imaginada” por la “originaria real”.

La “liberación” de la capilla mayor y el traslado del coro capitular

Para la elaboración de un análisis crítico sobre las actuaciones llevadas a cabo en el traslado del coro y en la reestructuración del presbiterio, partimos, como es lógico, resumiendo el apartado correspondiente de la memoria histórico-artística del PD del CC de Tuy.

La sillería coral de la Catedral (ver p. 338) fue realizada por el escultor orensano Francisco Castro Canseco entre los años 1699 y 1700, y promovida por el obispo Anselmo Gómez de la Torre. Originariamente ocupaba los tramos tercero, cuarto y quinto de la nave central, y se cerraba por muros en tres de sus lados y por reja frente a la capilla mayor, con la que se comunicaba a través de la Vía Sacra, también acotada por verjas.

En el año 1952 Menéndez Pidal y Pons-Sorolla proyectan retirar el Coro del centro del templo por varias razones. En primer lugar, lo consideran “de valor insignificante y de vulgarísima disposición”, y en segundo lugar, por “complicar todavía más la ya embarazada Nave, con los arcos de acodalamiento que allí tienen sus pilares”. Sean éstos u otros motivos, la verdad es que esa misma decisión la había llevado a cabo ambos arquitectos en la Catedral de Compostela en 1946, así como Rodríguez Mijares lo realizara también en ese mismo año en la de Lleida, o Terralles y Calvo en la de Tortosa en 1942.

En cualquier caso, es imprescindible elaborar un juicio crítico y de valor que dilucide de una vez por todas, si eso fuera posible, la pertinencia de la actitud arriesgada y rupturista de Pons y Menéndez Pidal y, con ello, averiguar lo acertada o no de la incomprensión que provocaban sus actuaciones. En definitiva, se trata de averiguar si ese periplo técnico estaba en el entorno del debate de la conservación del patri-

monio cultural y de la propia tradición de la conservación del CC de Tuy o no lo estaba, o incluso discernir si el propio debate de aquel momento se anticipaba a la evolución lógica del debate posterior o no.

En algunos apartados del Plan Director (PD) no tuvimos más remedio que hacer algún comentario sobre estas actuaciones, habida cuenta de las interrelaciones de la estructura pétrea del coro con las fábricas de la Basílica. Estas intervenciones, al actuar en el lugar de la interrelación de las fábricas, causaron la alteración del equilibrio entre las de la Basílica y las del Coro y el agravamiento de los problemas seculares de la estabilidad de las fábricas del Conjunto. Al modificar, o, mejor dicho, eliminar la estructura pétrea del coro, el acodamiento longitudinal y trasversal entre los sistemas de pilares fue alterado y, a juicio del propio autor de la obra, fue necesario compensar la estabilidad de la nave con la incorporación de un nuevo codal en una crujía cercana a la puerta occidental, en el lugar de la retirada fábrica del trascoro, y la reconstrucción de tambores y capiteles entre la nave central y la meridional (ver p. 338).

No consta demasiada información gráfica ni escrita que nos permita establecer cuál era el alcance de las lesiones en los basamentos, tambores y capiteles que fueron sustituidos o repuestos en el sistema de pilares que conformaba la nave central y las naves laterales después de quitar la fábrica pétrea que separaba la nave central de las laterales enlazando los sistemas de pilares. Es de suponer que, además de las lógicas lesiones que pudieron sufrir los diferentes pilares al trabarse en ellos las fábricas laterales y transversales del coro, éstos ya estuviesen afectados a causa de los problemas derivados de la estabilidad de la basílica, documentados desde antes de 1627-30, cuando se realizó la primera intervención en la estabilidad de las naves. Por tanto, el autor debió considerar que unas y otras lesiones adquirirían tal magnitud que debilitaban la sección de los soportes y que, quizás, se verían doblemente agravadas al eliminar los acodamientos que de forma “natural” aportaban las fábricas del coro. ¿Hasta qué punto esta situación alcanzaba tal gravedad en la estabilidad de la Basílica que reclamase una deconstrucción y una posterior reconstrucción? No parece que el de la estabilidad de las fábricas fuese el único motivo que tenía Pons, sino que quizás primaba más otro criterio importante para el autor, que era el de desarrollar el objetivo de potenciar un modelo idealizado para la Catedral de Tuy, al servicio del cual este arquitecto, y las administraciones implicadas, ponían toda propuesta y actuación.

No hay que olvidar que Pons decía que consideraba el coro-nave (para nosotros un claro añadido histórico a conservar) *de valor insignificante y de vulgarísima disposición*, y, en segundo lugar, y, además, que los entendía como un estorbo para el templo al *complicar todavía más la ya embarazada Nave, con los arcos de acodamiento que allí tienen sus pilares*. Sin embargo, a la hora de actuar, el coro no debió de parecerle de valor tan insignificante, si tenemos en cuenta los esfuerzos posteriores para su reubicación, hasta el punto de darle dos lugares relevantes para su conservación, aunque fuese de forma demediada, en la nave y en el presbiterio. En definitiva, Pons le da al coro, a pesar de todo, un reconocimiento artístico-funcional de facto muy contrario a la afirmación que manifestaba inicialmente para su desmontaje. De vulgarísima disposición tampoco parecía considerarlo, pues dejó parte de él en su disposición original.

La mayoría de las catedrales católicas españolas contienen solidariamente entre sus fábricas, entre sus naves, un sistema de coro y vía sacra en conjunción con el presbiterio y sus tradiciones. La disposición del coro de la Catedral de Tuy admitía la consideración de pertenecer a una tipología de Catedral española, que abunda todavía mayoritariamente en preclaros ejemplos de nave-coro-vía sacra (ver p.339).

Si algo debió pesar en el autor, era su deseo de orientar el proyecto con intervenciones reconstructivas al servicio del espacio abstracto románico-gótico que, hipotéticamente, tendría idealizado y que, muy posiblemente, coincidía, con las, también hipotéticas, ansias de monumentalidad de la administración gobernante y de funcionalidad litúrgica del Cabildo de aquel momento.

El autor antepuso su deseo de “restauración de estilo” a la conservación de un espacio existente, el de la nave-coro con sus distintos sedimentos históricos, los derivados de la incorporación de los sucesivos coros, lo cual coloca su actuación fuera de la razón de ser de la Catedral de Tuy y de su propia sublimidad histórica. Para más abundamiento, ignoró lo que venían siendo prácticas habituales de diferenciar las actuaciones modernas y de reducir las intervenciones a las indispensables (como requerían los textos legales en vigor). Todo esto, sumado a la duda de que la supresión de parte del coro, añadido histórico, de la nave central y sus reubicaciones consiguientes, soportasen el obligado juicio crítico, hace que, aunque a destiempo, consideremos necesario hacer ahora ese juicio crítico en aras de la adecuada práctica de conservación que el PD del CC de Tuy debe contemplar, incluso aunque fuese sólo para conseguir un mayor conocimiento de la identidad del CC de Tuy y con ello de la historia de la iglesia tudense.

En definitiva, visto desde hoy, y acaso también desde los ojos del restauro científico o crítico del momento de la actuación, consideramos que se rompió la “Unidad en el Todo”, la propia sublimidad, que caracterizaba a la Catedral de Tuy al fragmentar el coro y reajustar las dos partes resultantes debajo de los órganos y en el presbiterio. Se transformó el coro barroco en un “coro demediado” y el presbiterio en un lugar amnésico, y de solemnidad ausente, con la pérdida de su retablo neoclásico y su sustitución por medio coro expoliado (ver p. 339). De esta manera la Catedral se convirtió en una estructura arquitectónica impropia de la tradición católica y de la propia tradición tudense, acen tuada con la pérdida de la vía sacra y del conjunto de rejerías artísticas que la configuraban. Una pieza artística como el coro, con su unidad en el todo, fue fragmentada y realojada en diferentes sitios de la basilica. Esta solución resumió, de forma caricaturesca, el debate sobre los coros en la catedral católica española: ni eliminado totalmente de la nave, ni tampoco ubicado completo y nuevo en otro lugar, demediado y reubicado en dos lugares diferentes. En definitiva, en Tuy se instituyó una tercera vía, muy “a la gallega”: “ni subo, ni bajo”, se fraccionó un añadido histórico y se le reubicó demediado en cualquier lugar a gusto de las administraciones, aunque en el proceso se provocase la pérdida de un retablo y de la solemnidad que éste aportaba a la Basilica.

El debate derivado de los planteamientos de la restauración estilística, incluso presente en los textos iniciales de Viollet-le-Duc, no era ajeno a la consideración de la convivencia de la instancia estética con la instancia histórica en las labores de restauración al afirmar que es posible restaurar no sólo las partes iniciales sino también las partes modificadas, no fijando a priori la prevalencia de una u otra y dejando la elección de las posibles opciones al buen actuar en función de las características del monumento o en función de, tal como el Plan Director desarrolla, la razón de ser del monumento. En definitiva, se trata de proyectar y restaurar dependiendo del juicio crítico previo que fije los criterios para resolver los términos de cada intervención. Ya en los textos iniciales del arquitecto francés, *Entretiens sur l'architecture*, se aporta la idea de que la práctica del juicio crítico es un recurso obligado, ante las numerosas singularidades y excepciones y las necesidades, para que el restaurador penetre (durante el proyecto, y aún más durante el acto excepcional de la obra de la restauración) en la esencia de las diferentes intervenciones históricas del monumento.

Pero esta misma senda de consideración hacia las modificaciones posteriores, o añadidos históricos, también Ruskin está dentro de las claves de la memoria como *condición para que pueda existir la historia, cuyas huellas dan sentido no sólo al monumento en su individualización intrínseca, sino también al desarrollo histórico en todo su recorrido. Y esta historia puede ser cancelada: el propio ser humano, voluntariamente, puede borrar las huellas del devenir humano y es posible asistir a una negación de la historia en nombre de un pretendido falso progreso y una desmedida pasión por la actualidad que rechaza la coexistencia del pasado en el presente* (M^a José Martínez Justicia).

En la teoría ruskiana del patrimonio y de la conservación del patrimonio, el tiempo, fijado éste por la memoria y ésta, a su vez, por lo tangible e intangible del monumento, añade a los originales frutos artísticos, creadores, de un monumento, durante su largo transcurrir, otros frutos artístico-funcionales y cualidades de tipo artístico. Estos últimos, según Ruskin, sedimentan una belleza singular (especial, dice M^a José Martínez Justicia), conjuntamente con otras características, también ruskianas, como la pátina y la sublimidad. La sublimidad contiene la identidad de las naciones a través de la obra de arte y las huellas del tiempo, consciente de que su historia está en ella, y sobre todo en sus huellas, y que éstas son la memoria, en definitiva, a través de la institución y de los hombres y mujeres que le pertenecen. Pero, ojo, “esa” memoria y no otra, u otras. Es decir, en cada monumento existe una memoria singular, que no se desliga del resto de memorias de otros monumentos, pero que es razón de ser sólo de ese monumento en concreto. Esta memoria, aunque superpuesta en parte a las memorias concretas de otros monumentos, que forman su contexto general, nunca es lícito someterla en exclusiva a ellas, como el debate racional y abstracto en que quedó finalmente el discurso de Viollet l’ Duc y sus epígonos, que tergiversaron el debate global del patrimonio, de la razón del ser del patrimonio y de su conservación, no teniendo en cuenta el debate del propio monumento y de su conservación concreta, razón de ser del propio monumento y, por lo tanto, razón del ser del patrimonio general.

Es necesario recordar, una vez más que en la ley de 1933, se nos imponía la casi obligación de conservar antes que consolidar, y de consolidar antes que restaurar, y la restauración quedaba relativizada sólo a lo indispensable y supeditada al requerimiento de que las adiciones fueran reconocibles. Esta es una cuestión claramente vinculada a los planteamientos de Boito y Giovanonni y con conceptos que habían sido recogidos en el Congreso de Arquitectos e Ingenieros Italianos y en la Carta de Atenas de 1931. Esa Carta, aunque admitía la Restauración cuando fuere indispensable para garantizar la permanencia del monumento, indicaba, en su artículo 2, que era necesario *respetar la obra artística del pasado sin proscribir el estilo de cada época*, ya que, como dice Ignacio González-Varas, se imponía el respeto de las estratificaciones de la obra de arte, o sea, lo que de alguna manera venimos tratando de exponer como la unidad en el todo de la obra de arte. En cualquier caso todo ello se dejaba a expensas del resultado de un severo juicio crítico previo que orientase y cautelase la propuesta de la intervención.

