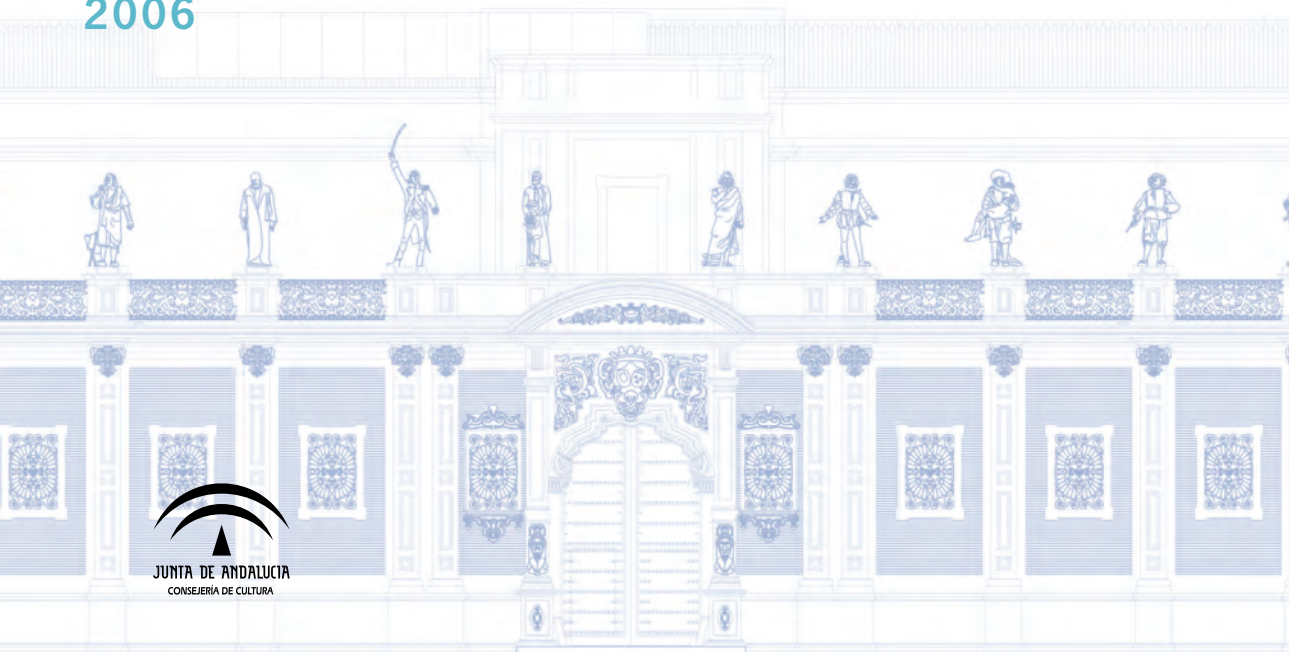




Actas de la III Bienal de Restauración Monumental

Sobre la des-Restauración

2006



© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Editan: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura. Academia del Patal

Coordinación de la edición: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Año de edición: 2008

Diseño: Manuel García

Impresión: J. de Haro Artes Gráficas, S.L.

ISBN: 978-84-8266-820-8

Depósito Legal: SE-6356-2008



Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España Creative Commons

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadador.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.

- Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

La licencia completa está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

Actas III Bienal de Restauración Monumental

Sobre la des-Restauración

Presentación

La desrestauración, cuestión central de un amplio debate

Román Fernández- Baca Casares, director del IAPH (Consejería de Cultura, Junta de Andalucía).

Domingo García Pozuelo, arquitecto y Presidente de la Academia del Patal

Presentamos en este extenso libro los contenidos de la III Bienal de Restauración Monumental, celebrada en la sede del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

La Bienal convocada por la Academia del Patal y organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con la colaboración de la Fundación Caja Madrid, reunió en Sevilla los días 23, 24 y 25 de noviembre del año 2006 alrededor de 200 profesionales de la restauración monumental.

La comisión científica de la Bienal, compuesta fundamentalmente por académicos del Patal y una representación del IAPH y Fundación Caja Madrid, seleccionó un total de 17 ponencias y 45 comunicaciones que ven la luz en esta publicación, gracias al esfuerzo de ponentes, comunicantes, comisión científica de la Bienal y la edición del Departamento de Formación y Difusión del IAPH.

El tema central de la Bienal fue la des-restauración. Se organizó con una ponencia introductoria y cuatro apartados dedicados a: cuestiones teóricas, compatibilidad de materiales y técnicas, experiencias y legislación sobre patrimonio histórico español. Se acompañaron de visitas técnicas en Sevilla: al Alcázar, a la antigua Colegiata del Salvador (en aquel momento en plena intervención), a la Catedral y a las instalaciones del IAPH.

Una primera lectura del conjunto de ponencias y comunicaciones evidencia la importancia de la Bienal en sus cuatro apartados, con una aportación apreciable en el campo teórico y de experiencias y un consenso generalizado en el apartado relativo a compatibilidad de materiales y técnicas.

Esto nos pone ante la evidencia de potenciar las Bienales y su articulación en el tiempo, en un panorama en nuestro país que requiere consolidar citas y puntos de encuentro, entre administraciones responsables de la tutela y los profesionales más cualificados de la conservación del patrimonio cultural, con la responsabilidad de innovar y avanzar en la teoría y práctica de la conservación y restauración.

Vamos a tratar en este artículo introductorio de resaltar aquellas cuestiones que según nuestro criterio nos han llamado más la atención de esta Bienal. Tiene el riesgo evidente de reducir la complejidad, no sólo de las aportaciones individuales sino también del corpus que supone la presente publicación, a aquellas “ideas fuerza” que nos resultan sugerentes extraerlas para el debate. Esta selección entendemos que para nada debe sustituir la interpretación que cada uno debemos hacer de los documentos que tenemos ante nosotros y de la riqueza de los matices aportados por los autores.

Compatibilidad de materiales y técnicas

Nos dice Claudio Varagnoli¹ en su ponencia que *la des-restauración representa el momento de revisión o de crítica que la cultura moderna opera sobre la propia visión del pasado*. Con esta definición, además, nos desliza tres parámetros de referencia, presentados por Tollon en 1995: *...el parámetro histórico que ve las restauraciones pasadas como documentos de una postura que forma, de cualquier manera, parte de la historia del arte (...); el parámetro estético, que sin embargo, arriesga ser aleatorio, porque ligado a las modas puede provocar elecciones contingentes, relativas a las orientaciones del restaurador; un parámetro técnico, preeminente en caso de un error técnico y de un daño inducido sobre la obra de una restauración pasada, que debe ser eliminada pero a costa de otros, ulteriores daños: todos sabemos que también una simple limpieza provoca daños, en cuanto es un acto irreversible*. Con esta selección de una parte de su interesante y complejo artículo, Varagnoli nos marca el fronsispicio conceptual, donde entendemos que se encuadra la mayoría de aportaciones a la Bienal.

Aún cuando se insiste, en diferentes textos, en la diversidad de visiones sobre la des-restauración², no es menos cierto que en el capítulo dedicado a la compatibilidad de materiales y técnicas o en artículos de otros apartados de la Bienal donde se trata esta cuestión, creemos que existe un criterio general bastante similar quizás por la dilatada experiencia, producto del análisis de casos habidos a lo largo de todo el siglo XX.

Las ponencias de José Luis González, Pilar García Cuetos, Susana Mora, Pablo Latorre, Giuseppe Cristinelli y José I. Casar³ insisten, reiteradas veces, en el impacto de los materiales del siglo XX y su necesaria compatibilidad con las fábricas preexistentes.

En este sentido, nos dice José Luis González⁴: *existen suficientes documentos que nos permiten comprobar que a lo largo del siglo XX los criterios y creencias de cómo el hormigón armado puede aportar soluciones a los problemas reconstructivos pasan de una confianza inicial entusiástica, incluso recogida por la Carta de Atenas, a una opinión generalizada radicalmente contraria. Lo cual es fruto sencillamente de la comprobación de algo que se podría haber previsto: la oxidación imparable del hierro y las diferencias de comportamiento estructural entre fábricas históricas y el hormigón armado*.

En la misma dirección abundará Pablo Latorre⁵: *Como queda perfectamente reflejado en el texto de Torres Balbás, con el que encabezamos el escrito (Muñoz, 2005: 27) existía un optimismo generalizado de los resultados que podían conseguirse en la restauración con las estructuras de hormigón armado o acero asociados a los mecanismos de composición y proyectos establecidos por el movimiento moderno. Sin embargo, sabemos que éstas difícilmente se integran con la arquitectura histórica ya que se manejan formas, composiciones y técnicas constructivas completamente opuestas*.

Va a ser curioso cómo dos ejemplos de intervención sobre bienes históricos, entre otros muchos propuestos por nuestros ponentes, se convierten en paradigmáticos de la compatibilidad de materiales y fábricas: las actuaciones de conservación y restauración sobre la Acrópolis de Atenas por N. Balanos y la consolidación de pilares de la Catedral de Sevilla tras el derrumbamiento de 1888 de Joaquín Fernández, sucesor de Adolfo Fernández Casanovas y que reseñan diversos artículos en esta Bienal.

La bibliografía especializada⁶ con estudios de gran interés sobre la Acrópolis hacen una revisión desde distintas ópticas de las consolidaciones, anástilosis y repristinos de Nikolas Balanos y su sucesor Anastasios Orlando, realizadas alrededor de los años 30, con la utilización de nuevos materiales (sobre todo hormigón armado) admitidos entonces por la Carta de Atenas y en un lugar afectado, desde entonces a nuestros días, por gran contaminación atmosférica y exceso de humedad.

Todo ello ha hecho que aquellas restauraciones estén hoy en proceso de des-restauración, aplicando una serie de principios presididos por la reversibilidad, respeto a la función estática de todo elemento arquitectónico y a los diferentes estratos culturales, mínima intervención y vínculo del objeto con su medio ambiente, medio urbano y paisaje.

Resulta de gran interés, sin embargo, cómo algunos ponentes, aún estando de acuerdo en el fondo de la cuestión, piden cierta cautela ante el impulso des-restaurador, solicitando garantías suficientes antes de hacer cualquier des-restauración: *algunas des-restauraciones pueden poner en evidencia cuestiones ya resueltas*, nos dice Giuseppe Basile citando a Brandi⁷.

También Gizzi y Scudino⁸ refiriéndose al proyecto de Balanos nos proponen cierta cautela: *Hay que preguntarse si algunas viejas restauraciones (como la de Balanos), a pesar de estar fechadas y ser en parte nocivas, no representan por sí mismas un dato cultural que hay que respetar (...) En sustancia ¿en qué criterios de elección, técnicos, estilísticos e históricos sería oportuno basar una nueva intervención que vuelva a poner en discusión la validez de un tratamiento anterior? (...) Volver a modificar todo cuanto, anteriormente, se había creído necesario, no debería admitirse si no es en presencia de graves y especiales exigencias de naturaleza objetiva, de modo que una manipulación de ese tipo adquiera un significado exclusivamente crítico de la anterior intervención (...) por ejemplo, el celebre historiador de la arquitectura inglesa, Banister Fletcher, consideraba exactas las intervenciones de los años veinte de Balanos en el Partenón, que habría “corregido” anteriores intervenciones equivocadas, mientras que hoy, las mismas integraciones de Balanos han sido consideradas erróneas y sustituidas por Korrès.*

Por otra parte, la objetividad en la restauración resulta siempre un dato presunto, o aleatorio, tratándose en cualquier caso de poner en práctica decisiones que cambian con la evolución de las ideas estéticas, políticas y sociales.

Este interesante debate dedicado a la compatibilidad de materiales y técnicas va a proponer conclusiones con orientaciones claras por parte de algunos ponentes y comunicantes:

Recuperar al máximo las técnicas históricas pero sin renunciar en absoluto a las actuales no lesivas y reversibles y a todos los instrumentos de conocimiento que ha elaborado el siglo XX y siga elaborando el siglo XXI⁹.

Consejos que también nos aporta Susana Mora¹⁰: *eliminando lo que probablemente fuera causa de daños en el conjunto del monumento, entendido en todos sus aspectos, y en el que aquellos mecánicos y constructivos serán fundamentales. Y esto irá unido al concepto de reversibilidad. El tiempo no puede volver atrás.*

Y Pablo Latorre¹¹: *Desechados el cemento portland, el hormigón armado, y parcialmente, el acero como materiales para la restauración, creemos que esta renovación debe realizarse sin alterar el sistema constructivo y estructural del edificio histórico.*

Pablo va más allá y nos propone actuar desde la imbricación con el edificio histórico sin renunciar a la contemporaneidad: *(...) diseñar nuevos elementos que enlacen con las obras anteriores y estén a la vez inmersos en el mundo de las formas desarrolladas por la arquitectura contemporánea.*

La desrestauración: cuestiones teóricas

La desrestauración como ideología

Entrando en el debate más teórico y conceptual que ocupa el primer capítulo de la III Bial de restauración, Claudio Varagnoli¹² nos demuestra a través de distintos ejemplos cómo las intervencio-

nes de conservación y restauración están sometidas a procesos complejos. Va a ser ejemplificador el caso de la villa del Casale en Piazza Armerina. Pero más interesante es, si cabe, su visión sobre determinadas des-restauraciones que traducen un trasfondo político e ideológico y que nos parece inevitable abordar en estos breves comentarios sobre la Bienal:

Puede ser interesante relacionar el debate sobre el papel de la historia, que ha visto siempre una distinción entre la tarea crítica de la historiografía, las ideologías y los “usos” del pasado; distinción aprobada netamente por pensadores, muy diferentes entre ellos, como Max Weber o como Benedetto Croce. Tal distinción hoy parece empañarse a causa de la influencia de una nueva historiografía que da inicio al así llamado “revisiónismo” -nacido precisamente en Francia pocos años antes de que se comenzase a hablar de des-restauración- con los estudios de François Furet sobre la revolución francesa aspirando a demoler algunos mitos de la historiografía del siglo XX. Una tendencia continuada en Italia con las obras de Renzo De Felice, que han propuesto una sustancial revisión de la figura y obra de Benito Mussolini; y en Alemania en el debate famoso como Historikerstreit (1986-87), surgido tras la publicación de los ensayos de Ernest Nolte tendentes a justificar históricamente lo realizado políticamente y militarmente por el nazismo en el contexto de la época. Está claro que cada historia- y como hemos dicho, cada restauración- realiza una revisión, un replanteamiento de las interpretaciones y de los actos precedentes, pero el revisionismo se distingue precisamente por un uso fuertemente político y pragmático de la historia, abandonando la separación del historiador para acercarse al político, al periodista, al hombre de espectáculo.

Un cierto paralelismo con lo anterior guarda la alteración del edificio-manifiesto el Pabellón Rincón de Goya (1926-28), construido por Fernando García Mercadal en Zaragoza y que nos refiere Ascensión Hernández¹³.

García Mercadal arquitecto perteneciente a la generación del 25 e introductor del Movimiento Moderno en nuestro país se da a conocer con este edificio que en la bibliografía especializada se reconoce como el primero de los registros MoMo en nuestro país.

(...) fue profundamente alterado en 1945 al instalarse en el mismo la “Sección Femenina” una institución del régimen franquista. En aquel momento se enmascararon sus formas racionalistas, transformándolas en una arquitectura regionalista inspirada en las tradiciones locales... Nos dice Ascensión, y continúa:

En 1983, al transformarse en colegio público, el Ayuntamiento de Zaragoza, propietario del edificio, aprovechó la situación para desenmascarar parcialmente el edificio, recuperando la forma y la policromía de las fachadas.

Algo parecido ocurrió con la Casa Bloc en Barcelona construida por el GATPAC, antes de la Guerra Civil, que fue ocupada y desestructurada y que en la actualidad sigue un proceso lento de recuperación de la manzana auspiciada por las autoridades catalanas.

La desrestauración como acto cultural

Si continuamos en las reflexiones de Ascensión, referidas en el párrafo anterior, donde se apoya en una cita de Marguerite Yourcenar, y aquí hacemos un cambio de tercio, afirma que restaurar y des-restaurar es un ACTO CULTURAL en el centro del debate actual, con visiones diferentes, producto de la experiencia e interpretación de cada uno:

(...) des-restauración, ya que esta operación, como la restauración, más allá de la mera técnica, es un sofisticado acto cultural de interpretación de una obra de arte que revela tanto o más sobre los gustos y valores de quien restaura que sobre el objeto restaurado. En este sentido, la des-restauración cobra una luz especial si la consideramos no sólo como producto cultural del siglo XX, sino espe-

cíficamente como resultado de la posmodernidad, de la relativización de los criterios y los juicios, de la pluralidad de puntos de vista y de la fragmentación del saber.

Paolo Marconi¹⁴ nos formula con claridad su posición, que es disconforme con el famoso artículo 9 de la Carta de Venecia (artículo 9 de la Carta Internacional sobre la conservación, la restauración de monumentos y de conjuntos históricos-artísticos: *todo trabajo de complemento -reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas- aflora de la composición arquitectónica y debe llevar la marca de nuestro tiempo...*). Para Paolo Marconi, el *trabajo del restaurador arquitecto, efectivamente, es análogo al trabajo del filólogo de textos literarios, tanto de los antiguos como de los medievales y modernos. Un trabajo eminentemente creativo, sin embargo, aunque obligado a recorrer las mismas vías que los textos que se pretenden enmendar: un arte, más que una ciencia (emendatio operum ingenii), como decían los Romanos y el gran Giorgio Pasquali, y por tanto sujeto a una racionalidad y a una masa de conocimientos de orden superior a la del que proyecta obras tecnológicas. Un arte que necesita de una sensibilidad artística que sea capaz de interpretar dignamente las obras de arte sobre las que interviene, como sucede por otra parte en el caso de las obras musicales y de su ejecución. Además de interpolarlas con la máxima competencia lingüística y poética, con el fin de devolverlas íntegras a la admiración de la posteridad.*

Quizás la aportación de M. Pane Roberto a la Carta de Venecia fuera decisiva para acuñar todo un pensamiento que se ha consolidado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y que de una u otra forma está presente en muchas de las aportaciones de la Bienal. Cada época será reconocible por los acontecimientos propios pues, de no ser así, se produciría entre nosotros y el pasado una fractura insalvable. Con ello Pane validaba la aportación de la nueva arquitectura en la restauración monumental, pero a su vez de los estudios históricos, arqueológicos y culturales para registrar los acontecimientos del pasado. Se daba pasos hacia el establecimiento de las metodologías de registro y se profundizaba en una mirada más estratigráfica o arqueológica (que estilística) que ha llenado los últimos cincuenta años en materia de intervención en bienes culturales.

Julián Esteban¹⁵, en su interesante recorrido por la historia de la restauración y su profunda revisión conceptual del momento presente, aporta reflexiones que consideramos indispensables:

...mientras la operatividad del pensamiento y de la práctica se entendía como objeto de aprendizaje, el arte no. Ningún artista podría sustituir a otro. Se señaló que no se puede considerar falsario a un sabio que se apropia de pensamientos ajenos, en todo caso será un hurto intelectual; nadie que emule el comportamiento de otro es un falsario, en este caso se habla de plagio. Pero quien trata de reproducir una obra realiza un falso, porque la autenticidad es el resultado de una expresión personal que implica la capacidad de sentir y proyectar. La síntesis de esta capacidad, que expresa la unicidad del autor y persigue la unicidad del momento en el cual ha estado realizando la obra, es irrepetible.

En la confianza en una arquitectura consciente del papel que tiene que jugar, continúa:

Algunos han adoptado una estética que asume que un edificio nunca es nuevo, que sus paredes y armamentos siempre están gastados, bautizados de suciedad y mugre, que nunca existió el punto cero del día en que el edificio comenzó. En este punto la arquitectura histórica se vuelve una acumulación cambiante de huellas, un palimpsesto que se ha de leer y reescribir una y otra vez. Hay otros que han decidido sumergir y reprimir tales inscripciones de transición, estos son los que niegan hoy la respuesta de la arquitectura. Escoger la antigua perspectiva, pero sin caer en la esterilidad de la nostalgia o de un historicismo estúpido, es negarse a ser esclavos emocionales que bajan los brazos ante el espectáculo de la mortalidad. Adoptar la arquitectura como un destello que ilumina el presente permite considerar una relación entre monumento y ser. La arquitectura se vuelve arte del recuerdo, que recoge historias en su construcción material y en su diseño, y revela su sentido en el encadenamiento de regímenes econó-

micos, políticos y culturales. Cuestionar la arquitectura es cuestionar al monumento como lugar simultáneo de memoria y amnesia, ya que la disminución del lugar es una disminución de la memoria.

Va a ser G. Cristinelli¹⁶ quien justifique las intervenciones y desrestauraciones más libres de “*grandes maestros*” por ser obras de reconocimiento cultural:

Se dirá también que existen obras de gran valor que han sido realizadas a costa de destruir lo que existía anteriormente. ¡Cierto! En la Biblioteca Querini de Venecia, Carlo Scarpa propone la entrada con un puente proyectado por él que introduce a través de una ventana directamente a un espacio interior completamente reestructurado y la simple unidad paratáctica de las Procuratie Vecchie es alterada por completo, siempre por la mano de Scarpa, para la tienda Olivetti. Pero tenemos el derecho y el deber de afirmar que se trata de obras maestras de arquitectura y lo que adquirimos es mucho más que lo que perdemos. Claro que si bien existe Carlo Scarpa también existen muchos imitadores de Carlo Scarpa y, por desgracia, éstos son innumerables. Bienvenido sería otro Carlo Scarpa; si existiese.

Deja clara esta excepcionalidad Cristinelli, porque también afirma, reconociendo el papel de la arquitectura moderna:

La arquitectura moderna es vital y desempeña un papel esencial en nuestra cultura y en nuestra civilización pero, en la época en que vivimos, no puede realizarse destruyendo los signos de un pasado en el que se funda nuestra identidad, civil y cultural.

El ejemplo de Scarpa es de libro para el debate, no sólo como acto cultural sino también en relación con la compatibilidad de materiales. La intervención en Castelvecchio (Verona, 1956), que respeta la estratificación histórica, superpone una nueva arquitectura que aprovecha para el proyecto los materiales históricos, valorándolos (fábricas y lienzos de piedra y ladrillo, más revocos) para añadirle, por contraste, acero, vidrio y hormigón como materiales propios del siglo XX y otros materiales análogos con los materiales preexistentes. Todo ello, en el marco de un proyecto de gran personalidad y orientaciones neoplásticas.

Pablo Latorre, en su interesante recorrido por la historia de la restauración, cuando llega a este punto afirma:

Todos reconocemos como muy exitosas y claramente como contemporáneas las intervenciones de Carlo Scarpa que sabe jugar entremezclando y dominando con maestría –como nadie ha sido capaz– los lenguajes de composición moderno e histórico; aunque probablemente desde la óptica de la conservación patrimonial en la que nos movemos hoy, sus intervenciones se consideran metodológicamente dudosa.

La preocupación por otras miradas, el futuro y cuestiones jurídicas

Algunas ponencias, como las de Pilar García Cuetos¹⁷ y José R. Moreno Pérez¹⁸, con independencia de estar situadas en el marco conceptual de la Bienal, van a incidir en aspectos de un debate que ya es actualidad y punto de reflexión de gran número de profesionales hacia el futuro: La sostenibilidad, en este caso aplicada al objeto patrimonial.

Pilar nos aporta episodios y ejemplos (caso de Cnossos, Acrópolis, etc.) reflejo de las teorías que marcan nuestro acervo cultural en materia de restauración y señala otras formas de aproximarse diferentes para la pervivencia de los bienes culturales:

...materia heredada y materia incorporada se entienden como un continuo basado en la pervivencia de los oficios y como un proceso metodológicamente diverso al aceptado y difundido por el ámbito eurocentrista. En un contexto en el que creación y recreación no se entienden como divergentes y en el que los oficios arquitectónicos están vivos, pueden reconsiderarse los conceptos de restauración y desrestauración e incluso poner en tela de juicio la misma existencia de tal práctica. Si a este

escenario le añadimos el nuevo criterio de la sostenibilidad incorporado al proceso de la restauración y la desrestauración, constatamos que también la idea de reversibilidad, como alternativa a la idea de desrestauración, podría verse desde otra perspectiva. Es quizás esta dialéctica una manifestación, en el ámbito de lo patrimonial, del debate norte-sur.

Esta reflexión de Pilar nos abre otras perspectivas lejanas para nuestra cultura pero ciertamente dignas de ser debatidas. Continúa más adelante:

Esta experiencia de reflexión múltiple ya ha sido elaborada respecto a la idea de la Autenticidad en el conocido documento de Nara, así que parte de sus enunciados podrían aplicarse igualmente al concepto de desrestauración: sería necesario “desafiar el pensamiento convencional en el campo de conservación, y debatir las maneras y los medios de extender nuestros horizontes para proporcionar más respeto a la diversidad cultural del patrimonio cultural, en la práctica de la conservación”.

En la búsqueda de soluciones para el futuro, José R. Moreno¹⁹ diagnostica y describe las contradicciones del discurso patrimonial:

Posicionarse frente a esos nuevos requerimientos significa desplazar los argumentos –de un discurso excesivamente preocupado de su propia logicidad- hacia el contexto complejo y dinámico de la innovación contemporánea y una vez allí, hacernos conscientes de la inversión radical que supone para el patrimonio su recepción social. En este sentido, lo constitutivo del mismo vendría ahora de la mano de su adecuada incorporación a un territorio físico y virtual en formación, contextualizar el alcance de su disposición en la batea territorial asignada, significa dar una respuesta específica a la tensión a la que lo somete la tenaza de lo glocal y con ello a su papel en los procesos de identidad en los que el ajuste de esa tensión se dirime.

La ponencia de José I. Casar²⁰, que como otras en esta Bienal penetra en una reflexión general sobre el concepto de desrestauración, va a centrarse con más detalle en su aplicación al medio urbano. Es de agradecer este esfuerzo, en un espacio de gran complejidad, donde se dirime diariamente el ser o no ser de los bienes culturales –con resultados varios en nuestro país- más allá de la acción concreta sobre el objeto. A través de ejemplos, nos perfilará casuísticas muy variadas, donde la descripción de la transformación de la plaza Mayor de Guadix produce cierta perplejidad.

Finalmente dos interesantes ponencias incorporadas a la sesión dedicada a la legislación sobre patrimonio histórico español trataron de aproximarnos a la posible reforma de la ley 16-85 y con más detalle a su aplicación concreta en conservación y restauración.

Javier García Fernández²¹ hará una descripción pormenorizada de aquellos aspectos de la ley que deberían ser objeto de reflexión y posible adaptación a la realidad hoy más compleja del patrimonio cultural.

Javier Rivera²² hará un recorrido conceptual de relación entre contenidos de la ley 16-85 y realidad patrimonial (respecto al urbanismo, a la financiación, etc.) y un examen exhaustivo del artículo 39 de la ley y sus consecuencias en el tiempo. Ello nos permite abordar las claves para una redacción más actualizada de la conservación y restauración.

Experiencias

Van a ser muchas y variadas las experiencias mostradas en la III Bienal de Restauración a través de ponencias o comunicaciones y que sería muy extenso relatar en esta introducción.

La ponencia introductoria de la Bienal encargada a Eduardo Mosquera Adell²³ sobre *desrestauraciones en intervenciones contemporáneas: el caso del Palacio de San Telmo de Sevilla* hace un aná-

lisis de la historia material del edificio y cómo las distintas intervenciones, anteriores a las obras en curso, han sido conscientes del marco arquitectónico y patrimonial donde se insertan. Especial hincapié se hace en las intervenciones del siglo XX desrestauradas (de Basterra y Galnares) que no supieron comprender la lógica edificatoria.

Las intervenciones en el Real Monasterio de Santa María de Sigüenza y en la Catedral de Tuy de Mariano Pemán²⁴ e Iago Seara²⁵, respectivamente, adscritas al Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, siguen la metodología rigurosa impulsada desde el programa que tan buenos resultados viene dando en el panorama cultural de nuestro país, en proyectos:

a. donde Mariano pone en práctica el proyecto de intervención, después de un exhaustivo conocimiento del bien cultural que refleja en su extenso artículo, y en coherencia con las reflexiones de un seminario expresamente constituido para debatir los problemas del Monasterio.

b. e Iago nos aporta en su texto -de la misma forma que Mariano- lo acontecido en la Catedral de Tuy, acompañado de los criterios que emanan de las cartas y documentos internacionales de restauración, aplicando para Tuy el concepto de conservación integrada y crítica del patrimonio arquitectónico.

El Plan Director va a ser un instrumento más del proceso puesto en marcha, documento fuente de conocimiento y base de la organización y estrategias a seguir sobre el conjunto catedralicio donde la "liberación" de la capilla mayor y el traslado del coro capitular en su tiempo son objeto hoy de reflexiones hacia la búsqueda de soluciones consensuadas tendentes a la recuperación espacial, litúrgica y cultural del conjunto o la restauración de la restauración.

No quisiéramos dejar de mencionar otras aportaciones a la Bienal que sería muy extenso relatar, son los casos de: La desrestauración en Navarra. Roncesvalles y Olite por Leopoldo Gil Cornet; La restauración de la capilla de San Juan Bautista. Iglesia de "El Salvador" por Eduardo González Fraile; La restauración del Fuerte de Navidad en el puerto de Cartagena (Murcia) por Francisco J. López Martínez; y las actuaciones sobre la rehabilitación de 1985 del Palacio de San Esteban de Murcia por Félix Santiuste de Pablos.

Las visitas programadas a la Catedral de Sevilla y la Colegiata del Salvador mostraron dos intervenciones sugerentes. La primera con un programa de conservación, en marcha y experimentado durante años, no sin el esfuerzo del Cabildo-Catedralicio y el arquitecto Maestro Mayor de arquitectura de la misma, Alfonso Jiménez; y la segunda, que ha llevado a cabo un programa integral de restauración del conjunto en relativamente poco tiempo, con la participación de las instituciones (Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Sevilla) y de la sociedad civil, bajo la dirección del Arzobispado de Sevilla y el arquitecto Fernando Mendoza Castell²⁶.

Esta última intervención para la Colegiata del Salvador presenta semejanzas con el proceso ejemplar llevado a cabo en los últimos años en la Catedral de Santa María de Vitoria, que todos seguimos con gran ilusión, y que ha presentado en la Bienal "el estado de las obras" por el equipo compuesto por Juan I. Lasagabaster, Agustín Azkárate, Leandro Cámara y Pablo Latorre.

Para el IAPH constituye una satisfacción inmensa la dilatada presencia de profesionales andaluces, con aportaciones de gran interés, que en cierta manera justifica la organización de la III-Bienal. Destaca la fuerte presencia de la ETS de Arquitectura de Sevilla a través de distintos grupos de investigación y profesores. Con independencia de los ya mencionados en párrafos precedentes, podemos citar a Julián Sobrino, Rafael Serrano, Maribel Alba, M. Teresa Pérez Cano, Carlos Tapia, Carmen Guerra, Lourdes Royo, Francisco Pinto y Rafael González (estos últimos con la presentación de la rigurosa restauración del Palacio Bertemati, que recientemente ha sido publicada monográficamente). Profesionales de otras universidades como son Isabel Bestué, Aroa Romero, Belén Calderón, Eduardo

Sebastián, Ana Luque y profesionales libres como es el caso de Carlota Blasco y Antonio Sánchez. Finalmente, aquellos que desarrollan su trabajo en el IAPH. Es el caso de Marta García Casasola, Beatriz Castellano, José L. Gómez Villa, Esther Ontiveros y Jesús Espinosa.

No quisiéramos cerrar esta introducción sin comentar la demostración que se realizó en el último día de la Bienal de la construcción de bóveda tabicada extremeña por el Equipo de la Escuela Taller de Zafra, bajo la dirección del arquitecto Manuel Fortea y que fue una experiencia inolvidable.

Notas

- ¹ Des-restauración en Italia, teoría y realizaciones, pp. 47-63.
- ² Des-restauración en el último siglo en la Cerdeña septentrional, pp. 303-316.
- ³ El siglo XX contra veinte siglos (Moreno-Navarro: pp. 199-210), Entre el anticuismo y la sostenibilidad. Una reflexión sobre des-restauración y materia (García Cuetos: pp. 83-101), Restauración, compatibilidad, reversibilidad (Mora Alonso-Muñoyerro: pp. 109-121), La recuperación de las técnicas constructivas tradicionales en la restauración y su adaptación a las tecnologías actuales de producción y a las formas de lenguaje contemporáneo (Latorre González-Moro: pp. 219-230), De la Des-restauración (Giuseppe Cristinelli: pp. 123-126) y Des-restauración y ciudad: Tres historias y un propósito posible (Casar Pinazo: pp. 127-141).
- ⁴ José Luis González, citando la tesis de Mariana Esponda, dirigida por él.
- ⁵ Latorre González-Moro: pp. 219-230.
- ⁶ Lamberini, D. (2005) *Viaggio ad Atene tra Monumento in Restauo dell'Acropoli*. Firenze: Morgana Edizioni, 2005
- ⁷ Cesare Brandi y la des-restauración, pp. 103-107.
- ⁸ Gizzi y Scudino: pp. 303-316.
- ⁹ González Moreno-Navarro: pp. 199-210.
- ¹⁰ Mora Alonso-Muñoyerro: pp. 109-121.
- ¹¹ Latorre González-Moro: pp. 219-230.
- ¹² Varagnoli: pp. 47-63.
- ¹³ La Des-restauración como deconstrucción del monumento. Reflexiones en torno al origen e historia del concepto, pp. 65-82.
- ¹⁴ Experiencias recientes de restauración en Italia, pp. 275-278.
- ¹⁵ Antígona, veladora de la memoria, o el problema de la conservación del patrimonio arquitectónico, pp. 531-541.
- ¹⁶ Cristinelli: pp. 123-126.
- ¹⁷ García Cuetos: pp. 83-101.
- ¹⁸ Del trato con las cosas cubiertas por las cenizas del tiempo. Sobre la des-restauración de lo patrimonial, pp. 143-146.
- ¹⁹ Moreno Pérez: pp. 143-146.
- ²⁰ Casar Pinazo: pp. 127-141.
- ²¹ La Reforma de la Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español, pp. 507-524.
- ²² Veinte años desde la Ley de Patrimonio Histórico Español y de Restauración (1985-2005). El problema de los criterios, pp. 525-530.
- ²³ Sobre Desrestauraciones en intervenciones contemporáneas: el caso del Palacio de San Telmo de Sevilla, pp. 23-43.
- ²⁴ El Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, convenio con la Diputación General de Aragón, pp. 355-370.
- ²⁵ El Plan Director de la Catedral de Tuy, instrumento, reflexión y propuesta para las prácticas de des-restauración, pp. 317-353.
- ²⁶ Esquema de la restauración de la Iglesia del Salvador de Sevilla, pp. 371-392.



