

José Manuel Almansa Moreno

José Antonio Llopis Solbes  
Arquitecto restaurador

GRANADA, 2021

COLECCIÓN ARQUITECTURA, URBANISMO Y RESTAURACIÓN

El presente trabajo se publica en el marco del proyecto de investigación “*Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea*” (ref. HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los fondos FEDER.

© JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243 930 - 246 220

Web: editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-6619-6

Depósito legal: Gr./1691-2019

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: Tarma, estudio gráfico. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

La publicación de este libro ha sido posible gracias al apoyo de varias personas e instituciones a las que públicamente quiero agradecer su apoyo para que ello haya sido posible.

En primer lugar, a la prof<sup>a</sup>. Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo), investigadora principal de los proyectos “*Restauración y reconstrucción monumental en España (1938-1958). Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*” (HUM2007-62699), “*Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975*” (HAR2011-23918) y “*Los Arquitectos Restauradores en la España del Franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea*” (HAR2015-68109-P), financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Comisión Europea. Gracias por contar conmigo para participar en los dos últimos proyectos y abrirme las puertas a un nuevo campo de investigación.

Del mismo modo, agradecer a los diferentes miembros del equipo de investigación por compartir no solamente sus conocimientos como profesionales sino también una bonita amistad que espero siga creciendo en el futuro: M<sup>a</sup>. Esther Almarcha Núñez Herrador (Universidad de Castilla-La Mancha), Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja), Belén María Castro Fernández (Universidad de Santiago de Compostela), Noelia Fernández García (Universidad de Oviedo), Silvia García Alcázar (Universidad de Castilla-La Mancha), M<sup>a</sup>. Gracia Gómez de Terreros Guardiola (Universidad de Sevilla), Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza), Pilar Mogollón Cano-Cortés (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Antonia Pardo Fernández (Universidad de Extremadura), Jesús Nicolás Torres Camacho (Universidad de Oviedo), Irene Ruiz Bazán (Universidad de Zaragoza) y Rafael Villena Espinosa (Universidad de Castilla-La Mancha).

Como no podía ser de otro modo, un agradecimiento especial al arquitecto José Antonio Llopis Solbes y a su hijo Luis por abrirme las puertas de su casa para conversar sobre su vida y actividad profesional, así como ayudarme a resolver todas las dudas que iban surgiendo a lo largo de la investigación.

Dar las gracias igualmente a los técnicos de los diferentes centros de documentación consultados por facilitarme el acceso a la documentación (Archivo General de la Administración, Instituto de Patrimonio Cultural de España, Archivo Histórico Provincial de Jaén y otros archivos municipales), así como a la Editorial de la Universidad de Granada por hacer posible esta publicación.

Finalmente agradecer el constante apoyo a mis amigos (especialmente a Juanjo, Francine y Lucas por su hospitalidad durante las largas jornadas de investigación en Madrid), así como a mi familia por estar siempre allí. Para todos va este libro.

A todos, GRACIAS.



# Contenido

Prólogo .....	II
Introducción .....	15
Perfil biográfico y profesional .....	29
Análisis de las intervenciones .....	45
<b>ARQUITECTURA RELIGIOSA .....</b>	<b>49</b>
Proyectos en colaboración con Prieto-Moreno .....	50
Finalización de trabajos iniciados por Prieto-Moreno.....	63
Intervenciones realizadas plenamente bajo su dirección .....	107
<b>ARQUITECTURA CIVIL.....</b>	<b>162</b>
Proyectos en colaboración con Prieto-Moreno .....	162
Finalización de trabajos iniciados por Prieto-Moreno .....	180
Intervenciones realizadas plenamente bajo su dirección .....	192
<b>ARQUITECTURA MILITAR .....</b>	<b>228</b>
Proyectos en colaboración con Prieto-Moreno .....	228
Finalización de trabajos iniciados por Prieto-Moreno.....	243
Intervenciones realizadas plenamente bajo su dirección .....	247
<b>INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS.....</b>	<b>275</b>
<b>INTERVENCIONES EN CONJUNTOS MONUMENTALES .....</b>	<b>277</b>
Conclusiones .....	291
Bibliografía .....	297
Fuentes documentales .....	311



# Prólogo

EN 2015 SE INICIARON LAS LABORES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN *Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (ref. HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los fondos FEDER. Ese proyecto ponía fin a varios años de trabajo sobre la reconstrucción y la restauración monumental en España entre 1939 y 1975. Varias universidades nacionales y extranjeras y diferentes investigadores e investigadoras, aunaron esfuerzos para analizar y clarificar el decisivo proceso de recuperación de los monumentos españoles bajo el franquismo.

La principal aportación de nuestra investigación ha sido la elaboración de la crítica de autenticidad de los monumentos españoles, muchos de ellos profundamente modificados por diferentes intervenciones entre las décadas de los cuarenta y setenta del siglo pasado. En muchas ocasiones, estas transformaciones se debieron a restauraciones determinadas por motivos políticos o religiosos. En otras, sobre todo en la fase del llamado Desarrollismo y el crecimiento del turismo como fuente de ingresos y divisas, su principal objetivo fue contribuir a afianzar un, por entonces, incipiente turismo cultural y patrimonial, en el que hoy depositamos de nuevo la esperanza de que contribuya a ayudarnos a salir de la crisis que atravesamos.

En su tercera fase (continuación de los proyectos anteriores *Restauración y reconstrucción monumental en España (1938-1958)*. *Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, ref. HUM2007-62699 y *Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975*, ref. HAR2011-23918) nuestro proyecto se ha centrado en el estudio de la obra de los profesionales de la restauración monumental que estuvieron activos entre 1939 y 1975. Como resultado de la elaboración de ese nuevo conocimiento, se llegó a un acuerdo con la Editorial Universidad de Granada para la edición de una serie de monografías dedicadas a esos arquitectos. Esta colaboración fundamental, que debemos a la mediación generosa de su directora, María Isabel Cabrera, nos ha permitido ofrecer una primera colección de biografías de los arquitectos restauradores españoles, que puede servir de hilo conductor para avanzar en posteriores publicaciones del mismo signo.

La obra que ahora se presenta es el estudio monográfico de José Antonio Llopis Solbes. Se trata de un profesional que podemos incluir en el grupo de los que permanecieron en activo hasta los años finales del siglo XX y que, por lo tanto, representa a los últimos arquitectos restauradores pertenecientes a un cuerpo especializado que había sido creado en 1929. Llopis se formó en la doble especialidad de urbanismo y restauración de monumentos y se inició en esta última labor junto a Francisco Prieto Moreno, uno de los más destacados arquitectos restauradores de zona. Su dilatada e interesante labor ha sido analizada por el profesor José Manuel Almansa Moreno, precisamente también uno de los investigadores más jóvenes integrados en el proyecto.

Con precisión y rigor, José Manuel Almansa ha revisado documentación y proyectos, ha completado un complejo trabajo de campo y ha podido acercarse al profesional y al ser humano. Mediante una serie de entrevistas, ha podido conocer de primera mano las dificultades a las que se enfrentó el arquitecto en su labor restauradora. Quizás por ello, esta monografía añade al estudio científico la riqueza de las aportaciones personales que en sus intercambios con Llopis Solbes ha podido atesorar. Esta característica hace de este es-

tudio uno de los más singulares de la colección en la que se integra, puesto que analizar la obra de un profesional fallecido nos priva de conocer de primera mano muchas de las reflexiones, de los debates y de las dificultades que acompañan a toda intervención restauradora.

José Manuel Almansa ha empleado el método desarrollado en el seno del grupo de investigación que ha implementado estos tres proyectos y lo aplica el rigor y el impecable rango científico que caracterizan su investigación. Esta monografía recoge aspectos como la biografía y la formación del arquitecto, analiza y contextualiza el marco geográfico y metodológico en el que se desarrollan sus intervenciones. Es especialmente interesante que nos acerque a las figuras, como Prieto Moreno, que tuvieron un papel decisivo en la configuración de la metodología que acabó aplicando Llopis Solbes. Un profesional siempre acaba por elaborar un corpus individualizado, que no puede entenderse al margen de las influencias que recibe. Esa es precisamente una de las aportaciones más interesantes de este trabajo, puesto que nos presenta un acercamiento a la complejidad propia del trabajo de un arquitecto restaurador y tiene en cuenta ese contexto que ha contribuido a moldearlo.