Como decíamos anteriormente, desde finales del s. XIX, el reconocimiento de los añadidos históricos y la exigencia de la unidad de la obra de arte y la de la unidad en el todo habían alcanzado cotas de *indiscutibilidad* y, por lo tanto, las actuaciones de Pons que estamos reseñando habrían aguantado muy difícilmente el tirón, en el caso de que hubieran sido sometidas a él, de un debate que las llevase más allá del aislamiento con que fueron realizadas. El que no hayan sido sometidas a debate las explicaría, pero no las justificaría, ni tampoco parece que el entorno cultural, emanado del Concilio Vaticano II, estuviera interesado en comprender el escoramiento casi único hacia la función litúrgica, dejando desangeladas las consideraciones que el propio documento dirigía al patrimonio artístico religioso, memoria e identidad de la propia Iglesia, en este caso de la tudense.

Más tarde, la Carta de Venecia de 1964, coincidiendo con el final de las actuaciones de Pons que estamos reseñando, amplía los contenidos del debate, como es natural, ya que acoge el desarrollo de los criterios emanados de la Carta de Atenas y el desarrollo de la evolución de los planteamientos del Restauo Científico, de Boito y Giovanonni, hacia el Restauo Crítico, de Roberto Panne, de Piero Gazzola o de Cesare Brandi, entre otros. No obstante esta carta se mantiene en el entorno del restauo científico, que considera garante de los valores de autenticidad, pero empieza a ajustar ciertos criterios del patrimonio, desde entonces “bien cultural”, tales como el del equilibrio entre la instancia histórica y la instancia estética. En sus artículos 7, 8 y 9 insiste en que *el monumento no puede ser separado de la historia de la que es testimonio, ni del ambiente en que*

se encuentra, de la misma manera que se deben mantener en la estructura espacial del monumento las incorporaciones de pintura y escultura que formen parte fundamental del monumento tal como nos recuerda Ignacio González-Varas.

En cualquier caso la Restauración debe considerarse como un proceso de carácter excepcional y, como nos recuerda la Carta Venecia en su artículo 9, su objetivo *es la de conservar y poner de relieve los valores formales e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a los elementos antiguos y a las partes auténticas*. La actuación en el Coro de la Catedral de Tuy podría haber tenido una acogida en el contenido de la Carta de Venecia; está claro que los sucesivos autores que inspiraron dicha actuación tenían como referencia la “recuperación formal” del monumento, cuestión que también era contemplada por la Carta de Venecia, en la que, siempre tras un estricto juicio crítico dirigido a la valoración de los aspectos históricos y estéticos, se preveía la posibilidad de realizar actuaciones de liberación, como podría ser ésta, pero condicionadas su justificación como *excepcional y siempre que los elementos eliminados ofrezcan poco interés, que la composición arquitectónica recuperada constituya un testimonio histórico de gran valor histórico, arqueológico o estético, y que se considere suficiente su estado de conservación* (esta última referida a la estructura arquitectónica potenciada con la liberación). A nuestro juicio, la composición arquitectónica liberada, la nave central, es un testimonio de gran valor histórico, esencial en la Catedral de Tuy, que había sido reinterpretado por el uso y añadido histórico del Coro, que no anulaba, ni siquiera velaba, a la misma, como sí ocurre en otras Catedrales católicas, por lo tanto, no encontramos justificada su retirada, y mucho más cuando ésta es sólo parcial, a lo que hay que añadir la agravante de que el estado de conservación y el equilibrio estático de esa nave no eran los adecuados.

Esta actuación, que demedia el coro de la nave, mantiene una parte en ella y traslada la otra parte al presbiterio (ver p. 340), en sustitución del retablo neoclásico, hace todavía más cuestionable la intervención, no sólo por no mantener en su sitio esta parte del monumento, añadido histórico (mueble e inmueble al mismo tiempo), sino también por la ruptura que provoca de la unidad del monumento en el tiempo de la actuación (naves y coro), y sobre todo por la irracionalidad de la división de la obra de arte, que era el coro, en dos fracciones que la expolia y por provocar la eliminación de otra obra de arte, el retablo, y por perder la unidad que existía en el presbiterio en el tiempo de la intervención.

Esta ausencia de juicio crítico que orienta estas intervenciones, esta idealización abstracta de una imagen *ahistórica* de la Catedral de Tuy, trajo consigo que el espacio de la nave central, vía sacra-coro-trascoro y presbiterio se convirtiesen en un “espacio-imagen ausente que la demediación del coro, el desmontaje del retablo neoclásico y la evolución cultural y del hecho espiritual han redibujado de forma precaria en el ‘lugar sacro’ del Conjunto Catedralicio de Tuy (la basilica)”... *La falta de artisticidad que la precariedad de estas actuaciones ha provocado en el espacio sagrado puede llegar a desembocar en ausencia de la imagen de lo sagrado, o, en el mejor de los casos, en su disminución y, con ello, puede llegar a provocar un enorme impacto en los valores tangibles e intangibles de lo monumental, patrimonial y cultural del Conjunto Catedralicio. Esta pérdida de artisticidad conlleva la ausencia del vehículo histórico de la espiritualidad religiosa*. Es más, creemos que también se pierde, con esta actuación, el vehículo de los valores históricos que se comprimían en la estructura espacial de este lugar sacro.

La capilla mayor

Tratamos a continuación el espacio hacia el cual siempre convergen todas las tensiones litúrgicas y culturales de un templo católico, y muy especialmente en la Catedral: el presbiterio o Capilla Mayor

(ver p. 340). Tensiones que por tradición se expresan, como bien reconoce el Concilio Vaticano II, a través de las manifestaciones artísticas insertas en aquellos elementos que funcionalmente estructuran la actividad del hecho religioso individual y colectivo de la iglesia tudense. El arte debe ser entendido aquí como vehículo de lo espiritual y de lo religioso. Por ello, desde el espacio elegido dentro de la tipología esencial, la basílica romana, referencia histórica adaptada para las manifestaciones litúrgicas y culturales desde el paleocristianismo, el ábside y la cabecera, y el tratamiento posterior, se dan indicaciones continuas de ese afianzamiento, primero de jerarquía espacial clara y luego de preferencia indiscutible, habida cuenta de la celebración desde/en ella de la eucaristía, y con el posicionamiento de la Cátedra del Obispo en sitio preferente del espacio donde el juez romano ejercía su jurisprudencia, cuestión, esta última, que da motivo para que estas “basílicas” se denominen Catedrales.

La Catedral es la Cátedra del Obispo y, por tanto, toda la basílica es la esencia física de la expresión de la iglesia y, sobre todo, es la esencia física de la alabanza colectiva de toda la iglesia tudense al Dios Creador y el lugar de su representante. Por ello no es de extrañar que en el presbiterio de las catedrales se hayan concentrado un complejo mundo de artísticas que contienen y vehiculizan las experiencias religiosas tanto individuales como colectivas. Pero las ricas tensiones emocionales, patrimonio intangible, que se vivencian en y desde él, no son sólo patrimonio cultural de la comunidad eclesial, sino también de toda la sociedad, es decir de la humanidad.

Este patrimonio intangible se concreta gracias a las obras de arte que conforman una unidad en el todo: espacio, retablo, altar, cátedra (ver p. 340), pulpitos, estrados, rejas, vía sacra, etc. La Catedral de Tuy no era ajena a este fenómeno, tal como expresan los documentos de este Plan Director, en especial la memoria histórico-artística, de cuyo resumen partimos en este apartado para la reflexión crítica y el consiguiente juicio de valor de las extensas e intensas actuaciones que en el siglo XX se llevaron a cabo y para afrontar la definición de su valor patrimonial y cultural en la que apoyar y orientar las propuestas para la Conservación-crítica que debe proponer el Plan Director del C.C.T.

La actuación de Pons, descrita en la cita anterior, iniciada con el traslado del coro, que tanto reajuste obligó a ejecutar, sorprende por su propio texto, que parece mostrar una cierta preocupación de *no alterar el conjunto con las modernas piezas que se introduzcan ahora*, y propone, además, la búsqueda de una buena labra en las piezas graníticas nuevas, al tiempo que se somete a un criterio de una restauración prístina, que conlleva un indudable alejamiento de pérdida del aura de autenticidad con la sustitución de piezas sin la preocupación de diferenciar con claridad los tiempos diferentes resultantes, a pesar de las recomendaciones derivadas de la ley de 1933 o de las Cartas del Restauro definidas hasta estas fechas (1952).

En cualquier caso no deja de ser una manifestación más de esa constante idea de los arquitectos y los administradores de someter el monumento a un modelo románico-gótico, abstracto, ideal y subjetivo, de restauro estilístico, que nada tiene que ver con el aura de autenticidad ni con la línea de belleza y conservación-restauración que los avatares del Conjunto Catedralicio habían ido definiendo de una manera u otra en sus fábricas y espacios. En definitiva, se obvia, una vez más, la historia de todas las vicisitudes del monumento, en contra de la línea de sistematicidad iniciada y confirmada por el restauro histórico y científico de Luca Beltrami, Boito o Giovanonni, y que parecía estar ya superada.

En cualquier caso, esa idea permanente de sometimiento de la unidad en el todo a una idea de proyecto abstracta, ideal y subjetiva románico-gótica, tan insistente en la Capilla Mayor, conllevó aquí una diferente pérdida de artísticidad. Provocó la eliminación del retablo neoclásico y, al mismo tiempo, la incorporación de un coro fragmentado y descontextualizado, doblemente expoliado y, por eso mismo, claramente desprendido de la artísticidad que se deriva no sólo de su unidad física como elemento único, sino también como parte la Catedral en su conjunto. Esta pérdida de artísticidad, por

ser ésta un vehículo tradicional de la experiencia espiritual, religiosa, individual y colectiva, no sólo es una pérdida cultural, sino también una pérdida de elementos significativos de la vehiculización de la historia de la iglesia y de Tuy, es decir, de su memoria.

En la intervención realizada en los diferentes sistemas de rejas (ver p. 341) que convergen en torno al presbiterio y la nave central, motivadas o no por la reestructuración del coro y el presbiterio, podemos reflexionar en el mismo sentido. Es cierto que existe una intención adaptadora dirigida a la actualización litúrgica, pero esta se acomete sin la polaridad suficiente derivada de una atenta comprensión del valor funcional-espacial de las rejerías, y también parece que no aflora suficientemente en ella una previa valoración artística, como podremos reflexionar conjuntamente.

Por otra parte, ni mucho menos se valora la comprensión unitaria de presbiterio, nave central y de elementos que los interpretan y complementan y que son, por eso, todos ellos solidarios entre sí, es decir, una unidad en el todo y un trascimiento en una artísticidad e historicidad más allá de las fábricas iniciales. No se supo ver que se trataba de un documento-historia y arte-arquitectura que el tiempo fusionó en un monumento lleno de riqueza tangible e intangible y que obligaba, también, más allá de la funcionalidad y de la liturgia.

El resumen de la memoria histórica artística, rescatada como marco de esta reflexión crítica, parece conducirnos en este sentido.

Una vez más afirmamos que el espíritu y la línea de belleza presente en las leyes del Patrimonio Histórico Artístico Nacional de 1933 y 1952 y en las diferentes Cartas del Restauro, proclamadas con anterioridad a estas intervenciones y presentes también en la tradición conservadora-restaurantora de esta catedral, hablan de esta solidaridad artística e histórica, por eso no se entiende esta asistematización y falta de rigor, ya que, en aquellos tiempos, el restauro científico en transición al restauro-crítico debería haber obligado en sentido opuesto a los autores e instituciones.