III Bienal de Restauración. IAPH. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Foto: Javier Romero



Conferencia inaugural III Bienal de Restauración. IAPH. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Foto: Javier Romero



III Bial de Restauración. IAPH. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Foto: Javier Romero



III Bial de Restauración. IAPH. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Foto: Javier Romero



Saint-Sernin. Toulouse, Francia. Foto: Román Fernández-Baca



Acrópolis de Atenas. Foto: Román Fernández-Baca



Reunión Comité Científico de la III Bienal de Restauración en el IAPH. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Foto: Julián Esteban Chaparría

Índice

023 Introducción

Sobre des-restauraciones en intervenciones contemporáneas: el caso del Palacio de San Telmo de Sevilla

Eduardo Mosquera Adell

045 CUESTIONES TEÓRICAS

Ponencias

- 047 Des-restauración en Italia, teoría y realizaciones. Claudio Varagnoli
- 065 La des-restauración como deconstrucción del monumento. Reflexiones en torno al origen e historia del concepto. Ascensión Hernández Martínez
- 083 Entre el anticuarismo y la sostenibilidad. Una reflexión sobre des-restauración y materia. María Pilar García Cuetos
- 103 Cesare Brandi y la des-restauración. Giuseppe Basile
- 109 Restauración, compatibilidad, reversibilidad. Susana Mora Alonso-Muñoyero
- 123 De la des-restauración. Giuseppe Cristinelli
- 127 Des-restauración y ciudad: tres historias y un propósito posible. José Ignacio Casar Pinazo

Comunicaciones

- 143 Del trato con las cosas cubiertas por las cenizas del tiempo. Sobre la desrestauración de lo patrimonial. José Ramón Moreno Pérez
- 147 La tutela de la ciudad histórica durante los periodos autárquicos: Gustavo Giovannoni (1873-1947) y Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) ante la cuestión historiográfica. Belén Calderón Roca
- 159 Aplicaciones prácticas de la verosimilitud, trascendencia de la información y metadatos a las representaciones de elementos patrimoniales. José Manuel Valle Melón, Álvaro Rodríguez Miranda y Ane Lopetegí Galarraga
- 169 La des- restauración en la intervención sobre el Patrimonio Industrial. La Carta del Restauo del Patrimonio Industrial español: un proyecto de investigación. Julián Sobrino Simal, Rafael Serrano Saseta y M^a Isabel Alba Dorado
- 177 La restauración del claustro de Santa María la Real de Olite ¿Un caso de des- restauración? Leopoldo Gil Cornet
- 185 Revisión conceptual del Plan Especial de Ronda. Nuevas experiencias en la protección desde el planeamiento. María Teresa Pérez Cano
- 191 Restauración y Arquitectura contemporánea: posibilidades, alternativas y cuestionamientos. Carmen Guerra de Hoyos y Carlos Tapia Martín

197 COMPATIBILIDAD DE MATERIALES Y TÉCNICAS

Ponencias

- 199 El siglo XX contra veinte siglos. José Luis González Moreno-Navarro

Comunicaciones

- 211 Metodología para la interpretación en revestimientos policromos renacentistas en **Álava**. Mercedes Cortázar García de Salazar, M^a Dolores Sanz Gómez de Segura y Diana Pardo San Gil
- 219 La recuperación de las técnicas constructivas tradicionales en la restauración y su adaptación a las tecnologías actuales de producción y a las formas del lenguaje contemporáneo. Pablo Latorre González-Moro
- 231 Parroquia de Malaguilla: una restauración minimalista controlada. Luis de Villanueva Domínguez
- 239 Restauración (o des- restauración) de Nuestra Señora de la Asunción de Sax (**Alicante**). Miguel Louis Cereceda, Yolanda Spairani Berro, Raúl Hugo Prado Govea, José Antonio Huesca Tortosa y M^a Ángeles García del Cura
- 249 La evolución de la teoría de la Conservación y la Restauración como instrumento para la *restauración contemporánea* en San Miguel de Jerez de la Frontera. La dificultad en la definición del ámbito de actuación. Beatriz Castellano Bravo, Marta García de Casasola Gómez y José Luis Gómez Villa
- 259 Morteros de cal: una propuesta para la intervención en la iglesia San Miguel de Jerez. Ana Luque Aranda, Eduardo Sebastián Pardo, Esther Ontiveros Ortega y Jesús Espinosa Gaitán
- 265 Hacia una normalización de la limpieza de fachadas de edificios. Manuel Iglesias Campos, Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas y Moisés Frías Rojas

273 EXPERIENCIAS

Ponencias

- 275 Experiencias recientes de restauración en Italia. Paolo Marconi
- 279 L'Auberge Royale des Pauvres de Naples, un grand monument inachevé. Nicolas Detry
- 303 Des-restauración en el último siglo en la Cerdeña septentrional. Stefano Gizzi y Daniela Scudino
- 317 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
- 355 El Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, Convenio con la Diputación General de Aragón. Mariano Pemán Gavín
- 371 Esquema de la restauración de la Iglesia del Salvador en Sevilla. Fernando Mendoza Castells

Comunicaciones

- 393 Des- restauración versus restauración en la iglesia de Sta. María de la Fuente, Concatedral de Guadalajara. José Juste Ballesta
- 399 La recuperación del espacio interior de La Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca). Joaquín Naval Mas
- 407 La actitud restauradora en la Alhambra de Granada durante el régimen franquista: D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Una aproximación a su estudio. Aroa Romero Gallardo
- 417 La iglesia de San Agustín de Málaga: puesta en valor de un Bien Patrimonial. Lourdes Royo Naranjo
- 423 Propuesta de intervencion en el talaiot de Son Serra de Marina en el municipio de Santa Margalida (Mallorca), conocido como "Sa Cova de Sa Nineta". Marina Crespi Gómez y Damià Ramis Bernard
- 429 La Iglesia de San Nicolás de Alicante. De su des-restauración. Santiago Varela Botella
- 437 La des-restauración en la conservación en los conjuntos arqueológicos en Italia. El caso de Villa Adriana. Isabel Bestué Cardiel
- 447 Intervención integral en el Yacimiento Arqueológico de Acinipo (Ronda-Málaga). Carlota Blasco Aguirre y Salvador García Villalobos
- 453 Cuestiones revisadas en la restauración del Monasterio de Rueda. Javier Ibarгүйen Soler
- 461 Últimas actuaciones en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (2002-06). Juan Ignacio Lasagabaster Gómez
- 471 Capilla de San Juan Bautista. Restauración de una vicisitud estructural e histórica. Iglesia de "El Salvador" (Valladolid). Eduardo Miguel González Fraile
- 481 Restauración de la Casa Palacio Bertemati (s. XVIII) en Jerez de la Frontera. Francisco Pinto Puerto y Rafael González Calderón
- 489 La restauración del Fuerte de Navidad en el Puerto de Cartagena (Murcia). Francisco Javier López Martínez
- 497 Desrestauración del Palacio de San Esteban de Murcia. Félix Santiuste de Pablos

505 LEGISLACIÓN SOBRE PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

Ponencias

- 507 La reforma de la Ley 16/85, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Javier García Fernández
- 525 Veinte años de la Ley de Patrimonio Histórico Español y de restauración (1985-2005). El problema de los criterios. Javier Rivera Blanco
- 531 Antígona, veladora de la memoria, o el problema de la conservación del patrimonio arquitectónico. Julián Esteban Chaparria

- 543 **Presencia o ausencia del concepto des-restauración en la legislación catalana.** Raquel Lacuesta Contreras
- 549 **El patrimonio cultural español: derechos y obligaciones ante su conservación.** Vicente Poveda Sánchez

555 OTRAS COMUNICACIONES

- 557 **Restauración Monumental: Fuentes documentales en el Archivo Central del Ministerio de Educación y Ciencia y en el Archivo General de la Administración.** Joaquín Díaz Martín y Evelia Vega González
- 565 **Reflexiones sobre des-restauración y arquitectura defensiva.** Carlos S. Porras Funes
- 573 **Criterios de una intervención restauratoria: sobre el proyecto de restauración y la recuperación de vestigios arquitectónicos.** Mario Pirez Fernández
- 579 **La intervención en un monumento: un diálogo con la Historia.** Fernando Espinosa de los Monteros
- 589 **Plan director del Palacio del Temple. Sede de la Delegación del Gobierno en la Comunidad Valenciana.** Javier Domínguez Rodrigo
- 599 **Hacia la conservación mediante la reconstrucción: la ciudadela medieval oliventina (Badajoz).** María Antonia Pardo Fernández
- 605 **Biblioteca Palafoxiana del Tercer Milenio: el rescate de un monumento bibliográfico.** Judith Fuentes Aguilar Merino y Omar Lezama Tejeda
- 609 **Cuando los textos hablan... y alguien quiere escucharlos. A propósito de la restauración de la Iglesia de San Agustín en Talavera de la Reina (Toledo).** Félix Díaz Moreno
- 615 **El movimiento de restauración y las expectativas de futuro: la trayectoria de los conventos franciscanos en el nordeste de Brasil.** María Angélica da Silva y Martha Lins Tavares
- 623 **Rehabilitación del Convento de Santo Domingo de Cartagena de Indias.** Luis Villanueva Cerezo
- 633 **La Catedral de Cuenca. Restauración y rehabilitación de los espacios anejos a la girola.** Maryam Álvarez-Builla Gómez, Joaquín Ibáñez Montoya, Juan Manuel Millán Martínez y Miguel Ángel Muñoz García
- 641 **Arqueología y rehabilitación en los "Molinos de la Ribera" de Alcalá de Guadaíra (Sevilla).** Enrique Luis Domínguez Berenjeno y Lara Cervera Pozo
- 649 **Conservación y puesta en valor de las ruinas de Conimbriga.** Pedro Alarcão
- 657 **Estudio de intervención de conservación-restauración en estratos de pinturas murales superpuestas de cronología medieval.** María Antonia Garrido Martínez

Sobre des-restauraciones en intervenciones contemporáneas: el caso del Palacio de San Telmo de Sevilla

Eduardo Mosquera Adell, arquitecto. Catedrático de Historia de la Arquitectura, Universidad de Sevilla

La evolución experimentada en los criterios de intervención sobre los bienes culturales, refiriéndonos a aquellos que habitualmente se identifican como muebles o inmuebles, representa una componente esencial de nuestra cultura contemporánea. Se trata de un debate duradero, permanente. Se extendió desde hace bastante más de siglo y medio, en la difícil y cambiante relación con el pasado establecida en el transcurso de ese lapso temporal y prosigue con fuerza.

En un apretado y especializado medio cultural, sin embargo, se han manifestado situaciones muy variadas al respecto. Por ejemplo, se definieron sucesivos criterios de intervención, que normalmente se planteaban con la pretensión de superar y sustituir a otros. Lo que representa un rasgo típicamente propio de la condición moderna. Pero a la larga, dentro de la globalmente denominada tarea restauradora, se patentizó más bien la convivencia de posiciones y escenarios, incluso diametralmente opuestos, con hegemonías oscilantes o sujetas a matizaciones. Contamos desde los pronunciamientos a favor de la “tabula rasa”, en un extremo, o la “seguridad tranquilizadora” de la parálisis congeladora, hasta, por ejemplo, los intentos de una formulación “científica” de nuestro modo de operar con el pasado, que incluye complejos diagnósticos con tecnología avanzada y la precisión de la microcirugía.

Cuestiones previas

En el ámbito del reconocimiento permanente de la necesidad de afrontar nuestro encuentro con el pasado, plagado de actuaciones tan diversas no obstante, abordamos la obligada transmisión de sus valores y de su entidad material desde la continuada elaboración de respuestas a un quehacer especialmente complejo. Y que hecho sobre tareas como la conservación, la restauración, la rehabilitación, etc., ha llegado en sí mismo a constituir un discurso rico y sabido en sus líneas generales. Pero en particular, y ciñéndonos a la intervención en inmuebles, conviene ahora puntualizar algunas ideas. Se trata de esclarecer toda una vertiente que se ha intensificado, dentro de la natural revisión de criterios y realizaciones que genera la propia línea discursiva de la restauración. Nos referimos al concepto que se viene debatiendo actualmente de des-restauración¹. Un término aceptado, al igual que otro bien conocido y muy utilizado –valga el caso– en crítica literaria, filosofía y arquitectura, como es el de deconstrucción. Y que se plantea para añadir al intrincado panorama del hecho restaurador una vertiente reflexiva, de reacción, sobre la “rectificación” o “subsanción” de las consecuencias físicas, formales y culturales resultantes de criterios previamente asumidos y aplicados con diversa fortuna en determinados bienes culturales.

La problemática des-restauradora no es nueva, y alude a la reversibilidad de las intervenciones, a otorgar nuevas oportunidades al bien cultural. La des-restauración ha tenido lugar en realidad desde que, básicamente, se tensó el arco de la diatriba de raíz decimonónica sobre los planteamientos en torno a conservación y restauración, si se permite el esquematismo. Y habitualmente se produjo con un bagaje teórico y operativo importante, pero de menor densidad crítica del que hoy día disponemos. Se habría manifestado incluso sin la necesidad de formulaciones generales directas, considerando únicamente el caso a caso, pero con notables consecuencias sobre los objetos intervenidos tras su aplicación.

Transitando de un extremo a otro de dicho arco, en primer lugar podríamos encontrarnos con aquellas actuaciones que están basadas en criterios claros y contrastados, establecidos sobre pensadas bases conceptuales y un profundo conocimiento histórico del monumento. Normalmente son restauraciones deudoras de un largo e inacabable debate al que pertenecen posiciones bien conocidas, a menudo contrapuestas, de las que se ha generado una copiosísima bibliografía y cuya simple cita (Ruskin, Viollet-le-Duc, Boito...) encierra todo un ritual en el que reconocernos ante nuestro Patrimonio. Y que, sin embargo, han generado actuaciones o intenciones de des-restauración. Es el caso de des-restauraciones como la del Saint Sernin que nos legó en su día Viollet-le-Duc, arquetipo de la restauración estilística, por acudir a un ejemplo internacional. En España, merecen recordarse -entre otras muchas- las varias acometidas en la Alhambra por Francisco Prieto-Moreno sobre "reparaciones" de Torres Balbás (torre de las Damas...) o la del Patio del Yeso del Real Alcázar sevillano según el marqués de la Vega Inclán y José Gómez Millán, des-restaurado por Rafael Manzano; des-restauraciones efectuadas contra intervenciones del primer tercio del siglo XX llevadas a cabo originalmente dentro de criterios de conservación, que se oponían a la restauración en estilo.

De más actualidad, encontraríamos en España el caso de alguna pretensión des-restauradora sobre el teatro romano de Sagunto, tras la obra de Grassi y Portaceli, paradigma de la aplicación del criterio de intervención analógica.

Cada uno de estos propósitos o actuaciones de des-restauración evidencia el intento de des-restaurar intervenciones realizadas, en un pasado más o menos próximo, con criterios que son muy diferentes, pues están cualificados por un muy diverso grado de contemporaneidad y de adecuación a un sentido conservacionista.

En el otro flanco, en el otro extremo del arco, y menos estudiado por ahora, encontraríamos posiciones de des-restauración debidas no tanto a reconsiderar experiencias de restauración marcadas por criterios claros, aplicados al conjunto del bien o al elemento restaurado y fácilmente delimitable. Nos referimos a experiencias des-restauradoras de intervenciones que de forma resolutive han incidido sobre algunos bienes culturales especialmente relevantes. Y que no son legibles como indicadores de toda una posición universalista sobre la restauración; sino que más bien nos hallaríamos ante soluciones empíricas, marcadas por factores muchas veces externos a la identidad cultural, o más concretamente, a los rasgos materiales del inmueble. Nos referimos a determinadas experiencias de intervención en monumentos -por ejemplo- que se producen bajo parámetros culturales especialmente concretos, y donde finalmente la confluencia de personajes, arquitectos, comitentes y encargo, marcan las diferencias, sobrevolando por encima del entramado cultural e institucional general. Inexplicablemente se evadieron de la teórica y ya entonces creciente actitud garantista que, al menos desde que se traspasó el primer tercio del siglo XIX, ha intentado regir la intervención en el patrimonio monumental.

En este paisaje de dispersión se produjeron algunos planteamientos particularmente sensibles sobre la problemática des-restauradora a la que aludimos. Con este trabajo queremos expresar la posibilidad de aprender y de reflexionar sobre un conjunto de episodios acontecidos dentro de esta segunda vía comentada, en modo alguno ortodoxa y frecuentemente extrema, pero perfectamente signifi-

cativa de una parte de nuestra condición cultural. Y que por tanto no cabe obviar. En ella se ha debatido buena parte de nuestro Patrimonio durante el siglo XX, hasta los años setenta, aproximadamente, y no podemos eludir enfrentarnos a sus resultados.

El caso del Palacio de San Telmo

Los episodios de intervención que queremos recalcar al hilo de esa vía incidieron, por ejemplo, en un inmueble de especial relevancia cultural, el sevillano Palacio de San Telmo, que nos va a servir como guión para abordar nuestro planteamiento.

Se trata de un inmueble de proporciones considerables que, asumiendo el uso cronológico y funcionalmente prevalente de Seminario Metropolitano a lo largo del siglo XX, tras haber albergado otros diferentes previamente, fue intervenido sucesivas veces en dicha centuria, en un continuo tejer y destejer de su entidad patrimonial.

La dificultad de evaluar este monumento y su potencial cultural, en parte por ser un gran desconocido, para la ciudadanía, es un hecho fácilmente observable. Basta tener en cuenta la pluralidad de las actuaciones de los profesionales de la arquitectura que en un número apreciable² modificaron su constitución a lo largo de la pasada centuria. Una situación que ha propiciado numerosos embates a su ya larga vida, como los cambios de uso sobrevenidos y las reiteradas oleadas de incertidumbre que produjeron algunos intentos que se quedaron en puertas: su posible conversión en pabellón expositivo para el certamen Iberoamericano de 1929, o en dependencias municipales, incluso Parador Nacional de Turismo³ o sede universitaria...

Y comenzamos por la cuestión de los usos, porque la continuidad de determinados monumentos ha obedecido en buena medida al empeño utilitario por perpetuar su funcionalidad. Aunque ésta se haya producido bajo nuevos programas de usos.

El hecho de que nuevos usos tuviesen acogida en determinados inmuebles hijos de otros tiempos, como San Telmo, propiciaba -y aún propicia- una nueva fortaleza cooperativa. El edificio proseguiría así su vida, sobre la base de una lógica del tipo flexible y "receptiva". Mientras que su nuevo destino adquiriría para sus nuevos habitantes o usuarios el plus de prestigio asociado a los valores de antigüedad, de posición urbana, de imagen y significación que a su vez le aportaba el monumento, gracias a su singular consideración. Es el caso de diversos usos que acogió y, desde luego, la actual vocación de San Telmo como sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

Normalmente estas intervenciones -que en San Telmo insistimos que circunscribiremos a las producidas en el siglo XX, hasta que se decreta la declaración monumental del inmueble en 1968- posibilitaban la adaptación o readaptación a un nuevo destino. Se practicaron bajo diferentes criterios y modalidades, incluso presentes en idénticos sectores dentro del mismo inmueble. Se producían así notorias discriminaciones en la forma de actuar que afectaban desigualmente a unas partes del edificio respecto a otras, mediante la producción de jerarquías reveladoras de la actitud cultural con que se abordaba la intervención en nuestro palacio. La lógica de la utilización se imponía -poco a poco- a la lógica histórica del cada vez más ensolerado valor de este edificio: crecía en antigüedad y acumulaba más densidad sobre sí, resistente al paso de los tiempos y sus inclemencias, riadas, etc. Pero al mismo tiempo, era mayor la deriva de su personalidad arquitectónica, la confusión o ignorancia de su potencial cultural y, a la postre, se incrementaba el desequilibrio o merma de sus valores patrimoniales. Algo en lo que sospechosamente coincidía este inmueble con los evidentes resultados del *modus operandi* sobre la ciudad histórica a la que se vinculaba, y que el siglo XX iba consiguando.

Muchos e importantes edificios tienen una historia marcada por la continuidad de sus estructuras físicas, aparentemente registrables por la persistencia de su organización básica. Aunque las frecuentes alteraciones de su destino, propiciadas por la introducción de nuevos usos, la entrada de nuevas funciones demandadas por la ciudad y su medio social, se resuelven con evoluciones más bien internas del edificio y, sólo en ocasiones incorporan modificaciones externas del mismo. Pero interesa ahora remarcar una andadura como la de San Telmo, uno de los casos en que los nuevos usos han obligado a transformar partes considerables de dicho edificio. Y eso se ha producido sin que la identificación del edificio en cuanto imagen externa⁴ haya quedado desvalorizada, aunque no haya sido así en sus valores patrimoniales globalmente considerados.

En un mismo edificio como San Telmo, bajo diferentes criterios de intervención se han podido manifestar incorporaciones muy diversas, todas significativas desde un punto de vista formal y sobre todo documental, pues nos hablan de la trayectoria del edificio, de los preceptos que a lo largo del tiempo han volcado sus ideas sobre el edificio. Pero que en muchos casos nos han dejado una idea confusa de ellos. Aparentemente, San Telmo es un edificio unitario, basado en una traza hipotéticamente regular (una "traza universal"), que no estuvo concluida en época barroca⁵, por mucho que el barroco en Sevilla perviviese, sino que no lo hace hasta finales del siglo XIX, tras las obras a cargo de Balbino Marrón y Juan Talavera y de la Vega, destinadas a que el antiguo Colegio de Mareantes se convirtiese en palacio, como residencia de los duques de Montpensier y se produjeran las remodelaciones subsiguientes. Queda así reflejado de una manera eficaz cómo al espíritu barroco inicial del edificio se le agregaban planteamientos activos posteriores, de carácter adaptativo, desde una apreciable distancia temporal y cultural.

Las ciudades ducales españolas tenían palacios con los que se identificaban en su conjunto, y cuya impronta cualificaba su imagen potente y nítida, gracias a su coherencia tipológica, en parte depositaria de la evolución de los alcázares habsbúrgicos. En el barroco hispano están los casos de Lerma, Fernán Núñez, también Olivares y su impronta urbana (quizás menos dominante en el último caso), respecto a los modelos previos de Gandía, Sanlúcar de Barrameda, Marchena o los castillos-palacio de Béjar o Arcos, por ejemplo, y con el itálico Palacio de Urbino, siempre en el horizonte más temprano.

Aunque durante el Antiguo Régimen Sevilla fue ciudad de realengo, dotada con su Real Alcázar⁶ -el palacio más antiguo de Occidente aún operativo como tal-, se convierte con los Montpensier en corte ducal decimonónica -la Corte Chica- y el Palacio de San Telmo, como tal palacio, deberá cumplir esa misión.

Era un antiguo colegio de pilotos navales no concluido, que en parte había sido proyectado según trazas que muestran distintos criterios de racionalidad. Se produjeron claras estructuras controladas bajo una precisa jerarquía axial y de secuencia de espacios⁷, junto a otras presentes en su zona sur, más próximas a un criterio de acumulación al modo barroco e incluso previo, heredero de los modos propios del tejido mudejárigo, en una muestra muy sevillana de hacer arquitectura y ciudad, que lo aproximan por ejemplo a la arquitectura conventual.

Pero eso sí, bajo un conjunto de reglas compositivas que garantizaban externamente la unidad de la operación, con una envolvente nítida y diferenciada en su imagen ante la ciudad, y fácilmente asimilable a la forma de un alcázar, palaciega y vinculada a las fábricas tempranas.

Balbino Marrón y luego Juan Talavera asumieron por tanto en el XIX una finalización y recualificación del edificio que, sin embargo, compartía planteamientos de claridad, junto con la reiteración de patios y crujías en aparente caos, ahí donde el edificio era justamente más antiguo. Esto tuvo lugar en años en que el debate sobre restauración se centraba básicamente en edificios de cronologías anteriores: como por ejemplo, acudiendo a casos próximos, la Rábida en Huelva o la Catedral de

Sevilla, donde concurrieron personajes que matizaron el debate restaurador⁹. No obstante, parece que algunos edificios, más que por razón cultural, por “cuestión de estado”, por conveniencia utilitaria, no debían encarar dicho debate. Precisamente, la no valoración del barroco hasta bien entrado el siglo veinte sería como una especie de tregua para la incorporación del debate de los criterios de intervención al mismo edificio de San Telmo.

Parecía que estaba condenado a pertenecer a esa serie de edificios “naturalmente” utilizables y reutilizables más por su funcionalidad y prestancia que por la necesidad de delimitar y atribuir sus valores culturales con rotundidad y entender por lo tanto sobre los criterios de restauración en ellos. Quedaría garantizada su continuidad mediante el uso, entrando en una tradición paralela dentro de la intervención arquitectónica que desemboca más en la actual idea de rehabilitación, frente a la idea de restauración. La catedral debía ser restaurada. San Telmo sería intervenido de otra forma.

Sólo en los años veinte empieza a hablarse de que el edificio se está restaurando, pero aplicándole criterios muy alejados de los que estaban presentes en inmuebles con otra esencia monumental. El monumento estaría obligado a un origen y destino primigenio más, como una nueva cuenta que se inicia, y a lo sumo operaría en su favor el interés de su contemplación, de su pura admiración, pero bajo la (pesada) carga permanente de ser un activo funcional. Lo que obligaba a repensarlo, en diversas fases de su vida a lo largo del siglo XX, replanteando sus estructuras para garantizar su actualización, su funcionalización redundante, su vida⁹.

El San Telmo de los duques era un palacio singular dentro de Sevilla; en una posición diferente, extramuros, pero era un edificio basado en modos propios de la arquitectura sevillana con voluntad para perpetuarse. Es interesante considerar que tras el fallecimiento de la duquesa e infanta, su donación a la Iglesia y conversión en seminario representó un juego de adaptación en continuidad con una línea histórica pero con la introducción sucesiva de arquitectura según parámetros de contemporaneidad –en evolución– que des-restauraban las recuperaciones precedentes del edificio, aquellas producidas cuando la entrada de un nuevo uso había motivado restauraciones y adaptaciones.

El siglo XX había empezado en San Telmo con trabajos de Talavera para adecuarlo a Seminario Metropolitano de San Isidoro y San Francisco Javier (1901). Las intervenciones planteadas en la zona norte son de ocupación con una arquitectura de nueva planta cruciforme sobre el vacío del antiguo picadero del palacio. En cambio, sus intervenciones en la zona sur, además de posibilitar el mantenimiento y la restauración de cuerpos de fábrica seculares, se trababan con algunos nuevos elementos en continuidad y coherencia con el legado barroco del edificio, mediante la ocupación a base de estructuras menudas, de escala doméstica que continuaban un rico paisaje de cubiertas, partidos, etc. Es una labor que conseguía la perduración de la imagen de un San Telmo escolar barroco, adaptado y compensado frente a excepciones del autor, como el paso previo de su trabajo decimonónico con el salón de baile, abierto con una preciosista galería hacia el jardín, en el flanco sur.

Restauraciones que también son des-restauraciones

El problema de la des-restauración procede de la ruptura histórica de todo ese rico desarrollo, que se producirá en los años veinte. El cardenal Almaraz (con pontificado como arzobispo de Sevilla de 1907 a 1921) había insistido tempranamente en la inviabilidad del edificio para su uso como seminario, ante su degradación y supuesta falta de idoneidad para sobrellevar dicho destino. Su deseo de enajenarlo se ve reforzado al compás de crecientes necesidades de ese suelo y del deseo de los gobernantes locales de disponer de edificios representativos. Pues la ciudad se

planteó adquirirlo -como el entorno- para el desarrollo de la Exposición Iberoamericana, que abriría en 1929. De hecho, el arzobispado llega a encargar un proyecto al arquitecto Anibal González de nuevo seminario en el sector de Nervión, pues la hipotética venta del viejo edificio barroco financiaría la construcción del nuevo.

Finalmente se desaconseja esta opción, con el cardenal fuera ya de Sevilla, y se opta por continuar en el edificio, enajenando una porción de sus jardines para la reordenación urbana del sector durante la Exposición. Lo que permitirá con los ingresos obtenidos la intervención por parte del arquitecto José María de Bastera, traído por el nuevo arzobispo, el cardenal Illundáin (pontificado de 1921 a 1937).

San Telmo había transitado de su concepción como edificio de corte para los duques de Montpensier, con obras previas de Balbino Marrón y más tarde de Juan Talavera y de la Vega, para que este último, mediante una sobreocupación, especialmente de la zona sur, más el crucero de la zona norte, facilitara el uso educacional -el mismo que tuvo en origen- con el traslado del Seminario Mayor Diocesano en 1901. Pero la insatisfacción por el inmueble tuvo consecuencias. En 1926 dieron comienzo las obras que, a partir de un proyecto¹⁰ de los arquitectos bilbaínos José María de Bastera y Emiliano Amáñn, con dirección del primero, se llevaron a cabo para solventar las deficiencias funcionales de la rápida adecuación que para seminario tuvo, tras ser donado a la archidiócesis por la infanta María Luisa Fernanda de Borbón. En abril de 1928 se cierran las cuentas de las obras. En la documentación administrativa se habla de “reforma y adaptación”. Su operación es la de regularizar la traza interna de San Telmo, despojándolo de las desigualdades fruto del tiempo, buscando una mayor simetría. La corrección de los “errores” de tiempos pretéritos, que incluían las del cambio del siglo XIX al XX, del propio Talavera, le reportaría la definición de su sentido unitario, coherente con la imagen exterior. Los nuevos patios y alas, al incorporar una escala mayor, y una simetrización, pretendían hacer factible una idea de modernización. El predominio de dimensionamientos a favor de la ventilación, la entrada de la luz, la debida higiene habitacional son conceptos pues modernos. Llegan acompañados de desornamentaciones, de soluciones de cubiertas planas, que parapetadas en una imagen externa que no se toca -el San Telmo “ideal” nunca alcanzado hasta entonces-, afectan a sectores barrocos y a las reformas de Talavera, en las zonas norte y sur del edificio. También incluyen la ampliación del paso de la capilla hacia su sacristía, según se aprecia en la correspondiente planta del proyecto, que debió de hacerse en ese momento por no observarse en planimetrías previas. Por más que el esquema de circulaciones de Bastera es de una pobrísima funcionalidad y se encontraba aquejado de una lectura de bajo nivel del edificio que heredó.

La no emergencia de la intervención de Bastera, oculta en la envolvente, garantizaba el protagonismo de los elementos históricos. Sin embargo, la imagen y no sólo la funcionalidad del edificio han cambiado, hasta redefinirlo en su concepto arquitectónico general, sobre una base ordenadora realmente académica y rígida. Por ello, se efectuará un análisis pormenorizado tanto de esta intervención como de comentarios vertidos en medios especializados de su tiempo, para la comprensión de la embrionaria idea de des-restauración manejada por el arquitecto.

La regularización y la claridad de la estructura significan la entrada de un orden nuevo y ajeno que no tenía necesariamente por qué haberse producido, según la lectura del edificio efectuada previamente por otros arquitectos, autores asimismo de considerables obras en su interior y exterior. Incluso la estructura cruciforme de Talavera sobre el picadero pierde con Bastera dos de sus brazos para ganar “plena” simetría en el edificio.

Sin embargo, el enfoque crítico en la literatura de la época parece que fue de receptividad total del trabajo de Bastera, según puede leerse por ejemplo en la revista *Arquitectura*. Así se indica en la revista, dentro de un artículo dedicado a promocionarlo en 1929 ante el importante número de turistas y

arquitectos que visitan Sevilla con motivo de la exposición Iberoamericana, que el edificio “acaba de sufrir importantísimas obras de consolidación y rejuvenecimiento”.

La construcción, de fines del siglo XVIII, había ido pasando de mano en mano y en cada cambio salía perdiendo algo de su primitivo carácter, hasta que, por fortuna, el último toque ha servido para deshacer buena parte de los pegotes que se le habían ido añadiendo”¹¹.

De hecho, respecto a la intervención de Basterra, se habla muy curiosamente de restauración del edificio, en la revista *Arquitectura*: “Para habilitarlo para el nuevo destino, nuevamente hubo de entrar la piqueta restauradora”¹². Algo insólito, dados los criterios y la decisión por los cuales realmente se menoscaban importantes valores patrimoniales del inmueble. Pero el juicio de la época proseguía en términos de considerar el procedimiento como de “reforma interior”. Entendiendo que se estaba “conservando todo el carácter típico del soberbio edificio”¹³, pues finalmente: “No sólo se hicieron desaparecer los inmundos patinejos y las enrevesadas distribuciones interiores, sino que se rehicieron buena parte de las cubiertas y algunos pisos; se volvieron a pintar las fachadas y patios y se dispuso todo lo renovado como formando un único conjunto con los elementos artísticos antiguos, a los que acompaña y realza dignamente”¹⁴.

Interesantes patios, alguno fotografiado en la revista antes de su derribo, como el que se encontraba próximo al ángulo suroeste del patio principal, colindante con la crujía de la fachada principal, se pierden irremisiblemente, en la búsqueda de regularización y una escala digna.

Antes de que acudamos a un nuevo episodio, que es a la vez reconstructor y des-restaurador, debemos mencionar que la pervivencia de estos criterios -que incluso alcanzan hoy día a determinadas opiniones- se sancionó por un gran especialista en el barroco sevillano, como fue Antonio Sancho Corbacho: “El hermoso edificio... sufrió su última reforma el año 1926, en que la distribución interior adquirió mayor regularidad a costa de suprimir los numerosos patios pequeños y otras dependencias”¹⁵. El artículo de la revista *Arquitectura* y alguna de sus fotografías dan pie al historiador para, hablando de reforma, probablemente con un sentimiento encontrado, evocar los patios: “Algunos de los pequeños, derribados en 1926, fecha de la última reforma de este edificio, tenían arquerías sobre columnas de mármol y las ventanas del principal estaban encuadradas con pilastras jónicas y molduraje igual a los balcones del claustro grande del convento de la Merced, también de Sevilla, que construyó Leonardo (de Figueroa) en 1722”¹⁶.

Restauraciones en estilo, des-restauraciones ornamentales

El siguiente pontificado, el del cardenal Segura (1937-54), vive otra zozobra a cuenta del estado del edificio y los cambios en los criterios con los que se restaura y presenta. Con el arquitecto Antonio Illanes estamos ante una intervención conceptualmente más simple, que supone un vaivén en el oscilante tratamiento figurativo de la escalera principal del palacio. Su restauración se produjo tras el incendio padecido en 1952, que afectó a puntos concretos de sus fábricas.

Así, el incendio que afectó a la biblioteca y por ejemplo a la escalera sirvió para que Antonio Illanes restaurara partes del edificio en una clave mimética que garantizase el recuerdo del San Telmo más barroco. Lejos quedan las imágenes fotográficas decimonónicas de Lévy de una decoración de la escalera más sobria, más sencilla, propia de la primera época de los duques, luego ornamentada más intensamente, versión en parte asumida por Illanes. El edificio se restaura potenciando determinados criterios formales teóricamente previos a la propia construcción de la escalera.

Las camarillas y las cubiertas: restauraciones y des-restauraciones

Diez años después, en 1962 y bajo el pontificado del siguiente arzobispo, el cardenal Bueno Monreal, otro arquitecto sevillano, José Galnares, propicia una intervención que atraviesa el edificio rasgándolo de abajo hacia arriba, para situar un sobre-edificio de arquitectura estrictamente contemporánea. Violentados algunos elementos históricos, conculcados asimismo los principios de Basterra, el edificio queda enmendado de su hipótesis de regularización, queda des-restaurado del concepto de edificio monumental adquirido en los años veinte. No se trata ya de imponer un orden sino simplemente de actuar adaptativamente de forma autónoma.

La necesidad de aumentar la capacidad de alojamiento y una operativa tradicional en el caserío sevillano, que incluye el remonte, se introducen aquí a gran escala. Retornamos al sentido de “desorden” trabado, adherido a una matriz difusa sumida en el interior del inmueble. Galnares des-restaura el edificio para devolverlo de algún modo a su sentido, a su receptividad natural. El desmontado de cubiertas, potente desde el nuevo modo de ver el edificio, refleja los cambios que experimenta, la multiplicación de plantas intermedias, etc. Las camarillas para alojamiento de los seminaristas están construidas con una arquitectura y unos materiales de base puramente moderna, con una lógica de la técnica y de la repetición especialmente insistente, en un ámbito que discurre del núcleo interno a la periferia superior del edificio.

Debe subrayarse que Galnares, quien más tarde se involucrará en el palacio en operaciones de consolidación de cubiertas tras el terremoto de 1969¹⁷, es un arquitecto especialmente activo en el campo del Patrimonio y sobre sus posiciones efectuaremos alguna consideración particular.

Teniendo en cuenta su condición de académico de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, lo encontramos en las dos sesiones en las que se propuso y activó la declaración de San Telmo como Monumento en 1968. Después, precisamente de las intervenciones comentadas, y cuando pendían incógnitas sobre su posible destino como Parador Nacional de Turismo.

En definitiva, en San Telmo maneja el mismo tipo de criterios con el que lanzó en 1961 su idea de corazón de la ciudad. Es decir, la propuesta que hizo de redefinición del área entre la catedral hispalense, el coso de la Maestranza, el barrio del Arenal y el río Guadalquivir en un proyecto presentado ante la Academia de Bellas Artes. Allí hacía valer la idea de un nuevo foro, con unos nuevos elementos modernos. Monumentos históricos y monumentos modernos dialogaban entre sí como figurantes, gracias a la destrucción del orden de la trama, del soporte continuo, como supuesta garantía del concepto de continuidad funcional de la ciudad: monumentos modernos sucedían a monumentos históricos para acompañarles sin obstáculos menores.

Es el mismo criterio empleado con el edificio de San Telmo: no prevé dignificar el edificio hacia un orden superior, sino que funcione recuperando el concepto de receptividad de usos y densificaciones que históricamente había asumido, por encima de un concepto unitario y rector. La monumentalidad de San Telmo era su permanente aceptación de usos e intervenciones, su capacidad de absorber, cual pequeña ciudad: los trazados -la trama- como concepto se violentaban y mandaban ahora los objetos históricos, y los objetos modernos de Galnares.

En definitiva, restaurar el edificio en ese momento es eliminar la trayectoria de mantenimiento, de restauración basada en criterios conservadores, para introducir otros ajenos: aparecen elementos de diseño basados en el empleo del hormigón, el hierro, el ladrillo visto aplantillado, carpinterías metálicas, honestamente ajenos al orden material y constructivo tradicional; pero que, en su contraste, no aportan una normalización. Provocan el problema de una arquitectura moderna sin cualidades, ni un planteamiento crítico suficiente para situarse desde una perspectiva pensada sobre la materialidad

del edificio, desafiando con la desestructuración el orden académico otorgado por Basterra, pero también incurriendo en la incapacidad de asumir su “desorden” histórico, aquello que la historia no modificó, conculcando aquello que particularizaba el edificio, como el juego de cubiertas impuesto ahora. El interior a modo de ciudad barroca combinaba lo doméstico plural y lo único, y ahora quedará perdido en función de una “ciudad” especulativa que insiste en modernas colmenas superpuestas violenta e indiferentemente, a partir de un gran tajo en el edificio. De hecho, la escalera es uno de los elementos de diseño clave de Galnares.

Algunas conclusiones

Los nuevos girones de la historia pudieron jugar malas pasadas. Pero interesa subrayar, en este momento, las consecuencias de aquellas ocasiones donde el acto pretendidamente restaurador obedeció a una base de planteamientos comunes a la producción de nueva arquitectura y al propio hecho restaurador, en su acepción más interesadamente amplia: reforma, adaptación, recuperación, rehabilitación, que conviven con la restauración en sentido estricto, dentro de la variopinta secuencia de intervenciones habidas.

En la contemporaneidad, particularmente entrados ya en el siglo XX, ese estado de cosas derivó ocasionalmente en situaciones como las aquí expuestas, que hoy día se han visto superadas, pero que sin embargo han propiciado el debate sobre su continuidad como aportación patrimonial, caso del Palacio de San Telmo, o su des-restauración para la consecución de otro estado del monumento, en una revisión de los propios presupuestos contemporáneos y resolviendo nuevas necesidades de alto sentido institucional (sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía). Los acontecimientos analizados ocurrieron cuando la restauración era una práctica administrada, pero insuficientemente articulada desde un punto de vista cultural. Fue así a lo largo de gran parte del siglo XX con San Telmo y todavía nos suscita cuestiones en vías de solución.

Forma, materia, orden general, utilización, etc., devienen en algunos de tantos factores que redibujan la propuesta cultural abierta en que se debaten numerosos monumentos sobre los que pende su des-restauración. El caso del Palacio de San Telmo, con las intervenciones respectivas de José María de Basterra, Antonio Illanes y José Galnares, sobre la herencia de Juan Talavera y de la Vega y sus predecesores, puede resultar paradigmático en el sentido de mostrar una pluralidad de ocasiones sobre el hecho de des-restaurar precisamente la intervención contemporánea; cuando ya estaban emitidos y difundidos los criterios de intervención, cuando incluso se habían formulado cartas internacionales. En San Telmo, cada intervención que nos interesa suponía un cambio de uso, de destino del edificio, de su papel e identidad en la ciudad, en una ciudad depositaria de una rica cultura urbana, de un denso patrimonio. También cada cambio se refería como hito gestor de un titular responsable institucionalmente.

Cada intervención se arrogaba restaurar el edificio deshaciendo, des-restaurando el concepto previo, bajo el amparo del mantenimiento de una imagen externa acabada, acuñada como manto protector. El edificio no era entonces una cadena lógica y progresiva de definiciones por las que se potenciaban sus valores y se enriquecía en su cualidad arquitectónica y funcional -por no hablar de la situación aún más oscilante de sus bienes muebles- sino que fue padeciendo un compendio de vaivenes, muchos a la contra de otros, con operaciones de des-restauración, no tanto como manifestaciones de crítica y elaboración de alternativa a la aplicación de determinados criterios restauradores, sino como consecuencia de intervenciones que refuncionalizaban el edificio para darle senti-

do por su cualidad operativa, más que por su impronta cultural, y de esta manera perpetuarlo, la mayoría de las veces, en una situación interesadamente confusa y compleja, aunque normalmente pobre en sus resultados.

Nos quedará la obligación de discernir cuánto el entendimiento de lo histórico desde las disciplinas de la Historia, cuánto la concepción contemporánea del quehacer arquitectónico, cuánto la comprensión de lo patrimonial desde su ámbito operativo, transitan sobre una autonomía disciplinar, respectivamente, según lo visto en esta andadura del edificio y cuánto el discurso de la interdisciplinariedad cabalgará haciéndolas convivir articuladamente, frente a esa interesada escisión de concepción histórica, práctica de intervención y modelo cultural de gestión del inmueble, que San Telmo padeció. Porque viendo cómo se produjeron los desajustes comentados sobre el sentido de la historia y el uso de la misma, conforme al espíritu y los modos de hacer de las épocas expuestas, tanto más demandamos de la tarea patrimonial la recuperación y refuerzo de su capacidad de encuentro.