El recorrido por la trayectoria y la obra de Llopis Solbes está articulado de manera que podemos tener una visión global de la misma, y al mismo tiempo podemos acercarnos a los casos concretos y la problemática que el arquitecto hubo de abordar y a la que tuvo que dar respuesta en cada caso. La integración de datos de síntesis y gráficos contribuye a percibir de manera rápida y clara muchos de los aspectos tratados en el texto y la vida y la obra de Llopis Solbes se recorren entrelazadas, como realmente han ido transcurriendo.

Como bien sintetiza el autor, esta monografía contribuye a acercarnos a una realidad que ha permanecido orillada, a una labor que en muchos casos ha sido tan desconocida como menospreciada. El trabajo de los arquitectos restauradores del período franquista constituye un capítulo fundamental y determinante de la estratificación de nuestro patrimonio monumental. Sin conocer su completa evolución y transformaciones, es imposible elaborar la crítica de autenticidad que nos permite tutelar y conservarlo de manera adecuada.

Pero esta colección de monografías se plantea, además, dar a conocer las figuras y la obra de nuestros arquitectos restauradores para contribuir, asimismo, a componer una visión más amplia y exacta de lo que ha sido la restauración monumental en España. Lejos de prejuicios, estereotipos y de visones parciales, aportaciones como la de Llopis Solbes, perfilada en esta impecable monografía, deben, de una vez, ser valoradas en su justa medida. Es momento de agradecer a estos profesionales su compromiso con la conservación de ese patrimonio que hoy podemos conocer y disfrutar y al que dedicaron lo mejor de sí mismos.

José Manuel Almansa también ha dedicado todo su esfuerzo a lo largo de varios años para la elaboración de esta investigación. Ha sido un tiempo de labor compartida en nuestro proyecto en la que lo humano y lo científico han ido de la mano y que nos ha enriquecido en ambos aspectos. Prologar su trabajo es, por tanto, un honor que agradezco al compañero y al amigo.

María Pilar García Cuetos  
*Universidad de Oviedo*

# Introducción

ENTRE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX van a predominar en nuestro país los criterios de la restauración estilística postulados por Eugène Viollet-le-Duc, teniendo como principales representantes a Vicente Lampérez y a sus seguidores. Estos modelos serían renovados en el primer tercio del siglo xx gracias a arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, Jeroni Martorell o Josep Puig i Cadafalch, quienes se vincularían a la restauración científica postulada por Camillo Boito, corriente conservadora o antirrestauradora situada entre los excesos de la restauración estilística y apartada de las radicales tesis conservacionistas de John Ruskin, y que defendía la salvaguarda de la autenticidad documental de la obra de arte<sup>1</sup>.

En 1915 se crea la Dirección General de Bellas Artes, organismo surgido como rama específica de la administración pública en el ámbito de la cultura y que tenía como misión la de fortalecer la administración del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes<sup>2</sup>. Entre sus facultades se encontraban la de tramitar los asuntos

1 González Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 298-306.

2 *Real Orden de 26 de enero de 1915: Creación de la Dirección General. Com-*

de construcciones civiles relacionados con monumentos nacionales, museos, escuelas artísticas, pintura, conservatorios de música y demás entidades de índole artística. Con el fin de promover la vigilancia y la protección del patrimonio en el territorio nacional, en 1929 surge el Servicio de Conservación de Monumentos Históricos el cual quedaría organizado en seis zonas, contando cada una de ellas con un comisario (arqueólogo o historiador) y un arquitecto jefe. En este momento se definirían los criterios de restauración por parte de los arquitectos-restauradores (otorgando la importancia al conocimiento de la historia de los monumentos), así como las nuevas corrientes europeas de protección de todas las épocas existentes en el edificio, situándose así en una posición contraria a las reпрistinationes imperantes hasta la fecha<sup>3</sup>.

Fecha clave en el campo de la restauración y la conservación a nivel internacional sería 1931, año en que se elabora y firma la *Carta de Atenas*, auspiciada por Gustavo Giovannoni en un encuentro en el que participaron los arquitectos españoles Leopoldo Torres Balbás, Modesto López Otero, Emilio Moya y Francisco Javier Sánchez Cantón. Este documento rompía frontalmente con las ideas de la restauración estilística, condenando aspectos como las reintegraciones en estilo, la destrucción de añadidos históricos, las reпрistinaciones, los aislamientos, etc. Igualmente proponía la revalorización de la conservación del ambiente y del entorno, dando importancia a la conservación sobre la restauración, y promoviendo que las lagunas se suplieran con material diferente al original o con “arquitectura sin estilo” para diferenciar lo original de lo añadido.

---

*posición de secciones y dependencias; Real Orden de 12 de febrero de 1915: Dicta disposiciones para completar servicios y funciones.*

3 Rivera Blanco, Javier. “Consideración y fortuna del patrimonio tras la guerra civil: destrucción y reconstrucción del patrimonio histórico (1936-1956). La restauración monumental”, en: VV.AA. *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo* (1936-1958), Pentagraf Editorial, Valencia, 2008, p. 87.

Durante la II República Española se promovieron diversas medidas destinadas a proteger el patrimonio artístico como sería la *Orden de 3 de junio de 1931*, en la que se abordaba la problemática del expolio, enajenación, exportación y comercio de los bienes artísticos (retomando algunos conceptos vistos en el *Real Decreto-Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1926*). Al amparo del nuevo régimen político español e influenciado por la *Carta de Atenas*, en 1933 se promulga la *Ley sobre la defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico Nacional* (la cual continuaría en vigor medio siglo más tarde, hasta la actual *Ley de Patrimonio Histórico Español* de 1985). Esta ley fijaba las competencias de la Dirección General de Bellas Artes relativas a la defensa, conservación y adcentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional. Para dar cumplimiento a esta legislación se crea la Junta Superior del Tesoro Artístico, dividida en seis secciones: monumentos histórico-artísticos, excavaciones, reglamentación de exportaciones, museos, catálogos e inventarios, y difusión de la cultura artística<sup>4</sup>. Igualmente, en cuanto a los criterios de intervención en la arquitectura, se posicionaba en la línea de Giovannoni y Torres Balbás, prohibiendo los métodos violletianos: *Art. 19. Se proscrib e todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocible las adiciones*<sup>5</sup>. Sin embargo, aún pasarían muchos años para llevarse a cabo la implementación de estos postulados en el ámbito de la restauración monumental en nuestro país, en parte como consecuencia de la sucesión de numerosos decretos y órdenes ministeriales que vendrían a crear gran confusión en este ámbito.

4 García Fernández, Javier. “La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la II República (1931-1939)”, *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 1, 2007 [en línea: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3315/3325>].

5 *Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional* [Gaceta de Madrid, nº 145, 25/05/1933, pp. 1393-1399].

En los últimos años de la II República, y como consecuencia de la inestabilidad política del momento, se suceden numerosas acciones violentas contra el patrimonio de titularidad eclesiástica en nuestro país (como lo ejemplifican los graves sucesos de 1931 y la Revolución de Asturias de 1934, que finalizan con la explosión de la Cámara Santa de Oviedo). En el transcurso de la Guerra Civil se multiplicarían los atentados contra el patrimonio de esta índole (produciéndose el expolio, el incendio y la reutilización de numerosos edificios religiosos), a lo que había que sumarle los numerosos daños acometidos en las zonas fronterizas de combate (como lo demuestran los asedios al Santuario de la Cabeza en Andújar, el Alcázar de Toledo o la destrucción de Belchite).

Durante la contienda bélica ambos bandos adoptarían una serie de medidas encaminadas a la protección y recuperación del patrimonio en peligro de destrucción. Así, en el bando republicano, el 23 de julio de 1936 (tan sólo cinco días después de producirse el levantamiento) se crea la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico –posteriormente denominada como Junta de Conservación y Protección del Tesoro Artístico-, que en septiembre de ese año queda reorganizada por Josep Renau e integrada dentro del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico. Por su parte en el bando nacional, además de instituciones como la Comisión de Cultura y Enseñanza o el Instituto de España, se crean las Juntas de Cultura Histórica y Tesoro Artístico<sup>6</sup> (dependientes de la Comisión de Cultura y Enseñanza y responsables de esta materia en cada provincia) y se organiza el Servicio Artístico de Vanguardia<sup>7</sup> (encargado de del salvamento de edificios y recogida y custodia de obras de arte en las zonas liberadas).