Por otra parte, cuesta creer que existiese un juicio crítico que llevase a intentar el retorno a un tiempo de la historia de la restauración, la del restauro estilístico, sino que todo lleva a suponer que se dio la práctica de un juicio de valor errático y subjetivo hacia una idea abstracta de la catedral románico-gótica en Tuy, a la cual se quiere someter todo el Conjunto Catedralicio por medio de un restauro-estilístico o de un restauro-crítico erráticos que parecen, más bien, derivados de la experiencia y ambiente de las *regiones devastadas* o de una idea tardía de la restauración al servicio de la *España Nacional* por medio de la enfatización de sus símbolos arquitectónicos y con el consiguiente sometimiento de esta Catedral a una idea románico-gótica idealizada abstracta y subjetiva, más funcional para el autismo expresivo del Estado hacia el mundo.

Coro y Capilla Mayor estaban comunicados veladamente por la vía sacra por dos de las rejas más singulares y de mayor valor (ver p. 341), cuya musealización in situ se plantea siempre valorando que una restauración profunda y respetuosa de las mismas es una condición previa. En este caso no parece proceder su restitución a las naves en su formato y posición originales, ya que supondría un inconveniente para el propio uso y funcionamiento de la Catedral, de modo que se sugiere que se musealicen, bien en el propio lugar, con las lógicas adaptaciones a soluciones de plegado, bien en el futuro museo del C.C.T., o bien, en última instancia, en el Museo Diocesano, acompañadas de las explicaciones y la documentación gráfica necesarias acerca de su ubicación y función primigenias, y siempre referidas al conjunto de la rejería, que no puede ser entendido de modo fragmentado.

Como se ve, podemos convencernos de que la motivación que impulsó esta remodelación estuvo auspiciada por la lógica de una renovación de los usos litúrgicos y por una nueva sensibilidad de lo cultural en este espacio esencial en la catedral católica. A todas luces, esta adaptación espacial se derivó de la necesaria renovación litúrgica sobre la que venían insistiendo, seguramente, los liturgistas y fieles de la

iglesia católica de esa época (avalados, en parte, por las conclusiones del Concilio Vaticano II en cuanto a funcionalidad litúrgica, aunque sin tener en cuenta lo que el propio Concilio decía respecto a la protección y adaptación de los templos). Tampoco parece adaptada a una lógica, también necesaria y pertinente, de convivencia con los requerimientos incuestionables de la conservación del patrimonio histórico, espacio e historia, arquitectura y documento, que sancionaban las cartas de Atenas o Venecia, y las leyes “sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio-artístico nacional” vigentes en el momento. Sin embargo, y esto es lo más desorientador, fue una remodelación que estaba indudablemente alejada de los presupuestos emanados del Concilio Vaticano II, respecto a que era necesario buscar un sabio equilibrio entre la tradición y la adaptación, formulados en sus textos hacia una reforma emanada de las formas tradicionales y de la tradición reformadora de la propia iglesia.

Por otra parte, la conformación en los propios textos del Vaticano II del papel y del significado de la cultura, y de lo que ésta significa en una nueva sensibilidad y en un nuevo humanismo, solicitaban una actuación más cautelada que la que se tuvo en el presbiterio y nave central de la Catedral de Tuy, considerando que en ellos se entiende que a través de la cultura y del arte se ha vehiculizado tradicionalmente la experiencia religiosa, individual y colectiva de la humanidad, lo que ocurre, muy especialmente, en la Iglesia Católica en general y de la iglesia tudense en particular. El Vaticano II buscaba el equilibrio entre la tradición y la historia y los nuevos requerimientos de la evolución de la sensibilidad religiosa de sus fieles.

Recuperación espacial, litúrgica y cultural: la restauración de la restauración

La propuesta de “Recuperación Espacial, Litúrgica y Cultural” se presenta como probablemente la más ambiciosa de las planteadas por el Plan Director, y como, desde luego, la más comprometida, pues versa sobre la esencia misma de un Conjunto Catedralicio. Reúne una serie de consideraciones y propuestas, que si bien pueden presentarse aquí de modo individualizado, han de entenderse como un todo y, a su vez, esta propuesta es difícilmente entendible si se extrae del conjunto de propuestas del Plan.

La restauración crítica como método

Resulta imprescindible realizar un acercamiento previo al espíritu y la metodología con los que se acomete la redacción del documento de la propuesta. La propuesta se conforma, de alguna forma, como el documento final del Plan Director, que, de todos modos, recordemos, no es un fin en sí mismo, sino un paso más en el proceso. Con ese mismo espíritu se configuró el documento: no pretende ser una propuesta ejecutiva, o, en todo caso, no es un anteproyecto para la *Recuperación espacial, litúrgica y cultural*, sino que se plantea como una serie de reflexiones conducentes al siguiente paso (que sería el proyecto) que, debido a la complejidad del problema (en el que intervienen valores y cuestiones tangibles e intangibles), necesita fundamentarse en un método que permita concretar ciertas abstracciones.

En este sentido, el documento se concibe desde la restitución crítica como metodología, de modo que, revisando los que consideramos como elementos espaciales y arquitectónicos fundamentales y constitutivos del culto y la liturgia histórica, podamos aproximarnos a los problemas y carencias detectadas, y apuntar los criterios sobre los que habrá de basarse cualquier intervención.

Para afrontar la cuestión, hemos aplicado en primer lugar un punto de vista general, especialmente en cuanto al conjunto espacial Coro-Capilla Mayor, para posteriormente poder concretar en cada

uno de los elementos fundamentales constitutivos de ese conjunto: el retablo, la sede, el coro, órganos, etc. Este mismo sistema se ha utilizado para el resto de espacios *sacros* del C.C.T., constituidos fundamentalmente por el resto de las capillas de la Catedral.

En principio se realiza un acercamiento previo a los elementos concretos desde el punto de vista histórico-artístico, pero valorando críticamente su influencia e importancia en el hecho litúrgico y cultural, y, sin perder de vista este hecho, se realiza una restitución crítica del espacio en cuestión. Esta restitución crítica pretende valorar ciertas cuestiones que, en opinión del equipo redactor, tienen especial relevancia, cuestiones que pueden ser carencias o virtudes y que pueden estar presentes o haber desaparecido con el paso de los años.

Podríamos resumir en tres las modificaciones más significativas que ha sufrido el espacio de la capilla mayor y del coro hasta la fecha:

- > Traslado de parte del coro y su instalación en el último tramo de la cabecera, con la consiguiente alteración espacial, que acarrea también un desorden en la lectura iconográfica de las espaldas de los sitials al modificarse la posición de los mismos. Una parte del coro permanece bajo los órganos, de nuevo alterando su orden y correcta lectura.

- > Al instalar el coro en el último tramo de la Capilla Mayor se retira y, posteriormente, desaparece el retablo mayor neoclásico (ver p. 341), debido fundamentalmente al mal estado del mismo y a la necesidad de espacio para albergar la sillería coral. El coro se sitúa como remate de la cabecera.

- > Como consecuencia del traslado del coro, y debido a las necesidades de complementariedad de espacio para las celebraciones litúrgicas, aumento del presbiterio en un tramo, ocupando parte del crucero (concretamente la nave lateral este del transepto en su intersección con la nave principal, alterando la tipología fundacional del presbiterio en las naves del templo).

Como consecuencia de estas modificaciones, las rejas se han visto desplazadas, desaparece la vía sacra original, al adelantarse el presbiterio, quedando una pequeña reja testimonial conservada hoy en día pero trasladada a la línea de los pilares (ver p. 342), se levantan dos muros laterales en el último tramo de la cabecera para albergar el coro, desapareciendo la comunicación visual que este espacio mantenía con las contiguas capillas de Santiago y San Pedro, se adelantan un tramo los dos púlpitos de la capilla mayor y se produce una duplicidad de cátedras episcopales, al cohabitar la sede actual, que permanece en su sitio desde 1929, y el sitial correspondiente al obispo de la propia sillería del coro, que se instaló hacia 1952, lo que ocasiona una lectura poco clara de lo que es la esencia de una Catedral como basílica que alberga la cátedra del obispo (ver p. 342). Asimismo, existe en una tercera silla tras el altar y en el centro, en lugar preferente, la del presidente de la Eucaristía, que perturba todavía más esta lectura.

Las consecuencias del traslado, que, con los criterios actuales, entendemos han alterado profundamente el ser y el sentir de la Catedral, se manifiestan muy claramente en el aspecto físico, en cuanto al espacio y la arquitectura, pero, de modo más significativo, en lo intangible y en lo artístico, al perder intensidad la imagen de lo sagrado en el espacio litúrgico y cultural principal de la Catedral. El traslado, asimismo, fragmentó la lectura del conjunto del coro al fraccionar y disponer su iconografía en un orden distinto del original.

La intención de la propuesta pasa necesariamente por la recuperación de la intensidad de la imagen de la capilla mayor como espacio litúrgico y cultural fundamental en la esencia del Conjunto Catedralicio, con la representatividad que le corresponde al alojar la Cátedra episcopal, raíz de la Iglesia Catedral. Esta recuperación se supone la base para una paulatina restauración de usos y funciones, necesaria para la restauración espacial y arquitectónica. Asimismo, la propuesta ha de entenderse en sintonía con los demás apartados de la presente “Propuesta de recu-

peración litúrgica y espacial en el C.C.T.”, y ésta, a su vez, ha de entenderse enmaclada con el resto de propuestas del Plan Director, especialmente aquellas sobre “Museos y Recorridos Museísticos” y las relacionadas con Catedral y Ciudad¹, que buscarán la diferenciación clara entre usos y tiempos de concreción.

Uno de los criterios que se adoptan parte de la constatación de que, en los sucesivos estadios del C.C.T., las grandes obras o alteraciones de los espacios que nos ocupan han incorporado siempre elementos o los han sustituido por otros. Sin embargo, las últimas actuaciones de mediados del siglo XX han eliminado elementos fundamentales en lo que es la esencia de una Catedral, tales como el retablo mayor, e incluso en la esencia misma de la historia litúrgica, cultural y artística de la Catedral y de la Iglesia y Diócesis de Tuy.

Una vez estudiada toda la información y contrastados los criterios y necesidades, en especial los expresados por el Cabildo Catedralicio como depositario último del culto y la liturgia del C.C.T., estamos en disposición de adelantar un borrador de propuesta que incluye como eje el estudio de la posibilidad de restituir el coro a su estado original en la medida de lo posible (ver p. 342), cautelando esa posibilidad también al concepto de orden y a las funciones materiales que el coro desempeña en cuanto a vista, oído, etc.

Según las documentaciones de los proyectos de traslado, las conclusiones de los historiadores y, especialmente, según los trabajos sectoriales incluidos en el Plan Director respecto a Mobiliario Litúrgico y el Informe Histórico-Artístico de la Capilla Mayor y el Coro de la Catedral de Tuy², durante el traslado del coro se perdieron piezas, algunas porque no encajaban en la nueva ubicación y otras porque se hallaban en mal estado. Sin embargo, la mayor parte de estas piezas no serían esenciales para una recuperación iconográfica conceptual, que es una de las prioridades de esta propuesta, puesto que la mayor parte de las desaparecidas son molduras, escaleras, puertecillas batientes, pilas-tras y paneles decorativos (ver p. 343). Se conservan los paneles con la vida y milagros de San Telmo, los 26 del orden de sillas inferior y los 41 relieves de la sillería alta, si bien algunos han sido reubicados en lugares ajenos al coro (órganos y museo diocesano), y la mayor parte han visto alterada su posición en el conjunto coral, en especial los que se encuentran bajo los órganos. Sin embargo, conocemos exactamente cuál era el orden iconográfico en que se disponían originalmente, lo que nos da la pauta para una posible restitución.

Otras cuestiones que suponen, a priori, inconvenientes para plantear el traslado, son el desconocimiento de la factura y hechura de los muros laterales del coro y la escasez de datos acerca del tras-coro. De todos modos, es fácil suponer que los muros laterales fueran de mampostería, por similitud con los que sustentan los órganos, aunque se desconoce si eran lisos o tenían nichos o molduras y no se ha podido localizar documentación gráfica alguna que pueda aclararnos esta cuestión después del vaciado exhaustivo de archivos y fuentes varias.