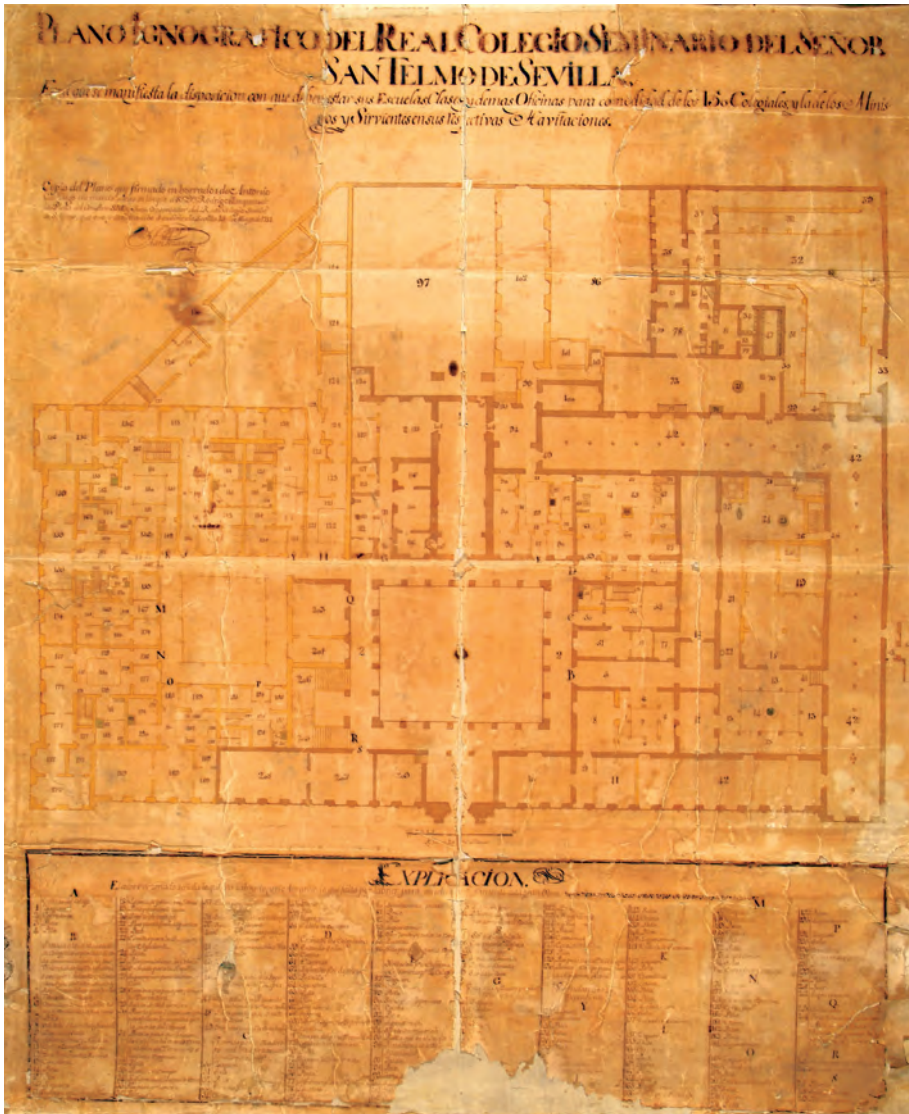
La historia reciente de San Telmo es por lo tanto la historia de un edificio sobreocupado, sobreutilizado, que tiene ante sí el reto de alcanzar una nueva dignidad, rescatando valores patrimoniales ligados a los procedimientos históricos con los que se manejó, pero desde nuestras claves contemporáneas. Puede decirse que durante un tiempo en el que no se llegó a centrar el debate sobre restauración, sino en las aportaciones de determinados edificios monumentales, este otro tipo de edificios -el otro extremo del arco al que aludimos al principio- padecería una secuela de cambios de criterios, restaurándose y des-restaurándose sin una solución admisible de continuidad en los criterios, en un permanente hacer y deshacer. Parece por lo tanto pertinente recuperar otro modo de actuar sobre el edificio, des-restaurando lo restaurado en su día, es decir buscando aquello que le permita recuperarse del paso de aquellos tiempos modernos desestructurados y potenciar sus valores patrimoniales y renovar su funcionalidad. De ahí que la idea de des-restauración se convierta en un elemento clave del debate que está suscitando en los últimos años.

Notas

- ¹ Existen definiciones que se reclaman como muy precisas sobre esta cuestión. Aunque normalmente se habla de desrestauración o desrestauración, en cuanto acción referida a una intervención previa que puede acometerse precediendo a una nueva restauración; cuando no va confundida o integrada con dicha restauración subsiguiente. En otras lenguas: derestauration (inglés), dérestauration (francés), derestauro (italiano, portugués)...
- ² Cabe recordar entre otros a Juan Talavera padre, a Antonio Illanes, a José María Basterra y Emiliano Amáñn, a José Galnares o Antonio Delgado Roig, hasta llegar a su actual arquitecto, Guillermo Vázquez Consuegra. Por no hablar de los ingenieros y arquitectos que intervinieron en la urbanización de su entorno y los nuevos límites de sus jardines, con motivo de las ordenaciones efectuadas para la Exposición Iberoamericana.
- ³ En 1967 se produjeron las conversaciones relativas a su posible conversión en parador. La idea era disponer de un parador de gran capacidad, con el señuelo de que los modernos Jumbos ya podían traer al aeropuerto de Sevilla grandes contingentes de turistas bajo la simultaneidad de un solo vuelo.
- ⁴ Su envolvente no fue completada en la época barroca original sino en pleno siglo XIX, como el profesor Lleó ha insistido y demostrado detalladamente (LLEÓ, 2004: 71-76). Los autores asumieron un estilo teóricamente vilipendiado en su época.
- ⁵ Bastaría analizar el plano de Francisco Pizarro de 1781, o los primeros levantamientos de Balbino Marrón de 1849, una vez adquirido por los duques.
- ⁶ Desde tiempos andalusíes un alcázar es un palacio real fortificado.
- ⁷ Es el caso, por ejemplo, del eje de la portada, patio principal y capilla. O la composición de determinadas fachadas, emergencias y alturas.
- ⁸ En el caso del monasterio onubense tan vinculado al descubrimiento americano, fueron los propios duques de Montpensier los que impulsaron su primera restauración y su temprana declaración monumental, la tercera de España.
- ⁹ En su día efectuamos una síntesis de las principales intervenciones experimentadas por San Telmo al hilo de estas consideraciones. Se acompaña de diversas referencias al aparato documental manejado para cuya obtención contamos con la colaboración de José Luis Barrera Valverde y José Peral López en tareas de investigación (MOSQUERA, 2004: 77-86).
- ¹⁰ Sabemos que se redactaron al menos dos opciones de proyecto.
- ¹¹ Así puede leerse en un extenso y documentado artículo que critica el itinerario que sustanciaba patrimonialmente al edificio y aplaude el nuevo sesgo de la intervención des-restauradora (C.E.A., 1929: 83).
- ¹² Nuevamente se insiste en la necesidad del cambio, en la revista madrileña, entonces la más importante publicación arquitectónica periódica del país (C.E.A., 1929: 89).
- ¹³ La idea final de justificar esta opción des-restauradora es la de dar prueba de cómo la Iglesia conservaba el patrimonio artístico en España (C.E.A., 1929: 93-94).
- ¹⁴ Se insiste en la misma línea (C.E.A., 1929: 91).
- ¹⁵ En este trabajo se refuerzan los aspectos de regularidad y control formal del edificio, asociándolo incluso ligeramente al Monasterio de El Escorial (SANCHO, 1952: 72).
- ¹⁶ Se trataba lógicamente de valorar los rasgos barrocos del inmueble (SANCHO, 1952: 77).
- ¹⁷ Las técnicas de restauración empleadas después del terremoto por parte del mismo arquitecto seguirán la técnica constructiva moderna, estructuralmente ajena a los parámetros históricos del inmueble.

Bibliografía

- C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929, pp. 83-94
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Gever, 1991
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R. y otros. Informe sobre los valores patrimoniales del Palacio de San Telmo de Sevilla. *PH: Boletín del IAPH*, 51, diciembre, 2004, pp. 36-41
- GALNARES SAGASTIZÁBAL, J. El corazón de la ciudad (1961). *Boletín de Bellas Artes*, 6, 1978, pp. 11-28
- LLEÓ CAÑAL, V. El Palacio de San Telmo en el siglo XIX. *PH: Boletín del IAPH*, 51, diciembre, 2004, pp. 71-76
- MOSQUERA ADELL, E. San Telmo, siglo XX: el palacio como Seminario Metropolitano. *PH: Boletín del IAPH*, 51, diciembre, 2004, pp. 77-86
- RIBELLOT CORTÉS, A. *Vida azarosa del Palacio de San Telmo. Su historia y administración eclesiástica*. Sevilla: Marsay, 2001. 2 vols
- SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1952
- SCHUBERT, O. *Geschichte des Barock in Spanien*. Esslingen a. N.: Paul Neff Verlag, 1908 (trad. española: *Historia del barroco en España*. Madrid: Saturnino Calleja, 1924)
- VÁZQUEZ CONSUEGRA, G. San Telmo. *Aparejadores*, 11, septiembre, 1983, pp. 17-23
- VÁZQUEZ SOTO, J M; VÁZQUEZ CONSUEGRA, G.; TORRES VELA, J. *San Telmo. Biografía de un Palacio*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1990



Plano de Francisco Pizarro de San Telmo. 1781. El sector norte, a la izquierda, es un proyecto. Fuente: Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla



Vista aérea del Palacio de San Telmo mostrando su definición como seminario, tras la intervención de Juan Talavera. Fuente: *La imagen aérea de la Sevilla de Alfonso XIII : formas y perspectivas del recinto urbano, 1920-1930* [textos de Alfonso Braojos Garrido]. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y Capitanía General de la 2ª Región Aérea, 1990



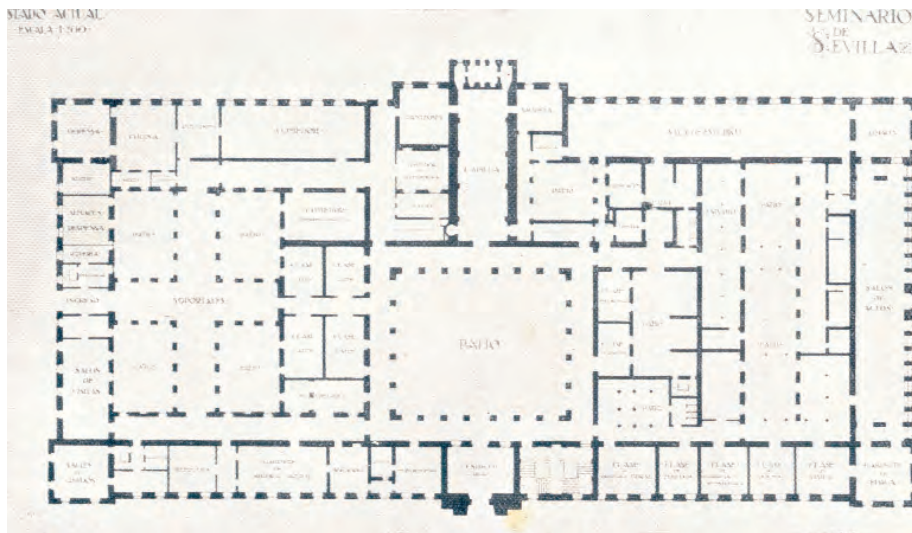
Las cubiertas del entonces seminario, antes de la intervención de José María de Basterra. Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929



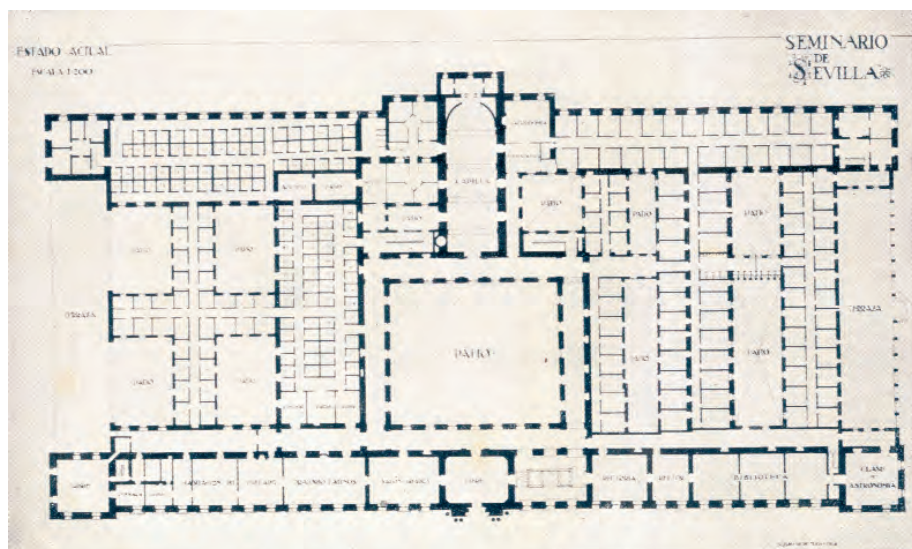
Derribo de patios barrocos durante la ejecución de las obras de 1926-28. Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929



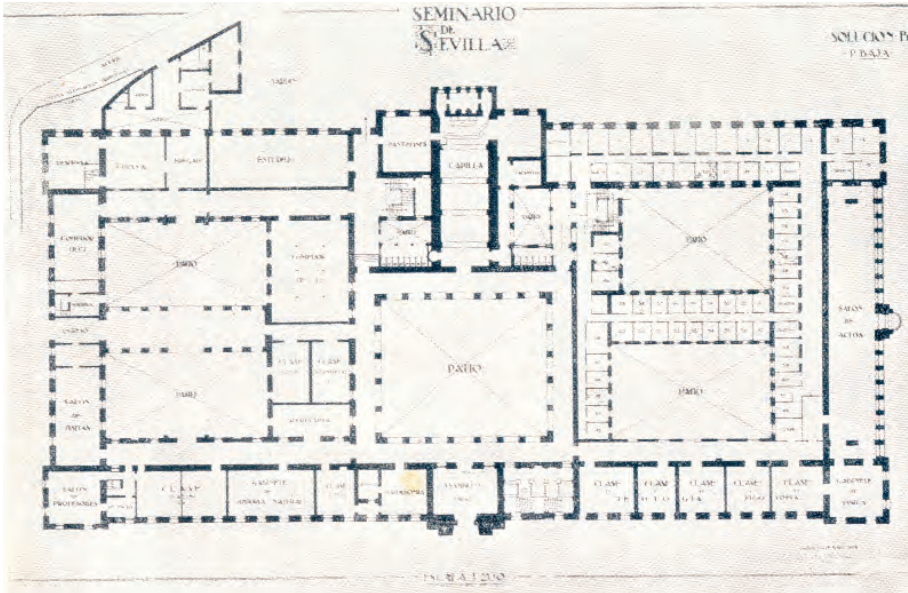
Vista de 1929 tomada desde el Zeppelin, mostrando las obras de Basterra, culminadas el año previo. Fuente: © Fototeca Municipal de Sevilla (ICAS-Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones), archivo Sánchez del Pando



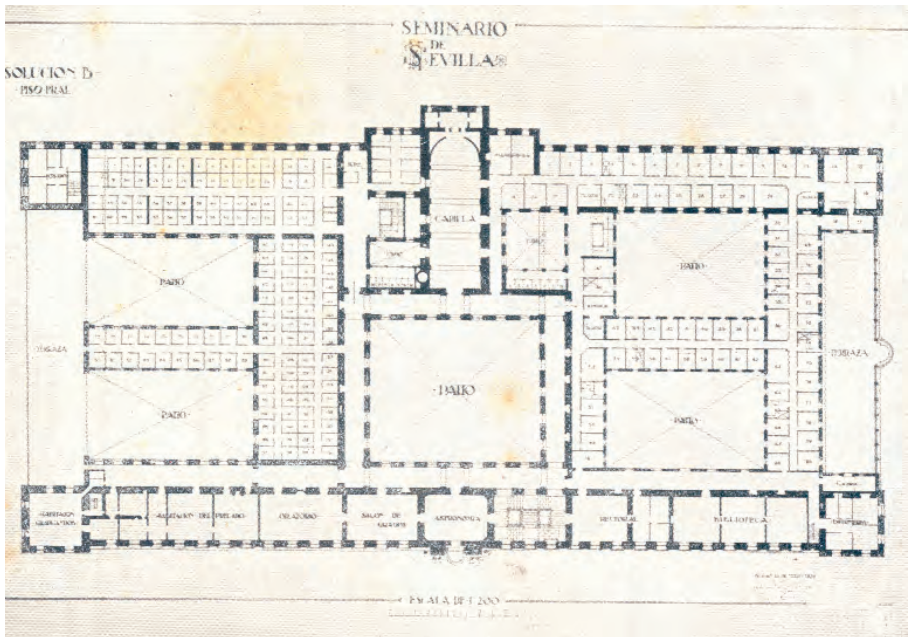
Planta baja de San Telmo, previa al proyecto de Basterra y Amán. Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929



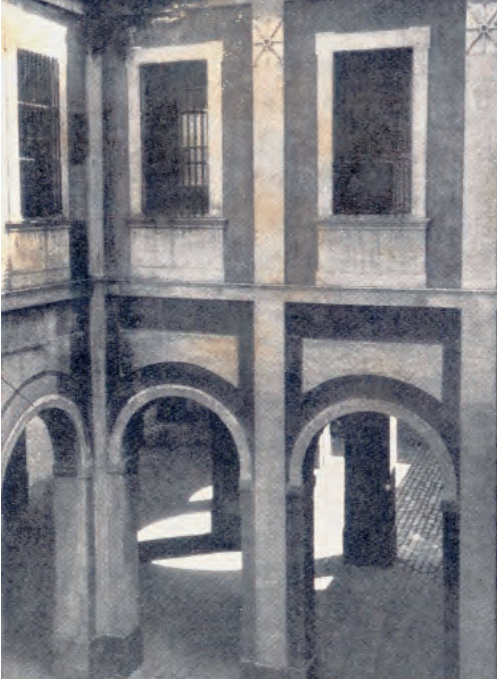
Planta alta de San Telmo, previa al proyecto de Basterra y Amán. Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929



Planta baja de San Telmo, según la solución B del proyecto de Basterra y Amáñn. 1926. Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929



Planta principal de San Telmo, según proyecto de Basterra y Amáñn. 1928. Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla. *Arquitectura*, 119, marzo, 1929



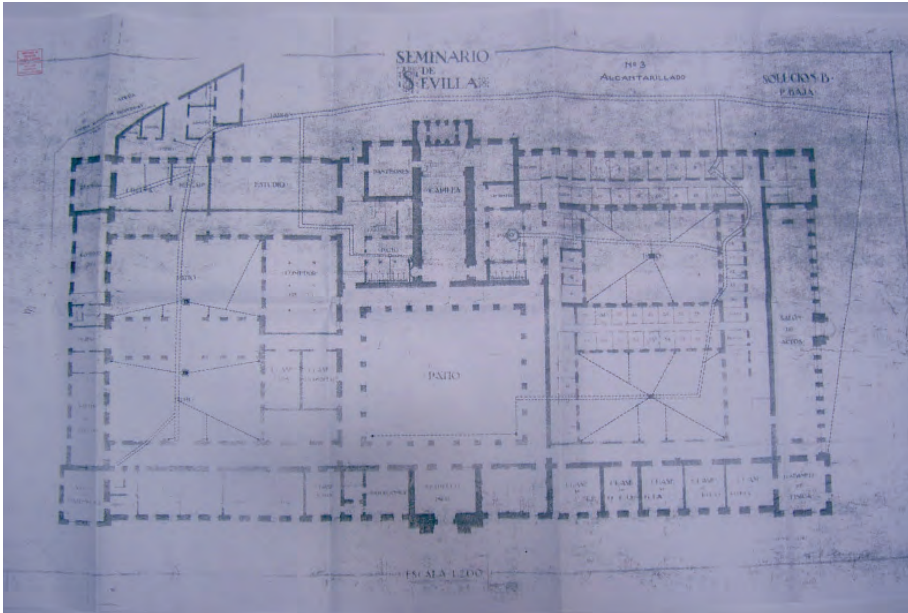
La estructura cruciforme del seminario de Talavera sobre el antiguo picadero de los Montpensier.
Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla.
Arquitectura, 119, marzo, 1929



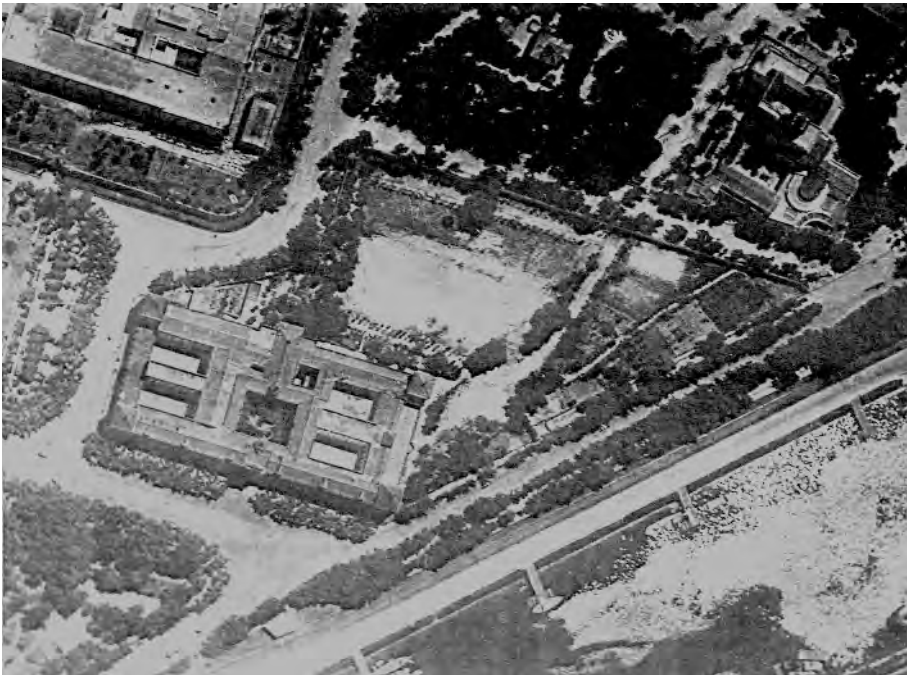
Estado de la estructura cruciforme de Talavera tras la supresión de dos alas por parte de Basterra.
Fuente: C.E.A. El Palacio de San Telmo, en Sevilla.
Arquitectura, 119, marzo, 1929



Detalle del patio sureste que muestra la intervención de Basterra, 2003. Foto: Eduardo Mosquera Adell



José María de Basterra y Emiliano Amáñn: Seminario de Sevilla. Solución B. Planta Baja. 1926. Fuente: Expediente de declaración del Monumento. Ministerio de Cultura. Gabinete. Archivo Central. C/87655/14bis



Vista aérea del Palacio de San Telmo (1960 ca), previa a la introducción de las camarillas por José Gálnares Sagastizábal. Fuente: Fondo Documental del arquitecto José Gálnares Sagastizábal, en Archivo Profesional del arquitecto Juan Fernández Carbonell



Vista de uno de los patios de las camarillas ejecutadas por José Galnares, 2003. Foto: Eduardo Mosquera Adell



Ángulo del patio sureste que muestra la intervención de Basterra, 2003. Foto: Eduardo Mosquera Adell



Escalera introducida por Galnares para acceso a las nuevas camarillas ejecutadas por José Galnares, 2003.
Foto: Eduardo Mosquera Adell

CUESTIONES TEÓRICAS

Des-restauración en Italia, teoría y realizaciones

Claudio Varagnoli, profesor titular de la Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Chieti-Pescara, Italia
Traducción: Cruz Carrascosa Palomero (Università di Chieti-Pescara)

El tema de la des-restauración no se ha tratado hasta ahora en Italia con la seriedad y la claridad con que se ha hecho en Francia o en España. Faltan todavía textos que den una visión de las posiciones y de las realizaciones sobre el tema, salvo en yacimientos arqueológicos (GIZZI, SEGARRA LAGUNES, 1996); mientras se ha hablado, y mucho, de reversibilidad y de duración en el tiempo de las restauraciones, como en algunos recientes congresos. Sin embargo, el argumento es de actualidad y por eso no trataremos de tantos casos de des-restauración de estatuas antiguas o pinturas, muy notables ya en la historia de la restauración, sino que nos detendremos sobre diversos ejemplos que se han presentado recientemente en el debate nacional.

Hoy día se abusa de la expresión des-restauración, al menos en algunas situaciones. Como ha sido aclarado por Bergeon (BERGEON, 1993) y Tollon (TOLLON, 1995) en dos congresos franceses de los años noventa, por des-restauración no se puede entender cada intervención realizada sobre una obra ya restaurada o, en cualquier caso, modificada. Desde este punto de vista, cada acto de restauración tiene siempre que ver con una situación alterada por una o más intervenciones precedentes, por lo tanto cada restauración –desde la remoción del enlucido con la intención de redescubrir decoraciones ocultas, a la más compleja de las estructuras– acaba por ser una des-restauración.

Está claro entonces que la expresión se refiere en primer lugar a las restauraciones concebidas en época moderna *-le mot et la chose sont modernes-*; es decir, a aquellas realizadas del siglo XIX en adelante. La des-restauración representa entonces el momento de revisión, o de crítica, que la cultura moderna opera sobre la propia visión del pasado. Una operación, como veremos, también paralela históricamente a un profundo proceso de revisión historiográfica que la cultura europea ha llevado a cabo sobre algunos axiomas interpretativos de eventos pasados.

La primera aparición hasta ahora registrada del concepto es la realizada en un congreso de 1971 en Munich (TOLLON, 1995: 10). Pero, como es sabido, es en el importante congreso de Toulouse de 1980 cuando la des-restauración hizo su aparición oficial; congreso seguido posteriormente de iniciativas análogas en Budapest, en el congreso francés SF-IIC en 1993 y por otro *Colloque* en 1995. La etimología del término deja ya entrever un punto de partida “negativo”: la des-restauración es remoción, negación. En su acepción inicial, sin embargo, la intervención se ha dirigido *à abolir toute trace d'une restauration pour retrouver un état antérieur, et si possible, primitif, de l'oeuvre* (PRESSOUYRE, 1981: 13), por tanto todavía en una acepción orientada, como en el siglo XIX, al descubrimiento de la obra ocultada por los restauradores. Pero parece claro que la operación elimina en realidad la intervención de restauración como tal, buscando un camino mejor para prolongar la vida del monumento.

La situación ha sido ampliada en el ámbito francés, desde Bergeon, que ha delineado una casuística de restauraciones sobre todo en la pintura italiana, recordando la sensibilidad modernísima de un pintor como Carlo Maratta, que interviene sobre las pinturas de la *Farnesina*, obra de Rafael y de

su escuela, con nuevos colores, pero usando la técnica de pastel y, por tanto, fácilmente documentables y eliminables; situación confirmada y reafirmada por recientes restauraciones (SORGONI, 2002: 306-314). Sin embargo, Bergeon todavía piensa en la des-restauración como una operación puramente negativa, en la cual se trata de redescubrir una obra bajo las intervenciones pasadas.

Los parámetros de referencia presentados por Tollon en 1995, para las obras pictóricas y escultóricas, definen un cuadro más complejo en el que se pone la cuestión de la sustitución de la restauración con otro. Refiriéndose a las categorías típicas de la teoría de la restauración con constantes referencias a Brandi, Tollon establece tres parámetros sobre la base de los cuales decidir una intervención de des-restauración (TOLLON, 1995: 12-13): un parámetro histórico (*paramètre historique*), que ve las restauraciones pasadas como documentos de una postura que forma, de cualquier manera, parte de la historia del arte – o al menos de la cultura, del gusto – y que por tanto deben conservarse etc.; un parámetro estético (*paramètre esthétique*), que sin embargo, arriesga ser aleatorio, porque ligado a las modas puede provocar elecciones contingentes, relativas a las orientaciones del restaurador; un parámetro técnico (*paramètre technique*), preeminente en caso de un error técnico y de un daño inducido sobre la obra de una restauración pasada, que debe ser eliminada pero a costa de otros, ulteriores daños: todos sabemos que también una simple limpieza provoca daños, en cuanto que es un acto irreversible. Nace, por tanto, la pregunta fundamental a la cual la des-restauración debe responder: ¿por qué sustituir una restauración con otra que se envejecerá igualmente con el paso del tiempo?

Respecto a los casos conocidos en Europa de des-restauración, la situación italiana, en el país de Boito y de Giovannoni, tiene todavía un carácter prudente y conservador que la ha excluido del clamor de casos como Saint-Sernin en Toulouse o el Partenón en Atenas. Ya con una primera mirada emergen algunas divergencias importantes. En Francia o en los países del norte de Europa, la cuestión de la des-restauración se ha encendido a propósito de los edificios restaurados y fuertemente alterados en el siglo XIX, sobre todo a raíz de las intervenciones realizadas según los principios de la restauración estilística. Los casos de Saint-Sernin en Toulouse, de la catedral de Lausanne y en parte de la muralla de Carcassonne han nacido sobre la base de exigencias conservadoras que ponían a la luz la escasa duración de las intervenciones de Viollet, que hacían difícil, y sobre todo antieconómica, la conservación; de aquí la eliminación de las modificaciones aportadas por el gran arquitecto francés, con una serie de polémicas y consideraciones sobre la oportunidad de la eliminación, resumidas en el congreso de Toulouse de 1980 (RESTAURER, 1981).

En comparación con la reflexión francesa, en Italia la des-restauración parece afectar sobre todo a las intervenciones del siglo XX, en las que el aspecto filológico se hace más evidente, con el empleo de hormigón armado, acero, materiales plásticos y marcada diferenciación de lo nuevo respecto a lo antiguo. Es el camino ejemplificado en la obra de la restauración del Partenón de Atenas, paralelamente al proceso de crítica y de revisión de los principios clásicos de la restauración. Por lo que puede decirse que una primera característica de la des-restauración en Italia es su orientación a edificios restaurados en el siglo XX. Esto se debe en gran parte porque la historia de la restauración en Italia muestra que se ha dirigido sobre todo a la eliminación de las reformas barrocas. Es una estrategia del siglo XIX italiano bien representada por las palabras de Boito (1836-1914), que en cuanto a las restauraciones estilísticas, acaba por apreciar las reformas barrocas que tienen el mérito de aceptar sólo superficialmente el edificio preexistente, haciendo posible una obra de fácil y simple eliminación (BOITO, 1893: 6-7, trad. C. Carrascosa): *El doctísimo y sutil Viollet-le-Duc, con toda la caterva de sus secuaces... hacían y hacen del monumento una momia admirable... Los barrocos, es verdad, metían el monumento en la sepultura, a veces dentro de un mausoleo verdaderamente suntuoso y magnífico,*

a veces dentro de una tumba ridícula; pero llegado el día de la redención, un arquitecto grita: “Quita la piedra y tú Lázaro ven fuera”. Y el muerto se asoma... Entonces el arquitecto continúa: “Desatadlo y dejadlo ir”. A esta voz el monumento, como el hermano de Marta, resucita. Naturalmente las cosas no son tan simples, pero ciertamente esta es la idea que sostiene la obra de muchos arquitectos e ingenieros de Italia en fase post-unitaria (1865-1900). Y es una situación que perdura incluso en nuestros días, como sucede en muchas regiones del sur de Italia (PICONE, 2000), y que no puede ser considerada des-restauración en la acepción actual del término, porque no se interviene sobre restauraciones “modernas”, sino que más bien entra en la categoría de la restauración de “liberación”, codificada en la primera década del siglo XX por Gustavo Giovannoni y destinada a tener una gran fortuna en Italia. De todos modos, las restauraciones recientes sobre intervenciones del siglo XIX de fuerte carga estilística, como el Fondaco dei Turchi en Venecia, obra remodelada por Federico Berchet a mitad del siglo XIX, se han orientado en gran parte a la conservación de estas restauraciones decimonónicas, ya aceptadas como parte integrante del edificio. Estarían también excluidas de la categoría de la restauración las “restauraciones de restauraciones”, como, por ejemplo, la realizada sobre el Tempio Rotondo del Foro Boario en Roma, que es interesante para las tendencias metodológicas actuales (ANGELILLO, FILETICI, GIUFFRÉ, 1993).

Por tanto la categoría de la des-restauración en Italia se aplica predominantemente a edificios del siglo XX, en los que la intervención ha comportado un añadido evidente, sobre todo si realizado con formas y materiales innovadores. Desde este punto de vista, en Italia la cuestión se tiñe de fuertes connotaciones ideológicas, más que de exigencias estrictamente conservadoras. Importantes son, precisamente en los días de la III Bial de Sevilla, las polémicas nacidas a propósito de muchas restauraciones realizadas por el arquitecto Franco Minissi (1919-1996). En cuanto a esto, señalo la web www.unipa.it/monumentodocumento del prof. Franco Tomaselli, de la Università degli Studi de Palermo, que está difundiendo imágenes y datos relativos a la salvaguarda de las restauraciones hechas por Minissi: de hecho, precisamente en estos meses se decide la suerte de la cubierta de la villa del Casale de Piazza Armerina.

Las des-restauraciones de las obras de Minissi se prestan bien para encuadrar el problema en Italia. Un ejemplo ligado sobre todo a la eliminación a causa de los daños inducidos a la obra restaurada es el de la protección en *perspex* del teatro de Heraclea Minoa en la costa meridional siciliana.

El teatro de esta antigua colonia de edad micénica, del siglo IV a.C., está sólo parcialmente excavado en la roca, una caliza de escasa resistencia mecánica y muy sensible a la acción del agua y de la humedad, particularmente agresiva dada la cercanía al mar (MELI, 2004: 84-96). El teatro fue excavado en los años cincuenta y ya en 1951 se efectuó una prueba con una resina epoxídica para consolidar la piedra que se encontraba en un pésimo estado de conservación. Comprobada la imposibilidad de actuar con una resina que, de todas maneras, presentaba grandes problemas de penetración y creaba un estrato demasiado rígido respecto a la piedra misma, fue llamado Minissi, quien en 1960 diseñó una cubierta que sirviera simultáneamente de protección y reposición de las dimensiones originales del teatro. Con una cierta dosis de ingenuidad y de optimismo, el proyectista buscó conservar las gradas, cerrándolas en una vitrina continua de *perspex* adaptada a la estructura del teatro, para así restituir la geometría de la construcción sin intervenir en la materia. El *perspex*, polimetilmetacrilado muy transparente, es según Minissi un material que tiende idealmente a transformar la restauración en una superposición gráfica, pero realizada en el espacio, de la hipótesis reconstructiva en el Monumento, evitando tanto las reconstrucciones como la simple cobertura con la tierra. Además Minissi confiaba en el estrato de aire entre la resina y la

pedra para proteger la misma piedra de la humedad y del hielo y había previsto poner en obra el *perspex* sobre soportes del mismo material perfilados sobre la grada. En realidad, para instalar los escalones fue necesario realizar una serie notable de perforaciones sobre la piedra, fijar los montantes metálicos y realizar los laterales con cemento: elementos que, con seguridad, han incrementado el deterioro, junto al efecto invernadero causado por el *perspex*, causa de un crecimiento anormal de la vegetación sobre la piedra, particularmente frágil y vulnerable. Finalmente, el oscurecimiento de la resina y su deterioro físico han eliminado del todo de la obra aquel efecto de limpieza visual en el que confiaba el proyectista.

Por eso ha sido necesario eliminar el revestimiento de plástico y disponer una cubierta provisional opaca sobre una estructura metálica que permita a los operadores proceder a la problemática restauración de los escalones con mortero; está todavía en discusión el sistema de cobertura de los restos. Aparece en esto, como en los otros casos, un problema central: el del mantenimiento, que ha sido descuidado, como a menudo sucede en Italia, pero que es tan necesario en presencia de materiales aplicados al límite de sus posibilidades.

Gela es una colonia dórica en la costa meridional de Sicilia fundada en el siglo VII a.C., reedificada en el siglo IV a.C. y abandonada en la edad post-clásica. El trazo que ha quedado de sus muros es de más o menos 300 metros de largo; el trazado originario debía incluir la ciudad en su máxima expansión, después de la reconstrucción dirigida en el 338 a.C. Se trata de un ejemplo de máximo interés, porque la parte superior de la fortaleza fue realizada en ladrillo crudo, entre los pocos ejemplos que se conservan de la edad griega, salvados por la arena que a partir de la Edad Media recubrió la ciudad antigua; pero naturalmente con graves problemas de conservación. Después del descubrimiento a inicios de los años cincuenta, Cesare Brandi solicitó al Ministerio de Instrucción Pública nombrar una comisión para estudiar las modalidades de la restauración, que decidió experimentar una resina acrílica para la consolidación, pero con escasos resultados. Poco después, en 1954, Brandi pidió un proyecto a Minissi, temiendo una escasa resistencia del ladrillo crudo, expuesto después de siglos a la intemperie.

El arquitecto dispuso una estructura de vidrio fijado con barras de aluminio taladradas en el muro, colocadas para sujetar las láminas cuadradas de vidrio de 1 metro de lado y de 10/11 mm de espesor: las láminas fueron fijadas por una serie de tornillos que se desatornillaban a mano para permitir un mantenimiento continuo. Finalmente, la parte alta del muro se protegió con una marquesina de plástico sostenida por una estructura metálica fijada con tirantes al suelo, que sin embargo producen un fuerte impacto visual; esta marquesina fue desmontada poco tiempo después, facilitando la entrada natural del agua en el ladrillo crudo. Además, el mantenimiento, ya previsto en fase de proyectación, nunca fue realizado; mientras tanto el vidrio se volvió opaco porque nunca se limpió, y también en este caso facilitó el efecto invernadero, con el consiguiente crecimiento de plantas e incremento de humedad, dañina para la conservación de la tierra cruda.

De aquí la decisión reciente de quitar los paneles, gradualmente (GALDIERI, 2000), y restaurar los ladrillos de tierra cruda, que retomaron su color claro después de la disminución de la tasa de humedad, integrándolos con nuevos elementos crudos que refuerzan el conjunto originario en los puntos más expuestos, asegurando la resistencia de los ladrillos de tierra cruda, en vez de añadir elementos diversos.

S. Nicolò Regale es una iglesia de Mazara del Vallo, al oeste de Sicilia, que se remonta a la primera mitad del siglo XII, con una planta cuadrada con tres ábsides, en un lenguaje que anticipa la Martorana y el S. Cataldo de Palermo. A principios del siglo XVII se uniformó según el gusto barroco del momento, y la planta de base reconstruida según los cánones del renacimiento tardío. En 1946-

49, a causa de los trabajos que debían ser de reparación del tejado, la fase barroca fue completamente demolida; como siempre sucede, de esta liberación no resultó un edificio completo, sino sustancialmente el perímetro cuadrado, carente de bóvedas y de la cúpula.

El proyecto de restauración fue encargado entre 1960 y 1963 a Franco Minissi, que trabajó, también aquí, con una cierta dosis de optimismo, si no de ingenuidad, decidiendo dar forma con el *plexiglas* sobre la estructura metálica a la hipótesis reconstructiva más atendible, realizando una cúpula sobre pechinas: el material ligero y transparente coincidía con el virtuosismo de la hipótesis. La estructura metálica fue reducida al mínimo (corte de 2 x 2 cm) precisamente para llevar a cabo lo más fielmente posible la hipótesis reconstructiva: en modo, por tanto, no muy diferente del realizado en Heraclea Minoa. Sin embargo, también en este caso, el deterioro de la estructura terminó situando en primer plano, no la reinterpretación del espacio antiguo, sino la materia de la obra moderna, asimismo a causa de una ejecución incorrecta.