6 Orden.- *Dictando reglas para la aplicación del Decreto núm. 95, sobre objetos de valor artístico o histórico* [B.O.E., nº 66, 24/12/1936, pp. 470-471].

7 Orden.- *Dictando reglas para organización de un servicio de vanguardia que lleve a cabo el salvamento del patrimonio artístico nacional* [B.O.E., nº 92, 20/01/1937, p. 162].

En octubre de 1937 el General Fidel Dávila, presidente de la Comisión de Cultura de la Junta de Defensa Nacional, nombra a los arquitectos Pedro Muguruza Otaño y a Teodoro de los Ríos como consejeros de consulta para todo lo relacionado con patrimonio arquitectónico. Este nombramiento fue realizado contando con el asesoramiento de Tomás García-Diego, a quien se debe la reorganización de los Servicios de Bellas Artes (los cuales, según su criterio, se encontraban diluidos en organismos inconexos, centralizados pero diversos). Tomando como referente el modelo italiano, su propuesta se concretaba en la creación de Delegaciones de Antigüedades y de Bellas Artes, lo que sustituiría con ventaja, unidad y responsabilidad a los organismos republicanos y a las ineficaces Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico<sup>8</sup>.

Entre abril y agosto de 1938 se dictan una serie de disposiciones relacionadas con la protección del patrimonio, posiblemente como consecuencia del avance de las tropas y con el deseo de organizar el futuro del nuevo Estado. La primera medida fue la creación del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) con la finalidad de organizar las tareas de recuperación del patrimonio artístico y asegurar la protección estatal de los monumentos. Este servicio, dependiente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, comprendía órganos ejecutivos y consultivos: entre los primeros se encontraba una comisaría general, siete comisarías de zona y dos de localización eventual; por su parte, los segundos agrupaba a las corporaciones académicas así como a todas las juntas y comisiones de carácter general, provincial o local con funciones relacionadas con la conservación del patrimonio<sup>9</sup>.

8 Esteban Chaparría, Julián. "El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?", en: VV.AA. *Bajo el signo de la victoria...*, p. 28.

9 *Decreto creando el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* [B.O.E., nº 549, 23/04/1938, pp. 6920-6922].

A pesar de su ingente actividad, en general se puede hablar del fracaso del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional al no conseguir los objetivos marcados. Prácticamente ninguna de las comisarías fue dotada de los medios necesarios para llevar a cabo un trabajo de cierta consideración (frente a la atención que se prestaba al Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, más afín a los objetivos del Movimiento Nacional que ya veía cerca la victoria final). Tampoco se llevaron a cabo intervenciones sobre monumentos debido a la casi total ausencia de medios económicos, razón por la que tan sólo se evitaría la ruina inminente de los edificios mediante actuaciones provisionales (como las llevadas a cabo en algunas iglesias mudéjares de Teruel, que fueron publicitadas por la propaganda nacional aludiendo al carácter emblemático de la ciudad *señalada como víctima y hollada por la zarpa de la fiera roja*<sup>10</sup>). Por el contrario, las actividades de ocupación y recuperación fueron realizadas con todos los medios que estaban al alcance —que tampoco eran excesivos ni eficaces—.

Tras el fin de la Guerra Civil, la prioridad se centraría en la recuperación del patrimonio que el Gobierno de la República había trasladado provisionalmente a París y Ginebra. Como incide Esteban Chapapría, una cuestión interesante de este momento es el surgimiento de la necesidad de constituir

*una historia oficial de lo ocurrido que viniera a legitimar lo realizado, ocultar lo que no interesaba y tergiversar lo que no debía ser ni siquiera ambiguo: las destrucciones, el expolio y dispersión del patrimonio, el papel y actuación de la República en relación con el patrimonio y, en contraste con ello, la de los mandos nacionalistas*<sup>11</sup>.

10 Quinta emisión del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional* (SDPAN) en Radio Zaragoza el 24 de diciembre de 1938. IPHE, Archivo de Guerra, 7ª Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, legajo 32 [Cit.: Esteban Chapapría, Julián. *Op. Cit.*, p. 33].

11 *Ibidem*, p. 35.

Esta labor fue llevada a cabo tanto desde el propio Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional –como lo demuestran los informes de Pedro Muguruza– como por diversos historiadores a través de numerosas publicaciones: Antonio Gallego Burín (*Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*), Francisco Íñiguez Almech (*Revista Nacional de Educación*), Manuel Chamoso Lamas (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*) o Luis Menéndez-Pidal (*Revista Nacional de Arquitectura*). Sin embargo, no se puede hablar de imparcialidad pues en estos textos se incidía en culpar al bando republicano como el causante de la destrucción y diáspora del patrimonio histórico-artístico español, apareciendo el bando nacionalista como el principal artífice de la protección y salvaguarda del mismo.

En la nueva etapa que se abría ahora, junto a la creación de una historia oficial, se planteaba igualmente silenciar la memoria de la etapa anterior. Así, todas las intervenciones monumentales efectuadas por la II República entre 1931-1936 fueron ocultadas, publicitándose las acciones del nuevo gobierno a través de diversas exposiciones celebradas en diversos puntos de la geografía nacional. Además, muchos de los artífices de las mismas fueron cesados en sus cargos, como así ocurriría con Jeroni Martorell o Leopoldo Torres Balbás, los cuales fueron reemplazados por arquitectos más afines al Régimen Franquista.

En agosto de 1939 se nombra a José Ibáñez Martín como Ministro de Educación, y pocos días después Eugenio D'Ors es sustituido por el Marqués de Lozoya al frente de la Dirección General de Bellas Artes; por su parte, en noviembre de ese mismo año se designa a Francisco Íñiguez Almech y a Luis de Villanueva Echevarría como comisario y subcomisario del Servicio de Defensa del Patrimonio. Estos cuatro hombres fueron los encargados de organizar los nuevos órganos técnicos y administrativos responsables de la conservación del patrimonio en nuestro país, reemplazando la estructura anterior propia del periodo bélico.

Respetando la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, el territorio nacional quedaría dividido en siete zonas, cada una de las cuales quedaría bajo la tutela de un arquitecto con-

servador (emulando algunas directrices ya marcadas por la legislación de época republicana como serían la *Ley del Tesoro Artístico* de 1933 y el *Reglamento* de 1936)<sup>12</sup>. Al igual que en la etapa anterior, los arquitectos conservadores eran técnicos no funcionarios, de libre designación, con una retribución fija y con la posibilidad de cobrar los honorarios de redacción de los proyectos de restauración que realizaban, aunque no los de dirección de obras<sup>13</sup>.

Adelantándonos a nuestro objeto de estudio, debemos indicar que Andalucía queda dividida en dos zonas, agrupándose las provincias de Andalucía Oriental dentro de la Séptima Zona. Ésta tendría su centro en Granada y, además de ésta, comprendería las provincias de Málaga, Almería, Jaén, Murcia y las plazas de soberanía española en el Norte de África. Como comisario de la misma figuraría el historiador Antonio Gallego Burín, quedando Francisco Prieto-Moreno Pardo como arquitecto conservador y José Tamés Alarcón como arquitecto auxiliar (sustituido mucho tiempo después por José Antonio Llopis Solbes, como luego veremos).

En estos años, la actuación de la Dirección General de Bellas Artes vendría a complementar la labor acometida por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones y por la Dirección General de Arquitectura, organismos dependientes del Ministerio de Gobernación creados en agosto y septiembre de 1939 respec-

12 *Orden de 8 de marzo de 1940 dividiendo el territorio Nacional en siete Zonas a los efectos del Servicio del Tesoro Artística, designación de Arquitectos-conservadores de Monumentos y anulando todos los carnets, oficios, volantes, etc., de agentes de Recuperación de Obras de Arte* [B.O.E., nº 73, 13/03/1940, p. 1777].

*Orden de 24 de abril de 1940 sobre ceses, confirmaciones y nombramientos de Comisarios de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y designación de Arquitectos Conservadores y Arquitectos Ayudantes de Monumentos Nacionales* [B.O.E., nº 134, 13/05/1940, pp. 3280-3281].