Sin embargo, si tenemos varias referencias acerca del tras-coro, desde el documento con sus trazas hasta algunas fotografías en la que éste se distingue parcialmente (ver pp. 343-344). Como vemos, la recuperación del estado original del coro en su ubicación en el centro de las naves es posible, sobre todo en lo que respecta a su *imagen*, ya que, pese a que presenta ciertas dificultades, éstas no se presentan como insalvables. El objetivo que persigue esta propuesta no es la recuperación de la arquitectura de madera al 100% (lo cual no parece posible), sino la recuperación de la imagen del espacio litúrgico del coro y su configuración espacial, con la sillería alrededor del facistol, que constituye el centro de gravedad del coro (de éste se conservan sus dos partes en el salón del trono de la torre de San Andrés, mientras que la Fot.ura que lo coronaba se encuentra en el Museo Catedralicio), incluso con las necesarias adaptaciones para no entorpecer las celebraciones litúrgicas, con la posi-

bilidad de plantearse un trascoro móvil como soporte de parte de la sillería, también móvil, permitiendo el uso de toda la longitud de la nave según las celebraciones que así lo precisen.

El facistol (ver p. 344) se plantea como un elemento necesario en la posible restitución del coro. Constituye el elemento principal del coro, junto con el sitial del obispo. Si bien su recuperación no presenta problemas a priori, ya que todas sus partes se conservan en un estado razonablemente bueno en varias dependencias del C.C.T., se plantearía su colocación de modo que, como un elemento móvil, no perjudicase la liturgia y el culto en la nave mayor.

Esta recuperación se apoyaría no solamente en la restitución de la sillería a su posición en las naves, sino que se trataría de intervenir en todo el conjunto, en los pavimentos (para potenciar la focalidad y la axialidad del continuo espacial), en la altura del presbiterio (para significar la presencia de la cátedra episcopal), en la propuesta para dotar a la Capilla Mayor de la *artisticidad* (necesaria para comunicar *la alabanza al Dios Creador*) adecuada a su condición, a la liturgia y a la advocación mariana de la Catedral, que bien pudiera realizarse mediante la realización de un nuevo retablo mayor. Para ayudar a llevar a cabo la propuesta, se trabajaría también con la luz que proporcionan cimborrio y rosetones. También se estudia la posibilidad de incorporar en el transepto bancos-sillas de forma complementaria a la celebración litúrgica, de modo que se supla el espacio que el coro ocuparía en las naves y se rehabilite el espacio sonoro (ver p. 344).

Es este un patrimonio en buena medida olvidado y que podría ser recuperado en parte, al menos aquellos elementos que contienen su memoria y que, al igual que el patrimonio musical de la Catedral, son indisolubles de su liturgia.

Evidentemente, la retirada del coro de la capilla mayor conlleva también la necesidad de una intervención global que recupere la solemnidad y artisticidad en este espacio, de importancia crucial en las arquitecturas y en el sentir de la Catedral, y “razón de ser” de este monumento. La puesta en valor del espacio de la capilla mayor conlleva, además, la recuperación de un espacio para la liturgia que, por lo que ha llegado hasta nosotros, presentaba una gran riqueza, pero también problemas de estricta funcionalidad.

Si bien el antiguo retablo mayor no presentaba una factura de gran calidad, sí es cierto que constituía una adecuada solemnidad para la capilla, además de que su advocación mariana se ajustaba a la de la Catedral. La figura que antes centraba el retablo, hoy se encuentra suspendida sobre el presbiterio y bajo el rosetón del lado este, en el arco fajón entre el transepto y el presbiterio. Se pretende reubicar la imagen de esa advocación mariana, por lo que se plantea la completa restauración de la talla, y, como medida primera, se realiza una focalización especial desde el proyecto de iluminación ya realizado, de modo que se signifique su presencia, preámbulo del retorno a la solemnidad que históricamente ha tenido.

En general, no parece posible, ni es la intención de esta propuesta, una reintegración estricta al estado que ofrecía el conjunto coro-capilla mayor, esto es, recuperar y recolocar cada uno de los elementos que conformaban coro, rejerías, etc. Sin embargo, es factible recuperar la esencial estructura original del coro en torno al facistol, así como recuperar su lectura iconográfica completa, especialmente en cuanto a las secuencias de la vida de San Telmo. Es posible recuperar y poner en valor el espacio de la capilla mayor añadiendo una adecuada solemnidad a la misma en forma de una nueva *artisticidad*.

Lo que esta propuesta estudia, en líneas generales, es la reordenación del continuo espacial, arquitectónico, litúrgico y cultural de la Basílica, buscando su puesta en valor una vez constatada la pérdida de identidad del *lugar sacro* tras las operaciones realizadas en las naves con el traslado del coro y las alteraciones que fueron consecuencia de estas. Como se ha comentado, el método empleado

es la restitución crítica, por lo tanto se aborda cada cuestión con un análisis del estado original de cada espacio, las posibilidades de restitución, los problemas que pudiera generar, etc. Como hipótesis principal, se valoran las posibilidades de restitución del coro a la nave central, con las consecuencias que esta operación acarrearía en otros espacios y elementos.

Como base de la propuesta, entonces, seguiremos las pautas de una restitución crítica de cada espacio a la situación previa al traslado del coro, lo que implica, a grandes rasgos, la necesidad de proponer un remate en la capilla mayor, que pudiera ser un retablo, y el movimiento de elementos como altar, sede, púlpitos, etc. En algunos casos se valoran varias posibilidades, como en el caso del coro, en el que se presentan dos opciones, ajustando, en cierta medida, la propuesta de restitución a las posibilidades reales.

Detengámonos un poco más pormenorizadamente en la descripción de cada uno de los elementos del continuo espacial y litúrgico de capilla mayor y coro y de la propuesta concreta para cada uno.

La capilla mayor

La Capilla Mayor *Constituía el lugar principal del templo, bajo la advocación de Santa María de Tuy*³.

En base a esta idea se plantea la posibilidad de liberar la capilla mayor del coro y recuperar el espacio que focaliza tanto las arquitecturas como el sentir litúrgico y cultural de la Catedral, teniendo en cuenta que es el lugar donde se ubica la Cátedra, y que *debe ocupar el lugar que sea de verdad el centro hacia el cual espontáneamente se dirija la atención de toda la asamblea celebrante* (Cf I GMR n. 262).⁴ Con esto, se podrá liberar el último tramo de los muros que hacen de espalda al tramo de coro instalado en el presbiterio. Actualmente, el espacio ocupado por el coro se sitúa a cota inferior a la del altar. Con la reorganización de este espacio, la cota se elevaría, de modo que el último tramo de la capilla mayor estaría a una cota mayor que el resto. Esta operación permitirá, a su vez, sanear ciertas humedades que llegan a apreciarse en el suelo de las capillas laterales. Los laterales de este último tramo se cerrarían con una nueva reja, ya que la original se ha perdido. Se plantearía la posibilidad de ejecutar una reja de nueva factura que, si bien seguiría la traza de la anterior, no habría de ser necesariamente idéntica, puesto que hablamos de un conjunto espacial y arquitectónico que ha de redefinirse en su mayor parte. Esta reja podría también ejecutarse con aportación artística contemporánea.

Se plantea también el incorporar, como remate del espacio de la capilla mayor, una nueva *artistidad* (retablo) (ver p. 345), que se describe en el siguiente apartado, introduciendo una variante respecto a la situación original: en la presente propuesta se adelanta el nuevo retablo, dejando un paso que permitiría el tránsito entre las tres capillas de la cabecera por detrás del retablo. De este modo se libera la vidriera asimétrica de la cabecera, que sin ser visible desde las naves, proporcionará una luz natural de naciente que se filtrará a las naves, dibujando la intervención y liberando al conjunto de la geometría de las fábricas y buscando, igual que en toda la Catedral, los mecanismos para introducir la luz, sin la que no existen las arquitecturas.

Esta propuesta-intervención ocultaría el ventanal de la cabecera, que se sitúa de forma asimétrica al eje de la nave, lo que actualmente produce una incómoda sensación. Sin embargo, al desplazarse el retablo hacia el presbiterio, respetaría la luz que el ventanal pueda introducir a las naves, y que se podría filtrar a través de las posibles transparencias que pueda tener la propuesta, sin que, necesariamente, sea observada su asimetría.

Toda vez que se replantea completamente el espacio de capilla, coro y naves y se incorporan bancos-sillas en los brazos del crucero, se valora también la posibilidad de una nueva ampliación del presbiterio, de modo semejante a la que se realizó en su día en la Catedral compostelana, que ocupe

parte del espacio bajo el cimborrio, de modo que la liturgia y el culto tengan presencia tanto en los dos brazos del crucero como en toda la nave mayor.

El retablo mayor

El retablo mayor constituía, como hemos visto, un adecuado y digno remate de la capilla, y, por lo tanto, el perfecto remate del continuo espacial de la Catedral. Después de una infructuosa búsqueda, no parece posible recuperar el mueble original y su relación con el presbiterio, por lo que se valora la idea de crear una nueva propuesta que reafirme la advocación mariana de la Catedral, que está un tanto diluida en cuanto a la iconografía, ya que la imagen del desaparecido retablo se encuentra suspendida sobre el inicio del presbiterio, en un lugar en el que pasa bastante desapercibida y que no parece el adecuado.

Las trazas de esta nueva relación podrían tener como base las del anterior retablo, pero, al igual que en el resto de piezas de nueva incorporación, nunca deberán buscar la fiel reproducción o la interpretación estilística, sino que deberán expresar el remate propio de una capilla mayor catedralicia con un lenguaje contemporáneo y digno, en la línea indicada por los documentos del II Concilio Vaticano

123. La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados⁵.

Con estas nuevas trazas se incorporaría una presencia de *artisticidad* a través de la cual se expresarían y comunicarían los valores religiosos, individuales o colectivos. En este sentido, el equipo redactor propone la intervención de uno o varios artistas que sepan expresar con la dignidad y con la firmeza necesaria, utilizando un lenguaje contemporáneo y, muy especialmente, utilizando materiales nobles, preferiblemente pétreos, según algunas instrucciones que en su día publicó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque más que por los motivos esgrimidos en ellas respecto al peligro de incendios, se sugieren estos materiales buscando la durabilidad, la nobleza y la estética y persiguiendo un diseño que se ajuste al siguiente artículo del mismo Concilio:

124. Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad [...].⁶

A esa intervención debería asociarse la imagen histórica de la Asunción de la Virgen, con el fin de recuperar la presencia de la advocación mariana.

Como base para la realización de esta propuesta, dispusimos de cierta documentación que el equipo redactor del Plan Director y los historiadores han localizado en diversos archivos, fundamentalmente las trazas originales que en su día se sometieron al examen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ver p. 346) y una serie de fotografías.

A partir de esta documentación, se procedió a realizar una restitución del desaparecido retablo, primero realizando un plano base que se ha ido enriqueciendo con la aportación de detalles para, finalmente, crear un vista modelo 3D que nos permitió obtener una imagen aproximada del antiguo retablo en su ubicación original, dentro del programa Catedral Virtual.

A fin de ilustrar esta propuesta de recuperación espacial, litúrgica y cultural, se ha restituido planimétricamente el antiguo retablo mayor (ver p. 346) con una doble intención: en primer lugar, obtener una imagen de una arquitectura de madera de vital importancia y ya desaparecida, y, en segundo lugar, obtener un instrumento con el que poder trabajar la propuesta de retablo para la capilla mayor.

En principio, se podría trabajar con las trazas del retablo ya desaparecido a la hora de reflexionar sobre una nueva relación en el presbiterio de la Catedral, que parece lo más adecuado.

En la restitución planimétrica de este retablo mayor se pretende significar la imagen de la Virgen, como principal advocación histórica de la Catedral y de la capilla mayor. En este sentido, también se ha restituido la imagen existente (ver p. 347).