Un proyecto de 1985 no ha elegido la vía de “restaurar la restauración” de la iglesia, sino que ha preferido utilizar sillares, perfectamente cortados a pie de obra y revestidos de revoque. Se sabe que la obra de Minissi no ha sido criticada por su reconstrucción, sino por su exceso de prudencia y por el empleo rudimentario de la tecnología; hay que decir también que rehacer la obra de Minissi cambiando y renovando materiales y técnicas no habría sido igualmente aceptable.

Análoga situación es el caso de las integraciones de la villa romana del Casale, junto a Piazza Armerina, conocidísima y compleja intervención de los años cincuenta, bajo la supervisión de Cesare Brandi. El conjunto de la villa del Casale fue excavado inicialmente en 1929 y después en 1935-39; a los años 1950-54 se remontan nuevas excavaciones, a las que siguieron las investigaciones emprendidas por Andrea Carandini en 1970 y otras campañas en 1983. Algunos mosaicos del pavimento fueron levantados y recolocados sobre paneles de cemento armado, mientras en otros casos se pasó a estucados e integraciones de lagunas.

Inicialmente, con la obra de Pietro Gazzola se intentó proteger los restos con cubiertas en ladrillos y tejas, sin embargo no entendidas como repropósito de las medidas originales. El papel de Brandi y de Guglielmo De Angelis d'Ossat fue decisivo para la decisión de confiar a Minissi en 1957 el proyecto de cobertura de los restos siguiendo una línea de integración no mimética, que satisface las ideas del mismo Brandi: restauración distinguible y reversible, arraigada en el tiempo presente, capaz de garantizar la lectura de lo existente sin alteraciones; se remonta a Brandi la idea de dejar los mosaicos observables desde arriba aprovechando los restos murales, imponiendo con urgencia la necesidad de dejar *in situ* los mosaicos y de no cubrir la villa con una cobertura unitaria. La nueva cobertura fue completada en 1958 y representa bien la aspiración de llevar el museo a la obra, en vez de musealizar restos inertes importante para Minissi (MINISSI, 1978: 15-39).

A partir de los años ochenta, para facilitar las costosas tareas de manutención, el conjunto ha sufrido una serie de modificaciones que han cambiado gradualmente las condiciones previstas por Minissi. El dispositivo de láminas que permitía la aireación de los ambientes fue sustituido por paredes verticales de vidrio, que hicieron difícil la ventilación. También los contratechos previstos por Minissi, que creaban una especie de cámara de aire pensada para reducir la temperatura y atenuar el efecto de las sombras proyectadas sobre los suelos, fueron eliminados. Por consiguiente, la temperatura y la humedad en el interior de la villa han aumentado, pesando a los visitantes y a los mismos mosaicos; incluso en algunos puntos emerge el armazón del fondo, con los hierros oxidados.

La constatación del mal estado de conservación de los mosaicos ha puesto sobre la mesa la cuestión de la revisión de la intervención de Minissi, con la eliminación de las cubiertas transparentes. A inicios de 2004 fue presentado un proyecto de restauración de la cobertura diseñada por

Minissi, realizado por el arquitecto Guido Meli del Instituto para la Conservación de los Bienes Culturales de Sicilia, pero la actuación fue suspendida por el comisario único de la Villa del Casale, Vittorio Sgarbi, nombrado por el Asesor regional de Bienes Culturales. Sgarbi es un historiador del arte que desarrolla una intensa actividad política y publicista, muy conocido en Italia por sus posiciones provocadoras sobre la restauración. Para sustituir la intervención que Sgarbi juzga *horrible chatarra*, se había pensado en una cúpula geodésica (proyecto Trizzino-Bellini) de 160 metros de diámetro para cubrir toda la superficie, con acero y vidrio; sin embargo, como la cobertura que querría sustituir, también era de difícil mantenimiento. Después de apelar a la UNESCO, la idea de la cúpula fue abandonada y sin tomar en consideración el proyecto de Meli, se solicitó un ulterior proyecto, esta vez a Guido Canali, que previó la sustitución de las cubiertas de Minissi con un sistema modular revestido con paneles de aluminio enlucido; hasta la reciente publicación de un nuevo proyecto –aprobado definitivamente en febrero de 2007– que previó una reconstrucción de las medidas propuestas por Minissi en madera y enlucido, perdiendo, por tanto, el carácter prudente y alusivo a las medidas originales que era el rasgo más característico y positivo de la obra de Minissi. Se duda de que tales decisiones hayan sido tomadas por motivaciones estrictamente conservadoras. Además, un reciente estudio del Instituto Central de la Restauración clasifica el grado de protección ofrecido por la villa a un nivel “no adecuado” pero no tan grave como se cree (LAURENTI, ALTIERI, CACACE, GIOVAGNOLI, GIANI, NUGARI, RICCI, 2006: 231-236).

Nos preguntamos por qué la mayor parte de los proyectos de des-restauración han sido realizados con gran clamor de polémicas, precisamente sobre las obras de Minissi. Se trata de uno de los protagonistas de una fase pionera y creativa de la restauración italiana, en la que participan también Carlo Scarpa, Franco Albini, hasta Giancarlo De Carlo, en la que se creía en la posibilidad de continuar la obra del pasado utilizando los instrumentos del proyecto: un optimismo hoy considerado viciado de una inaceptable ingenuidad, que lo condena a los ojos de un amplio despliegue al que no son ajenos fines políticos e ideológicos. Y la posición de Minissi es todavía más difícil de defender, ya que conscientemente evitó los efectos persuasivos del “industrial design”.

El optimismo de aquellos años emerge en primer lugar respecto a los materiales modernos, actitud, sin embargo, ampliamente compartida por otras figuras profesionales y culturales. Debemos recordar que tanto en el caso del teatro de Heraclea Minoa, como en el muro de Gela, Minissi fue llamado después de que el Instituto Central de la Restauración verificase la imposibilidad de aplicar resinas sintéticas: las resinas que hoy los restauradores tratan de extraer con gran dificultad y con esfuerzos no siempre finalizados con éxito.

Las críticas más graves se apoyan en la presunción de interpretar modernamente lo antiguo. Minissi, como muchos de sus colegas de los años cincuenta-sesenta, intentaba dar forma a la tentativa de actuar sobre la obra permaneciendo fuera, ensayo ya en la época de difícil realización. Afirmaba Emilio Garroni, un gran estudioso italiano de estética recientemente desaparecido, en una breve página publicada en 1971 (GARRONI, 1971: 6-7): *el acto de la restauración no puede no ser concebido... como un acto que se ejercita sobre un ‘texto’ (arquitectónico, escultórico, pictórico) preexistente: por lo tanto como una operación metalingüística que se desarrolla a un nivel diferente del propio del lenguaje-objeto, al cual pertenece por definición el texto en cuestión.* Mientras la realización acontece fácilmente en el caso de la filología tradicional, entendida como edición crítica de un texto literario, no ocurre lo mismo en la arquitectura y las artes figurativas: *en cambio en el caso de la restauración, la operación se confunde esencialmente con el texto que hay que restaurar... casi el acto metalingüístico pudiera ponerse como algo neutro, dirigido a hacer que lo sucedido no haya sucedido, a hacer retornar milagrosamente el objeto a su primitiva condición.*

Entonces *el metalenguaje imita simplemente el lenguaje, desvía al nivel del lenguaje y no está en grado de hacerse reconocer en concreto como acto metalingüístico*. Esta mezcla entre planos lingüísticos, pero sobre todo la misma concepción lingüística de la arquitectura, no parece en sintonía con el gusto de nuestros días, orientado a reducir el momento interpretativo para aspirar a la fruición inmediata y sin residuos de la obra.

Otras intervenciones conciernen sobre todo a añadidos en cemento armado, como en uno de los primeros ejemplos de aplicación sobre edificios monumentales, la viga en cemento armado que hizo posible la liberación del palacio Papal en Viterbo. Se trata de un edificio realizado en la segunda mitad del siglo XIII, compuesto por un gran salón (en el cual se celebró el primer cónclave de la historia) al que se conectó una galería abierta sobre la plaza de la catedral. Tras la fase de Viterbo como sede papal, el salón fue subdividido en su interior, fueron añadidas otras construcciones y la galería fue parcialmente taponada. Después de siglos de desuso y de abandono, la galería era casi irreconocible. Con la gran campaña de restauración promovida desde 1897, bajo los auspicios de Camillo Boito y Alfredo D'Andrade, se consiguió liberar la galería de los añadidos sucesivos, gracias a la inserción en el entablamento de una viga en cemento armado apoyado en los extremos, que permitió abrir las arcadas, restaurar e reintegrar la piedra volcánica que constituye el edificio. Se procedió por tanto –gracias a Giulio De Angelis, entre los más brillantes experimentadores de materiales modernos en Roma– a un cuidadoso desmontaje de los sillares, con una intervención de anastilosis bastante esmerada, teniendo también en cuenta la fragilidad de la piedra volcánica viterbense y la complejidad de la construcción. Una obra de estilo que esconde en su propio interior la ayuda de los materiales modernos, utilizados según los cánones de Giovannoni, que no por casualidad valoró la intervención, pero que ha planteado a lo largo del tiempo notables problemas de envejecimiento.

La viga evidenció algunas grietas ya en 1956. Las columnillas efectivamente delgadas (de 15 cm de diámetro) son gemelas: sin embargo, estaban llenas de lesiones a causa del tallaje según el estrato. En aquellos años, se percibió que la función de la viga había cesado y que, por tanto, el peso del entablamento volvía a cargar sobre las columnas. Se decidió, sin embargo, no intervenir, si no con intervenciones puntuales en la viga. Pero en 1983 fue necesario actuar para limitar los daños en las columnas, de diámetro exiguo. La solución fue la de crear un funicular al que suspender la vieja viga mediante tirantes y un codal, sistema isostático que se apoya con dos planchas metálicas a la mampostería en piedra volcánica a su vez reforzada con numerosas inyecciones de resinas epoxídicas.

Otro caso es el de la restauración de la iglesia de S. Clemente en Casauria, ciertamente el mayor edificio eclesiástico románico del Abruzzo. Se trata de una potente abadía benedictina, reedificada con su aspecto actual a lo largo del siglo XII, sobre todo el cuerpo de la fachada y el ábside, que sigue una iglesia preexistente de origen lombardo. Sin embargo, la gran obra dirigida por el abad Leonate no tuvo continuidad, sino que sufrió interrupciones y destrucciones a causa de los terremotos: el transepto, con grandes pilares, insertados en el muro absidal, no tuvo un diseño unitario, mientras una parte de la nave aparece como una interesante reconstrucción estilística de inicios del siglo XVII. El presbiterio no fue nunca completado y las grandes aberturas fueron obstruidas en edad barroca para extraer la sacristía y espacios de servicio. Tras el terremoto de Marsica en 1915, uno de los más desastrosos de la historia italiana, el edificio fue restaurado probablemente por un discípulo de Giovannoni, Ignacio Carlo Gavini, que realizó una estructura en hormigón armado para reabrir el presbiterio sin reconstruir las arcadas románicas (LATINI, 2000; PEZZI, 2000). También en este caso, la intervención fue muy criticada, hasta tiempos recientes, cuando, frente al peso ingente inducido por la estructura moderna sobre los pilares absidales, se ha discutido la hipótesis de eliminar las vigas de cemen-

to armado. En este caso, el problema está representado no solamente por la visibilidad de la estructura de cemento, sino por la dificultad de restituir el antiguo sistema de bóvedas que cubría el transepto, cuya reproposición alteraría también el perfil externo. En este caso, la des-restauración reabría una cuestión “estilística” de difícil resolución.

Las medidas llevadas a cabo para salvar y restaurar áreas arqueológicas en contextos urbanos dan a menudo inicio a fuertes discusiones precisamente porque sale a la luz un conflicto entre exigencias opuestas, sólo en parte acalladas en nombre de la conservación de la antigüedad. Se perfila por tanto otra frontera de la des-restauración, allí donde la intervención viene puesta en discusión por la opinión pública. Más que los casos proclamados de las grandes áreas arqueológicas –como la de los Fori Imperiali en Roma, excavada sin una idea clara del papel que había que atribuir al complejo en el ámbito de la ciudad contemporánea y sin un preciso nivel arqueológico de referencia, con el resultado de desalentar cualquier lectura no especializada– se evidencia el caso de un pequeño centro del Abruzzo, San Benedetto dei Marsi; hoy día habitado por cerca de 4.000 personas, fue destruido por el terremoto de 1915 y reconstruido en un área próxima a la originaria, pero coincidente con la ciudad romana de *Marruvium*, sepultada a pocos metros (2.50 m aproximadamente) de tierra.

Durante trabajos en la red urbana del gas en San Benedetto dei Marsi, entre 1993 y 1994, emergieron los restos de una *domus* romana de la edad republicana tardía, con importantes restos de pavimentación musiva (CAMPANELLI, 2005: 25-29); pero tales restos coincidían con el camino principal del centro, eje de enlace con los terrenos agrícolas circundantes y lugar destinado como paseo para sus habitantes, además de recorrido procesional en las principales fiestas religiosas. La realización de una cobertura en acero y vidrio entre 1998 y el 2000 ha impedido el tráfico rodado en la calle, transformándola en un área peatonal escasamente apreciada por los ciudadanos, que habrían preferido circular en automóvil. Ha nacido un auténtico levantamiento popular, que ha terminado en una disputa política. Ha sido creada una lista electoral con la tarea específica de recubrir los restos romanos, demoliendo la intervención de la Soprintendenza Archeologica regional; el descontento ha incluso aumentado considerando el hecho de que gran parte del gravamen de manutención corre a cargo del Ayuntamiento; y los gastos no son pocos, ya que se trata de controlar el grado higrométrico, favorecer la ventilación y sobre todo eliminar el exceso de agua que periódicamente daña la excavación. La Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chieti-Pescara ha sido consultada para estudiar una nueva solución que permita el paso de coches por la calle, junto a la posibilidad de visitar los restos, intentando superar numerosas dificultades de carácter técnico, pero sobre todo político.

No es propiamente un caso de des-restauración, sino la demolición de la monumental vitrina del Ara Pacis Augustae, construida en 1939 al final de los trabajos de liberación del mausoleo de Augusto y de la realización de la piazza Augusto Imperatore, constituye un momento importante en el proceso de revisión llevado a cabo sobre las lecturas retenidas como consolidadas en el pasado.

No está claro si el edificio fue proyectado efectivamente por Vittorio Ballio Morpurgo, autor de la plaza musoliniana, pero está claro que la grande vitrina fue concebida en plena consonancia con la nueva disposición. Es sabido que se trató de un episodio de fuerte impacto destructivo en el tejido histórico de Roma, en uno de los lugares de mayor espesor estratigráfico de la ciudad. Por su extrañeza al contexto histórico del barrio de Campo Marzio, a pocos metros de distancia de la Via del Corso, la plaza nunca ha gozado de excesiva fortuna y nunca ha sido muy aprovechada por los ciudadanos, pero tenía ciertamente una clara identidad. El “cajón” que protegía los restos del Ara Pacis (9 a.C.), recogidos por varias colecciones y reensamblados con mucha discusión sobre un sitio a decidir, no era el peor de los edificios de Roma, incluso estando lejos de las sugerencias del racionalismo

más auténtico. No obstante, es evidente que había sido proyectado con un cuidado extremo respecto al testimonio antiguo. En algunos momentos de la fase de proyección, Ballio Morpurgo propone ideas muy convincentes, reduciendo el edificio a una verdadera vitrina de cristal, evitando así sobreponer un monumento nuevo al viejo.

En los años ochenta, se advirtió que, a pesar del edificio de Ballio Morpurgo, el altar de Augusto necesitaba una limpieza, que fue llevada a cabo en los años 1982-85, pero después de pocos años el polvo se había depositado nuevamente sobre los mármoles antiguos. Los análisis (BERNARDI, CAMUFFO, ONGARO, VAN DOORN, 1988) demostraron que las condiciones externas condicionaban el microclima interior a través de la puerta y las ventanas que garantizaban la ventilación. Resultaban particularmente peligrosas las variaciones de temperatura y de humedad, con ciclos de evaporación y condensación conectados a la acumulación del polvo, pero ciertamente la alteración más grave era la causada por el tráfico circundante de los vehículos.

Las motivaciones y los procedimientos que llevaron a la eliminación del edificio de Ballio Morpurgo han sido motivo de largas discusiones, nacidas sobre todo por la apasionada obra de defensa realizada por Giorgio Muratore, arquitecto y docente de historia de la arquitectura. El alcalde de Roma, Francesco Rutelli, confió el encargo a Richard Meier en 1996, parece que después de una visita al museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con el deseo de dejar también en Roma una señal de la nueva relación entre lo antiguo y lo nuevo, ya llevada a cabo en otras capitales europeas. El proyecto del nuevo "Complejo museístico del Ara Pacis" se decidió en 1998, con el apoyo de los órganos competentes de tutela arqueológica que habían indicado las siguientes necesidades: 1) proteger el monumento de los ataques de los agentes contaminantes; 2) hacer completamente aprovechable el monumento y dotarlo de estructuras museísticas; 3) reconstruir los límites del contexto urbano precedentes a las demoliciones del período fascista. A esto se añade el juicio sustancialmente negativo sobre la plaza y el edificio de protección del Ara, que permitía la demolición. Se produce por tanto una conjunción de intereses, todos madurados en ambientes culturales y políticos progresistas, que veían en la destrucción de la obra fascista una ocasión para imprimir en Roma un estímulo de renovación en el campo arquitectónico y museístico. Pero se destruyó un conjunto histórico del siglo XX, realizando un proyecto que no busca un diálogo con los restos de la ciudad antigua y barroca.

Conclusiones

Como una reflexión apartada de la polémica, no nos deberíamos asombrar de la exigencia de someter a continua verificación la operación de protección y de restauración. En el campo de la restauración de pinturas y esculturas, es frecuente la regla de una revisión de las restauraciones pasadas, como se analiza en muchas de las contribuciones de este mismo congreso. En ese sentido, se ha presentado en Francia, en el ámbito de la restauración de los bienes muebles, y como alternativa al concepto de des-restauración, la modalidad de la "re-restauración" (*re-restoration*; BERDUCOU, 2001: 215) en una óptica de continua supervisión y revisión de los dispositivos técnicos ya aplicados y conservados *a grosso modo*.

En el campo arquitectónico una acción paralela se revela mucho menos simple, ya que tendremos que estar preparados par aceptar una continua revisión de las restauraciones pasadas que tenga como máxima preocupación la salvaguardia de la obra sobre la que se interviene. Las restauraciones modernas, si son tales, permanecen fuera del trayecto creativo de la obra, por tanto

deberían poder ser examinadas y, si fuera necesario, eliminadas y sustituidas con un dispositivo mejor. En este sentido, parece difícil, especialmente en el caso de la arquitectura, evitar el carácter cíclico de la restauración, en la que cada intervención repasa la precedente y establece las premisas para la sucesiva, en un proceso de reiteración, admisible sólo si se sitúa dentro de los parámetros de la intervención mínima y de la conservación preventiva (*restauration réitérative*; TOLLON, 1995: 15).

En la situación italiana, sin embargo, no se puede olvidar la carga ideológica que hoy pesa sobre la cuestión de la conservación y de la restauración de los testimonios del pasado. Poquísimos de los casos presentados lo han sido sobre la base de exigencias conservadoras, que podían satisfacerse con adecuadas intervenciones de mantenimiento. Está claro que nos encontramos de frente a una necesidad de actualizar la relación con las fuentes de nuestra historia, que avanza paralelamente a un proceso de profunda revisión de los fundamentos de la modernidad; y la restauración *-le mot et la chose sont modernes-* es directamente apropiada a tal proceso. Puede ser interesante relacionar el debate sobre el papel de la historia, que ha visto siempre una distinción entre la tarea crítica de la historiografía, las ideologías y los “usos” del pasado; distinción aprobada netamente por pensadores, muy diferentes entre ellos, como Max Weber o como Benedetto Croce. Tal distinción hoy parece empañarse a causa de la influencia de una nueva historiografía que da inicio al así llamado “revisiónismo” –nacido precisamente en Francia pocos años antes de que se comenzase a hablar de des-restauración– con los estudios de François Furet sobre la revolución francesa aspirando a demoler algunos mitos de la historiografía del siglo XIX. Una tendencia continuada en Italia con las obras de Renzo De Felice, que han propuesto una sustancial revisión de la figura y de la obra de Benito Mussolini; y en Alemania en el debate famoso como *Historikerstreit* (1986-87), surgido tras la publicación de los ensayos de Ernst Nolte tendentes a justificar históricamente lo realizado política y militarmente por el nazismo en el contexto de la época. Está claro que cada historia –y como hemos dicho, cada restauración– realiza una revisión, un replanteamiento de las interpretaciones y de los actos precedentes, pero el revisionismo se distingue precisamente por un uso fuertemente político y pragmático de la historia, abandonando la separación del historiador para acercarse al político, al periodista, al hombre de espectáculo. Entre muchos, Jürgen Habermas respondió a Nolte rebatiendo la distinción entre el momento historiográfico, aspirando en todo caso a la objetividad, y la “concepción instrumental del uso público de la historia” (MUSTÈ, 2005: 102-111). Una frontera que seguramente no puede ser definida con rigor geométrico, sino verificada de vez en cuando; además, en su trabajo, el historiador tiene el deber, no de edificar procesos de legitimación, sino de vigilar los excesos míticos y legendarios. El uso instrumental de las fuentes –y la arquitectura del pasado es ciertamente una fuente– lleva a la construcción de mitos, de asuntos ideológicamente sostenidos, como las reconstrucciones no controladas de la villa de Piazza Armerina o como tantas “tradiciones inventadas” que han sacado a la luz Hobsbawm y Ranger (HOBBSAWM, RANGER, 1983).

Encontrada en este contexto historiográfico, la des-restauración propone cuestiones fascinantes a las cuales no podemos sustraernos; como en muchas otras situaciones de nuestra época post-moderna, la precisa revisión de las interpretaciones y de los instrumentos operativos se acompaña de tentativas más o menos evidentes de ataque a los fundamentos mismos de la modernidad. Creo que todavía nuestra formación de especialistas de la arquitectura del pasado debe guiarnos a distinguir la interpretación cuidadosa de la manipulación dirigida a usos políticos o comerciales y a conseguir un alejamiento desde el presente, necesario para aumentar nuestra capacidad de escuchar la voz del pasado.

Bibliografia

- ALAIMO, R., GIARRUSSO, R., LAZZARINI, L., MANNUCCIA, F. Y MELI, P. The conservation problems of the theatre of Eraclea Minoa (Sicily). En RIEDERER, J. *8th international congress on deterioration and conservation of stone*, Berlin, 30 sept.-4 oct. 1996. Berlin, 1996, pp. 1085-1095
- ANGELILLO, A. FILETICI, M.G. GIUFFRÈ, A. Archeologia, conservazione, restauro: restauro e ripristino del Tempio Rotondo al Foro Boario a Roma. En *Casabella*, n.° 636, 1996, pp. 4-13
- BENEDETTI, S. PORTOGHESI, P. MURATORE, G. VITTORINI, M. BORDINI, V. FARINA, G. DI PAOLA, R. CARBONARA, G. Ara Pacis Augustae: una controversa vicenda romana. En *Palladio*, n.° 34, 2004, pp. 105-156
- BERDUCOU, M.C. La restauration: quels choix? Dérestauration, restauration-restitution. En *Techné*, n.° 13-14, 2001, pp. 211-218
- BERGEON, S. Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestauration les peintures murales. En *Les anciennes restaurations en peinture murale: journées d'études de la SFIIC*, Dijon, 25-27 mars 1993. Champ-sur-Marne: Section française de l'IIC, 1993, pp. 9-30
- BERNARDI, A. CAMUFFO, D. ONGARO, A. VAN DOORN, W. Microclimate and air pollution at the Ara Pacis in Rome. En *2nd international conference on non-destructive testing, microanalytical methods and environment evaluation for study and conservation of works of art*, Perugia 17-20 April 1988. Rome: Istituto Centrale Per Il Restauro-Associazione Italiana Prove Non Distruttive, 1988, pp. 3.1-3.20
- BOITO, C. *Questioni pratiche di Belle Arti*. Milano: Tipografia Bernardoni, 1893
- CAMPANELLI, A. Sito archeologico o "luogo della Storia"? Alcuni esperimenti di musealizzazione in corso in Abruzzo. En VARAGNOLI, C. *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*. Roma: Gangemi Editore, 2005, pp. 53-78
- CHIOSI, M. G. DOLCI, E. LA ROCCA, E. ZANARDI, B. Interventi di restauro sull'Ara Pacis (1982). En *Marmo restauro: situazione e prospettive: atti del convegno, Carrara, 31 maggio 1983*. Carrara: Internazionale marmi e macchine, 1983, pp. 163-186
- CORRAO, R. I restauri della chiesa di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo. En BISCONTIN, G (ed). DRIUSSI G (ed). *Dal sito archeologico all'archeologia del costruito: conoscenza, progetto e conservazione*. Atti del convegno di studi, Bressanone 3-6 luglio 1996. Padova: Arcadia, 1996, pp. 321-336
- DEZZI BARDESCHI, M. (ed.) Salviamo Minissi a Piazza Armerina. En *Ananke*, n.° 44, 2004, pp. 36-80
- GARRONI, E. Presentazione. En CHIRICI, C. *Il problema del restauro dal rinascimento all'età contemporanea*. Milano: Ceschina, 1971, pp. 7-9
- GALDIERI, E. Gela: rapporto n. 9/27, 16-18 ottobre 2000. En ICCROM Library (Roma), "Mission Italie 2000"
- GENOVESE, C. TOMASELLI, F. Il cemento armato nel restauro: due esempi nella Sicilia del primo Novecento. En BISCONTIN, G.; DRIUSSI, G. (eds.) *Architettura e materiali del Novecento: conservazione, restauro, manutenzione. Atti del convegno di studi, Bressanone, 13-16 luglio 2004*, Marghera-Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche, 2004, pp. 695-704
- GIZZI, S. SEGARRA LAGUNES, M.M. De-restauri archeologici. En BISCONTIN, G.; DRIUSSI, G. (eds.). *Dal sito archeologico all'archeologia del costruito: conoscenza, progetto e conservazione. Bressanone 3-6 luglio 1996*. Padova: Arcadia, 1996, pp. 625-634
- GUZZARDI, L. Per il recupero conservativo della Villa di Piazza Armerina nel contesto delle ville circostanti. En CARRA BONACASA, R.M.; GUIDOBALDI, F. (eds.). *Atti del IV colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Palermo, 9-13 dicembre 1996*. Ravenna: Edizioni del Girasole, 1997, pp. 325-332
- HOBBSAWM, E.J. RANGER, T. *The Invention of the Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- LATINI, M. Tutela e restauro nell'Abruzzo post-unitario: le vicende di S. Clemente a Casauria, 1875-1925. En CIVITA, M., VARAGNOLI, C. (eds.). *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gangemi Editore, 2000, pp. 193-210
- LAURENTI, M.C., ALTIERI, A. CACACE, C. GIOVAGNOLI, A. GIANI, E. NUGARI, M.P. RICCI, S. Sintesi delle informazioni. En LAURENTI, M.C. (ed). *Le coperture delle aree archeologiche. Museo aperto*. Roma: Gangemi Editore, 2006, pp. 231-252
- MELI, G. (ed.) *Il suono delle parole di pietra: conservazione ed uso dei teatri antichi in Sicilia. Contributi scientifici alla redazione di una Carta del Rischio dei teatri antichi*. Palermo: Regione Siciliana, 2004
- MELI, P. Teatro greco di Eraclea Minoa: gli studi propedeutici all'intervento di restauro. En *I beni culturali: tutela e valorizzazione*, n.° 6, 1996, pp. 14-19
- MINISSI, F. *Conservazione dei beni storico-artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*. Roma: De Luca Editore, 1978
- MURATORE, G. Ara Pacis 2000. En *I beni culturali: tutela e valorizzazione*, n.° 1, 2001, pp. 13-20
- MUSTÈ, M. *La storia: teoria e metodi*. Roma: Carocci, 2005
- PARENT, M. Invention, théorie et équivoque de la restauration. En *Monuments historiques*, n.° 112, 1981, pp. 2-11
- PEZZI, A.G. Storiografia, restauro progetto nell'opera di Ignazio Gavini. En CIVITA, M., VARAGNOLI, C. (ed.) *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gangemi Editore, 2000, pp. 211-244
- PICONE, R. "Restauro" e de-restauro. Il caso della cattedrale di Troia in Puglia. En CASIELLO, S. (ed.) *Restauro. Dalla teoria alla prassi*. Napoli: Electa Napoli, 2000, pp. 76-102
- PIGNATTI, M. REFICE, P. Ara Pacis Augustae: le fasi della ricomposizione nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato. En *Roma archeologia nel centro. La "città murata"*, 1985, pp. 404-421

- PREMOLI, F.** Franco Minissi: museografia per l'archeologia e oltre. En BORIANI, M (ed). *Patrimonio archeologico, progetto architettonico e urbano (A-Lettheia, 8)*. Firenze: Alinea, 1997, pp. 98-101
- PRESSOUYRE, L.** Restauration ou dérestauration: un débat d'actualité sur la conservation des monuments historiques. En *Monuments historiques*, n.° 112, 1998, pp. 13-21
- SANTALUCIA, F.** La copertura dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina: riqualificazione, restauro o sostituzione? En BISCONTIN, G., DRIUSSI, G. (eds.) *Architettura e materiali del Novecento: conservazione, restauro, manutenzione. Bressanone, 13-16 luglio 2004*. Marghera-Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche, 2004, pp. 181-188
- SORGONI, T.** Il restauro marattesco : progettazione e tecnica. En VAROLI-PIAZZA, R. (ed.) *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*. Roma: Istituto Centrale per il Restauro, 2002, pp. 297-328
- STANLEY-PRICE, N., JOKILEHTO, J.** The decision to shelter archaeological sites: three case-studies from Sicily. En *Conservation and management of archaeological sites*, n° 1-2, 2001, pp. 19-34
- STANLEY-PRICE, N., PONTI, G.** Protective enclosures for mosaic floors: a review of Piazza Armerina, Sicily, after forty years. En *Mosaics make a site: the conservation in situ of mosaics on archaeological sites. Proceedings of the VIth conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Nicosia, Cyprus, 1996*. Rome: ICCROM, 2003, pp. 275-287
- STANLEY-PRICE, N.** The Roman Villa at Piazza Armerina, Sicily. En TORRE, M. de la (ed.) *The conservation of archaeological sites in the Mediterranean region: an international conference organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum (6-12 May 1995)*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997, pp. 65-87
- TOLLON, F.** Quelques questions sur la dé-restauration. En *Restauration, dé-restauration, re-restauration. Colloque sur la restauration des biens culturels, Paris 5-7 octobre 1995*. Paris: ARAAFU, 1995, pp. 9-16
- VALTIERI, S.** I restauri della Loggia Papale di Viterbo. Conseguenze dell'uso di tecnologie "innovative" nelle architetture storiche. En CARBONARA, G., DALLA COSTA, M. (ed.). *Memoria e restauro dell'architettura*. Milano: Franco Angeli Editore, 2005, pp. 281-290
- VARAGNOLI, C.** La città degli eruditi: restauri a Viterbo, 1870-1945. En CIVITA, M., VARAGNOLI, C. (eds.) *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gangemi, 2000, pp. 107-148
- VIVIO, B.** Attività sperimentale alle origini del restauro critico. Primi contributi di Franco Minissi. En *Arkos: scienza e restauro dell'architettura*, n.° 12, 2005, pp. 18-24



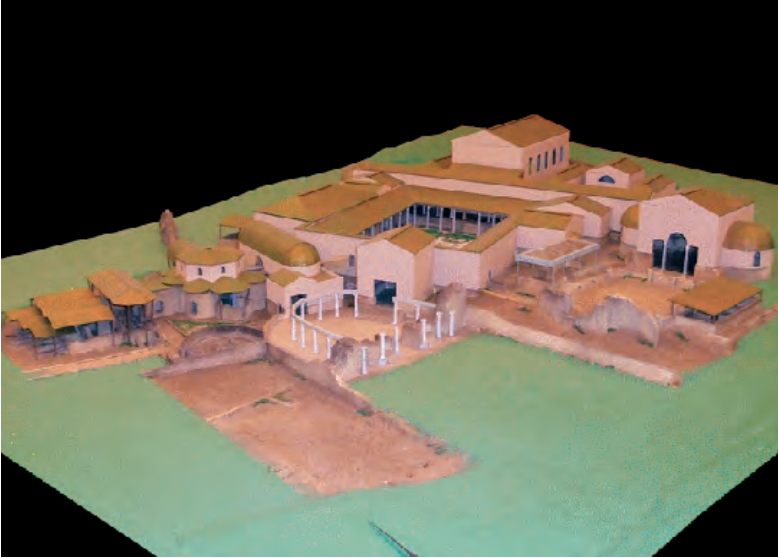
Eraclia Minoa (Sicilia), el teatro restaurado por F. Minissi con perspex en 1960. Fuente: Università degli Studi di Palermo, www.unipa.it/monumentodocumento



Murallas de Capo Soprano (Gela, Sicilia). La des-restauración (noviembre 2006) y restos de las láminas colocadas por Minissi en 1954.
Foto: Claudio Varagnoli



Murallas de Capo Soprano (Gela, Sicilia). La nueva restauración con ladrillos de tierra cruda (noviembre 2006). Foto: Claudio Varagnoli



Piazza Armerina (Sicilia), Villa del Casale. El proyecto de des-restauración, noviembre 2006. Fuente: Università degli Studi di Palermo, www.unipa.it/monumentodocumento



Piazza Armerina (Sicilia), Villa del Casale. La restauración de Minissi, 1957-58 (noviembre 2006). Foto: Claudio Varagnoli



Piazza Armerina (Sicilia), Villa del Casale. Los mosaicos del pavimento en la restauración de Minissi (noviembre 2006). Foto: Claudio Varagnoli



Roma, Ara Pacis, el nuevo edificio de R. Meier y el mausoleo de Augusto (abril 2006). Foto: Claudio Varagnoli



Roma, Ara Pacis, el edificio de R. Meier en construcción con el monumento romano (2005). Foto: Claudio Varagnoli



Roma, Ara Pacis, el edificio del 1939. Fuente: BENEDETTI, S. PORTOGHESI, P. MURATORE, G. VITTORINI, M. BORDINI, V. FARINA, G. DI PAOLA, R. CARBONARA, G. Ara Pacis Augustae: una controversa vicenda romana. En *Palladio*, n° 34, 2004, pp. 105-156

La des-restauración como deconstrucción del monumento. Reflexiones en torno al origen e historia del concepto

Ascensión Hernández Martínez, profesora titular del Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

La des-restauración de la arquitectura histórica

La des-restauración es un neologismo reciente procedente de Francia (*dérestauration*), donde fue utilizado por primera vez por el Inspector General de Monumentos Históricos Michel Parent (PARENT, 1998), en el coloquio *Les restaurations françaises e la Charte de Venise*, organizado en París por la sección francesa de ICOMOS, en 1976. Ha llegado hasta nosotros con el significado de eliminar en un monumento histórico las huellas o reformas de una restauración para devolver el edificio a su situación precedente o si es posible al estado original. Al mismo tiempo surge otro término: la re-restauración (también del original francés *re-restauration*), en alusión a la conveniencia y necesidad (o no) de restaurar las restauraciones precedentes de una obra de arte (BERDU-COU, 2001). Tal y como explica Léon Pressouyre (PRESSOUYRE, 1980), en un artículo publicado en 1980 cuando el debate estaba muy vivo a raíz de las intervenciones realizadas en la década de los 70 en esculturas antiguas (los relieves del templo de Afaia, en Egina, o el Fausto Barberini, Glyptoteca de Munich), este concepto se difunde en el ámbito de la restauración de pintura mural, aunque originalmente surgió en alusión a la arquitectura, para saltar después al campo de la escultura, suscitando en ambos medios abundantes debates y polémicas como evidencian los numerosos coloquios celebrados hasta el momento. Numerosos encuentros dan fe de la actualidad y viveza de este tema: en Francia el coloquio celebrado por ICOMOS en Toulouse en 1980 (*Restaurer*, 1980), la reunión de la Sección Francesa del IIC en 1993 (*Les anciennes*, 1993), el coloquio *Restauration, Dé-restauration, Re-restauration...* organizado por la asociación francesa de restauradores de bellas artes y arqueología en 1995 (*Restauration*, 1995), el seminario *Entretiens du Patrimoine* celebrado en 1998; en Inglaterra, el seminario en el British Museum *Reversibility: does it exist?* en 1999, y el congreso *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, celebrado en el Museo Paul Getty de Los Angeles en 2001 (*History*, 2003).

En la década de los noventa del siglo pasado, la discusión se trasladó al campo de la restauración arquitectónica a raíz de la des-restauración realizada entre 1979 y 1997, en Saint-Sernin de Toulouse, Francia, donde se hicieron desaparecer las partes modificadas por Viollet-Le-Duc en el siglo XIX al considerarlas como una obra tardía y mediocre del arquitecto, que no aportaba nada al edificio, causándole por el contrario graves problemas técnicos por la mala elección de materiales y la defectuosa ejecución. Ante el dilema de tener que restaurar las aportaciones de Viollet o demolerlas, se optó por lo segundo devolviendo el edificio a la situación precedente a 1860, justificada en opinión del Arquitecto Jefe de Monumentos Históricos Yves Boiret (BOYRET, 1991 y 1998), responsable de la obra, por la numerosa documentación conservada. Es necesario precisar, sin embargo, que mucho

antes a la formulación del neologismo en el seno del debate sobre la eliminación o conservación de repintes en pinturas y añadidos en esculturas antiguas, en el ámbito de la arquitectura se habían producido intervenciones que podríamos calificar sin duda como des-restauraciones, a pesar de que no reciben tal nombre puesto que todavía no se había formulado este moderno concepto.

Es precisamente en el siglo XIX y en Italia donde podemos situar algunas de las primeras operaciones de este tipo. En Roma, una obra tan significativa como el Panteón, convertido en iglesia de culto en tiempos del papa Alejandro VII, con las modificaciones que esto conllevó (la construcción de unos pequeños campanarios, obra nada más ni nada menos que del famoso artista Bernini) sufre una operación de “limpieza” en la que se sacrifican las partes añadidas en el proceso de transformación del edificio civil romano en iglesia cristiana en el siglo XVII. A pesar de su valor histórico y artístico, y de que habían sido asumidos por los romanos como parte del edificio (eran llamados coloquialmente “las orejas del asno”), nada esto sirvió en su defensa y fueron demolidos en 1893. En esta decisión pesó sin duda sobre cualquier otra reflexión de tipo histórico, el valor arqueológico y arquitectónico del Panteón como singular ejemplo de la arquitectura romana. Según Carlo Ceschi: “Sin aquella elección decisiva de nuestros antepasados, hoy el Panteón tendría todavía sus campanarios porque nuestra generación habría valorado su valor documental y artístico, ya que recuerdan un período histórico particular, testimoniando su transformación en edificio de culto, lo que constituye una página más en la historia del monumento” (CESCHI, 1970).