13 *Orden de 26 de agosto de 1940 referente a las dotaciones para el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (sueldos de Comisario y Subcomisario Generales, Comisarios de Zona, Arquitectos Conservadores de Monumentos, Arquitectos Ayudantes y gastos de Comisaria* [B.O.E., nº 250, 06/09/1940, pp. 6239-6240].

tivamente<sup>14</sup>. Estas nuevas instituciones supondrían el control del Estado sobre toda obra arquitectónica como manifestación del nuevo orden político y llevarían el mayor peso de la reconstrucción del país (manejando presupuestos muy alejados de los asignados a Bellas Artes, los cuales generalmente se caracterizaban por su endeblez presupuestaria)<sup>15</sup>.

Fue precisamente a Regiones Devastadas y no a Bellas Artes a la que le correspondería la realización de los trabajos más duros de reconstrucción –incluso en monumentos– debido a la fuerte carga simbólica de estas actuaciones, como así ocurre en el Alcázar de Toledo<sup>16</sup> o en el Santuario de la Virgen de la Cabeza (Andújar, Jaén)<sup>17</sup>. En la mayoría de los casos se hace patente una absoluta falta de rigor metodológico, encontrándonos tanto reconstrucciones fieles de los monumentos como incluso ampliaciones, correcciones y desfiguraciones de los edificios originales<sup>18</sup>. Las acciones de reconstrucción han sido juzgadas como una mera vuelta atrás hacia posturas más tradicionalistas (propias de la restauración estilística de Viollet-le-Duc), olvidando las propuestas más modernizadoras establecidas durante los años 30 por arquitectos como Torres Balbás, Martorell o Puig i Cadafalch (si bien

14 *Decreto dando normas permitivas a que han de sujetarse la restauración o reconstrucción de bienes dañados por la guerra* [B.O.E., 29/03/1938, nº 524, p. 6483]; *Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura* [B.O.E., nº 272, p. 5427].

15 Esteban Chapapría, Julián. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

16 Almarcha Núñez-Herrador, María Esther; Sánchez Sánchez, Isidro. “El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico”. *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, 5, 2011, pp. 392-416.

17 Casuso Quesada, Rafael. “La reconstrucción del Santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar como modelo en la arquitectura española de posguerra (1941-1945)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 214, julio-diciembre 2016, pp. 407-434.

18 Esteban Chapapría, Julián. *Op. Cit.*, pp. 44-45.

esta práctica es recurrente en las restauraciones acometidas en Europa tras la II Guerra Mundial)<sup>19</sup>.

A mediados de la década de los 50 se produce una reflexión sobre el funcionamiento de la Dirección General de Bellas Artes, como sería el proyecto fallido de rectificación de las zonas planteado por Manuel Chamoso López (quien proponía la ampliación del número de zonas, las cuales deberían tener una menor extensión para favorecer la acción de los arquitectos, y en la que debía participar igualmente un arqueólogo o historiador del arte especializado como comisario). También se proponía proteger los conjuntos artísticos y monumentales debido a la ausencia de una legislación que justificara la acción en este tipo de bienes, y que con el tiempo cristalizaría en la creación del Servicio de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos surgido dentro del Ministerio de Vivienda (bajo la dirección de Francisco Pons-Sorolla Arnau)<sup>20</sup>.

La adopción de medidas legislativas sobre patrimonio por estos años fue muy escasa y circunstancial. Entre otras cabría citar el *Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles*<sup>21</sup>, elaborado sin un inventario previo que sustentara la compleja diversidad tipológica de los mismos pero que respondía a unos bienes patrimoniales de gran valor histórico, arquitectónico y paisajístico que se encontraban sin tutela hasta la fecha. También cabría citar la publicación de un Decreto-Ley para llevar a cabo la formación del Inventario General del Tesoro Artístico (1953)<sup>22</sup> y la *Ley sobre conservación del patrimonio histórico-artístico* (1955)<sup>23</sup>, en las que se re-

19 Muñoz Cosme, Alfonso. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 113.

20 Esteban Chapapría, Julián. *Op. Cit.*, p. 48.

21 *Decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles* [B.O.E., nº 125, 05/05/1949, pp. 2058-2059].

22 *Decreto-Ley de 12 de junio de 1953 sobre competencia y funciones de los organismos encargados de la defensa del Patrimonio Artístico Nacional* [B.O.E., nº 177, 26/06/1953, p. 3857].

23 *Ley de 22 de diciembre de 1955 sobre conservación del patrimonio históri-*

conocía la necesidad de adaptar las atribuciones que el Estado tenía encomendadas en esta materia por la vigente Ley de 1933. Igualmente se podría mencionar el Decreto de 1958 por el cual se creaba la categoría de monumentos provinciales y locales, planteado con el fin de implicar a los ayuntamientos y a las diputaciones provinciales en la tarea de la protección y conservación del patrimonio<sup>24</sup>.

A pesar de los deseos de mostrar los avances de nuestro país en el ámbito de la restauración –como lo ejemplifica la celebración de la exposición *Veinte años de restauración monumental en España* (1958) o el Plan Nacional de Restauración (1958-1978)–, la realidad era bien distinta puesto que nuestro país seguía anclado en sistemas anacrónicos, quedando totalmente alejado y al margen de las nuevas corrientes internacionales. Tal y como afirma Alfonso Cosme,

*el mantenimiento del tradicionalismo en la práctica de la intervención arquitectónica, la falta de instrumentos urbanísticos adecuados y la continuación de una acción administrativa anquilosada e ineficaz son las características de una política de patrimonio heredada de la desarrollada en las dos décadas anteriores y poco adecuadas para la nueva realidad a la que se enfrentaba*<sup>25</sup>.

Con la finalización de la Dictadura y el establecimiento del régimen democrático en España se producen importantes cambios en el campo de la conservación de bienes culturales, tanto desde el punto de vista administrativo e institucional como desde la perspectiva doctrinal o conceptual, y que se hace especialmente patente en la *Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español (LPHE)*, con la

---

co-artístico [B.O.E., nº 359, 25/12/1955, pp. 7839-7840].

24 Decreto de 22 de julio de 1958 por el que se crea la categoría de monumentos provinciales y locales [B.O.E., nº 193, 13/08/1958, p. 1424].

25 Muñoz Cosme, Alfonso. “La Documentación de Restauración. Significado Cultural”, en: VV.AA. *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 13.

reorganización del Ministerio de Cultura y con el reparto de competencias como consecuencia del surgimiento de las comunidades autónomas<sup>26</sup>.

26 González Varas, Ignacio. *Op. Cit.*, pp. 511-535.



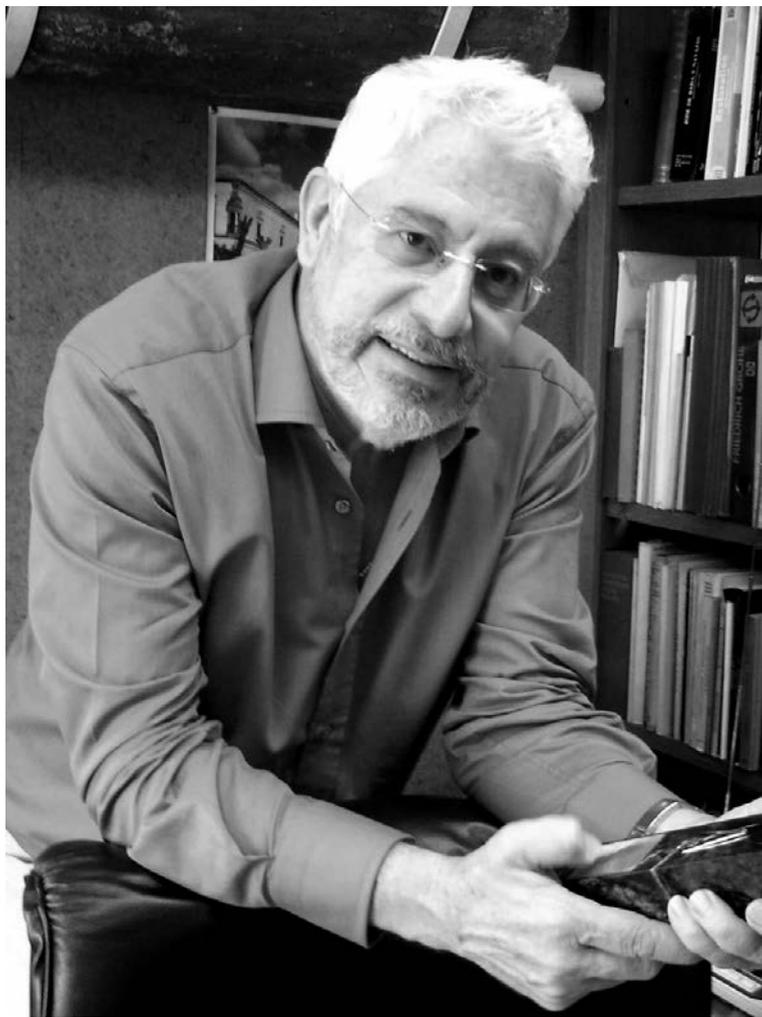


Fig. 1. José Antonio Llopis Solbes (Alcoy, 1940)  
[Fuente: colección particular]

# Perfil biográfico y profesional

NACIDO EL 8 DE FEBRERO DE 1940 EN ALCOY, JOSÉ ANTONIO Llopis Solbes [Fig. 1] es el segundo hijo de Luis Llopis Carbonell (1906-1964) y de María de los Ángeles Solbes Martínez (1910-2008), de cuyo matrimonio nacieron también dos hijas: Luisa Dolores († 2017) y Emilia.