En las imágenes obtenidas de la Catedral Virtual (ver p. 346), se ha representado la restitución del retablo mayor en la ubicación planteada en la presente propuesta y su nueva relación con la capilla mayor, esto es, el retablo se adelanta respecto al testero de la capilla mayor, y, en consecuencia, al situarse en este espacio y reubicarse el fragmento del coro en su lugar original (ver p. 347), los muros que sirven actualmente de soporte al mismo ya no serían necesarios. De este modo se restablece la antigua transparencia entre las capillas laterales y la capilla mayor, como se puede ver en las imágenes. Este espacio se cerraría físicamente con una reja de nueva factura.

En esta restitución se propone colocar el retablo histórico adelantado respecto a la posición original, con un triple motivo. En primer lugar, al separarlo del testero no se ciega el ventanal que éste tiene, lo cual aportaría más luz natural al conjunto, a la vez que incorpora una luz trasera al retablo que podría reforzar en la propuesta futura su imagen y significación.

En segundo lugar, se pretende abrir una circulación alrededor de la cabecera que permita el tránsito entre las capillas de Santiago y San Pedro por detrás del retablo restituido, lo que enriquecerá sin duda el paso por las naves de la cabecera.

Por último, se quiere acercar ligeramente el retablo restituido hacia los fieles con el fin de significarlo, colocándolo exactamente de modo que coincida la custodia con la clave de la bóveda nervada de este último tramo de capilla. Los tres elementos principales de la capilla (retablo, sede y altar, formando el presbiterio) se colocan en los puntos medios de los tres tramos que la conforman, es decir, en las proyecciones de las claves de las tres bóvedas, lográndose una secuencia significativa de espacios y elementos bajo los tres puntos que recogen la máxima tensión de la emoción espacial. De este modo, este eje tensionado recoge la máxima razón de ser (la esencia) del lugar sagrado: altar (Eucaristía), Cátedra y advocación (retablo), que es también la *razón del ser* (la causa, el motivo) del Conjunto Catedralicio como monumento histórico-artístico.

La propuesta

En este caso se opta por una restitución crítica, fiel, en gran medida, a la disposición y elementos de la arquitectura de madera original. Es la opción por la que se decanta el equipo redactor del Plan Director, en base a las opiniones de los distintos especialistas. Se trata de disponer el coro con su configuración original de mueble cerrado, recuperando la imagen interior. Los paneles, tabletas y decoraciones que rodeaban y enmarcaban los pilares de las naves, los accesos y demás elementos arquitectónicos del coro, han desaparecido en su mayoría, por lo que, de decidirse por esta opción, tendrían que realizarse de nueva factura. Estos elementos tenían mera función contextualizadora, y, si bien se integraban y participaban en la lectura del coro, su ausencia no interrumpe la lectura iconográfica que se considera como fundamental para la restitución de éste, pero sí la vivencia de la unidad de la obra de arte: el coro, dentro de la unidad de la arquitectura de la basilica.

En esta opción se siguen los mismos criterios generales de la anterior (que era más museística), pero, además, se recupera la envolvente completa del coro respecto a las arquitecturas pétreas en su parte interior.

Se plantea la posibilidad de que estos muros traseros del coro no embeban los pilares de las naves, tal como ocurría con el coro original y como ocurre actualmente en los tramos bajo los órga-

nos: al tratarse de la incorporación de un elemento de nueva factura es fundamental que este se distinga y diferencie perfectamente de lo que ha permanecido, y, en este caso, planteándose un forro de madera noble como es el caso, los pilares han de permanecer exentos, rodeados por este forro, lo que permitirá una lectura clara del espacio y del sistema estructural de las naves, lectura que en ningún momento se pretende dificultar.

En cuanto a los problemas materiales de la hipotética restitución física del coro es necesario realizar una aproximación al estado original para detectar las posibles carencias o problemas que podrían surgir.

Precisamente por esta circunstancia, el equipo redactor propone estas dos posibilidades de restitución del coro que se matizan en las propuestas presentadas al final del presente documento. De todos modos, el análisis pormenorizado de las fotografías hechas del coro justo antes de su traslado, nos muestra que éste se hallaba en un estado malo de conservación; sin embargo, en la nueva ubicación, se reestructuró, reensambló y se introdujeron piezas y maderas nuevas. Independientemente de los problemas que el traslado generó, se ha convertido en un precedente que abre posibilidades a un nuevo traslado, sobre todo si éste responde a un criterio, en principio, adecuado, que es el del “aura de la autenticidad de la obra de arte”.

Como herramienta para valorar la restitución, se ha utilizado el proyecto Catedral Virtual, que nos permite generar imágenes de la interpretación de la restitución espacial que ha realizado el equipo redactor del Plan, de modo que podamos aproximarnos a lo que esta operación representaría.

El trascoro

Como hemos visto, la restitución del trascoro a su estado original resultaría complicada, por la falta de información sobre él. Sin embargo, el trascoro original suponía una obra de fábrica que transcendía, en dimensión y material, al conjunto del coro. A partir de la documentación gráfica que el Plan Director ha conseguido reunir, se ha realizado, como paso previo a la propuesta, una restitución planimétrica aproximada de cómo podría ser el trascoro (ver p. 348). La información existente es muy poco precisa, y esta restitución se ha realizado con un afán de recrear virtualmente el posible estado y factura de esta pieza pétrea más que de obtener una planimetría precisa, en la línea de las diferentes restituciones de arquitecturas del C.C.T. que el Plan Director ha venido realizando sobre aquellos elementos de los que no existe documentación o de los que ésta es escasa (coro, sede, retablo neoclásico, etc).

En algunas imágenes de las colecciones fotográficas que el Plan Director ha recopilado, se aprecian pequeños detalles del trascoro en fotografías enfocadas a otros detalles o motivos. A partir de estos datos, y de la traza original, se consigue restituir el estado aproximado del trascoro originario.

Lo que parece claro es que no es posible, ni conveniente, la restitución de la estructura pétrea del coro. Sin embargo, el trascoro se muestra como fundamental en la restitución del coro en las naves. El trascoro servía de apoyo a los sitiales y delimitaba el vaciado interior del coro, a la vez que albergaba un retablo hacia la entrada. Del mismo modo, y como se desprende del estudio estructural y de las memorias históricas incluidas en el Plan Director, el dintel y las pilastras que remataban el cuerpo superior del trascoro actuaban realizando la misma función que los arcos entibos de las naves, por lo que, al retirarlo, fue preciso incorporar un nuevo arco del mismo tipo, que se distingue por su reciente factura. La instalación de este arco parece haber solventado el posible problema de estabilidad en este vano de la nave central, por lo que no procede estudiar la cuestión en esta propuesta. Lo que sí interesa es evidenciar la existencia de esa pieza arquitectónica, que realizaba también una función estructural, por lo que en la restitución planteada se podría documentar este elemento.

En la presente propuesta se plantea la instalación de un trascoro móvil como fondo de los sitiales de la cabecera y, por lo tanto, éste ha de ser de materiales ligeros, a la vez que nobles, y estética y constructivamente adecuados, en consonancia con los materiales de los sitiales, tribunas, pasillos, etc., así como las fachadas traseras, a las naves laterales, del resto del conjunto de los sitiales. Se prescindiría del trascoro de fábrica de piedra, incorporando una arquitectura de madera en armonía con el resto del coro tanto desde dentro como en el exterior, visto desde las naves laterales y desde el acceso.

La propuesta de instalar un conjunto de sitiales móvil es, quizá, una de las más explícitas: se trata de intentar rehabilitar el espacio coral de forma unitaria y dentro del continuo espacial de capilla mayor y coro, pero, al mismo tiempo, al tratarse un elemento móvil, se intenta evitar una merma en la funcionalidad litúrgica del espacio catedralicio.

La retirada del coro obedeció a varios motivos; en la mayor parte de los casos, en las catedrales, este tipo de actuaciones se produce para *adaptar*, de forma precipitada y parcial, los espacios catedralicios a los preceptos del Concilio Vaticano II, pero también por la aplicación de criterios de “restauración estilístico” en los trabajos de restauración, en la búsqueda de conferir a un edificio de una “unidad”, o de adaptarlo a un “modelo de estilo”. Este, fundamentalmente, era el modelo en el que los arquitectos restauradores de ciertas épocas hicieron “posicionar” a las arquitecturas, olvidando que éstas son, a la postre, fruto de sedimentos arquitectónicos de largos años. De esta metodología, de esta técnica proyectual, surgió esa lánguida, descarnada y demediada expresión del espacio y la luz que construye la basílica del Conjunto Catedralicio de Tuy.

Este método dio como resultado un acercamiento transitorio de la liturgia a los fieles, ya que ésta se hallaba segregada y, en cierta medida, limitada por los espacios de coro, capilla mayor y Via Sacra, pero también provocó una pérdida en la memoria y en la “razón de ser” de este monumento al no estudiarse soluciones conciliadas entre la conservación de la tradición y la historia y la liturgia revisada que orientaba el Concilio Vaticano II.

La solución del trascoro trasladable nos permitiría liberar el espacio de las naves en caso de que sea necesario, al tiempo que se recupera uno de los elementos más característicos de una Catedral, que lleva implícita la restauración crítica y selectiva de la arquitectura y de su uso, con la participación significativa del espacio coral en el culto y la liturgia de la Iglesia Catedral, presidiendo el obispo y orbitando el coro alrededor del facistol (símbolo del silencio y del sonido que, en un orden pautado, expresa el vacío y la luz de la revelación divina), que se restituye de modo selectivo.

Conclusiones

Hemos visto en las páginas anteriores los condicionantes que conducen a las cinco opciones propuestas. Se han explicado someramente las características comunes y las diferencias entre cada una de las opciones, atendiendo a diferentes necesidades y posibilidades. Sin embargo, y tal como se apunta en el apartado anterior, el equipo redactor del Plan Director debe concluir que, desde el punto de vista del Restauo Crítico y en función de la restauración espacial, litúrgica y cultural, la opción presentada con el número 2 (ver pp. 348-351) es la que resulta más coherente y, por lo tanto, es la propuesta que se asume, con el conocimiento y auspicio tanto de la Fundación Caja Madrid como de la Xunta de Galicia, presentes en las reuniones de expertos. Una de las prioridades fundamentales de esa propuesta es la de restituir el espacio coral, operación que, como hemos visto, iniciaría una serie de mejoras en el espacio catedralicio, siendo la de mayor trascendencia la recuperación del espacio de la capilla mayor (hoy *velado* por la presencia fragmentada y desordenada de este mueble y con

clara pérdida de la imagen de lo sagrado y cultural). Estas mejoras incluyen la recuperación de ciertos valores plásticos a través de los cuales se transmiten el sentir litúrgico y la razón de ser de la Catedral.

En este sentido, y a diferencia de la opción 1, se plantea una restitución espacial que crea una envolvente con la arquitectura de madera, definiendo y acotando de forma concisa un espacio. La opción 1 planteaba recuperar el mueble sin la envolvente interior que rodeaba los pilares, permitiendo cierta *transparencia* entre el coro y las naves en los laterales. Los inconvenientes que pudiera suponer este espacio cerrado en las naves de cara a la funcionalidad litúrgica y cultural se ven resueltos al proponer un trascoro móvil, que permitirá *ganar* el espacio coral al resto de la nave central.

La metodología expuesta en los documentos del Plan Director, y en concreto en la presente propuesta, se pronuncia en la línea de una conservación o un restauro crítico, fundamentado en una intensa investigación previa y desarrollado a través de la duda metódica (lo que nos exige presentar varias opciones). En esta línea, consideramos que la restitución del espacio coral debe ser completa, con los matices ya expresados. Una restitución parcial podría devenir (al igual que ocurrió en 1952 cuando se trasladó parte del coro) en que la arquitectura de madera y el espacio que genera queden *fragmentados*, provocando una nueva pérdida de la unidad de la obra de arte de difícil recuperación.