Pocos años después en la misma capital romana se producía una reforma no menos espectacular. La iglesia de Santa María in Cosmedin experimenta una rigurosa “des-barroquización”: la destrucción de la fachada barroca realizada por Giuseppe Sardi (1718), llevada a cabo por Giovanni Battista Giovenale entre 1896 y 1899 (RACHELI, 2000: 308-309). El mismo Gustavo Giovannoni calificó en 1929 el resultado de esta intervención de “hermoso y afortunado”. La operación incluyó una transformación completa del interior y exterior del edificio para devolverlo a la situación original del siglo XII, lo que incluyó desmontar, rehacer y completar cubiertas, muros, pavimentos y ornamentación. Una segunda fase en la restauración del templo fue realizada entre 1958 y 1966, cuando se intervino sobre la torre campanario (arq. Francesco Sanguinetti) y el pórtico de la fachada (arq. Raffaello Trinci).

Años después, entrado el siglo XX, la des-restauración concebida como des-barroquización y eliminación de intervenciones posteriores como las restauraciones del XIX, sigue adelante en operaciones de gran calado como la transformación de Santa Sabina, realizada bajo la dirección del arquitecto Antonio Muñoz en dos fases: entre 1914-1919 y entre 1936 y 1938 (RACHELI, 2000: 384-387). Muñoz devuelve al templo el aspecto que debía tener en el siglo IX, eliminando las numerosas modificaciones producidas desde su fundación en la Edad Media, incluida la radical redecoración debida a Domenico Fontana al final del siglo XVI. Para ello abre las ventanas cerradas en los muros perimetrales y en el ábside, donde reconstruye la *schola cantorum* desaparecida, eliminando el baldaquino y el altar preexistentes situados en esta zona. Las obras incluyen la reintegración y *completamiento* de otras partes del edificio, entre ellas la reconstrucción de la cátedra arzobispal y la decoración del arco triunfal del ábside, obra del pintor Eugenio Cisterna, donde nuevas pinturas reproducen de manera hipotética los mosaicos desaparecidos. El objetivo de Muñoz era restituir la imagen que debía tener la basílica en los primeros siglos del cristianismo. Sin embargo ya en su momento esta intervención produjo graves reacciones como la de Roberto Longhi, quien en un artículo publicado en el periódico *Il Tempo* (8 julio 1919) criticaba la intervención por considerar que ofrecía “la iglesia museo, el modelo didáctico de basílica cristiana”, falsificando elementos antiguos desaparecidos a fin de interpretar y proponer un modelo abstracto de la iglesia del siglo X que hasta los espectadores más ignorantes sabrían reconocer. Curiosamente la des-restauración ha sido ya restaurada, puesto que en 1978 fue necesario intervenir en la *schola cantorum*.

Avanzando en el siglo XX, las destrucciones bélicas propiciaron situaciones aprovechadas para corregir ciertas reformas de edificios históricos. El caso de la iglesia de Santa Chiara, en Nápoles, es buen ejemplo de ello (SETTE, 2001; RIVERA, 2001: 150-152). El templo que se remonta al siglo XIV forma parte de un extenso complejo conventual franciscano, que al igual que la arquitectura del resto de Nápoles y de Italia, había experimentado numerosas transformaciones con el paso del tiempo, la más importante en el siglo XVIII, cuando se practica la completa redecoración del interior en estilo barroco. Destruído por las bombas incendiarias en 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, en la reconstrucción postbélica aparecen restos de la construcción medieval original que se evidencian y consolidan, reconstruyéndose el resto de una manera más simplificada, olvidándose del aspecto anterior a la guerra, con lo cual se transforma radicalmente la imagen barroca del templo que desaparece dando paso a una imagen más limpia y austera, y por tanto más acorde con la estética de los arquitectos, historiadores y críticos del siglo XX, condicionados sin duda por la desnudez de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Otro ejemplo curioso de este tipo de operaciones es la reconstrucción postbélica del Antiguo Ministerio de Finanzas de Budapest, realizada en la década de los 50. Sin caer en la completa reconstrucción experimentada en otras capitales europeas como Varsovia, el centro histórico de Budapest (HORLER, 1968; HERNÁNDEZ, 2007a) fue objeto de una profunda intervención a partir de 1958 cuando se aprobó el plan de reparación de Buda en el que se combinaba el deseo de reconstruir la unidad del conjunto urbano que databa del siglo XVIII, con la puesta en valor de los restos de origen medieval aparecidos a causa de los destrozos de la guerra, un testimonio de gran valor histórico a pesar de su pobreza material, ya que se remontaba al origen medieval de la ciudad, en el siglo XIII y hasta el siglo XV, coincidiendo con uno de los períodos de esplendor de la capital. Al igual que lo sucedido en otros lugares, la ocasión se aprovechó significativamente para limpiar la ciudad de “falsas arquitecturas historicistas”, es decir, de las reformas realizadas en el siglo XIX, que habían alterado la arquitectura del siglo XVIII. El objetivo era conservar el característico ambiente de la ciudad propio de una urbe barroca, manteniendo su pintoresquismo a través de la unidad estética en calles y plazas, pero “evitando falsificar la historia”. El criterio fue respetar la autenticidad histórica y material de los monumentos, por lo que se restauraron los que admitían tal operación y los irre recuperables fueron reemplazados por edificios nuevos, sujetos eso sí a la volumetría y fisonomía de la arquitectura preexistente. En algunas construcciones nuevas se integraron fragmentos antiguos que podían tener algún valor. La reconstrucción del centro histórico de Budapest se aprovechó para sacar a la luz los escasos restos medievales que se conservaban todavía integrados en los edificios del siglo XVIII. Arquerías, ventanas y, sobre todo, la muralla medieval liberada de construcciones que se habían ido añadiendo con el paso del tiempo (y quizás excesivamente reconstruida según algunos críticos), recuperaron para la memoria histórica de la ciudad su etapa fundacional, a la vez que el aislamiento de la muralla aumentaba el valor paisajístico del centro histórico que presentaba ahora el aspecto de un bastión medieval. Más discutibles fueron operaciones de “corrección de deformaciones” en edificios reformados en el siglo XIX; intervenciones representativas de esta tendencia en Budapest fueron la restauración del Antiguo Ministerio de Finanzas, que transformó completamente su aspecto, y el derribo de la torre neorrománica de los Archivos Nacionales, y por citar un caso de la mencionada Varsovia, la reconstrucción de la catedral, un edificio del siglo XIV profundamente reconstruido a lo largo del tiempo que presentaba una fachada neogótica cuya reconstrucción se desechó, optándose por una nueva que recordaba vagamente la arquitectura del medievo, puesto que no quedaba traza alguna de la fachada medieval original.

España también ha participado en este esbozo de historia de la des-restauración que estamos planteando, con algunos casos tan notables como la eliminación de la cúpula a manera de templete

oriental del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, añadida por Rafael Contreras en una fantástica restauración del siglo XIX. Es bien sabido, puesto que forma parte de uno de los procesos de restauración más interesantes y significativos del siglo XX, que Leopoldo Torres Balbás lo desmontó en 1934 en medio de una gran polémica en el ámbito local granadino, sustituyéndolo por un tejado a cuatro pendientes (GALLEGO, 1997).

Anterior en pocos años y no menos importante es el caso de la Torre de los Lujanes, en Madrid, un edificio de cierto valor histórico, si bien de menor interés arquitectónico. Su construcción se remonta al siglo XVI, destacándose entre otros méritos del edificio el hecho de que supuestamente el rey francés Francisco I estuvo preso en esta casa tras la batalla de Pavía, en 1525. Restaurado en estilo neogótico por Francisco Jareño en la década de los 80 del siglo XIX, el arquitecto Pedro Muguruza fue el responsable de la des-restauración entre 1930 y 1933, de la fachada levantada por Jareño, para reintegrar la construcción a su aspecto y materiales tradicionales. En la memoria del proyecto de 1930, Pedro Muguruza defendía la des-restauración por considerar “erróneo mantener en pie los elementos postizos de escayola y piedra artificial con que se deformó el aspecto severo de la torre, tenida por prisión de Francisco I”, y continúa afirmando: “Se propuso entonces [en 1926] y se reitera ahora la proposición de una obra de sana restauración en que se arranque todo lo postizo y se deje al descubierto las fábricas de ladrillo, complementándola con adiciones efectivas de ladrillo y piedra allí donde los deterioros causados en la fachada no permitan la sencilla labor de restablecimiento y exijan la más complicada de reposición de elementos afines” (ORDIERES, 1999). Para Muguruza el objetivo de esta desrestauración era devolver el edificio a su situación original, así la fachada que proponía, libre de los añadidos realizados por Jareño, estaba más cercana a las fuentes históricas conservadas “a juzgar por los antiguos grabados existentes en el Archivo del Real Patrimonio”. Como hemos visto esta búsqueda del edificio original es un argumento recurrente que motivó desde finales del siglo XIX las des-restauraciones de importantes edificios. En cualquier caso, para la historiadora Isabel Ordieres Díaz, la des-restauración de la Torre de los Lujanes llevada a cabo por Pedro Muguruza es un caso importante como precedente para actuaciones posteriores, ya que en la revalorización de materiales constructivos y revestimientos tradicionales, el arquitecto se ciñó a la recuperación, de manera casi arqueológica, de una casa del siglo XVII, sin la retórica monumentalista y estilística que se consolida en la restauración de monumentos después de la Guerra Civil española.

Por supuesto, en la posguerra española y en las décadas siguientes se produjeron operaciones de limpieza y des-barroquización similares a las mencionadas hasta ahora (HERNÁNDEZ, 2006a). Un ejemplo significativo al respecto es la completa remodelación del interior de la Catedral de Teruel, uno de los muchos monumentos de la ciudad afectados durante los bombardeos, uno de cuyos efectos colaterales fue revelar la existencia de una techumbre mudéjar policromada cuya recuperación fue prioritaria teniendo en cuenta el singular valor de la misma, un caso único en el arte mudéjar. En el mismo período existen otros casos singulares que llaman la atención como el de la torre mudéjar de Utebo, restaurada en 1941 por Manuel Lorente Junquera, intervención seleccionada en la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, celebrada en 1958 para conmemorar los veinte años de funcionamiento de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional dirigida por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech (*Veinte*, 1958). En aquel momento se desmontó la cubierta dañada por un rayo en 1940, por ser “absolutamente vulgar”, sustituyéndola por un chapitel según mostraba una foto antigua conservada por el cura párroco del templo. Años después, en 1969, el mismo arquitecto restauraba el último cuerpo de la torre y la cubierta por estar en estado ruinoso y en este ocasión se *desrestauraba a sí mismo* desmontando el chapitel de 1941 (HERNÁNDEZ, 2007b). Significativamente este tipo de operaciones de desmonte y reconstrucción de chapiteles con-

tinúa todavía hoy, como muestra un ejemplo reciente: la restauración de la torre de finales del siglo XVI de la iglesia de San Martín del Río (Teruel). Las obras, concluidas hace pocos meses, realizadas a iniciativa de la Dirección General de Vivienda y Rehabilitación de la Diputación General de Aragón, incluyeron la eliminación de la “desafortunada restauración del chapitel, realizada en 1952, en la que según los técnicos no se tuvo en cuenta ni la forma ni los materiales originales (...) Tras recuperar las piezas, el chapitel de la torre fue reconstruido de acuerdo a la documentación fotográfica de 1947, conservada en el Archivo Mas de Barcelona” (*Heraldo*, 2006). Como vemos, las mismas fuentes (fotografías antiguas) sirven para justificar operaciones similares a pesar de la distancia temporal de más de medio siglo, lo que nos lleva a pensar que a juzgar por lo sucedido con la Torre de Utebo puede repetirse en la de San Martín la des-restauración, ya que generaciones futuras podrían considerar que el chapitel que nosotros hemos construido carece de sentido y debe ser desmontado.

En la misma línea y como muestra de la pervivencia y actualidad a lo largo de todo el siglo pasado de este tipo de actitudes, hay que mencionar la des-barroquización de la torre-campanario de la iglesia parroquial de la Magdalena, en Zaragoza, llevada a cabo por los arquitectos Francisco Íñiguez y Luis Moya entre 1968 y 1970 (MOYA, 1977; HERNÁNDEZ, 2007c). En aquel momento la iglesia fue restaurada por Ramiro Moya y Francisco Íñiguez Almech, con el objetivo de “devolver el templo a su estado originario”. Esta restauración incluyó el desmonte del cuerpo barroco de la torre, por ser “desproporcionado y vulgar” y “carecer de todo interés histórico-artístico”, reconstruyéndose según el modelo del tercer cuerpo de la torre turolese de San Martín, de acuerdo con las hipótesis avanzadas décadas antes por Francisco Íñiguez en uno de sus artículos (ÍÑIGUEZ, 1937).

Un último ejemplo con el que cerrar, por ahora, este rápido y selectivo elenco de des-restauraciones arquitectónicas. Se trata de una construcción paradigmática para la arquitectura del siglo XX en España: es el Rincón de Goya, un edificio de pequeñas dimensiones situado en el Parque Primo de Rivera de Zaragoza. Este caso es particularmente interesante ya que en origen se trataba de un pabellón con función cultural (exposiciones, biblioteca), levantado en conmemoración del pintor Francisco de Goya, aragonés universal y ligado por su biografía a Zaragoza. Por su cronología es una obra pionera de la arquitectura racionalista en España, diseñada por quien fuera una de las figuras fundamentales del Movimiento Moderno en nuestro país, el arquitecto Fernando García Mercadal. Pues bien, este edificio que escandalizó a la sociedad de la época por sus formas neoplasticistas, sus rotundos volúmenes geométricos y sus coloridas fachadas, fue profundamente alterado en 1945 al instalarse en el mismo la “Sección Femenina”, una institución del régimen franquista. En aquel momento se enmascararon sus formas racionalistas, transformándolas en una arquitectura regionalista inspirada en las tradiciones artísticas locales, a la par que se construían unos pabellones que modificaban el entorno, un cuidado jardín que también formaba parte del proyecto original. En 1983, al transformarse en colegio público, el Ayuntamiento de Zaragoza, propietario del edificio, aprovechó la situación para desenmascarar parcialmente el edificio, recuperando la forma y policromía de las fachadas. En este caso la operación de des-restauración realizada por el arquitecto Martín Trenor ha permitido al menos en parte recuperar una de las obras claves de la primera etapa del Movimiento Moderno en España, sin embargo quedaría pendiente restaurar el interior de la construcción, todavía compartimentada, lo que pasaría por trasladar el colegio a otro edificio, para poder devolverle un uso cultural e intervenir en el paisaje circundante, en la actualidad muy modificado (HERNÁNDEZ, 2006b).

Llegados a este punto puede afirmarse que la des-restauración ha sido una práctica habitual a lo largo del siglo XX en la intervención en la arquitectura histórica, sin plantearse que fuese algo sustancialmente diferente de la restauración. Sólo a raíz de la aparición del neologismo en el ámbito de la cultura artística francesa es cuando adquiere cierta autonomía, planteándose como un problema

específico en la restauración de esculturas antiguas. El análisis de algunos de los casos más importantes nos puede ayudar a comprender sin duda alguna la situación actual.

La conservación de esculturas antiguas: de la des-restauración a la re-restauración

La historia de la des-restauración de esculturas antiguas se inicia en los años cincuenta del siglo pasado, si bien la reintegración, *completamiento*, desmonte y de nuevo restauración con diversas propuestas de presentación de las obras ha sido un fenómeno recurrente a lo largo de la historia del arte desde que en el siglo XVI crece el coleccionismo de la escultura antigua (ROSSI, 1986 y 2003). Buscando devolver la perfección y belleza a las obras griegas y romanas, encontradas mayoritariamente en fragmentos dispersos, los escultores del renacimiento, del barroco y del neoclasicismo, ensayaron fórmulas y materiales que escondían cuidadosamente los daños, buscando la mimesis con el original (CONTI, 1988). En muchos casos, son artistas prestigiosos (Miguel Ángel, Bernini, Canova, Thorwaldsen...) quienes se encargan de las restauraciones, en un deseo de situarse al mismo nivel que los maestros antiguos, mostrando la pericia y habilidad de su arte a través de la emulación de la Antigüedad. Entrado el siglo XX, el deterioro natural de las obras pone en evidencia la artificiosidad de estos añadidos, planteándose en las grandes pinacotecas europeas la conveniencia de su eliminación (MOLTESSEN, 2005).

El Laoconte de los Museos Vaticanos, una escultura helenística aparecida en estado fragmentario en 1506, en las ruinas romanas de las Termas de Tito, ejemplifica perfectamente esta situación, ya que fue restaurada, reintegrada y desmontada a lo largo de los tiempos de acuerdo a diferentes hipótesis e interpretaciones (BURANELLI, 2006). La escultura aparece hoy más o menos completa, a falta de algunas extremidades de las tres figuras que integran el conjunto tras la des-restauración (desmontaje de intervenciones precedentes) realizada por Filippo Magi entre 1957 y 1960 del brazo reintegrado por Montorsoli en el siglo XVI, quien a su vez había sustituido la extremidad en cera propuesta por Baccio Bandinelli entre 1520-1525.

A esta intervención le seguiría la des-restauración del Fauno Barberini (SETTE, 2001: 135), otro original de época helenística restaurado en el siglo XVII por Antonio y Giuseppe Giorgetti (un grabado testimonia esta intervención), des-restaurado por primera vez y re-restaurado por Vincenzo Pacetti en 1799, quien eliminó los añadidos barrocos para sustituirlos por partes "más fundadas" en su opinión. Conservado desde el siglo XIX en la Gliptoteca de Munich, esta institución decide en 1970 des-restaurarlo por segunda vez, al tiempo que se interviene en obras que habían experimentado añadidos similares como los relieves del templo de Afaia, Egina. En este momento la escultura queda reducida a un torso sin pierna ni brazo, sin embargo en una reciente intervención se ha decidido completar de nuevo la escultura, pero sólo en parte ya que, si bien el Fauno ha recuperado su pierna, sigue careciendo de brazo.

Como acabamos de comentar, la des-restauración del Fauno formó parte de una campaña más extensa puesta en marcha por la Gliptoteca, siendo la intervención más polémica la des-restauración de las esculturas del Frontón de Afaia, Egina (DELVOYE, 1979), un conjunto escultórico que data del 490 a.C., ya que en este caso los añadidos eliminados se debían a la intervención del escultor Thorwaldsen entre 1816 y 1818. El escultor danés había intentado dar unidad al grupo de estatuas, integrando las partes desaparecidas en un estilo similar a la rigidez y falta de expresividad de esta escultura griega arcaica. Una aportación que, pese a su calidad artística, ha sido sacrificada en la des-restauración realizada entre 1962 y 1975 bajo la dirección de Dieter Ohly, que ha dejado tan sólo

las partes originales, eliminándose todos los añadidos realizados en el siglo XIX. Esta des-restauración va acompañada de una nueva musealización que presenta los fragmentos exentos, apoyados en soportes metálicos, como obras abiertas que deben ser completadas mentalmente por el espectador. A juicio de algunos expertos, el radicalismo de esta operación está a la par del radical completamiento realizado en el siglo XIX por Thorwaldsen.

La nueva exhibición de las esculturas planteada por la Gliptoteca de Munich, redundando en el criterio arqueológico de respeto a la pieza original (si bien se soslaya la historia de la misma a través de sus diversas reintegraciones a lo largo del tiempo), se ha consagrado con éxito en la presentación de estatuaria antigua como vemos en numerosos museos. Podemos citar entre ellos la reconstrucción didáctica de los restos en terracota del frontón de un templo romano mostrados en una exposición temporal en los Museos Capitolinos (junio 2004, Roma) y la ubicación en Centrale Montemartini (*Sculture*, 2004), una antigua central eléctrica situada en la capital romana, restaurada y habilitada, de parte de los fondos de estos mismos museos desde 1999. El aspecto más innovador de Centrale Montemartini reside no sólo en la exhibición de las estatuas antiguas a la manera de la Gliptoteca de Munich, sin los añadidos históricos pero reordenadas intentando reconstruir con los fragmentos existentes los conjuntos escultóricos originales, sino sobre todo en la confrontación de la arqueología histórica (las esculturas) con la arqueología industrial (el continente donde se exhiben), estableciéndose un diálogo sugerente en el que las máquinas, símbolo de la modernidad, son el fondo sobre el que destacan, en primer plano, las obras de arte antiguas.

Otro aspecto a considerar es que la des-restauración abre la puerta a una infinita serie de re-restauraciones en tanto que el resultado de cada intervención no satisfaga convenientemente al siguiente restaurador, como vemos en algunos casos recientes. Las sucesivas modificaciones experimentadas por la Amazona de la colección Sciarra, de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, confirman esta hipótesis (MOLTESSEN, 2003 y 2005). Adquirida la obra a un coleccionista italiano en 1897, esta Amazona se completó en aquel momento a imitación de otra escultura conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York, con la mano izquierda apoyada en la parte posterior de la cabeza y el brazo derecho sostenido sobre una peana. Investigaciones posteriores condujeron a la des-restauración realizada en 1976, eliminándose los elementos añadidos a finales del siglo XIX, corrigiendo al mismo tiempo la posición de las piernas, que se abren un poco más; ante la duda de cómo sostener la estatua se decide colocar un soporte metálico fijado a la espalda y la cintura de la figura. Si esta operación era arqueológicamente rigurosa, ya que se limitaba a presentar escrupulosamente la estatua con los elementos considerados originales, sin embargo resultaba muy defectuosa desde el punto de vista de la estética: “la Amazona, una de las más hermosas estatuas de la galería clásica, aparecía penosamente amputada; la línea de ruptura, a partir de la izquierda de la espalda, parecía la cicatriz de una horrible operación”, manifiesta la conservadora del museo danés Mette Moltesen, por lo que el paso inevitable fue una nueva intervención en 1987, en la que se decidió mejorar el aspecto de la obra. La Amazona fue girada ligeramente hacia la derecha para mejorar la posición del pie, sustituyéndose el soporte sobre el que se apoyaba por uno en acero que llegaba sólo a la altura de la cintura. En cuanto a la espalda, se modeló la parte faltante en una mezcla de resina y polvo de mármol. El resultado es una estatua “más armoniosa y agradable”, según las autoridades de la Ny Carlsberg Glyptotek. Pero esta última operación, ¿qué era en realidad? Tal y como explica Moltesen, no se trataba de la reconstrucción de una estatua romana, ni de una nueva restauración, sino “de la creación de una nueva condición”, afirma; “Hemos elegido mostrar dónde consideramos preferible que el brazo resulte roto. Esto significa privilegiar una visión estética sobre una visión histórico-artística de la escultura, quizás podremos llamarla *falsificación del fragmento*”, desde luego una

operación de *completamiento* que se acerca sospechosamente a todas las realizadas desde el siglo XVI en adelante por cuestión de gusto.

El éxito y difusión de estas des-restauraciones que se realizan prácticamente sin oposición a lo largo de la década de los 70 y 80 nos indica que la aceptación como algo normal por parte del público de estas esculturas en estado fragmentario se debía producir por alguna razón. Si volvemos de nuevo la vista atrás y analizamos lo sucedido en el siglo XIX, cuando se produce justamente lo contrario, es decir se reintegran y completan de manera masiva tantas esculturas antiguas, la explicación puede residir en que a través de estas intervenciones se trataba de adaptar estas obras a la mirada y el gusto de los hombres de hace dos centurias, acostumbrados a un concepto de belleza basado en la unidad de estilo y en la obra de arte cerrada. En este sentido resulta muy reveladora la opinión del erudito francés Quatremère de Quincy, al comentar positivamente la restauración de las esculturas de Egina realizada por Thorwaldsen: “Yo creo que se deberá a la restauración de los frontones del templo de Egina el que nosotros aprendamos cómo fueron no sólo el gusto de estas composiciones de frontones con estatuas, sino también el estilo de esta antigua escuela (...) Estoy persuadido de que nunca el arte antiguo hubiera producido el efecto que se ha operado sobre el gusto del público desde hace medio siglo, si todos los monumentos de escultura hubiesen sido dejados en estado de mutilación” (QUATREMÈRE, 1818).

El cambio operado en el siglo XX por las vanguardias, sin embargo, conlleva una radical transformación de los gustos y la estética en el siglo pasado, dando paso a un concepto de obra abierta como rechazo al académico e historicista arte precedente. En este nuevo panorama plástico aparece una nueva categoría artística y estética, el fragmento, que penetra todas las manifestaciones de la cultura contemporánea. Desde los relatos fragmentarios entrecruzados de *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, a la música de Arnold Schoenberg o al mismo jazz, y por supuesto en cualquier género de la plástica contemporánea puede rastrearse este progresivo triunfo del fragmento a través del breve recuento de obras clave como *La Meditación* (1897) o el torso masculino (1877) de Rodin, el *Torso de Frank Dobson* (1933), la *Sirena de Henri Laurens* (1945) o el *Torso de Hans Arp* (1953). Después de asimilar estas obras incompletas, cuerpos sin extremidades a los que acabamos por acostumbrarnos, somos capaces de disfrutar con las esculturas antiguas en estado fragmentario porque nos parecen cercanas, las vemos casi como producto de nuestro tiempo y así es como las muestran ahora los museos, tras haberlas sometido a severos procesos de limpieza y eliminación de restauraciones precedentes. El caso del Pollux del Museo del Louvre es un perfecto ejemplo del cambio de percepción hacia la escultura antigua al que nos estamos refiriendo (ROSSI, 2005). Esta escultura fue des-restaurada por primera vez en 1922, experimentado una segunda des-restauración en 1984, cuando de ser Pollux pasó a identificarse como el torso de un Discóbolo, convirtiéndose en una obra abierta más próxima al torso de un Henry Moore que a una escultura antigua (PASQUIER, 1990). Alois Riegl ya advirtió, en *El culto moderno a los monumentos*, de la capacidad del arte del pasado de proyectarse en el presente, “valor artístico relativo” lo llamaría, poniendo de manifiesto la complejidad de valores y lecturas que podían proyectarse sobre el patrimonio cultural (RIEGL, 1903).

La escritora Marguerite Yourcenar captó y describió a la perfección esta situación en un delicioso texto “*Le temps, ce grand sculpteur*”, publicado en 1954, cuando expresaba esta opinión reflexionando sobre la belleza, uno de los temas que más le fascinaban. “Nuestros padres restauraban las estatuas; nosotros les quitamos su nariz falsa y sus prótesis; nuestros descendientes, a su vez, harán probablemente otra cosa. Nuestro punto de vista actual representa a la vez una ganancia y una pérdida. La necesidad de refabricar una estatua completa, con miembros postizos pudo en parte ser debida al ingenuo

deseo de poseer y de exhibir un objeto en buen estado, inherente en todas las épocas a la simple vanidad de los propietarios. Pero esa afición a la restauración a ultranza que fue la de todos los grandes coleccionistas a partir del Renacimiento y duró casi hasta nuestros días, nace sin duda de razones más profundas que la ignorancia, el convencionalismo o el prejuicio de una tosca limpieza. Más humanos de lo que nosotros lo somos, al menos en el campo de las artes, a las que ellos no pedían sino sensaciones felices, sensibles de un modo distinto y a su manera, nuestros antepasados no podían soportar ver mutiladas aquellas obras de arte, ver aquellas marcas de violencia y de muerte en los dioses de piedra. Los grandes aficionados a las antigüedades restauraban por piedad. Por piedad deshacemos nosotros sus obras. Puede que también nos hayamos acostumbrado más a las ruinas y a las heridas. Dudamos de una continuidad del gusto o del espíritu humano que permitiría a Thorvaldsen arreglar las estatuas de Praxiteles. Aceptamos con mayor facilidad que esa belleza, separada de nosotros, alojada en los museos, ya no en nuestras moradas, sea una belleza marcada y muerta. Finalmente, nuestro sentido de lo patético se complace en estas mutilaciones; nuestra predilección por el arte abstracto nos hace amar esas lagunas, esas fracturas que neutralizan, por decirlo así, el poderoso elemento humano de aquella estatuaria. De todas las mudanzas originadas por el tiempo ninguna hay que afecte tanto a las estatuas como el cambio de gusto de sus admiradores” (YOURCENAR, 1993).

La cita de Marguerite Yourcenar sintetiza con clarividencia y brillantez el argumento central de esta reflexión en torno al origen e historia del término des-restauración, ya que esta operación, como la restauración, más allá de la mera técnica, es un sofisticado acto cultural de interpretación de una obra de arte que revela tanto o más sobre los gustos y valores de quien restaura que sobre el objeto restaurado. En este sentido, la des-restauración cobra una luz especial si la consideramos no sólo como producto cultural del siglo XX, sino específicamente como resultado de la posmodernidad, de la relativización de los criterios y los juicios, de la pluralidad de puntos de vista y de la fragmentación del saber. Sólo desde esa perspectiva puede comprenderse la importancia que ha asumido esta cuestión, puesto que a través de ella cuestionamos la validez histórica y estética de intervenciones precedentes y nos atrevemos a desmontarlas, haciendo del monumento un objeto restaurado, deconstruido, interpretado y vuelto a montar ininidad de veces. Como manifiesta el restaurador inglés David Bomford: “Ya no existen principios absolutos en la restauración de pinturas, sólo relativos; no hay verdades objetivas, sino subjetivas” (BOMFORD, 1994:39). Por otro lado las prácticas artísticas han acostumbrado nuestra mirada a los collages (un ejemplo temprano es la fotografía de Hans Bellmer, serie *La muñeca*, 1935-38), a los montajes y a las instalaciones en las que ruinas y monumentos deconstruidos cobran nueva vida como el proyecto de iglesia destruida de Tadashi Kawamata para la Documenta de Kassel, 1987, haciéndonos más tolerantes y permisivos ante la posibilidad de alteraciones y modificaciones de la imagen habitualmente consolidada de la arquitectura histórica. Sin embargo, esta mentalidad permisiva hacia los cambios que puede experimentar el patrimonio a través de las restauraciones contemporáneas no está exenta de riesgos, ya que puede suceder que en medio de tantas transformaciones se pierdan datos y partes sustanciales de la obra que son irrecuperables y esto es algo que deberíamos evitar a toda costa.

La obsesión por el original en la restauración de pinturas y esculturas policromadas

Otro elemento a tener en cuenta en esta situación, además de la influencia decisiva del arte y la estética contemporánea en la des-restauración de la estatuaria clásica, es el desmesurado culto a la historia presente en tantos ámbitos de la vida contemporánea (recuérdese si no el éxito de ciertos

bestsellers y películas...) que ha terminado por condicionar también ciertas prácticas en el mundo de la restauración como evidencia la frecuente búsqueda del original oculto tras capas de pintura, a pesar de que no existan certezas de lo que puede hallarse bajo una policromía del siglo XVIII. Ello ha dado lugar a resultados diversos que ponen de manifiesto la dificultad y la controversia planteadas ante la eliminación de capas homogéneas de pintura para dejar a la vista pinturas más antiguas de cuya existencia no tenemos tantas pruebas, lo que trasladado al ámbito de la arquitectura nos debería hacer meditar acerca de la conveniencia o interés de suprimir las restauraciones que forman parte ya de la historia del edificio.

Uno de los casos recientes más llamativos es la restauración del retrato de Enrique, Príncipe de Gales. El cuadro es un retrato real del príncipe inglés que data del siglo XVII (atribuido a Robert Peake, el viejo, entre 1610 y 1612), repintado entre 1640 y 1730, probablemente tras la muerte del príncipe Enrique en 1612, para adaptarlo a un gusto nuevo en la línea del retrato de Carlos I a caballo de Van Dyck, de 1637. La des-restauración de la pintura realizada en 1985 (McLURE, 1992), a raíz de los descubrimientos obtenidos tras los análisis previos (rayos X y estratigrafías de la pintura) a la exposición de esta obra en la muestra "Treasures Houses of Britain" (Washington, 1985), ha sacado a la luz uno de los primeros retratos ecuestres de la realeza inglesa, revelando con él una obra de compleja iconografía en parte inspirada en el grabado *El Caballero, la Muerte y el Demonio* de Dürero (1513). Se trata, por tanto de un caso único en la pintura inglesa y, desde luego, tiene un valor relevante en el panorama artístico europeo lo que justificaría la des-restauración. El cuadro, tal y como puede verse en la actualidad tras la eliminación del repinte del siglo XVII, representa al príncipe a caballo, elegantemente vestido con coraza y penacho, acompañado de un hombre desnudo, barbado que camina a pie a su lado portando las armas del príncipe. Esta figura masculina representa al dios Cronos (el Tiempo) que parece estar al servicio del príncipe, lo que podría sugerir que el gobierno del mismo estaría bendecido por la Fortuna y traería un tiempo de prosperidad sobre su país. La prematura muerte del joven Enrique haría imposible este destino, favoreciendo quizá la restauración posterior del cuadro. La eliminación completa del repinte, en este caso, venía justificada por el carácter de obra única en su género y el interés iconográfico de la imagen.

Otro ejemplo similar en cuanto a los efectos positivos de la des-restauración ha sido la limpieza del retablo de San Blas, de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro, Zaragoza (*Joyas*, 1999: 155-163), un óleo sobre tabla del siglo XVI, atribuido al pintor aragonés Pedro Juan de Tapia. En 1957 fue catalogado por el historiador Abbad Ríos como retablo de la Virgen del Carmen, por hallarse desaparecida la tabla central con la advocación de San Blas. A mediados del siglo XX el retablo se cubrió con una pintura blanca, añadiéndose dos escalones que permitían acceder a la imagen de la Virgen. En la restauración realizada entre 1995 y 1999, se constató la existencia de la policromía original en buen estado debajo del repinte por lo que se decidió la eliminación de éste. Por otro lado, el descubrimiento de la tabla central con la imagen del santo en las recientes obras de restauración del templo ha permitido, junto con la recuperación de la policromía, recuperar la obra en un aspecto muy próximo a su estado original. La des-restauración en este caso ha sido óptima porque el repinte, de nula calidad, ocultaba una obra valiosa.

Sin embargo, en otros casos las des-restauraciones producen objetos difíciles de calificar, más cercanos a la ruina arqueológica que a la obra de arte o a la imagen devocional de partida. Nos referimos en concreto a una serie de intervenciones realizadas en Italia en 1995 con motivo de la exposición "Scultura Ligne. Lucca 1200-1425" (*Scultura*, 1995). Esta exposición fue el resultado de la labor de catalogación e inventario del patrimonio artístico de la Diócesis de Lucca (Italia), bajo la direc-

ción de la Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per la provincia de Pisa, y con la financiación parcial de un banco local (la Banca del Monte di Lucca). Muchas de las piezas que integraban la exposición y que luego pasarían a formar parte del Museo Diocesano de Lucca recién inaugurado en 1995 fueron restauradas. La sorpresa surge al observar como criterio general en la restauración la búsqueda de la policromía más antigua, aunque existiesen pruebas de su mal estado y a pesar de que para ello era necesario suprimir otras policromías posteriores de igual interés histórico y no menor valor estético. El resultado de algunas de estas des-restauraciones ha sido convertir obras de arte en ruinas: nos referimos en concreto a las piezas n.º 4 y 5 del catálogo, dos Madonnas in trono col Bambino de finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV, en las que se han eliminado todas las policromías hasta llegar a la madera, ya que de la capa original no quedaban más que reducidos fragmentos; en su presentación se quitaron también partes de la figura añadidas con posterioridad, por lo cual en ambos casos falta una de las manos de la Virgen. La pieza n.º 4 había experimentado una radical transformación en época contemporánea, probablemente después de la Segunda Guerra Mundial, al eliminarse todas las policromías precedentes, para después darle yeso de nuevo y repolicromarla como obra nueva con pintura sintética, por tanto, se tenía constancia de que poco de antiguo, excepto la madera, quedaba en esta obra. En cuanto a la pieza n.º 5, presentaba como es habitual en estas imágenes devocionales diversas policromías de mantenimiento, de diferente valor. Como en el caso precedente, los análisis evidenciaban restos de policromías subyacentes, cuya antigüedad justificó la eliminación de las capas superiores. Resulta interesante, en cualquier caso, constatar que además del criterio de antigüedad, que prevaleció sobre otros aspectos de las esculturas, subyacía un juicio estético de rechazo al aspecto anterior a la des-restauración por parte de los restauradores; así, en este ejemplo concreto, el restaurador calificaba de “escultura de excepcional interés” la que debía subyacer debajo del “esmalte de muñeca que recubría” la obra. Eliminada esta capa que tanto desagradaba al restaurador, la escultura aparece reducida a la talla de madera, presentándose a nuestros ojos con una reducidísima parte de la policromía original, lo que sin duda entra en contradicción por un lado con su carácter de pieza devocional (ya no lo es, puesto que ha abandonado el templo para convertirse en objeto museístico y esta operación legítima la des-restauración) y por otro con el aspecto habitual de una escultura medieval en madera que siempre se presentaba policromada, ocultando la veta característica del material.

Este tipo de intervenciones tan violentas pasan prácticamente inadvertidas, a pesar de ser bastante habituales en toda Europa (FERRETTI, 1996). La historiadora M^a José Martínez Justicia constata este mismo fenómeno en España: “Hoy asistimos, no sin fundado temor, como ya he señalado, a una moda cada vez más acentuada que está llevando a limpiar, en muchos casos sin necesidad y de manera indiscriminada, una gran cantidad de esculturas de tema religioso (sobre todo imágenes y pasos procesionales de Semana Santa, pero también otras expuestas en los museos) en madera policromada. Es cierto que muchas de ellas necesitan de una intervención, debido al uso que se les ha venido dando durante siglos; pero el que tengan esta necesidad no exime ni a los comitentes ni a los restauradores de llevar a cabo estas operaciones con sumo cuidado y valorando las cualidades estéticas sin duda potenciadas por las pátinas. Podría elaborar una lista interminable de esculturas así tratadas. Me viene ahora a la memoria la sorpresa que me causó, hace ya algunos años, la contemplación del Santo Domingo de Martínez Montañés, expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla tras su limpieza. Su poderosa talla aparecía totalmente desvirtuada, entonada en un monótono color rosado, sin matices, que aplanaba por completo sobre todo la anatomía del torso desnudo” (MARTÍNEZ, 2000: 379). Una opinión similar es la expresada por los restauradores Rosaura García Ramos y Emilio Ruiz de Arcaute: “... con demasiada frecuencia, en estas intervenciones que preten-

den llegar a la 'pieza original' se acaba en presencia de lo que denominamos un *falso histórico*, es decir, piezas que muestran un conjunto de policromías parciales de distintas épocas (carnaciones de un periodo, vestidos de otro, etc.) y cuya apariencia no se corresponde con ningún periodo histórico de la obra. A esta conclusión falseada de la escultura se puede llegar por falta de un estudio correcto o por la carencia de un criterio histórico adecuado. En muchos casos se parte de una cierta discriminación de unos estilos artísticos respecto a otros, justificando por ello la eliminación de ciertas policromías" (GARCÍA, 1997: 9).