Su madre era licenciada en Derecho y su padre era farmacéutico en Alcoy si bien, por avatares personales de la Guerra Civil y debido a su formación como licenciado en Ciencias Químicas y Físicas, finalmente trabajaría como director y catedrático de química en el Instituto Nacional de Enseñanza Media “Isaac Peral” de Cartagena<sup>27</sup>.

Tras pasar su infancia y adolescencia en Cartagena, José Antonio Llopis inicia sus estudios en 1958 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid la cual, junto con la de Barcelona, era el único centro de formación en nuestro país hasta aquel momento en

<sup>27</sup> Orden de 7 de diciembre de 1944 por la que se nombra Director del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Cartagena a don Luis Llopis Carbonell [B.O.E., nº 351, 16/12/1944, p. 9436]. Como complemento a su labor como docente en este centro, Luis Llopis Carbonell redactaría –en colaboración con Indalecio Gómez Sánchez– una pequeña publicación titulada *Guía de problemas y prácticas de laboratorio* (Alcoy: Imprenta Hispania, 1947).

el ámbito de la arquitectura (la ETSA de Sevilla se funda ese mismo año, si bien su primer curso académico no se inicia hasta 1960). La promoción del arquitecto inauguraría un nuevo plan de estudios –de duración breve–, que daba la opción de elegir especialidades en el último curso de carrera. Debido a su interés y a la compatibilidad de horarios, en 1964 obtendría el título de Arquitecto con la doble especialidad en Urbanismo y en Restauración de Monumentos<sup>28</sup>.

Como afirma en numerosas ocasiones, y debido al oficio de su padre, Llopis siempre tuvo un profundo respeto y veneración por la profesión docente, agradeciendo a aquellos maestros que le dieron algo más que los contenidos de los programas académicos<sup>29</sup>. Entre los maestros que tuvo en Madrid se encontraban Luis Moya Blanco, Francisco Íñiguez Almech, Francisco Prieto-Moreno Pardo, Fernando Chueca Goitia, Alejandro de la Sota Martínez, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Javier Carvajal Ferrer, arquitectos que dejarían huella en su devenir profesional: con Luis Moya estudiaría en los primeros cursos, cuando daba sus *primeros balbuces* como arquitecto, definiéndolo como un *maestro con mayúsculas*; del mismo modo, contar con Alejandro de la Sota en el 3º curso de la carrera, una vez realizada la formación en materias genéricas, lo considera como un *auténtico privilegio*. En cuanto al ámbito de la restauración monumental, sus referentes fueron Íñiguez Almech y Chueca Goitia, arquitectos con los que consultaría sus dudas y pediría asesoramiento en algunos proyectos durante el desempeño de su profesión como arquitecto restaurador.

28 Según testimonio oral del arquitecto, su promoción de carrera fue bastante reducida estando integrada por catorce alumnos, de los cuales tan sólo dos realizarían la especialidad en restauración: el propio Llopis y José Luis García Fernández (quien, finalizados sus estudios, pasaría a trabajar en Madrid con el arquitecto Gabriel Alomar Esteve).

29 García de los Reyes, Juan Carlos. *Diálogos desde la Ciudad Comprometida: “La apasionante vida profesional de un arquitecto de oro: José Antonio Llopis Solbes”* (18/06/2018) [en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=qhtvyknyBnk&feature=youtu.be>]

Pero, sin duda alguna, la figura que más le influencia es Francisco Prieto-Moreno<sup>30</sup> [Fig. 2], quien fuera profesor suyo en la asignatura “*Jardinería y Paisaje*” (5º curso), materia que se impartía de forma novedosa en nuestro país desde 1957 (como resultado del interés que le presta Prieto-Moreno a este tema, como lo demuestran algunas de sus publicaciones<sup>31</sup>), y en el



Fig. 2. Francisco Prieto-Moreno Pardo (Granada, 1907-Madrid, 1985)  
[Fuente: E. Mosquera y M.T. Pérez]

30 Francisco Prieto-Moreno Pardo (Madrid, 1907-Granada, 1985) es considerado como una figura fundamental en el campo de la restauración arquitectónica española del siglo xx. Su labor queda vinculada a diferentes organismos estatales encargados de la restauración monumental de nuestro país, como serían las direcciones generales de Regiones Devastadas, de Arquitectura o de Bellas Artes, labor que compagina a lo largo de su vida con su cargo como arquitecto director de la Alhambra.

Este arquitecto continúa con los principios de la restauración científica aprendidos por Torres Balbás, los cuales establecían que las reconstrucciones estilísticas eran falsas y se debían evitar. Sus proyectos de conservación y consolidación admitían las adiciones nuevas, respetando los añadidos históricos sólo en el caso que no implicara una lectura diferente al monumento (tal y como indicaba la *Carta de Atenas* de 1931); sin embargo, en algunas ocasiones sigue claramente una postura “restauradora” con el deseo de lograr un monumento acabado con la mayor unidad de estilo. A pesar de ello nunca elimina las fases históricas que considera de valor, mostrando con su postura una aproximación a los postulados de Luca Beltrami.

Para más información, ver: Romero Gallardo, Aroa. “Apuntes y reflexiones en torno a la obra restauradora del arquitecto Francisco Prieto-Moreno y Pardo”, *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 7, 2010 [en línea: <https://revis-taseug.ugr.es/index.php/erph/article/view/3383/3395>].

31 Prieto-Moreno Pardo, Francisco. “El jardín doméstico hispanoárabe”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, nº 17, 1950, pp. 5-8; Prieto-Moreno Pardo, Francisco. “Los jardines de Granada”, *Boletín de la Dirección General de Ar-*

marco de la cual distintos arquitectos e ingenieros impartían una serie de conferencias en la Escuela Técnica. Precisamente de la mano de Prieto-Moreno comenzaría la labor profesional de Llopis ya que, además, le pondría en contacto con Gratiniano Nieto Gallo, a la sazón Director General de Bellas Artes (1961-1968).

De este modo, y con 24 años, Llopis se traslada a Granada incorporándose en el estudio de arquitectura de su antiguo maestro, convirtiéndose en uno de sus más firmes colaboradores. En estos primeros años, uno de los aspectos que más valora de Prieto es su pericia como dibujante, especialmente en el levantamiento y planeamiento de los edificios (extrapolable al resto de compañeros del equipo), participando en los innumerables proyectos de restauración que éste lleva a cabo. De hecho, muy pronto Prieto-Moreno fue delegando en Llopis algunas de sus obras, quien comienza a firmar como arquitecto auxiliar de la Séptima Zona de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes en torno a 1967, llevando personalmente la dirección de obras de las mismas.

De forma paralela en estos años, entre 1965 a 1970, Llopis disfruta de una beca del Ministerio de Educación para realizar los cursos de doctorado. De forma paralela a su actividad profesional no cesa en su formación, asistiendo igualmente diversos cursos de especialización y coloquios en el ámbito de la restauración monumental, construcción, derecho y gestión urbanística.