Debe matizarse que al hablar de restitución completa no nos referimos a realizar simplemente la maniobra de traslado del coro en sentido inverso al de 1952 (cosa, por otro lado, difícilmente realizable, ya que han desaparecido varias piezas y se carece de información concreta acerca de los muros traseros del coro hacia las naves laterales y del trascoro), sino que se plantea con un profundo sentido crítico. Sin embargo, la restitución del espacio coral sí debe ser completa. Se trata de recuperar el espacio dentro del espacio, el coro contenido en la basilica, y no solamente las trazas del mismo. El instrumento para esto es la recuperación de la arquitectura de madera en su lugar y condiciones (obviando sus componentes pétreos, ya que aún permanecen debajo de los coros sus fábricas pétreas), que, si bien no serían completamente las originales, cumplirían adecuadamente su función y permitirían incorporar una nueva artísticidad al conjunto catedralicio, aportando los valores plásticos que transmiten el sentir litúrgico y cultural de la Catedral, ya que se valora la posibilidad de incorporar una nueva iconografía en las traseras de los conjuntos de siales.

Es evidente que una restitución prístina no sólo no es posible, sino que no sería adecuada. Existen una serie de cuestiones prácticas que se han valorado en la propuesta 2 de las cinco presentadas y que recoge, para la continuación de un debate abierto, las distintas propuestas del Cabildo. Una de ellas es la merma del espacio libre de las naves, cuestión que ha preocupado al Cabildo catedralicio y respecto a la que se han mantenido varias reuniones. Para cuidar este extremo, la propuesta valorada procura recuperar la arquitectura del coro, pero sin los muros de sillería sobre los que se asentaba y que ocupaban un espacio considerable. El ritmo de las pilastras hacia las naves laterales no se oculta (como ocurría con la antigua disposición del coro). Las nuevas espaldas del coro, que se realizarían en madera, nos ofrecen la posibilidad de incorporar una nueva lectura iconográfica en la Catedral, dándose un valor añadido y actual de artísticidad incorporada a los valores tangibles e intangibles que se han venido diluyendo en el Conjunto Catedralicio.

Por otro lado, la colocación de los grupos de siales deja un espacio mayor en la nave central, lo que permitiría instalar bancos o sillas y también (gracias al trascoro trasladable) se posibilitaría el tránsito procesional imprescindible en ciertas liturgias especialmente significativas.

Esta medida conlleva una consecuencia inmediata, que es la liberación del espacio de la capilla mayor. Por lo tanto, procede prever la restauración de un adecuado remate para la basilica, hacia donde confluyen las arquitecturas y el sentir litúrgico y cultural de la Catedral, en forma de recreación

del retablo histórico, que podría poner en valor la advocación y la imagen mariana (en la línea de doble advocación histórica), y que hoy aparece apenas como un vestigio un tanto descontextualizado.

Tan importante como la restauración del espacio coral es la restauración del espacio de la capilla mayor (la vinculación entre ambos es evidente) y la restitución de un adecuado remate a sus fábricas de la cabecera, compensando la actual falta de artísticidad. Estas son las dos principales consecuencias de la propuesta, que se amplía con algunos ajustes en otras capillas y espacios, tal como se ha descrito en anteriores apartados, y con un replanteamiento de espacios, situaciones y mobiliario en las naves, que es muy similar en todas las opciones propuestas. En definitiva, se ha realizado una reflexión global sobre toda la basílica, aunque, por lógica, los distintos espacios se reflexionan parcialmente.

La propuesta que aquí se expone es ambiciosa, quizá la más ambiciosa del Plan Director y, en cierta manera, es resumen y colofón del mismo. De igual manera que la Propuesta de Museos y Recorridos Museísticos plantea una profunda transformación restauradora de los espacios y las fábricas altas (triforios, torres, etc.), o que la Propuesta de Rehabilitación del Archivo supone una rehabilitación completa del edificio del Palacio de la Contaduría, la presente Propuesta de Recuperación Espacial, Litúrgica y Cultural plantea una profunda operación rehabilitadora del espacio basilical en general y de los espacios de las capillas de toda la Catedral, si bien en este caso, y como su propio nombre indica, se centra en una restauración no encaminada fundamentalmente a lo material, sino a lo espacial, litúrgico y cultural, en definitiva, a lo intangible, como fundamento de las necesarias operaciones materiales.

Hemos expresado en varios documentos del Plan Director, que el uso actual del C.C.T. es eminentemente turístico. La recuperación que se plantea aquí pretende reforzar el sentido y la función litúrgica y cultural del templo, buscando la compatibilidad y complemento entre la visita espiritual y la cultural, de modo que ambas puedan coexistir sin interferencias. Este rasgo de coexistencia y compatibilidad es imprescindible si, como se pretende, los usos litúrgicos, culturales y canónicos, en su aspecto más cotidiano, se ven potenciados a consecuencia de las sucesivas propuestas del Plan Director, que se perfila como el instrumento del Cabildo para lograr la pretendida recuperación espacial, litúrgica y cultural del templo, lo que, por otra parte, es base para el mantenimiento del interés turístico en el futuro.

Desde el equipo redactor, no cabe duda de que el uso fundamental, fundacional y primigenio del Conjunto Catedralicio es el litúrgico y cultural, y que cualquier intervención rehabilitadora y restauradora debe necesariamente pasar por una rehabilitación y restauración de esos usos. La especial condición de la sede tudense, compartida con la Colegiata de Vigo y con cierta merma en los usos litúrgicos y culturales, permite plantear una propuesta de una envergadura que quizá no pudiera formularse en los mismos términos en otra sede. Pero es la excepcionalidad del Conjunto Catedralicio de Tuy la que permite valorar la posibilidad de reincorporar un lenguaje espacial, arquitectónico y funcional, que es la expresión misma de la sede y de la iglesia tudense, y que se ha visto mermado de forma significativa en las últimas décadas. La propuesta es valorada como la más coherente porque surge en respuesta a las circunstancias descritas en este documento y tras una profunda reflexión fundamentada en una investigación previa (conservación crítica).

Es fundamental destacar el carácter marcadamente interdisciplinar del desarrollo de las propuestas presentadas, especialmente en cuanto a las reuniones con el Cabildo y con las administraciones implicadas (Fundación Caja Madrid y Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta de Galicia). De estas reuniones multidisciplinares han surgido otras opciones (ya mencionadas anteriormente) y que se expresan gráficamente a continuación (ver pp. 352-353).

Notas

- ¹ TOMO P-5: Propuesta de Museos y recorridos museísticos, del Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tuy.
- ² TAIN GUZMÁN, M y NOVO SÁNCHEZ, F. J. Informe Histórico-Artístico de la Capilla Mayor y el Coro de la Catedral de Tuy Informe parcial por encargo extraordinario del equipo redactor, 2000.
- ³ GONZÁLEZ COUGIL, RAMIRO, Estudio Litúrgico y cultural del Conjunto Catedralicio de Tuy (incluido en Plan Director), 2000, p. 13.
- ⁴ GONZÁLEZ COUGIL, RAMIRO, Id, p. 52.
- ⁵ II CONCILIO VATICANO, Capítulo VII: El Arte y los Objetos Sagrados – Ns. 122-130 – p. 285.
- ⁶ II CONCILIO VATICANO, Capítulo VII: El Arte y los Objetos Sagrados.

Bibliografía*

- BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1988-89
- DOCUMENTOS completos del Vaticano II. Madrid: Ediciones Paulinas, 1966
- GONZÁLEZ-VARAS, I. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1999
- LEGISLACIÓN Básica. *Patrimonio artístico, archivos y museos*. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, 1978
- LEI DO PATRIMONIO Cultural de Galicia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Consellería de Cultura, 1995
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. *Historia de la conservación y la restauración*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1995
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 2000
- MORATE MARTÍN, G. *Seminario científico sobre criterios generales de restauración aplicables al Monasterio de Sirena*. Fundación Caja Madrid (sin editar). (Texto inspirador de las consideraciones previas y la introducción del presente documento. Apartados: 0, 1.1 y 1.2)
- MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2003
- PARENT, M. *Restaurer les restaurations*. Les cahier de la sección Française de L'ICOMOS. Toulouse 22-25 abril de 1980. (Texto inspirador de las consideraciones previas. Apartado 0)
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. *Cartas a Miranda. Sobre el desplazamiento de los monumentos de arte de Italia*. Caracas: Instituto de Patrimonio Cultural, 1998
- RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, S.A., 1987
- SEARA MORALES, I. (ET AL.) *Plan Director del Conjunto Catedralicio de Tuy* (sin editar)

*Bibliografía consultada y, sobre todo, tenida en cuenta en la estructuración, en los criterios y en los conceptos desarrollados en el presente documento. Por lo tanto, el texto es deudor de ella y del esfuerzo de sus autores.



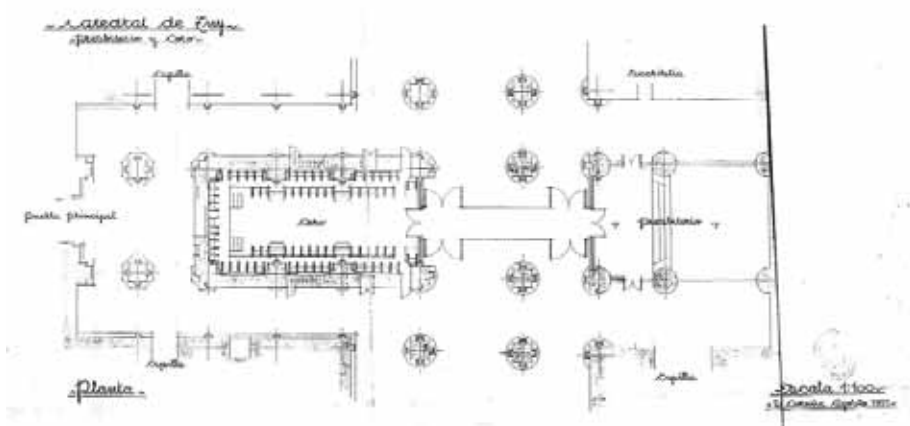
Vista del coro. Fuente: Institut Amatller D'Art Hispànic, 1919



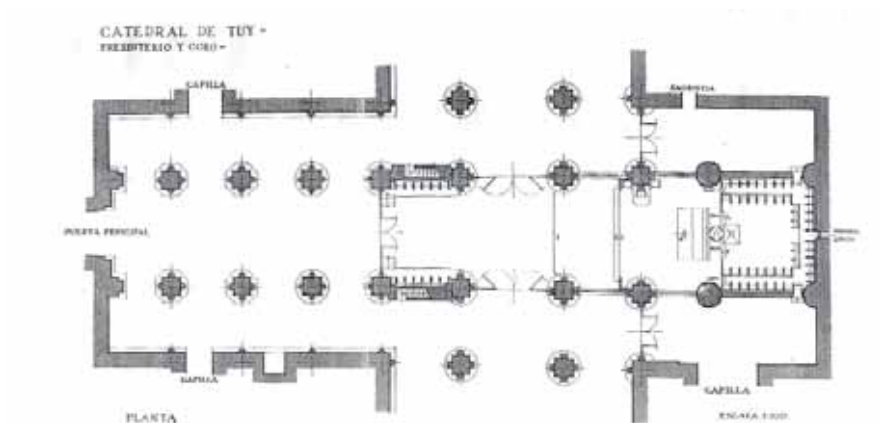
Reconstrucción de pilar, 10 de febrero de 1957. Fuente: Archivo Vila



Codales de nave central. Estado actual. Fuente: Archivo de la Fundación Caja Madrid



Presbiterio y coro. Año 1951. Fuente: Archivo del Ministerio de Fomento. Archivo General de la Administración. Referencia 305. Fig. original a escala 1/100. Autores: Luis Menéndez Pidal y Pons Sorolla



Presbiterio y coro. Traslado en el año 1957. Fuente: Archivo del Ministerio de Fomento. Archivo General de la Administración. Referencia 305. Fig. original a escala 1/100. Autores: Luis Menéndez Pidal y Pons Sorolla



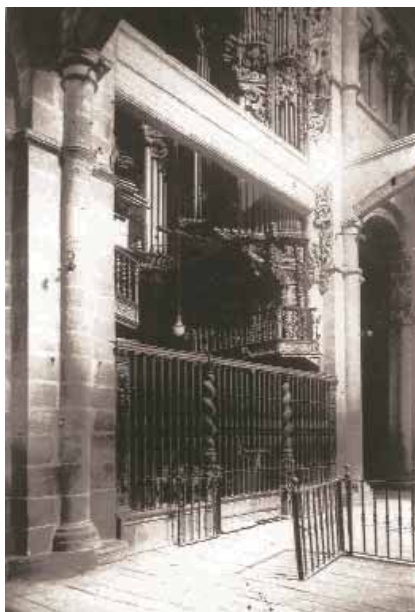
Vista del presbiterio desde la nave central. Fuente: Archivo de la Fundación Caja Madrid