Llegados a este punto, evidenciadas las contradicciones que encierra la des-restauración a través de los diversos casos expuestos, parece evidente que sustancialmente ésta no es una práctica diferente a la restauración (PREYSSOURE, 1980: 19). En ambos casos, el arquitecto, el restaurador y el historiador se enfrentan a una decisión (conservar o eliminar ciertas partes del bien cultural), absolutamente condicionada por el gusto y el arte de cada época, un juicio que implica una selección de valores (histórico, estético y material) que comprometerán la manera en que la obra llegue hasta el futuro. Creo que bien puede decirse que si el término des-restauración es nuevo, sin embargo el problema es antiguo, y ante el mismo caben diferentes respuestas que nos conducen a no poder condenar o rechazar la des-restauración a priori, sino a considerar caso por caso qué puede ser lo más conveniente para la obra de arte, sin olvidarnos siempre de que se trata de un patrimonio frágil e irrecuperable, en el que ciertas operaciones no tienen vuelta atrás. ¿Tiene sentido, por tanto, someter la arquitectura histórica al mismo proceso de restauración, des-restauración y re-restauración que hemos constatado en esculturas y pinturas? ¿Hasta dónde puede experimentar tantos cambios un edificio histórico sin convertirse en una obra nueva, sustancialmente diferente a su estado de partida? Quizás no exista una respuesta única a estas preguntas y ante ellas sólo cabe como respuesta posible actitudes meditadas, prudentes y de consenso en las decisiones a tomar.

Bibliografía

- BERGEON, S. Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou dérestaurer les peintures murales. En *Les anciennes restaurations en peinture mural, Journées d'étude de la Section Française -IIC*. Dijon, 25-27 mars, 1993, pp. 9-30
- BERDUCOU, M. La restauration: quels choix? <Dérestauration>, restauration, restitution. *Techné*, n.º 13-14, 2001, pp. 211-218
- BOIRET, Y. Saint-Sernin, parenthèse refermée. *Connaissance des Arts*, n.º 469, 1991, pp. 105-112
- BOIRET, Y. "Les métamorphoses de la basilique de Saint-Sernin". *Monumental*, n.º 22, 1998, pp. 44-56
- BOMFORD, D. Changing Taste in the restoration of paintings. En ODDY, Andrew (editor). *Restoration: Is It Acceptable?* London: British Museum, Occasional Papers, n.º 99, 1994, pp. 33-40
- BURANELLI, F. (a cura di). *Laoconte. Alle origini dei Musei Vaticani*. Roma: L'Erma Bretschneider, 2006
- CESCHI, C. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzone Editore, 1970
- CONTI, A. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electa, 1988
- DELVOYE, C. La nouvelle présentation des frontons d'Égine a la Glyptothèque de Munich. *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie*, vol. 1, 1979, pp. 6-15
- FERRETTI, M. Compianto sul Mazzoni restaurato. *Dialoghi di Storia dell'arte*, n.º 3, 1996, pp. 154-163
- GALLEGO ROCA, J. El pensamiento de Torres Balbás a través de las restauraciones de monumentos granadinos (1923-1935). En ESTEBÁN CHAPAPRÍA, J. y PALAIA PÉREZ, L. (coords.). *Seminario Teoría e Historia de la Restauración en España. 1900-1936*. Valencia: III Máster en Conservación del Patrimonio Arquitectónico, Universidad Politécnica de Valencia, 1997, pp. 55-68
- GARCÍA CUETOS, Mª P. Succisa Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental. *Papeles del Patal. Revista de Restauración Monumental*, núm. 2, 2004, pp. 117-120
- GARCÍA RAMOS, R. y RUIZ DE ARCAUTE, E. Aportaciones al estudio de 'correspondencias de policromías'. Criterios y técnicas. *Kermes*, n.º 29, mayo-agosto 1997, p. 9
- GIZZI, S. (a cura di). *Le reintegrazioni nel restauro*. Roma: Kappa, 1988
- Heraldo de Aragón*, 28 junio 2006, "Concluye la restauración de la torre de San Martín del Río"

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** Paisajes y monumentos reconstruidos: patrimonio cultural y franquismo. *Paisajes para después de una Guerra. El Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006 (a), pp. 241-268
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** Il recupero della memoria culturale: la conservazione dell'architettura del Movimento Moderno nella Penisola Iberica. *Parametro, rivista dell'architettura e della costruzione*, (Bologna) n.º 266, 2006 (b), pp. 48-55
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** *La clonación arquitectónica*. Madrid: Editorial Siruela, 2007 (a)
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958). En CASAR PINAZO, José Ignacio y ESTEBAN CHAPARRÍA (coords.). *Bajo el signo de la victoria. El primer franquismo (1936-1958)*, III Seminario sobre Teoría e Historia de la restauración arquitectónica en España (septiembre, 2006). Valencia: Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIIMP), 2007 (b) (en prensa)
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.** Intervenciones recientes en la arquitectura mudéjar de Zaragoza. En *X Aniversario Máster de Restauración y Rehabilitación del Patrimonio*. Alcalá de Henares: Universidad, 2007 (c) (en prensa)
- HISTORY of Restoration of Ancient Stone Sculptures**, actas del congreso (Los Ángeles, 2001), a cargo de M. TRUE, J. PODANY, J. BURNETT GROSSMAN. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2003
- HORLER, M.** La reconstruction du centre historique du Buda. *Monumentum*, n.º 1, 1968, pp. 25-49
- ÍNIGUEZ ALMECH, Francisco.** Torres mudéjares aragonesas. *Archivo Español de Arte*, 1937. Artículo reproducido en la edición facsímil realizada bajo la dirección del profesor Gonzalo M. Borrás: LÓPEZ LANDA, José M^º; ÍNIGUEZ ALMECH, Francisco y TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002
- JOYAS de un patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza 1995-1999**, catálogo de la exposición. Zaragoza: Diputación Provincial, 1999
- Les ANCIENNES restaurations en peinture mural, Journées d'étude de la Section Française –IIC.** Dijon, 25-27 mars, 1993
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M J.** *Historia y Teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000
- MCLURE, I.** Henry Prince of Wales on Horseback by Robert Peake. En ODDY, Andrew (editor). *The Art of Conservator*. London: British Museum Press, 1992, pp. 59-72
- MOLTESSEN, M.** De-restoring and Re-restoring. Fifty Years of Restoration Work in the Ny Carlsberg Glyptotek. En *History of Restoration of Ancient Stone Sculpture*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2003, pp. 207-222
- MOLTESSEN, M.** I ri-restauri della statuaria antica nella Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen. En *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, coordinamento científico di Marisa Dalai Emiliani, Orietta Rossi Pinelli, Michela di Macco, a cura di Chiara Piva e Ilaria Sgarbozza. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2005, pp. 81-95
- MOYA BLANCO, R.** Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza. *Aragón Turístico y Monumental*, n.º 301, 1977, pp. 19-20
- ODDY, A.** (ed.) *The Art of the Conservator*. London: British Museum, 1992
- ODDY, A.** (ed.) *Restoration: is it acceptable?* London: British Museum, 1994
- ODDY, A. and CARROLL, S.** (eds.) *Reversibility: Does it exist?* London: British Museum, 1999
- ORDIERES DÍEZ, I.** *La memoria selectiva 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la comunidad de Madrid*, catálogo de la exposición. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999
- PARENT, M.** Saint-Sernin de Toulouse. Restauration et dé-restauration. *Monumental*, n.º 22, 1998, pp. 41-43
- PASQUIER, A.** Antique derestauré: Les avatars d'un torse d'athlète Pugiliste ou discobole? En *Le corps en morceaux*, catálogo de la exposición Paris-Francfort. París: Ministère de la Culture, de la Communication, 1990, pp. 65-72
- PRESSOUYRE, L.** Restauration ou dérestauration: un débat d'actualité sur la conservation des monuments historiques. *Monuments Historiques*, n.º 112, 1980, pp. 13-21
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Q.C.** *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à Mr. Canova sur les marbres d'Elgin à Athènes*. París: 1818
- RACHELI, Alberto M.** *Restauro a Roma, 1870-2000. Architettura e città*. Venecia: Marsilio Editore, 2000
- RESTAURER les restaurations**, Colloque de l'ICOMOS à Toulouse, avril 1980
- RESTAURATION, Dé-restauration, Re-restauration... Colloque sur la conservation restauration des biens culturels**, Association des Restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire, ARAAFU, Paris, 5-7 octobre 1995. Actes: Paris, ARAAFU, 1995
- RIEGL, A.** *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987 (edición original de 1903)
- RIVERA, J.** *De varia restaurazione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Valladolid: R&R. Restauración y Rehabilitación, 2001
- RIVERA, J.** Restauratio y anastilosis del mundo antiguo: la reintegración de la forma en la arquitectura histórica. En DUPRÉ RAVENTÓS, X. y RIVERA BLANCO, J. (a cura di). *La fontana arcaica di Tusculum. Idee per la conservazione*. Valladolid: Universidad, 2003, pp. 89-112
- ROSSI PINELLI, O.** Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza. *Ricerche di Storia dell'Arte*, n.º 13-14, 1984, pp. 41-56
- ROSSI PINELLI, O.** Chirurgia della memoria. En SETTIS, S. (a cura di). *Memoria dell'antico*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986, pp. 181-250

ROSSI PINELLI, O. From the Need for Completion to the Cult of the Fragment. How tastes, scholarship, and museum curators' choices changed our view of Ancient Sculpture. En *History of Restoration of Ancient Stone Sculpture*. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2003, pp. 61-74

ROSSI PINELLI, O. "Verso un' immagine integrale: derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee". En *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, coordinamento científico di Marisa Dalai Emiliani, Orietta Rossi Pinelli, Michela di Macco, a cura di Chiara Piva e Ilaria Sgarbozza. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2005, pp. 119-138

SCARROCCIA, S. *Alois Riegl. Teoria e Prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*. Bologna: CLUEB, 1995

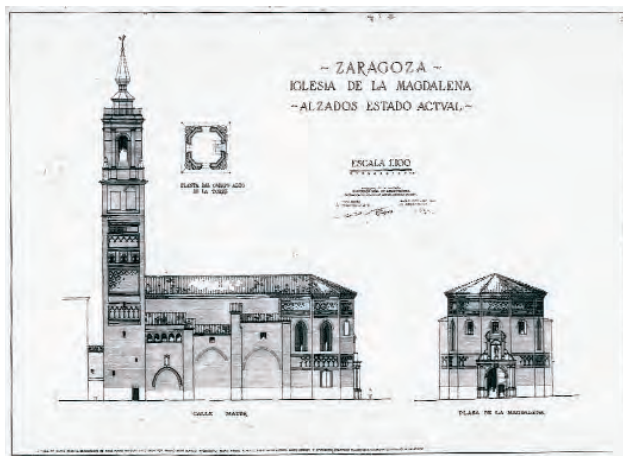
SCULTURA Ligneá. *Lucca 1200-1425* (a cura di Clara Baracchini), catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nazionale di Palazzo Mansi y el Museo Nazionale di Villa Guinigi. Lucca-Firenze: Banca del Monte di Lucca, 1995

SCULTURE di Roma Antica. *Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini* (a cura di Marina Bertolotti, Maddalena Cima, Emilia Talamo). Roma: Electa, 2004

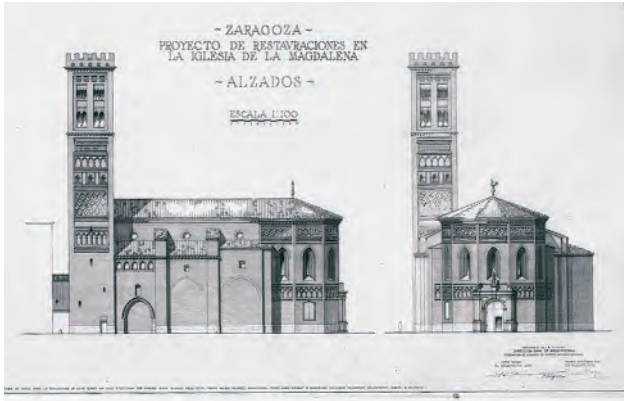
SETTE, M. *Piera. Il restauro in architettura. Quadro storico*. Torino: UTET, 2001

VEINTE años de restauración monumental. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1958

YOURCENAR, M. Le temps, ce grand sculpteur, *La Revue des voyages*, n.º 15, 1954, pp. 6-9. En YOURCENAR, M. *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1993 pp. 68-69



Plano de la iglesia de la Magdalena. Proyecto de restauración de la iglesia de la Magdalena, Zaragoza, arquitectos Ramiro Moya Blanco y Francisco Iñiguez Almech, 1967. Ministerio de vivienda, Sección de Obras públicas, Archivo General de la Administración (AGA), IDD (04) 117, Signatura 51/11936



Plano de la iglesia de la Magdalena. Proyecto de restauración de la iglesia de la Magdalena, Zaragoza, arquitectos Ramiro Moya Blanco y Francisco Íñiguez Almech, 1967, Ministerio de vivienda, Sección de Obras públicas, Archivo General de la Administración (AGA), IDD (04) 117, Signatura 51/11936



Rincón de Goya, Zaragoza, la foto superior corresponde al estado original, la inferior al estado reformado después de 1945. Imagen reproducida en Gonzalo M. Borrás Gualis, Concepción Lomba Serrano, Carmen Gómez Urdañez. (1991) Los palacios aragoneses. Obra Social Caja Inmaculada, Zaragoza





Frontón de Egina. Foto: Ascensión Hernández



Amazona de la colección Sciarra, Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, antes (imagen izquierda) y después (imagen derecha) de 1987. Fuente: History of Restoration of Ancient Stone Sculpture (Los Angeles, 2003)



Detalle de la instalación de esculturas romanas antiguas en Centrale Montemartini, situación actual. Foto: Ascensión Hernández Martínez



Retrato ecuestre de Enrique Príncipe de Gales, antes y después de la restauración de 1985. Fuente: *The Art of Conservator* (Londres, 1992)





Madona col bambino, antes y después de la restauración. Fuente: Reproducida en Scultura Ligna. Lucca 1200-1425 (catálogo de la exposición, Lucca, 1995)



Entre el anticuarismo y la sostenibilidad. Una reflexión sobre des-restauración y materia

María Pilar García Cuetos, profesora titular del Dpto. de Historia del Arte y Museología de la Universidad de Oviedo

El concepto de restauración y la visión anticuarista decimonónica

El concepto de des-restauración supone basarse, como es lógico, en el previo concepto de restauración. La des-restauración se integra en un proceso complejo de elaboración teórica de lo que conocemos como restauración, establecido fundamentalmente a partir del siglo XIX, y que supone una toma de postura respecto a la vida y el valor de la materia arquitectónica. Esta, la materia, será finalmente interpretada como continente de una serie de valores, cuya definición ha ido cristalizando a lo largo del siglo XX (historia, documento, evocación, visualidad, estética...) y de los cuales el más relevante para esta reflexión es el de la autenticidad. Al dotar a la materia heredada del pasado de un carácter casi intocable por ser la depositaria de esos valores y al concebir la restauración como un proceso capaz de transformarla y de alterarlos, se sientan las bases del prolijo y complejo debate teórico que marca la historia de la metodología restauradora occidental. En el mismo origen de este debate, se encuentra la idea, propia de la cultura occidental anticuarista y mercantilista en cuyo seno nace la historia de la restauración, que identifica el original con lo valioso y la réplica con un peligro y una agresión al valor del original. Se define claramente la Falsificación, con una clara base legal: es una obra de arte ejecutada con la intención de inducir a error o engaño. En sustancia, un calco o vaciado de una escultura, por ejemplo, no pueden considerarse una falsificación si no son consideradas como un original. Suplantar al original es lo punible; en arquitectura su equivalente sería el falso histórico: suplantar al pasado, a la historia, suplantar el tiempo acumulado en la materia heredada. A partir de ahí, se partirá del principio de la existencia de una materia que respetar escrupulosamente y se entrará en una minuciosa, a veces alambicada y siempre sofisticada, serie de limitaciones, preceptos y reflexiones sobre el papel que, dentro de la restauración, juega el proceso de eliminación y reintegración de la materia y en la obsesiva necesidad de diferenciar lo auténtico, como receptáculo de valores, y lo reintegrado, fruto de un proceso metodológico concreto.

Eruditos, antiacuaristas, románticos

Es bien sabido que, desde que comienzan a apreciarse los restos de las culturas pasadas, y muy especialmente a partir del Renacimiento, se desarrolla un movimiento de coleccionismo y de interés por el estudio y la sistematización de los restos de las anteriores civilizaciones, que dio origen al desarrollo de la disciplina que se llamó Arqueología, y que sienta sus cimientos en el siglo XVIII. Pero lo que no suele recordarse es que, tal y como analiza Jorge González (1994), también por lo menos desde el siglo XVII y XVIII existe un interés por buscar y describir los restos de la antigüedad que se conservaban en las tradiciones de los pueblos. Lo popular pasa entonces a formar parte del material de erudición. Siempre definido desde el poder, lo popular, para anticuarios y erudicionistas, abarca-

ba desde lo bárbaro e inaceptable, a lo “interesante, lo pintoresco y lo exótico de los antiguos”. Se trataría, pues, de una visión, un tanto reducida a lo elemental, entre lo popular y lo pintoresco, entre lo válido y digno de estudio y aquello de lo que podría prescindirse. La restauración nace vinculada a la Arqueología, a los monumentos y restos del pasado, pero no a lo popular. La cultura anticuarista occidental centró sus esfuerzos en los monumentos del pasado y elaboró su teoría restauradora al servicio de ellos. Es por eso que, hasta fechas muy recientes, la llamada cultura popular y los materiales a ella vinculados, valorados peyorativamente, no se han considerado susceptibles de ser restaurados, siquiera conservados, y cuando la teoría occidental ha debido hacer frente al nuevo reto de asumirlos como patrimonio cultural que es necesario y obligado conservar, se ha visto falta de recursos y ha encontrado sus documentos excesivamente encorsetados. En realidad, han debido ser los países que han mantenido una cultura arquitectónica basada en esos otros materiales, vinculada a otra concepción de lo valioso y de lo auténtico, los que han forzado una reflexión que facilitara el *aggiornamento* de nuestra teoría a esos nuevos intereses. Ilustración y Romanticismo sientan las bases de la erudición y del anticuarismo, y no pueden segregarse de la cultura capitalista, basada en la apreciación fundamental de lo material, a la que se vinculan.

Como se ha señalado desde el ámbito de la Antropología cultural, el siglo XVIII y parte del XIX constituyen el marco del afianzamiento de la actitud romántica que busca lo “auténtico” y lo “espontáneo”, valores o conceptos a los que agrega una carga de valor altamente positiva, porque, para poder construir una romántica e idealista identidad nacional, los mitos y la poesía del pueblo ocuparon un lugar preponderante. Pero también se lleva esa visión tan idealista como falsa a la interpretación de los monumentos. El arte gótico, interpretado desde el punto de vista de Viollet, es el alma de la nación francesa, por ejemplo, y esa lectura lleva a interpretar como el rescate de lo popular, la cimentación del aprecio de la arquitectura culta, revestida de una falsa aureola de expresión del alma de un pueblo. Con todo, también esta interpretación tiene su vertiente positiva, puesto que fundamenta una actitud de reivindicación de la diferencia cultural, que se convirtió en una seña de identidad del siglo XX. Como afirma Cirese, tanto los intereses anticuarios y erudicionistas, como los románticos, contribuyeron ampliamente a romper, al menos en algunos ámbitos, con el exclusivismo reinante de las clases altas al reivindicar la existencia y presencia de otras realidades sociales y culturales, aunque fueran apreciadas desde un prisma idealizante y deformado. En este sentido, y como ha manifestado Leniaud, tanto los románticos partidarios de la república laica, como los que pueden inscribirse en la corriente del romanticismo cristiano, se alinearon en Francia a favor de una visión que unía fantasía y arqueología, y tanto unos como otros prefirieron, en sus palabras, frente a las ruinas antiguas, que parecen conmover más a los ingleses, a los monumentos nacionales, frágiles ante los “demedios” herederos de la Ilustración que había despreciado el medievo, y que evocaban para ellos ese tiempo teñido de una visión melancólica, unido al encanto de la vida rural y los “grandes dolores de la historia de Francia” (LENIAUD, 1994: 20). Desde un prisma parecido, de sustrato romántico, pero más elitista, en clara contradicción con su cercanía a los socialistas utópicos y a movimientos de un edulcorado filo obrerismo, Ruskin interpreta los monumentos como expresión no del alma del pueblo, sino de su creador. El monumento no es propiedad del pueblo, no es un *memento* nacional, sino que no nos pertenece, porque no lo hemos creado y no debemos alterarlo. Desde esa distinta toma de postura, ambos, Viollet y Ruskin, llegarán a defender, con esa visión tan romántica de la autenticidad de lo popular, la recuperación de las técnicas tradicionales, Ruskin buscando la autenticidad de la creación y Viollet la de la técnica constructiva, y ambos despreciando la creación industrial. Esa ambivalente visión decimonónica se plasma finalmente en la teoría restauradora del siglo XX. De un lado, los monumentos, propiedad colectiva, herencia común, deben ser conservados como expresión de una

identidad cultural común, aceptándose que ello implica intervenir sobre su materialidad, y de otro, subsiste el temor reverencial de alterar aquello que ha llegado hasta nosotros revestido de un carácter casi religioso, al ser receptáculo de valores. De esa visión contradictoria, nace la necesidad de limitar, regular y legislar la actividad restauradora.

Coleccionismo, original y copia, el origen de un método

Debemos recordar el origen de la actividad restauradora en un contexto más amplio que el arquitectónico, unido indefectiblemente a la idea o el concepto del coleccionismo. Esta actividad, practicada desde la Antigüedad, implicaba el aprecio de determinados objetos en relación con valores culturales, vinculados al desarrollo de lo que posteriormente conoceremos como la Historia del Arte. La obra de arte es apreciada en función tanto de su calidad formal, como de su autor o su antigüedad. Esta apreciación es indudablemente ambigua, puesto que cada época mantiene una valoración distinta de los autores y los estilos, pero lo fundamental es que para poder determinar el valor de una pieza en el seno de la cultura y el mercado coleccionista, era necesario autentificarla, o determinar su real antigüedad. Fue Riegl quien insertó en la cultura monumental la idea del valor de la antigüedad aplicado a la arquitectura del pasado. A su juicio, no era la *kunstwollen*, el ideal estético de una época, el determinante para enjuiciar una obra, sino la antigüedad y la historia, como valores añadidos, los que permitían medirla y apreciarla. En este ámbito, unido al coleccionismo de pintura y escultura, aparecen dos profesionales de gran éxito en nuestra cultura hasta la actualidad: el anticuario, capaz de dar fe de la autenticidad de una pieza y el restaurador, capaz de conservarla.

El desarrollo del comercio coleccionista estuvo desde la Antigüedad vinculado a la copia e incluso a la falsificación. No siempre capaces de autentificar por sí mismos las piezas, los coleccionistas dependieron de anticuarios, expertizadores. Estos daban fe del valor vinculado a la antigüedad y a la autoría, pero también podían hacer pasar por original una copia. En un primer momento, como es bien sabido, restaurador y copista se unían en una misma persona, y el diferente aprecio que se tenía de la obra de arte (mayor o menor pátina, matices de color, etc.) determinaban su tratamiento de conservación, a veces de falsificación. En el origen de los debates sobre la restauración está la polémica sobre la conservación de la pátina, por ejemplo, tan apreciada en nuestra sociedad, que tiende a confundirla sencillamente con la suciedad. De otro lado, esa dependencia de la autentificación, evidentemente no una ciencia exacta, ha llevado a que los grandes museos nunca se hayan mostrado favorables a someter a algunas de sus más afamadas piezas a los nuevos métodos de análisis, más fiables que el ojo experto. Podemos pensar que se trata de un peligro lejano a la arquitectura, pero recordemos cuántas restauraciones desconocidas, devenidas en falsos históricos involuntarios, han generado lo que llamo falsos historiográficos.

La postura dominante entre los historiadores del arte es que el original tiene una calidad única de la que carece la copia, a su entender, la obra de arte original tiene un "aura" que, aunque invisible, es real. Pero lo cierto es que, en muchos casos, no es posible distinguir el original de la reproducción, y ni siquiera utilizando los medios técnicos más modernos se puede establecer esa diferencia. Por tanto, no es el aspecto estético o físico de la obra de arte, sino más bien el contexto y la historia que rodea su creación lo que le da el sello de original. El coleccionismo dependiente de la testificación de autenticidad/antigüedad desarrolla el temor y la aversión a la copia y a la falsificación. Un ejemplo paradigmático de esto sería la increíble, pero cierta, historia que sigue: tras la liberación de Bélgica en la II Guerra Mundial, en los registros de una firma que había vendido numerosas obras de arte a los alemanes, se descubrió el nombre de un banquero que había actuado como intermediario en la venta a Goering del cuadro *Mujeres sorprendidas en adulterio* del famoso pintor holandés del siglo

XVII, Jan Vermeer, y el banquero reveló que había actuado en nombre de un pintor holandés de tercera categoría, H. A. Van Meegeren, que fue detenido bajo la acusación de colaboración con el enemigo y que basó su defensa en la sorprendente revelación de que ese cuadro, y el mucho más famoso *Discípulos de Emaús*, así como otros, habían salido de su propia mano. Tras el escándalo, y a pesar de la evidencia presentada por la comisión de especialistas, *Discípulos de Emaús* fue certificado como un auténtico Vermeer por el célebre historiador del arte A. Bredius y fue comprado por la Sociedad Rembrandt⁴.

En definitiva, el falso histórico es un concepto que radica en nuestra idea misma, la de la cultura occidental, de la obra de arte y de la autenticidad y tiene mucho que ver con la idea de que lo valioso, lo que debe conservarse y nunca alterarse, es la materia heredada, incluso un determinado tipo de materia.

Restauración y des-restauración. ¿Dos procesos inseparables y siempre necesarios?

La arquitectura, el monumento, también se conciben dotados de valores. Con el siglo XIX se desarrolla la idea de que el valor sustancial de la arquitectura radica en su ser documental (el monumento como documento), que debe materializarse en los restos heredados del pasado. A ese valor documental se une el de evocación, y andando el tiempo otros muchos, pero siempre basándose en el principio de que no debe alterarse, o debe hacerse en la mínima medida, esa materia heredada, que es su depositaria o receptáculo. El hilo de esa reflexión, que parte de una concepción diacrónica de la historia, y por tanto del proceso generador y regenerador del mismo monumento, acabó por integrar la materia fruto de la restauración en la misma historia del monumento. De esa manera, el debate sobre la autenticidad alcanza a la materialización de los procesos restauradores, puesto que lo auténtico y lo histórico se interrelacionan y se identifican. La des-restauración, entonces, tendría los mismos límites teóricos y deontológicos que la restauración y formaría parte de un mismo proceso diacrónico y plantearía los mismos problemas y estaría determinada por las mismas circunstancias culturales; en ocasiones mucho más decisivas de lo que aceptamos. Sobre estas circunstancias vamos a reflexionar al hilo de algunos casos concretos.

Una aparente cuestión de método. Saint-Denis, algo más que un debate de *campanario*

Casi al mismo tiempo en que nacía esta concepción, Viollet-le-Duc vinculaba el valor del monumento en su ser receptáculo de valores colectivos, pero también a su carácter de organismo lógico, no siempre materializado de la manera idónea. El estilo y sus normas vinculadas a la idea de la dualidad forma/función y la lógica de la adaptación al medio, tan relacionables con la teoría evolucionista darwiniana, llevaron a Viollet a no plantearse los mismos escrúpulos culturales respecto a la valoración de la materia construida, o, al menos, no en la misma medida. Viollet inició una reflexión respecto a la coherencia de los materiales en el seno de la arquitectura gótica que, por un lado, y como ha analizado Jean Michel Leinaud (1994: 59-67), le llevó a tomar decisiones que hoy describiríamos como desrestauradoras y a establecer pautas para intentar conciliar piedra y hierro, dos materiales que, a priori, consideraba incompatibles. En el caso de la catedral de Beauvais, Viollet eliminó los tirantes metálicos, llevando a la estructura a un debilitamiento en beneficio de la coherencia del estilo y de su idea restauradora. Se trató por tanto de una decisión basada más en su idea, en su método restaurador, que en la revisión de las necesidades del edificio, y establece un debate que hoy mantenemos y que está en el origen de muchas desrestauraciones: el de la introducción de materiales contemporá-

neos en la arquitectura histórica y el de los efectos de los mismos a medio y largo plazo. Con Viollet y su escuela nace el debate sobre si la restauración, entendida como una revisión del edificio al servicio de un determinado concepto del funcionamiento del organismo arquitectónico, restaba autenticidad a los monumentos, fundamentalmente por el hecho de introducir en ellos alteraciones sustanciales en la materia y la forma heredadas del pasado, puesto que el arquitecto restaurador se considera capacitado y legitimado para eliminar elementos y para restituir o aún recrear otros, que podrían no haber existido jamás. Al alterar el tejido heredado, al entender la evolución histórica del monumento como una degradación, al valorar una etapa sobre las demás, se iniciaba el camino de la creación del falso histórico. Pero, ¿realmente era esa la voluntad de Viollet?, a juicio de Paul Leon (1951 y 1965), uno de sus defensores, no, sino la de reconducir el edificio a la lógica del sistema. Seguidores de los seguidores de Viollet, dentro de una estructura que algunos definen como su legítima heredera, los arquitectos del Service des Monuments Historiques, asumen esa tesis y la emplearon, a su vez, para dotar de una carga metodológica la desrestauración de la obra de Viollet en Saint-Sernin de Toulouse (LENIAUD, 1994: 7). Y, por cierto, que el debate sobre si Monuments Historiques es un instrumento al servicio de la restauración de Estado o si realmente tiene sentido su mantenimiento ha llegado hasta nuestros días, desde que en los años treinta Achille Carlier iniciara una cruzada contra él². Sobre las actuaciones de Monuments habría que extenderse más detenidamente de lo que permite este texto, pero es obvio que la discusión en el seno de la cultura restauradora francesa ha abierto hondas heridas y que se sitúa en el epicentro mismo de la reflexión que aquí nos planteamos.

Desde sus indicios, la actividad restauradora ha estado unida a la desrestauradora. Un caso ejemplar es el de la abadía parisina de Saint-Denis, monumento emblemático que pasó de ser expoliado a ser el primero en restaurarse tras la Revolución. Después de que en 1802 Chauteubriand llamase dramáticamente la atención sobre su situación, en 1806 Napoleón decidió convertir el viejo panteón real en el nuevo panteón imperial. La sucesión de arquitectos e intervenciones en el proyecto supone toda una lección desrestauradora: Jacques Guillaume Legrand (1743-1808) había transformado el interior de la abadía en un espacio neoclásico y había rehecho la cubierta; Jacques Séller (1742-1814) eliminó todas esas intervenciones, para adaptar el monumento a las ideas imperiales; François Debret, entre 1813 y 1846, llevó a cabo una restauración completa del edificio introduciendo una nueva cubierta de estructura metálica y tejado de cobre y rehaciendo la flecha norte, amén de revisar escultura y decoración. Viollet le calificó de fantasioso voluptuoso y Leniaud considera que, para definir el trabajo de Debret, más que de una reconstrucción, debe hablarse de una labor de reambientación general (LENIAUD, 1994: 28). Debret sufrió severísimas críticas por parte de Vitet, Dieron, Gilhermy y Merimée, y hubo de dimitir. Tras este debate, Leniaud ha creído ver algo más que una cuestión de posturas frente a la restauración (LENIAUD, 1993: 17-28), introduciendo en el mismo cuestiones como la lucha entre los herederos del viejo organismo de Bellas Artes, siendo académico el mismo Debret, y del Consejo de Monumentos Civiles y el poder emergente representado por Merimée y sus directos colaboradores y amigos, caso del mismo Viollet. La verdad oficial establecida pasaba por el descrédito completo de los trabajos de Debret, a quien se acusó de intervenir de forma caprichosa, en lo tocante a lo estilístico, y poco adecuada, en lo tocante a la flecha norte de la fachada, que finalmente fue derribada, imponiéndose el criterio de Viollet y del mismo Merimée. De esa manera, y por cuestiones, como apunta, no sólo metodológicas, cuando Viollet-le-Duc sucedió a Debret, eliminó, desrestauró, toda su intervención, con excepción de la cubierta, la mayoría de las vidrieras y la tribuna del órgano, llevando a cabo una serie de actuaciones no tan necesarias como se había supuesto, la más emblemática de ellas la desaparición de la flecha de Debret.

Pese a esa supuesta libertad de intervención, ligada a la desrestauración, no puede afirmarse taxativamente que Viollet iniciase la reflexión sobre la cuestión de la deontología de la restauración. Este asunto ya había sido tratado por Quatremère de Quincy en su *Dictionnaire Historique*, si bien sus reflexiones se organizan en torno a la restauración del arte antiguo y su deontología es la que aprendían los pensionados franceses en Roma (LENIAUD, 1993: 85), basada en la idea de respeto absoluto por la “auctoritas” de los testimonios de la antigüedad, por los documentos, y restos escultóricos o monumentales reconocidos como auténticos, a partir de los cuales elaboraban el ejercicio de reconstrucción de su posible estado original. Para los pensionados era perfectamente distinguible la restitución ideal de un edificio desaparecido de la restauración, consistente, según las formulaciones establecidas en el siglo XVIII, no sólo en repararlo, sino en enriquecerlo. En un edificio la antigüedad, la materia heredada de la antigüedad, constituía un material precioso y no podía introducirse la confusión entre la parte rehecha y los elementos originales (LENIAUD, 1993). Para ellos, la restitución era una empresa de largo aliento, basada en años de reflexión y en hipótesis múltiples y en un trabajo colectivo, un ejercicio más sobre el papel que susceptible de materializarse. Para Viollet, estos ejercicios de ascesis intelectual carecían de sentido, se sentía capacitado para materializar las hipótesis mediante la imaginación creadora regida por la razón basada en la lógica del sistema. Las tesis de los pensionados influyó decisivamente en el temprano debate establecido en Francia sobre este dilema, puesto que coparon buena parte de la actividad del Comité des Arts et Monuments y pensadores franceses, como Ghilhermy o Daly, aceptaron que restituir supone en buena medida inventar, y que, por lo tanto, no debe hacerse.

Una aparente cuestión de gusto. Orillando el pasado de las esculturas del templo de Egina

En este campo, el de la eliminación de intervenciones por una aparente cuestión formal, o de gusto, algunas desrestauraciones sobre bienes muebles ofrecen interesantes análisis, como es el caso del debate sobre los frontones del templo de Aphaia, que se conservan en la Gliptoteca de Munich (DIEBOLD, 1995). Las esculturas, como es bien sabido, fueron adquiridas tras su descubrimiento en 1811 por Luis II de Baviera y se encargó su restauración al escultor neoclásico danés Bertel Thordwalsen quien, entre 1816 y 1818, realizó una labor de *completamiento* de las partes faltantes, según el gusto neoclásico. En armonía con la valoración del efecto material del paso del tiempo, el escultor elaboró no sólo la reintegración, sino un tratamiento epitelial, imitando en las zonas repuestas ese efecto; la pátina. La primera crítica seria a esta intervención llegó en 1901, cuando el entonces director de la Gliptoteca, Adolf Furtwangler, realizó excavaciones en Egina y descubrió que Thordwalsen había interpretado erróneamente la disposición de algunas figuras y había alterado la composición original del frontón. Furtwangler exigió que, en adelante, se presentara una composición en yeso que reprodujera el original. En los años 60 del siglo XX una nueva situación, no siempre relacionada con criterios puramente restauradores, como muy bien ha analizado Diebold, se había impuesto. De una parte, el gusto del momento rechazaba la estética neoclásica, relacionándola con el pasado nazi, por lo que su desaparición suponía uno más de los movimientos de relectura del reciente pasado alemán, y de otra, según el entonces director de la Gliptoteca, Dieter Ohly, los añadidos de Thordwalsen habían quedado aislados del entorno museográfico neoclásico propuesto por Ludwig y Leo von Klenze, desaparecido tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Se justificaba así la desrestauración, que se llevó a cabo entre 1962 y 1966. Los restos del frontón se expusieron de nuevo en 1972, en una composición en la que se presentan originales altamente fragmentados, para unos visitantes ya acostumbrados, como muy bien expone Ascensión Hernández, en su aportación a esta Bienal, a esa visión. Lo más chocante de todo es

que en determinados huecos menores y en los elementos decorativos, se procedió a reintegrar lo faltante con yeso, justificándose ese procedimiento porque “se trata de formas inorgánicas, indumentaria, o de daños menores en la anatomía”, omitiéndose aclarar que esas reposiciones se hicieron en base a las piezas eliminadas factura de Thordwalsen. La composición final se completa con piezas de ensamblaje y unión, algunas de metal, que contribuyen a recrear las composiciones severas desde una nueva estética contemporánea, tal y como ya en su momento fue argumentado por Jurgen Paul. Se perdió en esta intervención una de las restauraciones más notables que se ha llevado a cabo sobre la escultura griega antigua.

Una aparente cuestión de técnica. La problemática de la Acrópolis de Atenas y la conservación de la imagen fijada en Cnossos

El proceso de restauración y de desrestauración tampoco puede entenderse al margen del desarrollo de nuevas tecnologías y materiales, que en muchos casos solventaron momentáneamente los problemas propios de la aplicación de las diferentes metodologías restauradoras. La misma vida de esos materiales, con una degradación no prevista, en ejemplos paradigmáticos como el caso del hormigón armado, y del que son buena muestra el grueso de los grandes yacimientos arqueológicos occidentales (Cnossos o Pompeya, aparte del más conocido de la Acrópolis), ha enfrentado a la reciente práctica restauradora con la disyuntiva de decidir sobre la viabilidad de la materia reintegrada, o sencillamente presentada en una escenografía, sobre la que no es menos interesante reflexionar. Un proceso que, en algunos casos, abre la puerta a lo que me atrevería a definir como una desrestauración repristinadora revestida de una voluntad conservadora. También hay casos en los que la desrestauración no es un acto consciente, puesto que la falta de conocimiento de la historia constructiva de los monumentos lleva a intervenir sin cuestionarse siquiera los mismos límites de la intervención.

En este campo tenemos ejemplos, no por más conocidos menos interesantes, y que están en buena medida en el origen de este aspecto del debate. Como es bien sabido, la reunión de Atenas de 1931, en cuyo seno se elaboró la Carta del mismo nombre, dedicó parte de sus reflexiones a decidir sobre algunos aspectos fundamentales de la restauración del Partenón. El entonces director de los trabajos, Nikolaos Balanos, solicitó las opiniones y el consejo de los técnicos reunidos sobre el límite del proceso de anastilosis y sobre la integración de materiales contemporáneos. No estando las ideas demasiado claras, a lo que parece, las ambiguas recomendaciones que constituyen la coda de la Carta, dejaron en manos de Balanos las decisiones finales y éste llevó adelante un primer proceso de anastilosis que integró piezas metálicas y recurrió a la elaboración de elementos necesarios para completar la anastilosis, caso de tambores de las columnas, con un relleno de ladrillo y un tratamiento exterior de cemento.