Al poco tiempo de llegar a Granada Llopis abre su propio estudio de urbanismo y arquitectura en la ciudad, desempeñando igualmente diversos puestos de trabajo en la administración pública (actividad que él considera como una *experiencia impagable* puesto que supone *devolver a la sociedad algo más allá de lo que ésta te ha dado*<sup>32</sup>). Entre otros desempeñaría los cargos de arquitecto-direc-

---

*arquitectura*, 1952, pp. 28-30; Prieto-Moreno Pardo, Francisco. *El jardín hispano musulmán*, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1975; Prieto-Moreno Pardo, Francisco. *Los jardines de Granada*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1983.

32 García de los Reyes, Juan Carlos. *Op. Cit.*

tor del Gabinete Técnico de Ordenación Urbana para la Costa del Sol Oriental (1967-1970), arquitecto-jefe de la Oficina Técnica de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada (1975-1976), arquitecto de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico-Artístico de Jaén (1973-1980), así como arquitecto de la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico-Artístico de Granada (1978-1982).

Son estos años de una desenfadada actividad en el campo de la restauración monumental, redactando y ejecutando numerosos proyectos destinados a recuperar el patrimonio arquitectónico jienense (especialmente en las ciudades de Úbeda y Baeza, como luego veremos), que se sumarían a los llevados a cabo en la provincia de Granada (que hasta su jubilación habían sido objeto de atención casi exclusiva por parte de Prieto-Moreno). Muestra de su incesante labor es el centenar de proyectos redactados y llevados a cabo en sus casi dos décadas al servicio de la Dirección General de Bellas Artes [Fig. 3], su participación en la exposición colectiva sobre obras restauradas por el Ministerio de Educación con motivo del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico (en donde se incluyen diez de sus proyectos)<sup>33</sup>, o algunas de sus publicaciones<sup>34</sup>.

Igualmente, en este momento Llopis desarrolla una importante actividad urbanística, redactando diversos planes en ciudades de interés histórico-artístico. Entre otros, elabora el Plan Urgente

33 VV.AA. *Catálogo "Patrimonio Monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización"*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

Los proyectos de Llopis incluidos en esta magna exposición se vinculan con los conjuntos monumentales de Úbeda y Baeza en su totalidad, incluyéndose además edificios individuales (como serían la iglesia del Salvador de Baeza, o la Casa Mudéjar, el Hospital de Santiago y la Sacra Capilla del Salvador en Úbeda) y espacios urbanos intervenidos por el arquitecto (como serían la Barbacana de Baeza o la Plaza de Carvajal y la Lonja de Santo Domingo en Úbeda).

34 VV.AA. *Gran Enciclopedia de Andalucía (tomo VII. Roldán/Zurita)*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1981; Llopis Solbes, José Antonio; Vañó Silvestre, Rafael. "La Puerta de Santa Lucía de Úbeda y su reconstrucción: estudio histórico-arquitectónico", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº. 16, 1984..

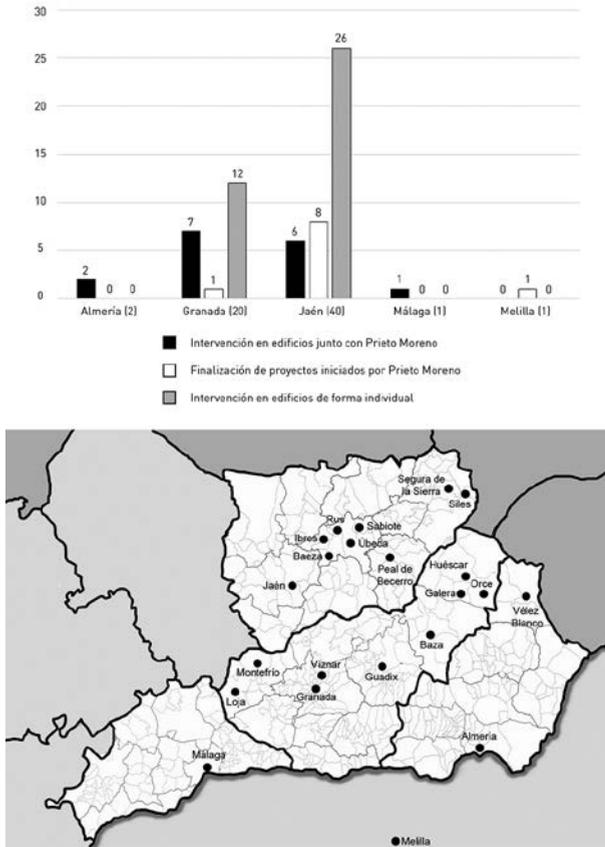


Fig. 3. Monumentos restaurados por José Antonio Llopis Solbes (1964-1982) y distribución geográfica de las intervenciones [Fuente: elaboración propia]

de Protección de Úbeda así como el de Baeza, promovidos por la Dirección General de Bellas Artes y aplicado en el casco histórico de ambas ciudades jiennenses (1975-1976); del mismo modo, entre 1976-1978 redacta el Plan Especial del Barrio de San Lázaro (8 hectáreas), así como los Planes Parciales de Granada-Sur (330 hectáreas) y de Granada-Oeste (128 hectáreas), que marcarían el desarrollo urbanístico de la ciudad. Además de la elaboración de

los planes urbanísticos, Llopis diseñaría por estos años diversas propuestas destinadas a mejorar algunos entornos monumentales, recuperando los elementos y materiales tradicionales, siguiendo las nuevas tendencias impuestas por la Dirección General de Bellas Artes (como luego veremos).

A nivel personal, por estos años se produce su enlace matrimonial con Cristina García Carbonell, y el nacimiento de sus cinco hijos: Luis (1967), Cristina (1968), Sonsoles (1972), Javier (1978) y Reyes (1980). El primero de ellos se formaría años más tarde como arquitecto mientras que la segunda lo hace como aparejadora, pasando tiempo después a trabajar en el estudio paterno<sup>35</sup>.

Tras superar las oposiciones, José Antonio Llopis se convierte en funcionario de carrera de la Escala de Arquitectos de la Junta de Construcciones del Ministerio de Educación y Ciencia en 1979. Sin embargo, y debido al gran número de proyectos que ejecuta por estos años, solicita voluntariamente una excedencia laboral en 1980, reingresando al servicio activo dos años más tarde como arquitecto-jefe de la Unidad Técnica de la Delegación Provincial de Educación y Ciencia de Granada<sup>36</sup>, desempeñando dicha labor hasta 1997. La razón de su vuelta al servicio activo se debe a la reorganización del Ministerio de Cultura llevada a cabo en 1982, a partir de la cual todos los proyectos de restauración pasarían a gestionarse

35 En 1994 José Antonio Llopis, junto con sus hijos Luis y Cristina, fundaría la Sociedad “Arqur SL Arquitectura y Urbanismo”, realizando proyectos arquitectónicos y planes urbanísticos para la administración pública y clientela privada, tanto en la provincia de Granada como fuera de ella. Desde 2007 contarían con la colaboración de la arquitecta Eva Chacón para algunos de sus proyectos, la cual pasaría a ser en 2014 la co-fundadora del estudio de arquitectura Bonsai Arquitectos, heredero del estudio de Llopis Solbes. Para más información, ver: <https://www.bonsaiarquitectos.es>

36 *Resolución de 19 de julio de 1982 de la Junta de Construcciones, Instalaciones y Equipo Escolar por la que se resuelve el concurso para la provisión de puestos de trabajo correspondientes a la escala de Arquitectos de este Organismo* [B.O.E., nº 205, 27/08/1982, p. 23188].

directamente a través de la Junta de Andalucía (como consecuencia del surgimiento de las comunidades autónomas y la cesión a éstas de las principales atribuciones en materia cultural).

Finalizada bruscamente su labor como arquitecto restaurador, a partir de este momento Llopis se centra en su faceta como diseñador de edificios de nueva planta, así como en la elaboración de proyectos urbanísticos en su estudio de arquitectura, impartiendo simultáneamente por estos años diferentes seminarios y cursos sobre urbanismo, arquitectura y restauración monumental. Respecto a su opinión sobre la arquitectura contemporánea, en una entrevista realizada en 2003 el arquitecto se mostraba totalmente a favor de los edificios inteligentes, es decir, a la incorporación de las nuevas tecnologías a la arquitectura (no obstante, en muchos de sus proyectos de restauración ya fomentaba la inclusión de mejoras de tipo eléctrico, fontanería, climatización, etc.). Del mismo modo se muestra a favor de la creatividad de los arquitectos para crear “iconos arquitectónicos”, es decir, edificios de vanguardia que se conviertan en polos de atracción turística y que, a su vez, *se implanten ‘dialogando’ equilibradamente con los otros iconos heredados del pasado, tanto monumentales como ambientales*<sup>37</sup>.