Ubicación de la cátedra y coro demediado en el presbiterio. Fuente: Archivo de la Fundación Caja Madrid



Vista del presbiterio después de la ejecución del proyecto de iluminación. Fuente: Archivo del Plan Director



Vista de la reja frontal del coro y vía Sacra. Fuente: Archivo del instituto Amatier d'Art Hispanic, 1919



Crucero desde la capilla de Santiago, 1963. Fuente: Archivo del Ministerio de Fomento, Archivo de la subdirección general de arquitectura



Capilla mayor durante la celebración litúrgica. Fuente: Archivo Catedralicio



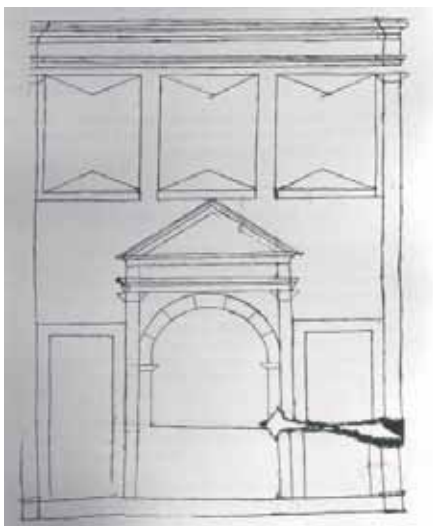
Retablo Mayor neoclásico. Noviembre de 1979. Fuente: Archivo Vila



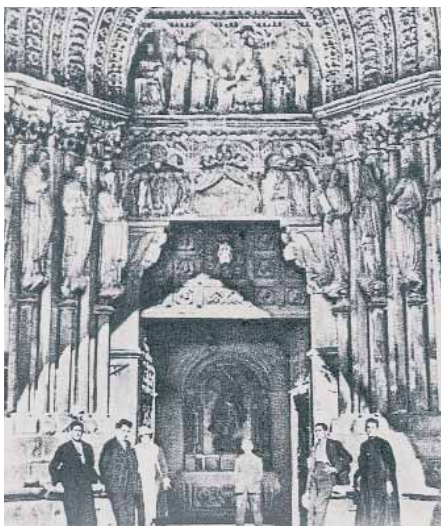
Sillería del coro. Parcial. Año 1952.
Fuente: Archivo Vila



Sillería del coro. Parcial. Año 1952.
Fuente: Archivo Vila



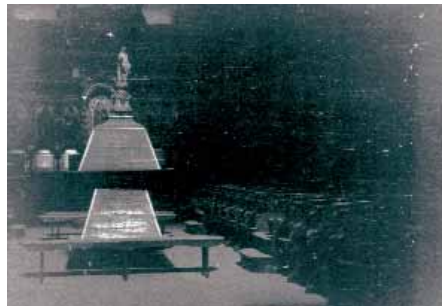
Trazas del alzado del muro del trascoro. Archivo Catedralicio de Tuy.
Gonzalo de Barbosa. Año 1630. Publicado por Iglesias Almeida, E.
Fuente: Plan Director (cesión del archivo catedralicio)



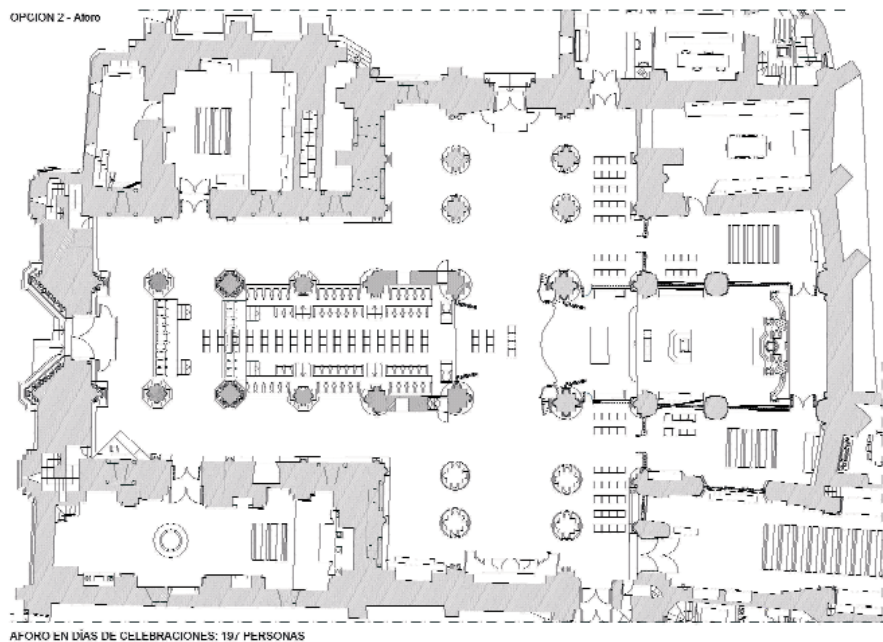
Taín Guzmán y Novo Sánchez. Informe histórico artístico de la Capilla
Mayor de la Catedral de Tuy. Fuente: Informe parcial por encargo
extraordinario del director del Plan Director, Iago Seara



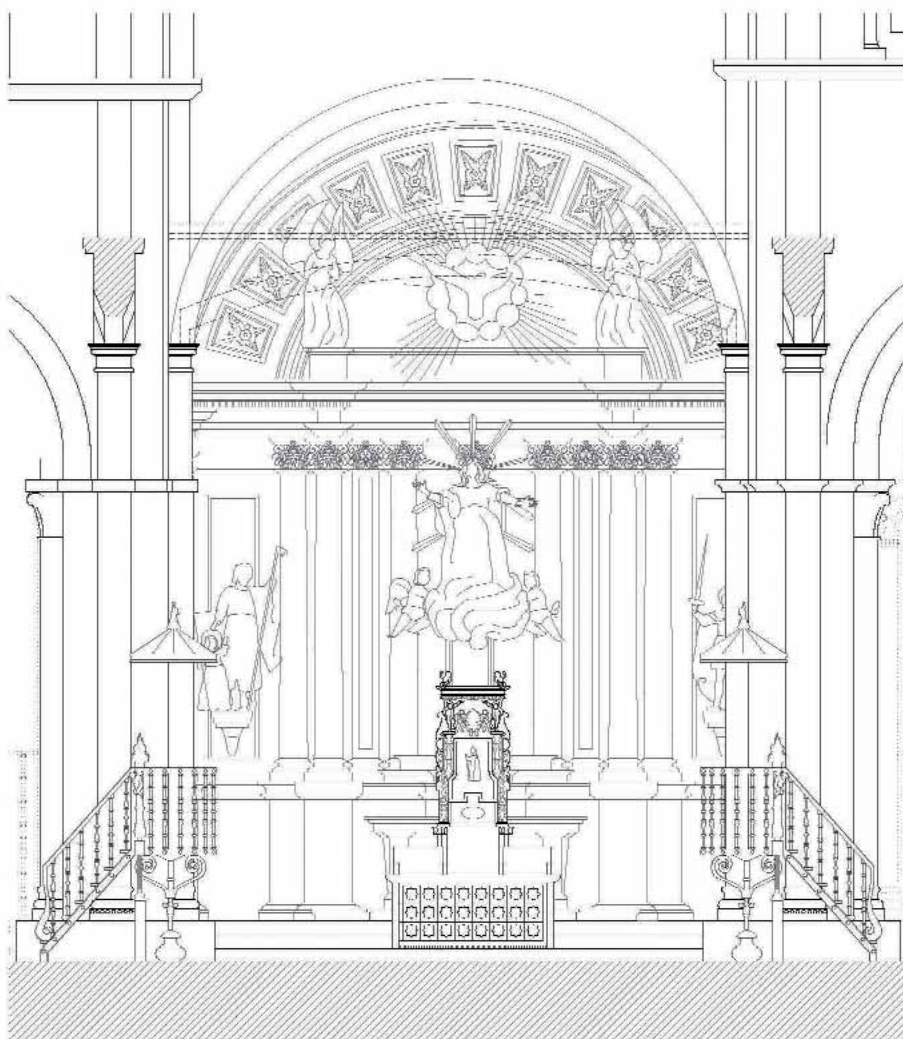
Pilar y trascoro. Parcial. Noviembre de 1979.
Fuente: Archivo Vila



Vista interior del coro con el facistol en primer término. 1952.
Fuente: Archivo Vila



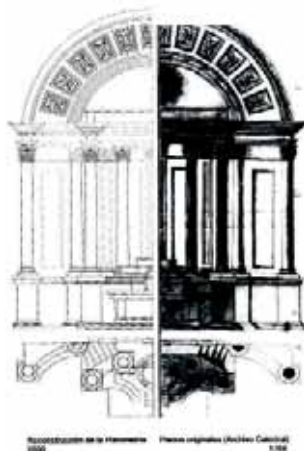
Reintegración planimétrica del espacio litúrgico y cultural, desarrollada por el Plan Director



Secuencia de la ordenación de los elementos litúrgicos. Altar-Cátedra-Retablo. Planimetría desarrollada por el Plan Director.



Trazas del alzado del proyecto para el retablo mayor. Fuente: Archivo catedralicio de Tuy. Caja "Obras na Catedral" Carpeta "Quentas de la colocación y compostura del retablo mayor y otras cosas". Fig en color, acquarelado. Tamaño aproximado 27x45 cm. Buen estado de conservación. Juan Luis Pereira, último cuarto del siglo XVIII



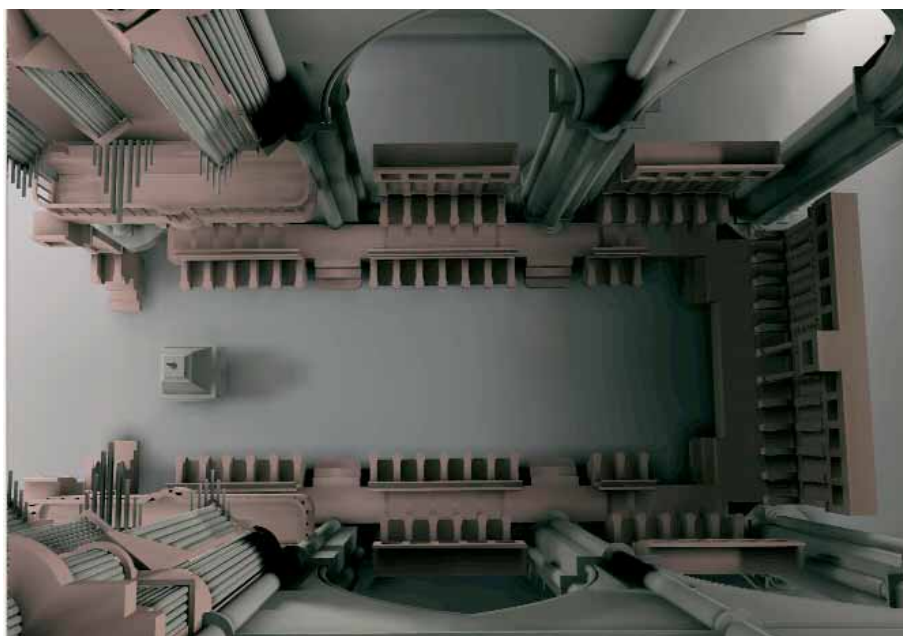
Restitución de las trazas del retablo del altar mayor a partir de los Figs originales encontrados en el Archivo Catedralicio. Planimetría desarrollada por el Plan Director