En este momento se lleva a cabo un nuevo y ambicioso proyecto en la Acrópolis, que incluía la creación de un nuevo museo, ideado para integrar los mármoles de Fidias exilados ilegalmente en el Museo Británico de Londres. El actual equipo al frente de los renovados trabajos de anastilosis-repristinación del Partenón ha criticado muy duramente las decisiones de Balanos y apoya su trabajo en la utilización de materiales lo más parecidos al original, concretamente mármol pentélico y una serie de piezas metálicas en un material, titanio, supuestamente inocuo. El debate sobre los daños que, es innegable, producen parte de los materiales introducidos por Balanos sirve de apoyo a una intervención que acaricia la repristinación de un símbolo cultural y también político del Estado griego, como ha sido y será la restauración en la Acrópolis, una iniciativa que no debe desvincularse en absoluto de la ya larga reivindicación para la vuelta de los mármoles de Fidias a su emplazamiento original.

Otro espacio donde la integración de nuevos materiales ha resultado bastante problemática, aparte de que muchas de sus soluciones sean más que discutibles, es el de Pompeya, sobre el que se hablará más ampliamente a lo largo de la Bienal. Pero no menos interesante resulta todo el proceso, que me atrevería a calificar de anastilosis recreadora, del palacio de Cnossos, Creta. Arthur Evans llevó a cabo una discutida intervención en el palacio minoico, cuya interpretación científica ha sido recientemente puesta en duda, a lo largo de décadas⁹. Ese proceso implicó que, a partir de lo descubierto en las excavaciones, se procediera a una sistemática reconstrucción de los espacios que Evans consideró más importantes y, dada su formación museística, estuvo vinculado al Ashmolean Museum; es evidente que lo que primó en el proceso de reconstrucción, más que la supuesta anastilosis de diferentes espacios, caso de la emblemática sala del trono, ha sido la visión expositiva del conjunto, ideado para la visita turística. De hecho, las reproducciones de los frescos se insertan en las zonas y espacios remontados a manera de cuadros, perdiendo por completo su significación original. Pero lo más interesante para nuestro caso no es que Cnossos sea en buena medida una creación, o más bien recreación, de Evans, sino que para llevar a cabo ese amplio plan de refacción, se recurrió de forma sistemática al uso de hormigón, que en buena parte de los casos se dispuso sobre los restos, a veces mínimas líneas murarias, minoicos. Los niveles erigidos sobre la sala del trono son una prueba patente de lo que expongo. Esa manera de proceder ha generado serios problemas de conservación, difíciles de resolver, y parece indiscutible que Evans incurrió en una equivocación seria cuando dispuso hormigón armado encima del material antiguo, de tal modo que creó una carga masiva que no se distribuye correctamente y está afectando a los cimientos y muros minoicos. Asimismo, el deterioro de las estructuras de hormigón ha hecho que ya se hayan arruinado parte de las vigas, con el consiguiente peligro para los turistas y que exista riesgo de derrumbamiento de parte de las estructuras rehechas. Esta situación ha puesto sobre la mesa la posibilidad de recurrir a la desrestauración, si bien en este caso, al contrario que en la Acrópolis, parece problemático desrestaurar lo creado por Evans, fundamentalmente porque su retirada podría acarrear la pérdida o daño irreparable de los restos originales, ahogados bajo las fábricas de hormigón, y también porque una intervención de retirada de los añadidos de Evans cambiaría definitivamente y sustancialmente el aspecto del conjunto y su Memoria. Es difícil imaginar Cnossos sin la creación de Evans, pero es evidente que se trata de una intervención en buena medida idealizante. A todo ello hay que añadir que, a pesar de que ya en la política marcada por Evans estaba implícita la idea de que las ruinas fueran objeto de visita turística más o menos numerosa, la actual situación, con visitas masivas, supone un riesgo añadido para el conjunto, puesto que sobre los muros originales a la vista, y sobre la misma obra de Evans, los recorridos libres acarrear destrucciones que se intentan atajar proponiendo unos nuevos itinerarios limitados y cerrándose espacios al recorrido de las masas de turistas que recorren el conjunto. La idea de conservar la imagen del Cnossos recreado por Evans se impondrá al yacimiento, cuya restauración implica restaurar los añadidos de Evans.

¿Serían las cosas diferentes de no haber optado Evans por introducir el hormigón de manera sistemática?, sí, pero hubiera sido imposible realizar el volumen de intervenciones que llevó a cabo recurriendo al empleo de la caliza, por otra parte muy deleznable, con que fue erigido el palacio. En sustancia, la intervención de Evans está guiada por el criterio de imponer a las ruinas la lectura por él establecida y por la idea de musealizarlas, proponiendo las reconstrucciones como una herramienta de interpretación de las mismas pensada para una masa de visitantes a los que se presenta una ruina idealizada, con espacios elaborados como salas de museo. Quizás Evans materializara un avance de nuestros actuales parques temáticos donde la historia se hace asequible y el visitante puede evocar el pasado. Y es que musealizar o disponer la ruina para su visita supone un reto complejo al que Evans respondió con criterios eminentemente museísticos, primando el efectismo.

Una aparente cuestión de ornato. La inevitable convivencia de culturas en Santa Sofía

En muchos casos no pueden separarse las decisiones desrestauradoras de determinadas circunstancias o contextos políticos. Aparte de nuestro muy comentado caso hispano del Teatro de Sagunto, creo que para ilustrar esta parte de la reflexión que propongo, nada mejor que el caso de Santa Sofía de Constantinopla. La que fuera iglesia levantada por Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto en tiempos del emperador Justiniano había sido transformada en mezquita tras la toma de Constantinopla por los turcos en el siglo XV. En diferentes etapas, bajo el Sultán Ahmet III (1603) y bajo Mahmud I (1730-1754), los mosaicos que decoraban el interior del templo fueron cubiertos, siendo sustituidos por una decoración otomana en algunas zonas. En el interior, el monumento experimentó la lógica transformación al ser convertido en mezquita, añadiéndosele obras tan interesantes como la tribuna del sultán o el mihrab. En el siglo XIX, el sultán Abdulmejid encargó a los arquitectos suizos Gaspere y Giussepe Fossati la restauración del conjunto⁴. La restauración, elaborada fundamentalmente por Gaspere Fossati, implicó un interesante estudio del edificio, como prueba la abundante obra gráfica y planimétrica de Fossati que hemos conservado, y supuso el descubrimiento de los mosaicos bizantinos. El mismo sultán admiró su belleza, pero condicionantes políticos e ideológicos determinaron que, finalmente, decidiera no dejarlos a la vista; era demasiado pronto, según sus propias palabras: "Son muy hermosos pero no es el momento apropiado para dejarlos visibles. Limpiarlos y cubrirlos otra vez cuidadosamente, de modo que puedan sobrevivir hasta que se revelen a la visión en el futuro". Años más tarde, triunfante de la revolución que transformó el viejo sultanato en un estado moderno y laico, Mustafa Kemal Atatürk tuvo que enfrentarse al problema político que suponían las viejas iglesias bizantinas, reutilizadas como mezquitas y que eran reivindicadas para sí por la beligerante comunidad ortodoxa. La solución adoptada fue, en buena medida y a mi entender, salomónica, ya que Atatürk optó por desacralizarlos, convirtiéndolos en museos, los dos edificios más emblemáticos: San Salvador in Cora y Santa Sofía. De ambos, ésta se ha convertido amén de en uno de los edificios más visitados de la ciudad de Estambul, en objeto de una controversia, que está lejos de resolverse. En un principio, se trataba de delimitar qué hacer con el monumento y Atatürk solicitó la ayuda de Thomas Whittemore y el Instituto Bizantino, cuyo equipo procedió a sacar a la luz los mosaicos más destacados, de los que ya había dado noticia Fossati, pero se enfrentó a la dificultad de tomar decisiones que ha acompañado todos los trabajos en Santa Sofía, estrechamente vinculados a la desrestauración. Cuando Fossati recibió la orden de volver a cubrir los mosaicos, lo hizo superponiéndoles una capa de yeso, con decoraciones neobizantinas, muy propias de su estilo, y fijándolos con unas grapas metálicas. El equipo de Whittemore comprobó que la carga de yeso, que acumulaba la humedad, había deteriorado notablemente los mosaicos y los fijó con unas nuevas grapas. Fossati, a juicio de Goodwin, había impuesto a Santa Sofía una imagen neogótica, que se manifestaba tanto en las pinturas interiores, como la decoración exterior, caso de los rosetones que dispuso sobre los contrafuertes de la cúpula y se asumió que parte de esas intervenciones de Fossati debía conservarse y, además, debía decidirse qué hacer respecto a las intervenciones otomanas. El debate y los trabajos continúan a día de hoy y según Revza Ozil, del laboratorio central turco de conservación y restauración, solamente cerca de 53% de los mosaicos originales sigue intacto, el 15% está cubierto por el trabajo de Fossati y el 29% por los repintes otomanos; así que conocemos solamente el 9% de lo que fuera la decoración del principal templo del imperio bizantino. El problema más serio es el de la gran cúpula central, con su sempiterno andamio que tantas críticas recibe de los miles de visitantes del monumento, que debía haber desaparecido en 2004, y que ha sido también duramente criticado por algunos sectores de la intelectualidad y de la comunidad ortodoxa turcas, ya que se considera que el proceso de restauración de la cúpula se ha ido dilatando deliberadamente dada la dificultad de tomar decisiones, o por una pretendida falta de

interés del los gobiernos turcos en un edificio cristiano. El futuro de Santa Sofía es complejo, y cobra matices virulentos por parte de los que defienden la idea de eliminar de ella todas las intervenciones y devolverle su aspecto de iglesia, derribando incluso los alminares de aguja otomanos que la flanquean, dos de ellos obra del insigne arquitecto otomano Sinán Aga, autor de la mezquita de Solimán entre otras obras maestras de la arquitectura mundial. El posible aspecto de la iglesia recuperada puede verse en desrestauraciones virtuales (es éste otro interesante, y no tan inocuo como pudiera parecer, aspecto de la desrestauración). Semejante propuesta es acompañada de otra más contundente, e integrista, que pide que la que fuera iglesia sea reconsagrada como tal y devuelta al patriarcado ortodoxo, condición que algunos, afortunadamente una minoría, consideran debe imponerse al estado turco para autorizar su ingreso en la UE. A día de hoy, el interior de Santa Sofía es fiel reflejo de la sociedad turca: resultado de la fusión de culturas, a caballo entre oriente y occidente, sugerente en su misma complejidad y melancólico como recuerdo de un pasado que apenas podemos vislumbrar. Su futuro, necesariamente, deberá pasar por una alianza que establezca los límites de su desrestauración, haciendo honor a su dedicación a la Sabiduría.

Verdad, materia, autenticidad, otra visión cultural y la idea de sostenibilidad

Fuera del ámbito regido por las teorías restauradoras nacidas en occidente, basadas en la idea de la materia perdurable e intocada y que ha dado lugar a nuestras complejas decisiones de restauración y derestauración, una gran parte de las intervenciones sobre los monumentos de la Tierra se llevan a cabo basándose en un principio bien diferente: el de la reposición matérica como principio, que guarda estrecha relación con una arquitectura construida con materiales que en sí mismos se conciben como prescindibles. En esos casos, materia heredada y materia incorporada se entienden como un continuo basado en la pervivencia de los oficios y como un proceso metodológicamente diverso al aceptado y difundido por el ámbito eurocentrista. En un contexto en el que creación y recreación no se entienden como divergentes y en el que los oficios arquitectónicos están vivos, pueden reconsiderarse los conceptos de restauración y desrestauración e incluso poner en tela de juicio la misma existencia de tal práctica. Si a este escenario le añadimos el nuevo criterio de la sostenibilidad incorporado al proceso de la restauración y la desrestauración, constatamos que también la idea de la reversibilidad, como alternativa a la idea de desrestauración, podría verse desde otra perspectiva. Es quizás esta dialéctica una manifestación, en el ámbito de lo patrimonial, del debate norte-sur.

Materia y valores del patrimonio son interdependientes (LUXEN). Esta visión es indiscutible en ámbitos culturales, caso de África, Asia u Oceanía, en los que buena parte del patrimonio construido se caracteriza por el uso de materiales perecederos, que son sistemáticamente repuestos. A mi juicio, por tanto, es evidente que, en su misma concepción, la esencia, la autenticidad, de esa arquitectura se basa precisamente en la reposición de la materia y que pretender hacerla perdurable sería alterar sustancialmente sus valores. En esos casos, aplicar una teoría restauradora basada en la introducción de técnicas encaminadas a perpetuar la materia sería imponer una visión eurocentrista y en absoluto respetuosa con la misma esencia de la cultura de esas comunidades. La comunidad rehace sistemáticamente su patrimonio construido, reiterando técnicas y forma y el objeto arquitectónico es concebido como permanente desde ese punto de vista, o incluso prescindible, como sucede en algunos ejemplos de la arquitectura japonesa. El original y la copia no son conceptos culturales aplicables a estos casos y la idea de que la intervención en un monumento supone un proceso restaura-

dor y no sencillamente necesario y habitual supone un concepto cultural adquirido. Nuestra teoría restauradora nace ligada al concepto de monumento, de memoria y de pasado, que, como el valor de la autenticidad, son conceptos culturales que son definidos de forma diversa por las comunidades. Esta experiencia de reflexión múltiple ya ha sido elaborada respecto a la idea de la Autenticidad en el conocido documento de Nara, así que parte de sus enunciados podrían aplicarse igualmente al concepto de desrestauración: sería necesario “desafiar el pensamiento convencional en el campo de conservación, y debatir las maneras y los medios de extender nuestros horizontes para proporcionar más respeto a la diversidad cultural del patrimonio cultural, en la práctica de la conservación”.

La arquitectura fabricada con materiales tradicionalmente considerados propios de manifestaciones “campesinas o populares”, aquella que el pensamiento romántico revisaba al comienzo de nuestra reflexión, no abarca únicamente la arquitectura denominada como *vernácula, étnica o tradicional*, incluye también algunos monumentos, definidos como tales, fabricados con materiales como la madera o el barro; buena parte de la arquitectura erigida en nuestro planeta utiliza esos *otros* materiales y la imparable inclusión de estas variopintas manifestaciones en lo que denominamos patrimonio cultural, incluso monumental, nos obliga a reflexionar sobre si es posible aplicarle el concepto de desrestauración, cuando no está en muchos casos claro el de restauración. En los años sesenta del siglo XX, Bernard Rudofsky comenzó a hablar de esa “arquitectura sin arquitectos”, a la que se refirió como *vernácula*. Un movimiento de opinión relativamente amplio reivindicaba ese tipo de manifestaciones, que tuvo incluso su acogida en la Carta de Venecia, que acepta que las obras de arte abarcan también las expresiones culturales populares, y que favoreció la elaboración de la Carta del Patrimonio Vernáculo construido, elaborada en Madrid y Jerusalén en 1996 y ratificada en la Asamblea del ICOMOS de México de 17 a 24 de octubre de 1999. Se defiende como valor fundamental de esta arquitectura un modo de construir emanado de la misma comunidad, un reconocible carácter local, una coherencia de estilo, forma y apariencia y uso de tipos arquitectónicos tradicionalmente establecidos, una sabiduría tradicional en el diseño y la construcción, transmitidos de manera informal, una respuesta directa a los requerimientos funcionales, sociales y ambientales y una aplicación de oficios y técnicas tradicionales. Pero, a mi juicio, la Carta peca de una cierta ambigüedad al establecer principios de conservación, señalando que ésta debe llevarse a cabo por parte de grupos multidisciplinares de expertos, pero estableciendo posteriormente como línea de acción la necesidad de mantener la continuidad de los sistemas tradicionales de construcción y de formar futuras generaciones de artesanos y constructores. No puedo evitar sentir cierta perplejidad ante el hecho de que esas técnicas tradicionales sean objeto de estudio en centros específicos, formen parte de la especialización de los restauradores, pero vayan desapareciendo claramente en las mismas comunidades en las que nacieron.

En ocasiones, se tiene la sensación de que los documentos internacionales elaborados sobre la conservación de este tipo de arquitectura parten de una idea bastante alejada de su realidad específica, o se proponen para los ejemplos de este tipo de construcciones en occidente. Un caso muy significativo de ello es el de la arquitectura en madera y el documento de ICOMOS sobre “Principios que deben regir la conservación de las estructuras históricas de madera”, ratificado también por la 12ª asamblea de ese organismo celebrada en México del 17 al 24 de octubre de 1999⁵. Se recogen en esta carta “los principios y métodos de actuación fundamentales y universalmente aplicables para la protección y conservación de las estructuras históricas en madera, de tal manera que se respete su significado cultural” y también se aclara qué se entiende por “estructuras históricas de madera”, que son aquellas que “hacen referencia a todo tipo de construcción o edificio hecho en madera, total o parcialmente, que tenga un significado cultural o que forme parte de un sitio histórico”. El punto 8

refiere, textualmente: “El objetivo de la restauración es la conservación de la estructura histórica y de la función que le es inherente, así como revelar su valor cultural mejorando la percepción de su integridad histórica, de sus estadios anteriores y de su concepción original, dentro de los límites de las pruebas materiales históricas existentes, tal como se indica en los artículos 9 a 13 de la Carta de Venecia”, y eso abarca las piezas que deben ser eliminadas y que deberían conservarse y catalogarse. Otras prescripciones son igualmente hijas de la Carta: la preservación debe extenderse a todos los materiales que componen la decoración y acabado de la estructura: yesos, pinturas enlucidos, papeles pintados...; hay que intervenir lo menos posible en la trama de las estructuras históricas de madera, y “en algunos casos, la intervención mínima dirigida a asegurar la preservación y conservación de estas estructuras de madera podrá significar su desmontaje, total o parcial, y su montaje subsiguiente, a fin de permitir que se efectúen las reparaciones necesarias”. Especialmente interesante es cómo se resuelve el asunto de las reposiciones y sustituciones de material. Partiendo del principio de que se deben mantener las técnicas y métodos tradicionales, para los materiales de acabado se propone copiar, en la medida de lo posible, los materiales, técnicas y texturas originales, poniéndose de manifiesto que los redactores de la Carta son conscientes de que en este tipo de construcciones el aspecto armónico y coherente del conjunto es fundamental. Las sustituciones de piezas también se admiten sólo en caso de que se trate de una operación necesaria, partiendo del principio de respetar los valores históricos y estéticos, utilizando la misma clase de madera, y en su caso de igual o mejor calidad que la sustituida, con técnicas artesanales y formas de construcción iguales a las utilizadas originariamente, con el mismo tipo de herramientas y máquinas, y siempre que resulte adecuado los clavos y otros accesorios deberán reproducir los originales. Esta depurada técnica restauratoria en la que los valores culturales, mantenimiento del significado y de las tradiciones constructivas, se respeta, ofrece un inconveniente a ojos de los redactores de la Carta, y es que, obviamente, el aspecto final de la estructura podría llevar a confusión entre la materia original y la reintegrada, y para evitarlo, se especifican una serie de recursos, asimismo nacidos de la teoría restauradora de las Cartas. El principio básico sería distinguir netamente materia repuesta de la original, de esa manera, el punto 10 marca esa tensión entre la necesidad de que la estructura histórica de madera no se convierta en un pastiche conformado por piezas de colores y texturas diversas, pero que no pueda llegarse a confusión respecto a la introducción de piezas nuevas en la trama heredada. Así, de una parte se incide en la necesidad de atenuar la diferencia de color entre partes antiguas y nuevas, pero se señala que esas reintegraciones no podrán copiar la textura, el desgaste, propio de las viejas, y que deberán señalarse para que puedan distinguirse. En el punto 11 se sugiere que se les coloque una marca “discreta”, grabada por ejemplo con un cuchillo o con hierro al rojo, que permita que en el futuro se las reconozca como nuevas. La puntillosa prescripción de distinguir materia original de materia repuesta no deja de ser chirriante en una forma constructiva que se ha basado en la reposición sistemática de los materiales dañados. Siendo coherentes con nuestro planteamiento, habría que preguntarse cuánta de la materia que conforma esas estructuras de madera es “original”, y en qué grado cada una de las piezas lo es menos, puesto que puede haber sido repuesta en diferentes momentos de la historia de la construcción. Cuántas restauraciones y cuántas desrestauraciones han experimentado a lo largo de su historia.

Las iglesias de Madera de Noruega. Reconstrucción frente a restauración

Las iglesias de madera de Noruega suponen un ejemplo muy próximo de la concepción que estamos revisando. Aunque alguna de ellas ha sido reconocida incluso como Patrimonio Mundial, en la mayoría de ellas apenas un mínimo de piezas de su fábrica original se ha conservado, sien-

do en cambio sistemáticas las refacciones y las sustituciones del material. Los ejemplos a traer a colación son numerosos: la Austsinni/Østsinni fue rehecha en 1877 para sustituir a otro templo anterior, del que se integraron parte de sus elementos; la de Fluberg tiene su origen en un templo de c. 1200, que fue renovado en sucesivas ocasiones; la de Øye fue edificada en 1125, trasladada tras una inundación y rehecha en 1747 y, al reponer su solado en 1935, aparecieron muchas piezas de la fábrica medieval y el edificio fue rehecho con ellas de modo que se la considera una de las más antiguas de Noruega, ya que conserva mucha de su materia original; la de Hedalen fue erigida originariamente sobre el año 1100 y fue convertida en una iglesia cruciforme en el 1700. En todas ellas el criterio sobre su antigüedad está más bien relacionado con la presencia de algunos de los elementos de la fábrica medieval en su actual composición y el concepto de restauración no formaba parte de la tradición local, puesto que eran consideradas como elementos en buena medida muebles, que podían trasladarse si era necesario y que experimentaron renovaciones sistemáticas de su materia.

La arquitectura de madera de Japón. La técnica y la forma frente a la materia y la originalidad

Otro ejemplo fundamental para ilustrar esta parte de la reflexión es el caso de la arquitectura japonesa de madera, basada en la reconstrucción cíclica de los edificios, en intervalos regulares de 20 ó 25 años, suficiente para que los maestros puedan transmitir su oficio a la siguiente generación. De esa manera, con la repetición cíclica de los mismos actos se dan casos como el del conocido Templo de Ise, en la Bahía de Ise, rehecho 61 veces desde el siglo VII, cuyo recinto sagrado se demuele y se vuelve a levantar cada 20 años, alternando el lugar en que se reconstruye. Este proceso de renovación, que se viene realizando desde el año 690, involucra a tres generaciones sucesivas de artesanos, desde los maestros a los aprendices. Los valores que más aprecia la cultura sintoísta son, por tanto, la perfección de la técnica, basada en la idea de repetición y transmisión del conocimiento, y la fijación de esa cultura constructora y de la forma⁶. Nuestro concepto basado en la transmisión de la materia original, por tanto, nada tiene que ver con esta otra visión, en la que los conceptos de restauración, desrestauración, creación original y autenticidad son difíciles de asimilar. Buena prueba de ello es la larga intervención llevada a cabo entre abril de 1976 y marzo de 1982 en el palacio de Katsura (DAL CO, 2005), Kyoto, edificado en la primera mitad del siglo XVII, durante el período Edo. Diferentes maestros artesanos de los diferentes oficios relacionados con los materiales de que está compuesto el palacio (papel de arroz, bambú, madera, laca, etc.), ninguno de ellos arquitecto, trabajaron como un equipo coordinado que repuso todos los elementos deteriorados, como volverá a hacerse en el siguiente ciclo, dado que se concibe que el palacio se sigue y seguirá construyendo.

La arquitectura de madera de Estambul. La pervivencia de la imagen y la sugestión

Las casas de madera que configuraron el Estambul otomano, y que continuaron vigentes hasta los años veinte del siglo pasado, constituyen uno de los patrimonios más originales de la ciudad. Especialmente en el entorno de Santa Sofía y en los barrios de Sulemaniye y Zeyrek, o en el distrito de Eyup, su degradación era extrema hace tan sólo unos pocos años. Esa situación fue denunciada por June Taboroff⁷, y se intentó atajar mediante programas de intervención a partir de los años setenta del siglo XX, declarándose los barrios citados de Sulemaniye y Zeyrek como zonas protegidas. Con todo, sólo el 1% de las 150.000 casas de madera originales parece haber llegado hasta nosotros, por diversos motivos (la imposición de una nueva trama urbana por los urbanistas franceses en la segunda mitad del siglo XX, las nuevas normas encaminadas a garantizar la seguridad ante incendios, que

obligaban a crear espacio entre las casas, y la identificación entre prosperidad y nuevo tipo de construcción), si bien, según Taboroff, la causa fundamental de la desaparición de las casas es la *discontinuidad cultural*.

Diferentes empresas *restauradoras*, algunas quizás habría que definir las más bien como “reconstructoras”, se llevan a cabo desde hace dos décadas en la ciudad, con proyectos tan interesantes como la recuperación de los barrios de Fener y Balat, con apoyo de la Comunidad Europea y del Consorcio de la Ciudad Vieja de Barcelona. Antes, otros proyectos marcaron todo un camino a seguir e incluso resultaron premiados, como sucede con la Yesil Ev., o “Casa Verde”, mansión otomana del siglo XIX, rehabilitada como hotel y Premio Europa Nostra. Pero los usos tradicionales se siguen imponiendo, y eso implica que las casas se rehacen y las lamas de madera se reponen, sin aceptar, ni adoptar, los complejos criterios enumerados anteriormente. Con ello, la ciudad que enamorara a los occidentales románticos sigue viva en su imagen.

La arquitectura de barro en África. Vida o musealización

Según parece, a nivel mundial, el setenta por ciento de la arquitectura es de tierra, aunque, cerca del sesenta por ciento de las arquitecturas de barro consideradas Patrimonio de la Humanidad se encuentran en la lista de “Patrimonio en Riesgo”, o peligro. Y ni siquiera se lleva la cuenta de cuántos sitios o conjuntos de construcciones de este material que no han merecido tan alta consideración corren riesgo de desaparecer. Sin embargo, los esfuerzos por recuperar esta arquitectura son muy destacables, la “arquitectura de barro” o “arquitectura de tierra” es objeto no sólo de estudios individuales, sino que se le han dedicado centros especializados, cursos de formación y son numerosos los especialistas en su conservación y restauración⁸. Pero lo cierto es que la pervivencia de esta arquitectura, en buena medida, está hoy en manos de quienes no manejan, ni de lejos, los criterios de restauración y que no se plantean que eliminar lo deteriorado en una intervención anterior sea, ni mucho menos, restaurar. Sencillamente, se trata de una forma de acercarse al cuidado de su patrimonio, integrando en ella la de su misma cultura, la de la misma comunidad. Si desapareciera esta forma de intervenir, habríamos perdido una cultura, por lo que desrestauraríamos, a mi entender, algo más que un monumento.

Un ejemplo de la identificación entre la pervivencia de la cultura y la del mismo monumento es la mezquita de Djenné, Mali, que fue destruida en 1893 y reconstruida por completo en el año 1909, durante el período colonial por 300 obreros⁹, siendo considerada una afortunada copia de la arquitectura religiosa tradicional de la zona. Cada temporada de lluvias, como sucede con las Kasbas del Atlas, la zona superior del edificio y su recubrimiento, o “banco” (fango mezclado con las cáscaras del arroz) se degrada y debe ser repuesto sistemáticamente. Toda la comunidad se implica en esta tarea y todos los años, tras la estación de lluvias, se celebran unas ceremonias festivas tradicionales para renovar el banco de la mezquita. Semanas antes, el fango se ha dejado depositado en unas tinas y la mezcla pegajosa es batida periódicamente por los muchachos descalzos. La noche antes de la ceremonia, las calles se llenan de cantos y sonidos de tambores y por la mañana se procede al recubrimiento de la mezquita. Trabajo y juego se mezclan, especialmente por parte de los más jóvenes; todos terminan cubiertos de barro de la cabeza a los pies. Esta tarea comunitaria está perfectamente codificada, cada edificio es puesto bajo la tutela de una familia, que es la encargada de decidir el momento de la intervención y que convoca a otras para colaborar en la misma. Sólo aquellas personas autorizadas por la familia responsable están llamadas a participar en el revestimiento de la mezquita. Si algún día expertos internacionales desembarcaran en Djenné, incluida en la Lista de Patrimonio en Riesgo, y elaboraran una cuidadosa y compleja restauración con materiales que evita-

ran la sistemática degradación de su banco, la mezquita y la misma comunidad habrían perdido lo sustancial de sus valores, su misma identidad.

La restauración de la arquitectura de barro como parte integrante de una cultura fue el motor principal de un programa de restauraciones llevadas a cabo en los oasis del sur de Marruecos por el arquitecto Faissal Cherradi, cuyas reflexiones pueden poner punto final a la nuestra. El fundamento de su intervención estaba en la valoración de estos asentamientos como precursores de la cultura urbana de la humanidad, habiendo conservado sus características de integración en el paisaje y el medio y su vinculación al desarrollo socioeconómico, siendo muestra de un estilo original, enraizado en la antigua tradición constructiva del barro, en un territorio en el límite entre los pueblos nómadas y los agricultores sedentarios. De entre estos conjuntos ha de destacarse especialmente el de Ksar Ait Ben Haddou, inscrito en 1987 en la Lista del Patrimonio Mundial. La transformación paulatina del orden social que dio origen a estos asentamientos, y la introducción de nuevos materiales, como el cemento, en la arquitectura que se va creando en este territorio, la falta de recursos y el éxodo de la población son las causas de deterioro de estos conjuntos. Por ello era tan necesario elaborar un estudio arquitectónico, urbanístico, sociológico y etnológico como paso previo que permitiera releer los valores de este patrimonio. La metodología manejada por Cherradi parte de criterios que, como anticipaba, son comunes a la problemática de la conservación de la arquitectura de barro, optando por el mantenimiento del uso tradicional de la reposición de las zonas deterioradas y el mantenimiento de las técnicas tradicionales (CHERRADI, 1999).

En sustancia, tal y como ha manifestado Cherradi, al referirse a sus intervenciones en la Medina de Marrakech, “nos interesa más la conservación de la sociedad, de estructuras sociales que arquitectónicas, salvaguardar prioritariamente el conocimiento artesano”, “Lo estamos haciendo así y sabemos que de aquí a veinte años tendremos que rehacerlo, pero yo digo y me pregunto ¿si desde hace cuatro siglos y medio siempre ha estado así, por qué ahora venir con otro tipo de filosofía? No sé por qué. Yo pienso que estos monumentos tienen que seguir viviendo. Han sido mantenidos y ha habidos maestros artesanos que, cuando se ha caído un panel de yeso o se ha figurado, han ido y han reparado la fisura ¿Y por qué no seguir?” (CHERRADI, 2004).

Sostenibilidad, reversibilidad, flexibilidad

Es evidente que el criterio que maneja Cherradi es el de adaptar sus propios criterios, los de su tradición constructiva, y la situación económica de su país, a la labor de transmitir y legar los monumentos de su comunidad. Pero no se trata sólo de países pobres, el ejemplo del desarrollado Japón, con su filosofía de la transformación permanente nos ofrece una visión similar, una perspectiva desde la que la restauración y su compañera la desrestauración se diluyen. Pero es también la perspectiva que permitirá mantener viva la cultura constructiva que en occidente se haya reducida a la reserva de las escuelas taller y que permite también que sociedades agobiadas por terribles problemas de subsistencia puedan hacer frente, con sus propios recursos técnicos, materiales y humanos, a la conservación de su legado cultural. En una sociedad en la que la idea de la sostenibilidad es ya un valor universalmente aceptado este sencillo camino debe hacernos reflexionar sobre nuestras propias actuaciones. En sustancia, la desrestauración es inseparable como proceso, de la restauración y sus límites materiales y deontológicos deben ser similares. Asimismo, como también sucede con la restauración, es obvio que condicionantes históricos, políticos, técnicos, en suma culturales, la determinan y se imponen a las más profundas convicciones metodológicas.

Agradecimientos: Para Pablo, por poner imágenes a mis pensamientos: bendita la luz de tu mirada, con permiso de Maná

Notas

- ¹ El proceso se cerró en los años sesenta del siglo XX, cuando pruebas minuciosas revelaron la falsificación. BRAUN, M. *Differential Equations and Their Applications*. Springer Verlag : 1993.
- ² Leniaud (1994:7). Carlier define al Monuments Historiques como el heredero espiritual de Viollet, y su polémica con el servicio llevó a que desde el mismo se le acusase de haberse apropiado inadecuadamente de algunas fotografías relativas a la catedral de Chartres, si bien posteriormente fue rehabilitado, según recoge Leniaud, basándose en referencias verbales de responsables del propio servicio. Sobre la postura de Carlier, vid. CARLIER, A. *Les anciens monuments dans la civilisation nouvelle*. 4 vols. París: 1954.
- ³ Sobre el trabajo de Evans en Cnossos vid. BROWN, A. *Arthur Evans and the Palace of Minos*. Oxford: Ashmolean Museum, 1983.
- ⁴ Vid. W.A.A. *600 Yillik Ayasofia Görünümleri ve 1847-49 Fossati Restorasyonu*. Estambul, 2000 y GOODWIN, G. Gaspere Fossati di Morcote and his Brother Giuseppe. *Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1990, pp. 122-127.
- ⁵ Igualmente puede consultarse esta carta en la página web del Comité Español del ICOMOS: www.esicomos.org
- ⁶ Sobre la carpintería japonesa vid. COALDRAKE, W.H. *The Way of the carpenter: Tools and Japanese Architecture*. Paperback, 1991. Agradezco a la doctora Yayoi Kawamura, de la Universidad de Oviedo, sus valiosísimas orientaciones en este tema.
- ⁷ Decía esta autora: "Las casas de madera de Estambul se están hundiendo, y con ellas desapareciendo un tipo de arquitectura y de cultura. Estas construcciones son ejemplos de ingenio y de gusto, forman parte integrante de la estructura de la ciudad histórica y son elementos fundamentales para la preservación del perfil urbano. La vista tradicional de la ciudad -calles estrechas bordeadas de casas de madera con miradores, dominando el festón de aguas que circundan la ciudad- será pronto un recuerdo". TABOROF, J. Las casas de madera de Estambul. *Unasylyva, Revista de Silvicultura e Industrias Forestales*, F.A.O. (Organización de las Naciones Unidas para la agricultura y la alimentación), vol. 35, n.º 140, 1983, pp. 28-31. En este momento elaboro una investigación sobre la restauración de las casas otomanas de madera de Estambul.
- ⁸ Puede ponerse como ejemplo de interés por estos temas la reunión Terra 2003 en la ciudad iraní de Yazd, o la creación, en su día, de la red Habiterra, promovida por Graciela Mª Viñuales y nacida a fines de la década de los 80 y principios de los noventa al calor de las conmemoraciones de 1992 aglutinando a países lusoamericanos y auspiciada por el CYTED, Programa de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo. El centro especializado de formación por excelencia es el CRATerre de la Escuela de Arquitectura de Grenoble, que desarrolló a través de la UNESCO el programa "Arquitecturas de Tierra" dentro del programa Chair.
- ⁹ Informe de ICOMOS para la declaración de la ciudad vieja de Mali y la mezquita como Patrimonio de la Humanidad, p. 2, puede consultarse en <http://whc.unesco.org>.

Bibliografía

- BRAUN, M. *Differential Equations and Their Applications*. Springer Verlag, 1993
- BROWN, A. *Arthur Evans and the Palace of Minos*. Oxford: Ashmolean Museum, 1983
- CARLIER, A. *Les anciens monuments dans la civilisation nouvelle*. 4 vols. París: 1954
- CHERRADI, F. Architettura vernacolare nelle oasi del Marocco. *L'architettura naturale*, n. 6, 1999
- CHERRADI, F. Intervenciones actuales en el Reino de Marruecos. Actuaciones en la Medina de Marrakech. *II Bienal Internacional de la Restauración Monumental, Vitoria-Gasteiz, 21 a 24 de noviembre de 2002*. Vitoria-Gasteiz, 2004, pp. 221-226
- COALDRAKE, W. H. *The Way of the carpenter: Tools and Japanese Architecture*. Paperback: 1991
- DAL CO, F. *Katsura*. Electa: 2005
- DIEBOLD, W. J. The politics of derestoration: The Aegina Pediments and the German confrontation with the Past. *Art Journal*, vol. 54, Conservation and History, 1995, pp. 60-66
- GOODWIN, G. Gaspere Fossati di Morcote and his Brother Giuseppe. *Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1990, pp. 122-127
- GONZÁLEZ, J. *Ensayos sobre realidades plurales*. México: Dirección General de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994
- LENIAUD, J.M. *Viollet-Le-duc ou les délires du systèm*. París: Mengès, 1994
- LENIAUD, J.M. Une simple querelle de clocher? Viollet-le-duc à Saint-Denis (1846). *Revue de l'Art*, vol. 101, 1993
- LEON, P. *La vie des monuments français: destruction, restauration*. París: 1951
- LEON, P. *Les monuments historiques: conservation, restauration*. París: 1965
- LUXEN, J.-L. La dimensión intangible de los monumentos y sitios con referencia a la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, www.international.icomos.org/Luxen_esp.Htm
- TABOROF, J. Las casas de madera de Estambul. *Unasylyva, Revista de Silvicultura e Industrias Forestales*. F.A.O. (Organización de las Naciones Unidas para la agricultura y la alimentación), vol. 35, n.º 140, 1983, pp. 28-31
- W.A.A. *600 Yillik Ayasofia Görünümleri ve 1847-49 Fossati Restorasyonu*. Estambul: 2000



Interior de Santa Sofía, en restauración. Foto: Pablo Herrero Lombardía



Santa Sofía. Mosaicos descubiertos. Foto: Pablo Herrero Lombardía



Casa otomana, Estambul. Foto: Pablo Herrero Lombardia



Yesil Ev, Casa Verde, Estambul. Premio Europa Nostra. Foto: Pablo Herrero Lombardia



Ksar Ait Ben Haddou, Patrimonio de la Humanidad. Foto: Pablo Herrero Lombardia



Kasba de Ait Ben Haddou, con su zona alta recién rehecha. Foto: Pablo Herrero Lombardia

Cesare Brandi y la des-restauración

Giuseppe Basile, Istituto Centrale per il Restauro (Roma)

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz

De todos es sabido que Brandi nunca empleó el término “des-restauración” en sus escritos sobre restauración, ni siquiera en los más tardíos.

Sin embargo, está bien presente en ellos, y desde el principio (es decir, desde que Brandi comienza a escribir específicamente sobre restauración), el concepto correspondiente. Y no solamente, como podría pensarse, en el ámbito de la pintura, que le era tan familiar, sino también en los de la escultura y la arquitectura.

El tema se plantea naturalmente dentro de la temática más general de las *refacciones* y de los *añadidos*, de los más relevantes, por otra parte, en el ámbito de la teoría brandiana, pero con características muy particulares.

Para poder hablar efectivamente de “des-restauración”, es necesario hallarse ante una verdadera restauración, es decir ante una o más intervenciones pensadas y realizadas con el fin de modificar, total o parcialmente, el aspecto anterior de la obra, aspecto conseguido con la intención específica de ofrecer una interpretación más acorde con la que habría debido de ser en origen. Así pues, no ante intervenciones con meros fines de conservación o como simple adecuación al gusto del momento, etc.