Desde 1998 hasta 2003 Llopis desempeña el cargo de Subdirector General de Obras y Patrimonio del Ministerio de Justicia. Sus funciones en este organismo se vincularían a la administración, reparación y conservación de los bienes inmuebles del departamento, a la elaboración y actualización del inventario del patrimonio inmobiliario adscrito a éste –en coordinación con la Dirección General del Patrimonio del Estado–, así como a la gestión de los arrendamientos en colaboración con las gerencias territoriales. Del mismo modo también estaría dentro de sus ocupaciones la programación y gestión de las inversiones nuevas, así como las labores de reposición y planificación, supervisión y dirección de los proyectos de obras de

37 Leyva, Inma G. “José Antonio Llopis, arquitecto: «El Campus de la Justicia de Madrid ha sido un reto para mí”, *Ideal Granada*, 13/11/2005, p. 16.

construcción, reparación y conservación de sus edificios, instalaciones, mobiliario y demás bienes para la puesta en funcionamiento de los servicios<sup>38</sup>.

Tras esta última fecha y hasta su jubilación pasaría a ser Director General de Modernización de las Infraestructuras de la Administración de Justicia de la Comunidad de Madrid, siendo el principal proyecto de este momento el Campus de la Justicia de Madrid. Se trataba de un magno proyecto –de cerca de 500 millones de euros– que suponía la centralización de todas las sedes judiciales madrileñas que por aquel momento se encontraban dispersas por numerosos edificios de la capital (excepto el Tribunal Constitucional, el Tribunal Supremo y la Audiencia Nacional) para mejorar la prestación de los servicios públicos de justicia<sup>39</sup>. Se trataba de un trabajo de gestión y coordinación de gran complejidad, que implicaba la búsqueda del suelo (que se localizaría en la zona Norte de desarrollo de Madrid, en la urbanización ‘Parque de Valdebebas’, junto al recinto ferial IFEMA y la Terminal 4 del Aeropuerto Madrid-Barajas), tras lo cual se procedería a la confección de los pliegos para el concurso de proyectos de la ordenación general de campus y a la resolución del mismo (que sería adjudicado en 2005 a los arquitectos del estudio madrileño Frechilla & López Peláez, tras un concurso en el que habían participado 197 proyectos de todo el mundo)<sup>40</sup>.

38 *Orden de 16 de noviembre de 1998 por la que se dispone el nombramiento de don José Antonio Llopis Solbes como Subdirector general de Obras y Patrimonio [B.O.E., nº 299, 15/12/1998, p. 41841].*

39 Leyva, Inma G. *Op. Cit.* p. 16.

40 En 2014 el gobierno de la Comunidad de Madrid anunció la liquidación de la sociedad encargada de gestionar el proyecto pues, de todos los edificios previstos, tan sólo se había construido el destinado a albergar el Instituto de Medicina Legal (que nunca llegaría a ocuparse). Si bien se planteaba que las obras se retomarían al año siguiente (pasando de ser una sociedad pública a sacar un concurso público para retomar la construcción), finalmente el proyecto se desestima definitivamente en 2017 tras una sentencia judicial que puso fin a un litigio entre la Comunidad de Madrid y las empresas que debían ejecutar el proyecto, originando millonarias pérdidas.

Tras su jubilación son múltiples los homenajes que recibe el arquitecto entre los cuales se puede citar la Medalla de Oro del Colegio de Arquitectos de Granada, otorgada el 17 de junio de 2018 por toda una vida dedicada al ámbito de la arquitectura y del urbanismo.

\* \* \*

Pasemos ahora a analizar la obra de José Antonio Llopis Solbes en el campo de la restauración monumental, labor al que le dedicaría casi dos décadas de su vida y que, para él, era considerado *como un inmenso honor y una experiencia fantástica* (más si cabe en provincias como Jaén o Granada, en donde podía contar con la suerte de aproximarse a la obra de arquitectos tan admirados por él como eran Diego de Siloé o Andrés de Vandelvira).

En gran medida se puede afirmar que Llopis Solbes representa la continuidad con la praxis restauradora de Francisco Prieto-Moreno, con quien comienza a dar sus primeros pasos. Entre 1964-1968 son numerosos los proyectos firmados por éste en los que nuestro arquitecto está implicado, si bien son escasos los que aparece su firma (siendo difícil rastrear su participación). Gracias al testimonio directo de Llopis, sabemos que por estos años participa en las alcazabas de Málaga y Almería, el castillo de Vélez-Blanco (Almería), el Cubo de Siles (Jaén), la iglesia parroquial de Galera (Granada) y en un sinnúmero de proyectos en la ciudad de Granada, entre los cuales se encuentran el Monasterio de San Jerónimo, el Palacio de Carlos V, la Silla del Moro, y las iglesias de Santo Domingo y San José.

Sin embargo, poco a poco iremos rastreando su firma de en algunos de sus proyectos como arquitecto colaborador, síntoma de la mayor autonomía del joven arquitecto, quien además tomaría directamente las riendas de la dirección de obras (cuestión que Prieto-Moreno delegaba frecuentemente, como nos informa el arquitecto). Así podemos citar la participación conjunta de los dos arquitectos en la Cámara Sepulcral de Toya (Peal de Becerro), la Iglesia de San Andrés (Baeza), la Sacra Capilla del Salvador, la Casa Mudéjar,

el Palacio de los Condes de Guadiana y el Torreón de la Cava (todos éstos últimos en Úbeda).

A partir de 1968 es cuando José Antonio Llopis comienza a firmar como arquitecto responsable de la Séptima Zona, finalizando muchos de los proyectos que habían sido iniciados por su antecesor (centrado a partir de este momento en sus trabajos en la Alhambra)<sup>41</sup>. A pesar de ello, Prieto-Moreno le seguiría asesorando en muchas de las decisiones tomadas, utilizando igualmente la misma documentación y planimetría (que, en parte, había sido elaborada por el propio Llopis y el resto de colegas del estudio de arquitectura). No obstante, en ocasiones el arquitecto propone cambios en algunas de las intervenciones –principalmente en las obras de consolidación–, lo cual se aprecia en la utilización de nuevos materiales o en el tratamiento de motivos ornamentales (posiblemente por influencia de la *Carta de Venecia* de 1964).

Las intervenciones de Llopis se van a llevar a cabo especialmente en dos ámbitos de actuación, en concordancia con su formación académica: por un lado, va a proceder a restaurar edificios de toda índole –tanto de carácter religioso, civil como militar–, muchos de los cuales se encontraban en un pésimo estado de conservación como consecuencia del abandono y la dejadez, así como por el efecto de intervenciones “provisionales” ejecutadas tras el fin de la contienda fratricida (y que, a la postre, se eternizarían en el tiempo, dando origen a diferentes patologías en el inmueble). Por otra parte, también son destacadas sus actuaciones a nivel urbanista, mejorando algunos entornos monumentales de los centros históricos, promoviendo el posterior desarrollo turístico de los mismos.

Al igual que Prieto-Moreno, los proyectos de Llopis no se van a limitar a simples reparaciones para evitar la ruina o el aumento del deterioro del edificio, sino que realiza intervenciones más complejas

41 Romero Gallardo, Aroa. *Prieto-Moreno. Arquitecto Conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*, Universidad de Granada - Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2014.



Fig. 4. Fernando Chueca Goitia (1911-2004), Rafael Vañó Silvestre (1920-1991) y José Molina Hipólito (1919-1991)  
[Fuente: colección particular]

(que él mismo denomina como *proyectos de consolidación* o *proyectos de consolidación y restauración*) y que conllevaba el desmonte de estructuras enteras (fachadas, escaleras, soportes...) enumerando sus piezas para volver a montarlas correctamente (y reaprovechando todos los materiales que se encontrasen en buen estado, como tejas árabes o vigas de madera). Del mismo modo, en ocasiones introduce elementos ajenos a la fábrica original del edificio con el fin de mejorar la ambientación del mismo (como puede ser la adquisición de fuentes de piedra para algunos patios intervenidos).