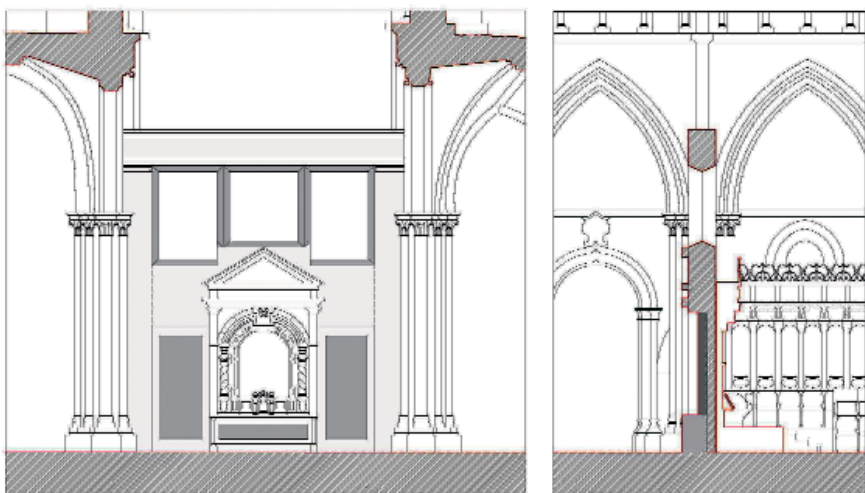
Reintegración del espacio presbiteral y coro a través del proyecto de Catedral Virtual. Fuente: Documentación del Plan Director



Restitución planimétrica del retablo del altar mayor y colocación del mismo en su posición original. Planimetría desarrollada por el Plan Director



Reintegración del coro ligneo a través del proyecto de Catedral Virtual. Eliminación de los arcos codales. Fuente: Documentación del Plan Director



Restitución hipotética del trascoro. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2 - Planta



PLANTA DE LA NAVE CENTRAL Y DE LA CAPILLA MAYOR CON LA PARTE TRÁNSITO DEL CORO DESDE ATRÁS

Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2 - Planta



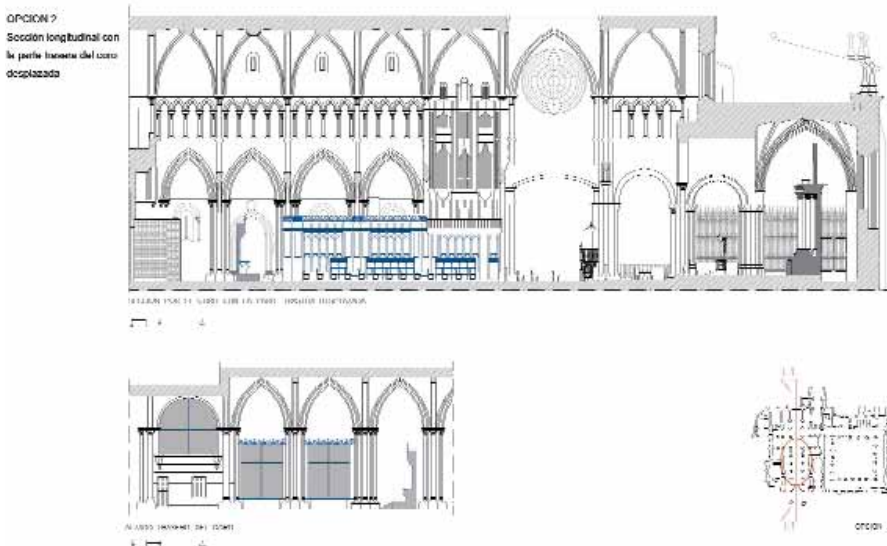
PLANTA DE LA NAVE CENTRAL Y DE LA CAPILLA MAYOR CON LA PARTE INTERIOR DEL QUINCE SITUADA EN SU LUGAR

1 4

La segunda opción propone funcionalmente el espacio unificado con más puntos de conexión con el exterior original, se logra a una habitación principal. En cuanto los detalles se refieren a un espacio más amplio, pero se ve en el aspecto actual cubriendo aquellos con una nueva piel de madera (pelo que la mayoría de los elementos originales que ocupaban estos espacios han desaparecido). En cuanto al espacio se transforma en una planta más (pero manteniendo una continuidad en todos los aspectos, gracias que para recuperar el espacio con el que se encontraba el espacio como espacio de culto, y al mismo tiempo, hay una zona en la que se crea un espacio más como un espacio de culto, pero lo trata en los aspectos por una habitación que permite tener una habitación.

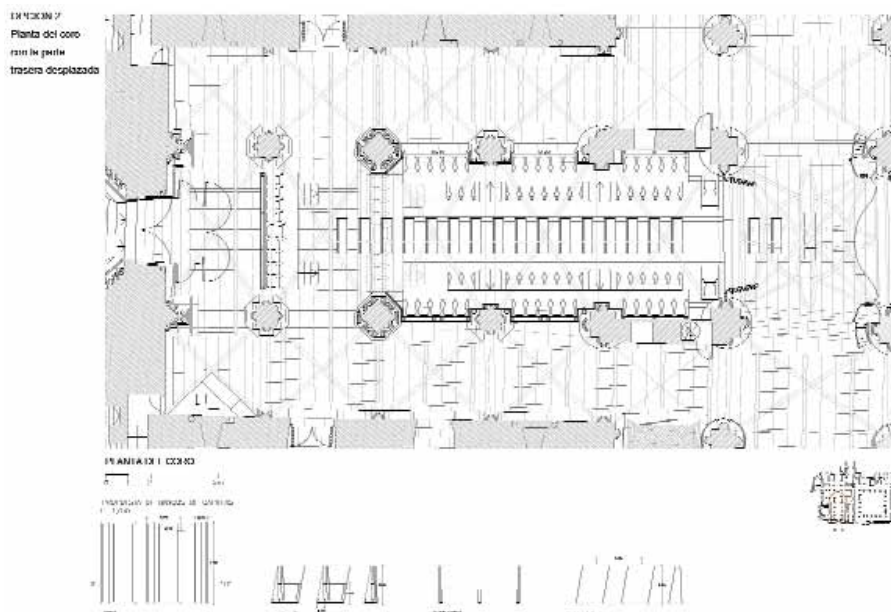
En cuanto a la capilla mayor, se recupera el espacio original y se recupera el espacio original y se recupera el espacio original. En la zona del altar, el espacio se recupera con una plataforma de madera que permite tener una habitación más (pero se recupera el espacio original y se recupera el espacio original). En la zona del altar, el espacio se recupera con una plataforma de madera que permite tener una habitación más (pero se recupera el espacio original y se recupera el espacio original).

Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director



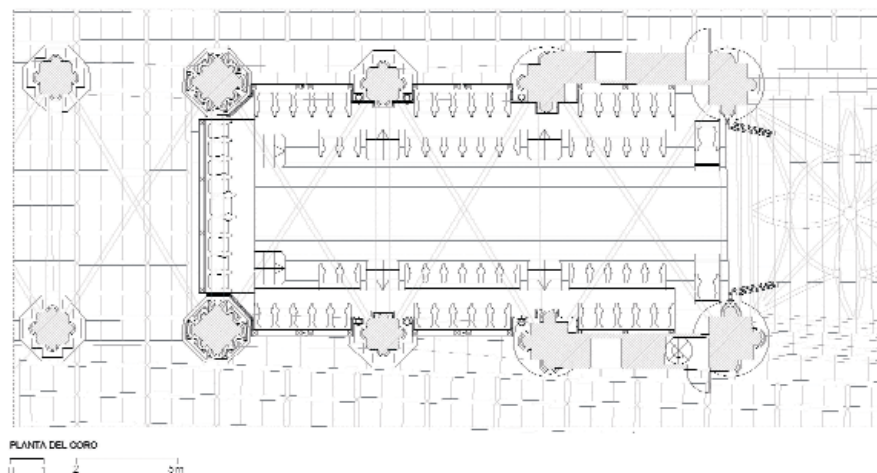
Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director





Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2
Planta del coro
con la parte traseña en su lugar



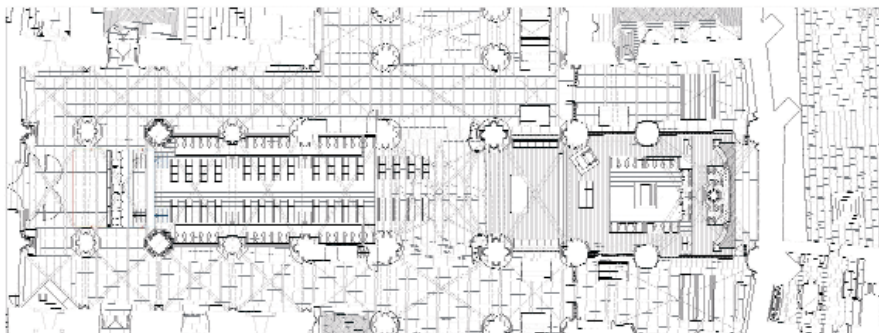
En cuanto al espacio coral se se relaciona por un pavimento de madera que facilite la instalación de arcos de claraboya, además de unificar los órdenes de columnas y conseguir así la arquitectura unitaria del coro. Se plantean elementos nuevos, como el traseño, un elemento en común con la opción 3. Por lo demás, el coro se restituye tal como es, con la estructura original, incluso con la misma disposición de volutas.

Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

Opción 3 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

Opción 4 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por Plan Director

OPCIÓN 5 - Planta

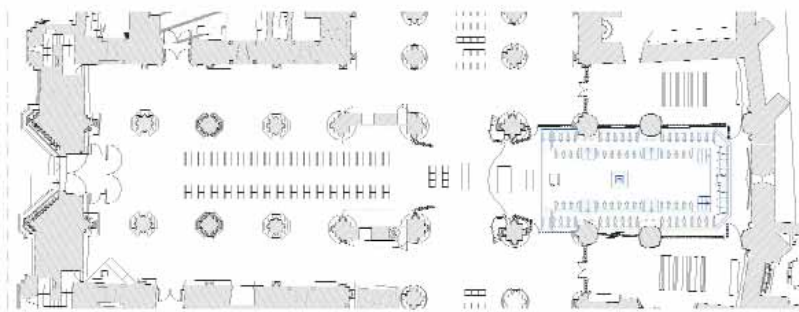


PLANTA DE LA NAVE CENTRAL Y DE LA CAPILLA MAYOR

Por último, ante la propuesta de que la actividad en las capillas laterales, de modo que pudieran considerarse como solución de transitorios, pero que en bien tener una utilidad al espacio, en parte, la propuesta funcional del Cabildo, en el caso de una posterior reforma y ampliación del templo, no se perdería la funcionalidad de las capillas laterales y la Capilla Mayor. La propuesta de que la actividad en las capillas laterales, de modo que pudieran considerarse como solución de transitorios, pero que en bien tener una utilidad al espacio, en parte, la propuesta funcional del Cabildo, en el caso de una posterior reforma y ampliación del templo, no se perdería la funcionalidad de las capillas laterales y la Capilla Mayor. La propuesta de que la actividad en las capillas laterales, de modo que pudieran considerarse como solución de transitorios, pero que en bien tener una utilidad al espacio, en parte, la propuesta funcional del Cabildo, en el caso de una posterior reforma y ampliación del templo, no se perdería la funcionalidad de las capillas laterales y la Capilla Mayor.

Opción 5 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por Plan Director

OPCIÓN 6: 2ª PROPUESTA DEL CABILDO - Planta



PLANTA DE LA NAVE CENTRAL Y DE LA CAPILLA MAYOR CON LA PARTE INTERIOR DEL TEMPLO RESTAURADA

La propuesta de que la actividad en las capillas laterales, de modo que pudieran considerarse como solución de transitorios, pero que en bien tener una utilidad al espacio, en parte, la propuesta funcional del Cabildo, en el caso de una posterior reforma y ampliación del templo, no se perdería la funcionalidad de las capillas laterales y la Capilla Mayor. La propuesta de que la actividad en las capillas laterales, de modo que pudieran considerarse como solución de transitorios, pero que en bien tener una utilidad al espacio, en parte, la propuesta funcional del Cabildo, en el caso de una posterior reforma y ampliación del templo, no se perdería la funcionalidad de las capillas laterales y la Capilla Mayor.

Opción 6 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director