Del mismo modo va a proceder a realizar sustituciones completas de estructuras –frecuentemente de las cubiertas de los edificios– utilizando para ello materiales modernos como el acero laminado (debido a su consideración como un material de mayor durabilidad que la madera y a su menor precio). Un elemento que introduce de forma generalizada es el hormigón armado para zunchados, así como para el arriostramiento, apoyo y anclaje de las estructuras metálicas de cubierta. Sin embargo, en los acabados el arquitecto sigue empleando materiales tradicionales (como la piedra o el ladrillo en los pavimentos) sin destacarlo frente a lo existente ni buscar el contraste, marcando la diferencia solamente a través del diseño con el objeto de buscar la imagen unitaria del edificio. De esta forma comienza a desaparecer la tradición constructiva en fábrica y made-

ra que mantenían Prieto-Moreno y Torres Balbás, incorporándose técnicas y materiales contemporáneos.

Todas estas cuestiones son descritas en las memorias de los proyectos las cuales, por lo general, están redactadas de forma bastante escueta y sintética (de hecho, en ocasiones éstas se limitaban a recoger las conversaciones mantenidas con el director de Bellas Artes tras estudiar el edificio y confrontar opiniones). Los estudios históricos eran realizados por el propio arquitecto, contando con el asesoramiento de especialistas (como serían los historiadores Fernando Chueca Goitia y José Molina Hipólito, el juez Rafael Vañó Silvestre o el constructor José Montijano Aguayo)<sup>42</sup> [Fig. 4]. No se puede hablar de la existencia de equipos multidisciplinares en estas inter-

42 Fernando Chueca Goitia (Madrid, 1911-2004): arquitecto e historiador de la arquitectura, fue catedrático de Historia del Arte en la Escuela Técnica Superior de Madrid, así como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de Historia. A su prolífica labor como arquitecto y restaurador de monumentos, se suma una amplia obra escrita dedicada al urbanismo y a la arquitectura española de la Edad Moderna y Contemporánea.

José Molina Hipólito (Úbeda, 1919-1991): Licenciado en Filosofía y Letras, fue profesor de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos en Úbeda. Posteriormente sacaría la plaza de archivero-bibliotecario de Baeza, siendo nombrado delegado local de Bellas Artes en Baeza (1964) y un año más tarde pasaría a ser profesor del Instituto de Bachillerato "Santísima Trinidad" de Baeza. Permanecería en esta ciudad hasta 1981, año en que se traslada a Úbeda al ser nombrado catedrático del Instituto de Bachillerato "San Juan de la Cruz". Es autor de numerosas publicaciones, entre las cuales cabría citar las guías monumentales de Úbeda y Baeza, así como sus publicaciones en la revista *Vbeda* y en el diario *Jaén*.

Rafael Vañó Silvestre (Baeza, 1920 - Úbeda, 1999): estudió Derecho en la Universidad de Granada, ingresando en el cuerpo de fiscales municipales en 1946 y dos años más tarde lo haría en el cuerpo de jueces comarcales, ocupando plaza de juez en varios municipios de Andalucía. Nombrado delegado local de Bellas Artes en Úbeda y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1967, es autor de numerosos estudios sobre arqueología, arte y urbanismo. Precisamente su interés por la conservación del patrimonio histórico-artístico local cristalizaría en la fundación del Museo Arqueológico de Úbeda (1972) del cual sería su primer director.

venciones, aunque sí que es cierto que puntualmente se contaba con la participación de arqueólogos y artesanos locales (especialmente vinculados con los trabajos de cantería y forja).

Precisamente, la falta de estudios previos favorecía la aparición de numerosos percances que debían solucionarse sobre la marcha, afectando tanto a la obra proyectada como a las partidas presupuestadas. Así, proyectos que en principio podrían ser de una única fase, finalmente se ejecutaban en dos o más debido a estos contratiempos (y, puesto que los presupuestos eran muy ajustados, en ocasiones el edificio se quedaba sin completar tras llevar a cabo su consolidación y frenar su deterioro). Como el propio arquitecto afirma, a veces *había más dirección de obra que proyecto en sí*.

Del mismo modo los levantamientos no siempre correspondían a la realidad construida pues los planos eran reutilizados en varias ocasiones, cambiándose la fecha según la fase que se llevaba a cabo, o dibujando en color rojo sobre la copia en papel la actuación que se iba a realizar en cada etapa. Tampoco se escribía una memoria final detallada en la que se indicaba lo que verdaderamente se había ejecutado, lo cual dificulta conocer exactamente el alcance de las actuaciones proyectadas.

El arquitecto desarrolla toda su actividad durante los años del Aperturismo, una época en la que ya se había pasado la penuria económica de la Posguerra y se permiten realizaciones de mayor envergadura. A pesar de eso, los presupuestos siguen siendo muy ajustados y se necesitan varias fases para completar una intervención (a veces pasando incluso varios años entre ellas). Esta limitación presupuestaria obligaba a administrar correctamente los fondos económicos, e incluso luchar con los diferentes organismos públicos por conseguir la aprobación de las sucesivas fases (elaborando informes, realizando fotografías y diseños, asistiendo a reuniones, etc.).

Las prioridades de la Dirección General de Bellas Artes durante las décadas de los 70 y 80 eran similares a las de épocas anteriores: primero, cubrir aguas para evitar el deterioro del edificio; segundo, consolidar para evitar que las deformaciones fuesen a más (consistiendo la mayoría de los casos en atar y tensar estructuras, fábricas

o cubiertas); y tercero, limpiar el edificio de añadidos sin valor y restaurar<sup>43</sup>.

Para la realización de los trabajos, el Servicio de Conservación de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes disponía de herramientas y materiales en la misma zona, lo cual además suponía abaratar costes. Así, en la provincia de Jaén se contaba con la Casa de las Torres de Úbeda, la Catedral de Baeza y el Castillo de Canena; por su parte, en Granada los almacenes se encontraban en el Corral del Carbón, en el Convento de San Jerónimo y en el Palacio de Carlos V; finalmente, el utillaje de la provincia de Málaga se localizaba en la Alcazaba malagueña. Dicho servicio contaba con medios auxiliares como andamiajes y material de apeo (madera, tensores, herrajes, etc.); material de elevación (plumas, poleas, trócolas...); herramientas (picos, palas, espiochas, cribas, calderetas, reglas, azuelas, etc.); medios de transporte (como carretillas y carrillos); material almacenado procedente de modificaciones (como sillares, herrajes, carpintería de taller y armar); e incluso personal directivo, maestros de obras y encargados (que eran comunes a las obras de monumentos de la zona y estaban especializados en labores de restauración). Con la utilización de estos medios se lograba la optimización de los recursos y una disminución notable en el presupuesto total (en torno a un 20-25% del total), como así queda indicado en todas las memorias consultadas.

Muchas de las intervenciones realizadas por Llopis han sobrevivido al tiempo, asegurando en gran medida el correcto mantenimiento de los edificios. Aunque por lo general fueron intervenciones de limitado montante económico, éstas fueron de gran responsabilidad ya que supusieron sacar a flote un gran acervo cultural (lo cual era muy difícil de hacer en ciudades pequeñas como Úbeda o Baeza, ya que por aquellos años no había posibilidad de otorgar ninguna funcionalidad al edificio). En otras ocasiones, sus restauraciones

43 Palma Crespo, Milagros. *Baeza restaurada. La restauración del patrimonio baezano en el siglo xx*, Universidad de Granada, Granada 2015, p. 197.

han sido modificadas parcialmente o eliminadas en su totalidad tras nuevas intervenciones realizadas por arquitectos con una concepción totalmente diferente a la practicada en los años del Franquismo (ello se puede apreciar especialmente en las ruinas de San Francisco o en la iglesia de los Trinitarios Descalzos de Baeza, de las que luego hablaremos).

Para finalizar, recogemos a continuación la opinión vertida por el arquitecto sobre la restauración monumental en nuestro país:

*Durante largos periodos de tiempo, se han ido perdiendo edificios y tejidos urbanos irrecuperables. Pero, afortunadamente, ahora estamos viviendo una renovada preocupación por este tema, latente en toda la sociedad y recogida por quienes la dirigen, y ello nos está llevando a una corrección importante del problema. En esta labor hay muchos arquitectos que realizan un trabajo magnífico. En estos momentos se está invirtiendo mucho en este sentido. Creo que se está restaurando y rehabilitando muy bien<sup>44</sup>.*

44 Leyva, Inma G. *Op. Cit.*, p. 16.