Omitiré, por tanto, los casos citados por Brandi como ejemplos de la siempre “abierta” e imprevisible relación dialéctica entre el momento histórico (por otra parte, bien conocidos, como –por poner sólo un par de ejemplos- la *Madonna con Bambino in trono* de Coppo de Marcovaldo en la Iglesia dei Servi en Siena o la fachada de la Iglesia de Sta. Maria in Cosmedin de Roma), por detenerme en algún caso estrictamente ligado al objeto de mi argumentación.

El primer caso es el de la *Última Cena* de Leonardo en el Refectorio de Sta. Maria delle Grazie de Milán.

A Brandi se le encarga ocuparse de ella inmediatamente después de la guerra (me refiero a la II Guerra Mundial) y de las primerísimas intervenciones de urgencia para evitar la pérdida definitiva de la obra que, tras los bombardeos de la aviación inglesa, había permanecido durante muchos meses sin cubrir y sobre una pared destrozada y sin ninguna protección, expuesta a todas las inclemencias del tiempo y a los riesgos de la expoliación.

Brandi apoya incondicionalmente tales intervenciones, aun sin compartir los principios que las informaban, precisamente en función del interés superior que suponía la salvación de la “reliquia” de Leonardo y, es más, añade por su parte indicaciones sobre cómo prevenir, o al menos retrasar, en el futuro, el aumento de la degradación natural de la obra que prefiguran, bajo el aspecto de la lógica de la conservación, las soluciones adoptadas casi medio siglo después. Sin embargo, se opone de forma decidida, por no decir violenta, a las hipótesis que ya por entonces empezaban a circular sobre una nueva restauración de la obra que, dadas las condiciones que Brandi describe minuciosamente en una ponencia inédita, conservada en el Instituto Central de Restauración y fechada el 22 de noviembre de 1951 (con el título inequívoco de *Exposición sobre la propuesta de limpieza del Cenáculo*), solamente habría podido concluir con una pérdida total desde el punto de vista del goce de la obra, dado que habría sido impensable devolverle una uni-

dad de conjunto, aunque sólo fuese potencial, después de lo que necesariamente habría debido definirse como una “des-restauración”.

Brandi se mantuvo siempre firme en esta convicción, mitigada sólo en los años finales de su vida por la obligada toma de conciencia de la necesidad de proceder a la eliminación de todo aquello que, según estaban demostrando los análisis científicos, se trataba de una especie de costra de fieltro que se había vuelto tan pesada que podía poner en peligro la supervivencia de los escasísimos elementos que habían pervivido de la obra maestra de Leonardo.

Aún más clara, por lo demás, resulta esta posición suya de oponerse por principio a la “des-restauración” si pasamos a tratar de aquellas obras, las esculturas antiguas, que con más frecuencia han registrado intervenciones de ese tipo, especialmente en las últimas décadas.

Brandi tuvo ocasión de pronunciarse, tanto sobre el *Apolo de Belvedere* como sobre el *Laocoonte* o, finalmente, sobre el que tal vez represente el caso más paradigmático de “des-restauración”, es decir, los dos frontones del Templo de Afaia en Egina, conservados en las Antikensammlung de Munich.

En la entrada correspondiente a “Restauración” de la Enciclopedia Universal del Arte (EUA), publicada en 1963, bajo el enunciado *Problemas de la restauración desde el punto de vista estético*, escribe lo siguiente: “Si se traslada luego el problema desde los *añadidos* a las *refacciones*, aunque no siempre se pueda mantener una clara distinción entre ellos, no hay duda de que la *refacción*, por la dosis, grande o pequeña, de arbitrariedad y de fantasía que conlleva, debería poder eliminarse, siempre que, pues, su eliminación dé lugar a una restitución a su estado *quo ante*. Desgraciadamente sin embargo, esta restitución no será casi nunca posible, tanto si se trata de arquitectura como de escultura, porque la *refacción* habrá alterado los puntos del contexto antiguo a los que estaba ligada, de modo que la eliminación de la *refacción* le acarrearía a la obra una nueva mutilación, a menudo más nociva, para la vista, que la misma *refacción*. Y esto sucede de manera especial con el hábito generalizado hasta el siglo XIX de completar las estatuas antiguas mutiladas con piezas añadidas y elaboradas ex novo. Para aplicar estas nuevas partes la vieja fractura debía ser saneada o igualada o incluso adaptada mediante ensamblaje, de manera que, al retirar ahora el fragmento añadido, ese corte mecánico que sale a la luz constituirá con toda seguridad una nueva mutilación, mientras hubiera bastado obviar mentalmente la *refacción* o el *añadido*”. Y continúa: “Así sucedió con el Apolo de Belvedere en el Vaticano, y así sucedería si de las estatuas de los frontones de Egina se retirasen los elementos añadidos por Thorvaldsen” (Cesare Brandi, *La restauración. Teoría y práctica*, Roma, 1994, p. 31).

Y no es necesario decir que Brandi sentía una gran consideración por el Thorvaldsen “restaurador”, como expresó de forma inequívoca en un fragmento de la primera contribución teórica de Brandi sobre restauración, *Il fondamento teorico del restauro* (El fundamento teórico de la restauración), publicada en la presentación del primer número (1950) del Boletín del Instituto Central de Restauración (luego no incluido en la *Teoría del restauro*, que, como es sabido, se inicia con un fragmento titulado *Il concetto di restauro*), donde el autor, para ejemplificar la diferencia radical de enfoque en la restauración para completar esculturas antiguas procedentes de excavaciones, respectivamente en el siglo XVI y en el XIX, menciona los nombres de Baccio Bandinelli y de Giovannangelo Montorsoli en sus intervenciones sobre el Apolo de Belvedere y el Laocoonte y el del Thorvaldsen en Egina.

“No hay duda de que entonces (es decir, en el siglo XVI) parecía absolutamente obvio que había que resolver el tema de la mutilación... porque con las ideas platónicas que estaban en boga lo que contaba era la idea de lo bello, de la cual la obra de arte era prácticamente su realización... Parecía natural deducir de todo ello que... su realización por obra del hombre era una cuestión de habilidad técnica que no podía ser obstaculizada o puesta en discusión por el hecho de que hubiesen transcu-

rrido siglos desde la ejecución del Laocoonte y su hallazgo en la via delle Sette Sale... Por ello la restauración, como acción completadora de la obra de arte mutilada, se planteaba como algo indispensable más que legítimo: con la vindicación de la obra se vindicaría la misma idea de lo bello”.

Y luego continúa: “Parece que sucedió lo mismo cuando Thorvaldsen restauró los frontones de Egina. Sin embargo, el hecho de que el neoclasicismo fuese una restauración *literal* y no *espiritual* del clasicismo, supone una gran diferencia. Para Montorsoli el grupo del Laocoonte pertenecía espiritualmente a su tiempo y en su restauración ‘en caliente’, por así decirlo, lo interpretó bajo las formas de la cultura plástica que le eran propios... Pero Thorvaldsen, sin embargo, interpretaba el clasicismo como una naturaleza más perfecta y remota, en la que se podía proceder por similitud con las ciencias naturales. Y puesto que en éstas se logra, con una aceptable aproximación, reproducir un animal entero a partir de una vértebra, partiendo de los miembros mutilados de las estatuas de Egina Thorvaldsen rehizo ‘en frío’ unas manos y unos pies ‘canónicos’.

Naturalmente no podremos sostener que la de Montorsoli fuese una restauración en el sentido en que la entendemos nosotros y, ni siquiera, la de Thorvaldsen. Pero si Montorsoli, al interpretar el Laocoonte de forma manierista, lo trasladó al centro de una cultura aún llena de gérmenes vitales y creativos, Thorvaldsen, al interpretar neoclásicamente los mármoles de Egina, materializó solamente la actitud crítica de su tiempo respecto al arte y al clasicismo. El uno y el otro, en aquellas presuntas restauraciones, reflejaban de forma indebida la posición cultural de su propia época en relación con el arte; pero mientras Montorsoli terminaba por refundir el Laocoonte en un nuevo Laocoonte, algo así como sucede en la traducción de un poema a otra lengua, Thorvaldsen le otorgó a la obra de arte sólo una errónea interpretación crítica y por ello, en vez de refundirla en una lengua viva, terminaba por dar una versión en una lengua artificial, en el *volapuk* del neoclasicismo del siglo XIX (ver, pp. 8-9).

Es bien sabido cómo terminó todo: Brandi encontró la manera de decir lo que pensaba al hacer la crítica en un diario (*Il Globo*, 9 de abril de 1982) sobre una exposición de obras de arte restauradas en el Vaticano, entre las que se encontraba el Apolo de Belvedere, con un título bastante significativo: “¡Extraordinario este Apolo, aunque esté mutilado de ese modo!”.

Tras haber recordado la inmensa influencia ejercida por la obra sobre la escultura italiana y europea desde el momento de su descubrimiento, al menos hasta Winckelmann y Canova, expresa la opinión de que no se trata de una copia romana de un original griego sino de la “reelaboración de un original del siglo IV por parte de un gran artista, tal vez de la época de Adriano”, y habiendo llamado la atención sobre el hecho de que Montorsoli, para poder completar las partes ausentes en mármol “debió sanear los muñones de los brazos para aplicarles las nuevas piezas mediante goznes”, observa que el mismo tipo de operación la realizó tres siglos después Thorvaldsen y que también en aquel caso se había cometido un error “des-restaurando”.

“Ahora está claro que estos añadidos –comenta- deberían abandonarse por dos tipos de razones; el primero es que en la obra de arte hay que conservar las huellas de su paso a través del tiempo; el segundo, que la eliminación de un añadido de mármol pone en evidencia el corte, limpio y muy desagradable, del brazo y de la pierna como un salchichón en lonchas”.

Y continúa: “Hoy por hoy el *Apolo* se resiente de esta eliminación que, por otra parte, se remonta a 1924, pero que ahora, después de la nueva y magnífica limpieza parece aún más una amputación voluntaria que ofende la fantástica unidad de la bellísima estatua que, aunque sólo fuese por sus pies, que inspiraron la de Bernini en el famoso *Apolo y Dafne* de la Galleria Borghese, merecerían un poema. Las piezas, retiradas y colocadas en una vitrina de vidrio, están a su lado, como frías ceras anatómicas.

Cuando se produjo de retirada de las piezas de Thorvaldsen en Munich levantó diversas protestas. ¿Por qué no se tuvieron en cuenta? ¿Por qué obstinarse en alterar la imagen histórica de una obra de

arte?... ¿Por qué entonces no nos ponemos a quitar también las piezas añadidas por Bernini a estatuas antiguas que valen menos que los añadidos?...”

Para llegar a la conclusión drástica de que, con el *Apolo*, “la única cosa que habría que hacer sería volver a colocar en su sitio las manos esculpidas por Montorsoli” (*Il restauro*, cit., 262-3).

Brandi debió encarar así también problemáticas similares en relación con construcciones arquitectónicas. Y citaré sólo el caso del Claustro de la Catedral de Cefalù, donde aquel mostró su capacidad para afrontar los problemas específicos, estrictamente de conservación y no sólo de restauración, que presentaba el edificio (sin ánimo de ofender, quiero decirlo, aunque sea entre paréntesis, a todos los que, verosímilmente por escaso o imperfecto conocimiento de sus obras, intentan imputarle una infravaloración de las exigencias reales, de conservación de la obra, típica precisamente de quien no tiene una experiencia directa ni conocimiento técnico sobre la arquitectura), por ejemplo, cuando observa que si resultase que las columnas del pronao de la fachada no pudiesen conservarse recurriendo a la consolidación del material constitutivo, “hay que recurrir entonces a una solución drástica, hay que cambiar las columnas, no hay mucho que discutir” (*Il chiostrò di Cefalù*, Actas del Congreso, Cefalù, 1997, ahora en *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, Roma, 2001, p. 334), añadiendo después que no se trataría de cambiar la clase de material constitutivo, sino que sería preferible en cambio hacer columnas de granito como las originales ya no restaurables, con una bonita fecha grabada debajo.

La situación de claustro era (y lo es en parte todavía) desesperante: no tanto en la cruja que se derrumbó en el 500 y fue reemplazada por una serie de arcos de factura más bien rústica (dice Brandi), sino en la cruja, “des-restaurada” de hecho, aunque de forma involuntaria, a principios de los años 50 del Novecientos y en la cruja mal remendada en distintas épocas.

Por lo que respecta a la primera, se produjo un hecho gravísimo y bastante raro, por lo menos en apariencia, y por lo que después, luego de producirse el daño, se vino a saber.

Lo que sucedió esencialmente fue que al querer perforar las columnillas y los capiteles para “armarlos” por el interior y, por lo tanto, hacerlos resistentes, al menos dieciséis de esos elementos se rompieron en pedazos y quedaron reducidos a fragmentos, siendo luego tirados al mar para ocultar el desaguisado. Quedaron sólo columnillas y capiteles mandados a hacer como copias, en mármol blanco semejante al que constituía los elementos originales, con el objeto de rellenar los huecos que se habían creado en la serie, en parte hallados en el interior, pero en su mayor parte amontados en la extensión herbácea de la zona interior del claustro.

La segunda había perdido, en cambio, toda legibilidad a causa de los muretes de contraste erigidos un poco por todas partes, pero sin ninguna preocupación por evitar o, por lo menos, reducir el impacto visual, además del obstáculo físico.

La cuarta cruja era la única de las originales que había permanecido, aunque reparada en diversos puntos y aún con graves fenómenos de degradación del material constitutivo, tanto es así que se había propuesto su desmontaje y consiguiente tratamiento de consolidación embebiéndolo en resinas sintéticas. Bien es verdad que tal hipótesis fue rechazada, sobretudo por exigencias de conservación (vistos los precedentes), pero también en base a consideraciones relativas a la restauración, dado que era notoria la intención de la Autoridad eclesiástica competente de proceder a la “reordenación” de la secuencia de los elementos basa-columnilla-capitel, basándose en motivaciones de carácter iconográfico-litúrgico: “...porque –escribe Brandi– al desmontar una parte realizada con piezas verdaderas y piezas falsas se acaba también arruinando completamente las piezas verdaderas que existen; por otra parte, dado que no se hizo con delicadeza, esta restauración ofrece siempre la posibilidad de reconocer lo es bueno por una parte y lo que es malo por otra” (*Il patrimonio insidiato*, op. cit., p. 339).

En conjunto, Brandi propone una solución para la añeja *quaestio* (todavía sin resolver), a la luz de lo que hoy llamaríamos “mínima intervención compatible”, con la advertencia de que –como siempre sucede en Brandi– aquélla no debe entenderse sólo en el sentido de la conservación, sino también de la restauración: consolidar los elementos originales y los empleados en el pasado para consolidarlos o repararlos, integrar el ala reconstruida en el 500, restituyendo los arcos faltantes (dada su escasa significación formal), no obrar la cuarta crujía porque estaría constituida toda ella por elementos nuevos “de estilo” y con el mismo material y, por lo tanto, destacaría de forma intolerable, limitándose a sugerirla mediante elementos análogos, para reconstruir la definición geométrica cuadrada del claustro; y finalmente, pero sólo si resulta indispensable a efectos de conservación y reconociendo su absoluta intolerabilidad formal, una cubierta transparente, capaz de resolver al mismo tiempo –siempre dentro de los límites ya señalados– tanto el problema del respeto al carácter espacial del monumento como su protección de los agentes atmosféricos (relente marino, polvo, polución, lluvia, etc.).

Y, para concluir, me parece interesante mencionar un caso en el que Brandi auspicia una “re-restauración” (obviamente sin usar el término hoy generalizado) bajo la forma de recontextualización.

Orvieto, in Duomo torni il barocco (Corriere della Sera del 25 de julio del 84, ahora en *Il patrimonio insidiato*, op. cit., 233-36): las obras de arte de Orvieto “sufrieron el golpe de gracia por parte de los restauradores radicales de la Catedral, capitaneados por Fumi, digno de mérito por un lado y por el otro serio atacante de la unidad histórica de la misma Catedral. La moda de la época, y ya se sabe cuanto tarda ésta en morir, era la restitución integral, la anulación de todos los pasos entre la nuestra y la época inicial. Se creía hacer un bien y, ¡ay!, en aquel caso se conservó todo lo posible: pero para reconquistar la desnudez imaginaria de la Catedral sin tantos altares en las capillas... se destruyó el más grande conjunto de pintura y escultura romana del Segundo Cinquecento y del Seicento. Y no se respetó ni siquiera el magnífico grupo de la Anunciación de Francesco Mochi...”. Que por lo menos éste, concluye Brandi, vuelva a su lugar en la Catedral, mejor aún si va acompañado de las estatuas de los doce apóstoles, porque se podría recuperar al menos parcialmente aquella espacialidad dinámica que identifica la intervención del gran escultor dentro de la capacidad espacial de la Catedral.

Considero un deber ineludible citar al menos una reciente contribución bibliográfica de una investigadora, de las más profundas de la temática objeto de la presente ponencia: Orietta Rossi Pinelli, *Verso un'immagine integrale; derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee*, en *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nella esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Roma, 2005, 119-132.

Restauración, compatibilidad, reversibilidad

Susana Mora Alonso-Muñoyerro, profesora titular de la E.T.S de Arquitectura.
Universidad Politécnica de Madrid

Antecedentes

Si D. Modesto López Otero afirmaba que “la historia de las restauraciones es la historia de los recursos constructivos”, podíamos afirmar también que a través de algunos de nuestros monumentos se puede realizar un recorrido por la historia de la Restauración monumental.

Uno de ellos es la basílica de San Vicente de Ávila. En torno a ella surgieron las polémicas entre el arquitecto Vicente Miranda (que el año 1885 propone la eliminación del pórtico sur ¿lo podríamos llamar des restauración?) y el arquitecto Juan Bautista Lázaro (el que luego será restaurador de la Catedral de León), que se opone a ello y hace una brillante defensa de los valores “documentales” de los “monumentos” y se pregunta qué es lo que debe merecer respeto al profesional que va a intervenir en ellos. Respeto, dice, debe merecer “todo aquello que tenga carácter de monumentalidad, sea de bueno o mal gusto, y siempre que esté de acuerdo con la historia y las vicisitudes del edificio”¹.

Los debates en torno a la restauración arquitectónica han ido generalmente unidos a cuestiones formales y estilísticas, sucediéndose, alternándose (y a veces, pocas, coincidiendo en el tiempo) posiciones teóricas que pasan de un extremo a otro, como movimientos de un péndulo.

Cuando se buscaba la unidad de estilo, los esfuerzos iban dirigidos a adscribirlo a una determinada época y lugar; se trataba, como hemos dicho muchas veces, de “descifrar” para “reconstruir”.

Es en los años treinta del siglo veinte, cuando en nuestro país se da por generalmente aceptada una posición teórica, la denominada “antirrestauradora” (aunque en realidad estaba más vinculada a Camillo Boito y al “restauo moderno”) y se pone el interés en los recursos constructivos. Y es entonces cuando D. Modesto López Otero, director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, afirma que la historia de las restauraciones es la historia de los recursos constructivos² se refiere a la importancia del estudio previo de los monumentos antes de actuar en ellos, y a las nuevas técnicas para ello, como la fotogrametría y también a las “modernas” técnicas de consolidación, como la del hormigón armado.

Pero, no se refiere al estudio de los sistemas constructivos existentes en el edificio histórico, sino a la aplicación de modernas técnicas para la consolidación de estas construcciones, de forma que no peligre su estabilidad, y que esto se haga de manera que no haya que derribar o desmontar los elementos inestables y/o que no estén capacitados para cumplir las funciones que se espera de ellos, con la “ventaja” de que estos “refuerzos” permanecen ocultos. Se trata, generalmente, de fijar la máxima atención en la “imagen”, de producir “sensaciones”...

Uno de los ejemplos más notorios en cuanto a la “imposibilidad” de aceptación de los “refuerzos” que permanecieran a la vista tiene lugar en los albores de la restauración monumental en España bajo los auspicios de un organismo competente, como la Real Academia de San Fernando, y en el primer monumento declarado como nacional (la Catedral de León, en 1844). Tras una serie de estudios donde³

destaca el de deformación de los pilares del crucero (hecho por Narciso Pascual y Colomer) se encarga la restauración del templo a un arquitecto de formación romana como Matías Laviña.

Este presenta a la Academia de San Fernando dos proyectos para que esta decida, en torno a 1860. Contemplan dos soluciones muy distintas: mientras que en uno de ellos procura no realizar derribos y estabilizar la Catedral mediante “un atirantado que atraviesa vanos y naves, perfora paredes y pilares intentando impedir sucesivos desplomes”, en la otra propone derribar la fachada sur y las bóvedas de dicho brazo, para reconstruirlos regularizándolos, y empleando materiales que le fueran cómodos y baratos, pero sin evidenciarlos; así emplea “ladrillos vaciados de cal hidráulica, con relieves imitando a los originales, dudándose si son o no de piedra hasta por los más prácticos”. Se cuidan especialmente las secciones de las molduras, y otros detalles ornamentales que se copian en los nuevos elementos, pero no se muestra mucho interés por los sistemas constructivos que constituyen los antiguos edificios. Y si no se conoce bien cómo están contruidos, la preocupación por el efecto que pudieran causar los nuevos elementos en los antiguos es prácticamente inexistente.

Es sin embargo otro restaurador de la Catedral de León, Juan de Madrazo (fiel seguidor de Viollet le Duc), quien se interesa por los sistemas constructivos del templo, por su estabilidad, por su equilibrio de fuerzas. Por ello en sus proyectos de restauración, de los años 70 del siglo XIX, se encuentran detalles como el estudio de las distintas hiladas de piedra que constituyen sus elementos, de su traba, de sus llaves... Y también por ello propone un proyecto de apeos para la catedral, que fue premiado años más tarde en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 (proyecto que fue muy criticado, siendo denominado “puntal de casa vieja”). Sin embargo derriba el triforio sur, reconstruido por Laviña, y con cuyo sistema constructivo no está de acuerdo. Decide conservar la parte baja del hastial, es decir sus tres portadas, demoliendo el triforio para “poder establecer en exacta correspondencia las arcaturas exterior e interior de esta última zona y dotar a los pilares de contrarresto, así como a todos los demás elementos de espesores proporcionados a su destino respectivo”⁴. Pero Juan de Madrazo representará una excepción, pues en general el problema de la restauración seguirá unido a temas eminentemente estéticos, compositivos, conceptuales, etc.

Durante los últimos años ha adquirido importancia el estudio de los sistemas constructivos históricos, la Historia de la Construcción y de los Materiales de la Construcción y aún se conoce poco de la Historia de la Tecnología. Estos conocimientos son absolutamente necesarios para poder realizar un diagnóstico del edificio histórico, de su estado de conservación y los problemas que presenta y sus causas. Y como consecuencia para poder elegir las soluciones mejores de entre las posibles.

Pero el problema de la Restauración seguirá muchos años unido a esos aspectos conceptuales. Y en un giro del péndulo se pasa de un extremo al opuesto. De la unidad de estilo se pasa a la aceptación casi generalizada de la diferenciación formal, llegando hasta el contraste, y al empleo de nuevos materiales, que servirán como soporte teórico a una vía o “escuela” de restauración.

Los términos y los conceptos

La palabra, el término Restauración, ha ido variando de acepción correspondiendo a posiciones muy diferentes y hasta enfrentadas. Restaurar, como el hecho de intervenir conscientemente sobre un edificio del pasado del que se sabe que tiene un gran valor (según lo entendía el prof. Guglielmo de Angelis Dóssat) se ha ido haciendo de maneras muy diversas. Sin embargo la palabra Restauración se

ha ligado frecuentemente a una actitud próxima a la reconstrucción, al “completamiento” buscando la unidad de estilo, en línea con la definición de Viollet le Duc.

Por tanto, ¿cómo se entenderá la Des Restauración? ¿Estará unida al término Restauración en su acepción más amplia? ¿Se modificará según se modifique ésta?

Con independencia de esto, es indudable que lleva consigo la idea de eliminar, deshacer... una Restauración. Y como consecuencia, aparecen términos como compatibilidad y reversibilidad.

El Diccionario de la Lengua define Compatibilidad como “calidad de compatible”. Y Compatible como “que tiene aptitud o proporción para unirse o concurrir en un mismo lugar o sujeto”. Define Reversibilidad como “calidad de reversible”. Y Reversible como “que puede o debe revertir (der.) Dicese de una transmisión que puede ponerse en movimiento actuando sobre uno cualquiera de los cuerpos enlazados por ella. (Mec.)”

Hasta la Revolución Industrial, aunque las técnicas constructivas hubieran evolucionado, los materiales de construcción no habían sufrido grandes cambios; los materiales del lugar serán la clave de las construcciones locales: piedra, barro crudo o cocido, madera, ramas y hojas... utilizadas de forma, traba y enlaces distintos. Pero la aparición del acero y el hormigón armado cambiarán radicalmente las cosas.

Los desastres

Los desastres sufridos por algunos de nuestros grandes monumentos obligaron a intervenir con determinación en ellos. Se hacía en función de su estado, de la proporción de los daños, de lo que se conociese sobre los elementos desaparecidos en la catástrofe (si se consideraban de acuerdo con el “estilo primordial” del edificio, o “heterogéneas adiciones”). Pero sobre todo en función de los conceptos de la Restauración, de los valores que se juzgaran más importantes y se quisieran resaltar, conservar o restituir.

El incendio de San Paolo fuori le mura de Roma, en 1823, fue determinante. Sus restos maltrechos casi no se sostenían y había que cerrar el espacio para que pudiera seguir siendo útil. Giuseppe Valladier proyecta una posible solución, planteando una gran envolvente propia de su tiempo. ¿Se consideraba con “aptitud o proporción para unirse o concurrir con el resto”? ¿En qué sentido? Visualmente planteaba una solución de contraste. Constructivamente, aún no habiendo llegado a concretar soluciones, parecía una solución independiente. Pero el Papa León XIII no lo juzgó conveniente, entendiendo que había que aprovechar la catástrofe para perfeccionar el monumento, regularizándolo y eliminando las “heterogéneas adiciones” (¿es esto des Restaurar o Restaurar?).

Se trataba de llevar a término un “perfeccionamiento” del monumento, de acuerdo con un modelo ideal, un prototipo, para dejarlo “como debía haber sido”⁵.

Para ello habría que “descifrar”, es decir buscar ese “estilo ideal”, el “prototipo”, correspondiente a una determinada época y lugar. Se consideraba tanto más “auténtico”, cuanto más se ajustara a ese “estilo ideal” que se entendía como “rigor arqueológico”. Pero los estudios “artísticos” avanzaban con los años y en ocasiones conducían a otro “prototipo”, a un “modelo” distinto, para esa misma época y lugar.

¿Y qué sucedería si se hubieran “restaurado” ya nuestros edificios, completándose o modificándose de acuerdo con ese “estilo ideal”, con el “prototipo”?

Para llevar a cabo el proceso de convertir el monumento en ese “prototipo” (“como debía haber sido”), había que eliminar (¿Des Restaurar o Restaurar?) ¿Cómo se justificaba cuando no se había

producido ninguna catástrofe, ni se podía argumentar con la falta de estabilidad? Se eliminaba lo que se consideraban “heterogéneas adiciones” que el tiempo había ido superponiendo sobre el edificio, para construir a “escala 1:1” ese “modelo ideal”. Luego era Restaurar.

Los ejemplos son muy numerosos, y los cambios espectaculares en el Duomo de Amalfi, en Santa Maria in Cosmedin de Roma, en San Babila de Milán, entre otros. Se buscaba una “compatibilidad” (¿) visual. La sustitución de una fachada por otra, mientras los materiales fueran similares, estuviera bien ejecutada en sí misma y los apoyos fueran adecuados, estuviera bien dimensionada y con los enjarjes y uniones adecuadas entre sí y con el resto de la edificación, no debería presentar graves inconvenientes.

Pero, como es conocido, la posición teórica más generalizada hasta finales del siglo diecinueve, el llamado “restauo stilístico” (en la que los valores de artísticidad serán los más considerados), tras las críticas a las restauraciones exageradas especialmente de algunos “discípulos” de Viollet le Duc, dará paso a teorías opuestas y así con Camillo Boito (“restauo moderno”) los valores más considerados pasarán a ser los ligados al monumento como documento, a todo aquello que el soporte físico diga por sí mismo. Al tenerse en cuenta los valores de antigüedad, de autenticidad así entendida, se potencian las intervenciones de contraste, diferenciando claramente lo que se entiende como “original”, de lo que se añade porque se considera necesario. Así se destacan los elementos incompletos, erosionados, deformados, rotos... Y esta diferenciación formal se puede lograr, bien con un sistema constructivo similar, materiales similares..., pero cambiando las dimensiones, los aparejos, los planos, etc., o bien con un sistema y materiales completamente diferentes, y que se evidencian casi ostentosamente.

Pero el “Restauo Moderno” también defendía la utilización de materiales y sistemas constructivos modernos en las restauraciones de monumentos⁶. El hecho de utilizarlos ya merecía la aprobación por parte de muchos de los estamentos competentes. Mientras unos materiales se consideraban más adecuados para permanecer a la vista, otros facilitaban los “refuerzos”, las consolidaciones, sin dejarse notar; por lo tanto también se empezaron a utilizar por parte de aquellos que no hacían bandera de la defensa de la diferenciación formal (para potenciar los valores documentales). Y entre esos nuevos materiales y sistemas constructivos, los más significativos fueron el hormigón armado y el acero.

Las modernas técnicas. Las primeras intervenciones

El hormigón armado con los componentes hidráulicos aparece en el siglo XIX.

Necesita un encofrado, un “molde” perfecto para que aparezca impecable cuando se quiera dejar a la vista. Esto sucede en las nuevas construcciones, pero en las antiguas, especialmente en muchas de ellas que están constituidas por fábricas a base de dos hojas y un núcleo interno, el “encofrado”, “perdido” está allí. Y es además, el que sigue prestando el aspecto, la apariencia; el hormigón ocupará el lugar del núcleo interno.

La aparición de un suelto en la revista *Arquitectura y Construcción* en 1903, copiado del “Times Engineering Supplement”, relativo a la “Restauración de los monumentos antiguos por inyección de morteros de cemento”, donde su autor F. Fox cita las restauraciones de la Catedral de Winchester, de la iglesia sajona de Corhampton y la del puente “Auld Brig Oäyr” en Escocia, tiene como consecuencia inmediata que se den a conocer intervenciones similares que se habían venido realizando en España.

Con este motivo se estudia la iglesia de Santa María de Castro Urdiales y la intervención llevada a cabo por el arquitecto G. Loredó en 1889. Pero seguramente la intervención más significativa es la efectuada en la basílica de San Vicente de Ávila.

Los pilares de la basílica, posible construcción del siglo XII, estaban en muy mal estado en 1894 y Enrique Repullés y Vargas redacta un proyecto de restauración donde contempla su consolidación mediante el empleo de morteros de cemento. Señala como ventaja su seguridad y economía, evitando la sustitución de las antiguas fábricas. Los pilares de San Vicente estaban compuestos, como era habitual, por un revestimiento exterior formando un cilindro de sillares de unos 20-30 cm de espesor, sin llaves ni piedras pasantes, mal trabados, y de un núcleo central de mampostería irregular con mortero de cal y arena, que se había descompuesto con el paso del tiempo. Repullés señala que al quedar sueltas las piedras de ese núcleo y ejercer presión sobre el revestimiento exterior, los sillares de pórfido arcilloso se han roto y desencajado. Y esto mismo se señala como causa de la ruina del pilar del crucero de la Catedral de Sevilla.

En la basílica de San Vicente se siguió el siguiente procedimiento. Primero se procedió a forrar el pilar con tabloncillos de madera sujetos unos a otros con tornillos y todos ellos enlazados con zunchos de llanta de hierro, apretados con dobles tornillos con tuercas, colocados a un metro de distancia. Hecho esto se hicieron varios taladros con una barrena mecánica, de unos dos o tres centímetros de diámetro, en la zona superior del fuste, bajo los capiteles. Por ellos y con una jeringuilla adaptada, se inyectó lechada de cemento bastante fluida, hasta que por la base del pilar se veía salir agua filtrada. Se esperó a que fraguara y entonces se procedió a la sustitución de los sillares del revestimiento exterior en mal estado.

Primero las bases de piedra arcillosa, por grandes sillares de granito de gran tizón y recibidas con buen mortero de cemento. Después se fue cortando el forro de tablas y arrancando los sillares exteriores en mal estado, hasta dejar ver el núcleo formando un todo homogéneo, que en algunos puntos se roza para que pudieran pasar los nuevos sillares. La graduación de las lechadas, dice, depende de la clase de cementos que se empleen y de las circunstancias del elemento que se quiere consolidar.

Un procedimiento similar se propone para la consolidación de pilares en la Catedral de Sevilla, tras el derrumbamiento de 1888. Joaquín Fernández, sucesor de Adolfo Fernández Casanova, al frente de las obras de restauración de la Catedral, presenta el "Proyecto para la reconstrucción del pilar derruido y de las semibóvedas que sobre él cargaban". Se aprueba por Real Decreto de 28 de marzo y 30 de mayo de 1890, pero con la condición de que no se ejecutaran las obras de tracería de los ventanales y los detalles ornamentales, hasta que el arquitecto presentara los modelos o diseños correspondientes y fueran aprobados.

El pilar del coro es el que se tiene por más peligroso, y se propone su reconstrucción tras la demolición, pero estudiando antes los medios auxiliares para llevarlo a cabo. Al presentar el proyecto adicional Fernández afirma que, como consecuencia del examen que ha practicado a la estructura interior de los pilares, tiene que rectificar su anterior decisión, pues ha llegado a la conclusión de que no es necesaria ni conveniente la reconstrucción de ninguno de los pilares del templo. Ha podido observar que mientras la zona superior está bien construida, la inferior está enripiada con piedras flojas y ladrillos no bien trabados. Pero Joaquín Fernández llega a la conclusión de no derribar, sino de tratar de conseguir la estabilidad y firmeza necesarias uniendo los materiales de construcción disgregados dentro del pilar, por medio de una lechada que una la mampostería entre sí y con la sillería exterior⁷.

El procedimiento consistirá en "inyectar bajo presión lechadas de cemento, por dos taladros de seis centímetros de diámetro ejecutados cada dos metros de altura, efectuados en dirección perpendicular entre sí y situados en planos horizontales. Previamente a las lechadas de cemento, se habría introducido agua para eliminar los morteros descompuestos. Después, por cada plano horizontal se introducirá en una sola de las perforaciones y alternando las direcciones, una varilla de bronce de tres centímetros de diámetro.

Finalmente se repararán los sillares que constituyen el perímetro exterior del pilar, sustituyendo los rotos, o faltos de las molduras correspondientes.”

La Academia de Bellas Artes al informar el proyecto se muestra mucho más prudente que el señor Fernández en su juicio, descartando las buenas condiciones de cimentación sólo por el hecho de haber reconocido la del pilar que se derrumbó, y no compartiendo las optimistas impresiones del autor del proyecto sobre el estado de las fábricas. Tampoco está de acuerdo con el empleo de inyecciones que propone el señor Fernández, pues entiende que si no hay oquedades sino falta de trabazón entre los materiales del núcleo del pilar, las lechadas de cemento penetrarán muy difícilmente por los intersticios que pueda contener cada masa de fábrica de dos metros de altura, pero sí lo hará el agua, que dejará humedad en las fábricas, difícil de hacer desaparecer. Las varillas de bronce no se consideran suficientes para contener la presión de dentro a fuera, que determina el asiento paulatino del relleno interior.

Adolfo Fernández Casanova expresa en su voto particular su opinión a favor de la reconstrucción de pilares, para atacar el mal en su raíz. Su juicio sobre las inyecciones es que son más perjudiciales que beneficiosas.

En la iglesia de Santa María de Castro Urdiales, Laredo realiza un levantamiento de planos riguroso, que pone en evidencia las deformaciones del edificio, al parecer del siglo XIII, pero cuyos pilares se reforzaron en el siglo XV. También estudia los esfuerzos a los que está sometido un pilar estratégico.

Al parecer, los contrafuertes se hicieron insuficientes y fue preciso reforzarlos para asegurar la estabilidad de la parte alta de la edificación y como los pilares presentaban elementos dañados, se pensó en reforzarlos con inyecciones de cemento. Aunque se dice que se hace por “comodidad y economía”, también se afirma que se llevó a cabo “sin que haya perdido nada de su carácter”. Para limpiar de polvo las juntas y los espacios interiores de morteros descompuestos, se inyectó agua hasta que salió limpia por la base de los pilares. Después se recibieron las juntas con mortero de cemento y el interior se “rellenó con lechadas muy finas de este material” pero no explica el procedimiento seguido.

Algo más tarde, su autor se lamenta de haber empleado cementos hidráulicos y cales grasas, en vez de piedra compacta, y de no haber sustituido los botareles o contrafuertes que resisten el empuje de las naves laterales por elementos de hierro⁸.

Al pasar los años, la técnica del hormigón armado se generaliza en las consolidaciones de monumentos.

Una de las más conocidas fue la efectuada por Balanos en el Partenón, en la Acrópolis de Atenas.

Cincuenta años después de efectuadas las obras, llevadas a cabo con la idea de dotar al monumento de estabilidad y larga vida, aparecieron numerosos problemas. Muchos de ellos debidos al parecer a la oxidación de las armaduras de acero, causada bien por falta de recubrimiento, por entrada de agua, por la proximidad del mar, etc., dando como resultado problemas mecánicos y rotura del mármol.

El acero

Los elementos metálicos se han venido utilizando a lo largo de la historia con frecuencia en la construcción. Uno de los usos frecuentes ha sido su utilización como llaves, que también se habían hecho en piedra y madera, y en ocasiones las metálicas se habían unido o protegido con plomo derretido.

Cuando adquirieron importancia los valores de historicidad, los valores documentales, unidos a la autenticidad entendida en su soporte material, los elementos metálicos se emplean con frecuencia como refuerzo exterior, en zunchos, tirantes, codales... en numerosas anastilosis. Y nue-

vamente recordamos el proyecto de “embarronado” de la Catedral de León, propuesto por Matías Laviña hacia 1860.

Compatibilidad

La compatibilidad (o aptitud o proporción para unirse o concurrir, como define el Diccionario de la Lengua) se puede entender desde distintos aspectos; desde un punto de vista estético o compositivo, desde un punto de vista mecánico estructural, desde un punto de vista químico, etc.

Una vez individualizados los problemas estéticos, tendríamos que separar los problemas derivados de la unión entre materiales, de aquellos derivados del entendimiento general de las estructuras.

En sí mismas, las estructuras están definidas por una serie de vínculos y condiciones que las caracterizan estáticamente. Los vínculos no se evidencian si no es en la unión de los miembros singulares (dos piedras planas, sólo apoyadas una en la otra, constituyen una estructura elemental vinculada a la menor manifestación de la gravedad. Si añadimos mortero entre ellas, aumentamos el número de vínculos, ahora constituidos también por la acción del mortero. Una bóveda de hormigón vertido, sobre trompas o sobre paredes continuas, representa un caso extremadamente complejo en cuanto a individualización de vínculos, puesto que entran en juego la elasticidad del material cementante y su capacidad de deformarse dentro de los límites de rotura, absorbiendo en esta deformación elástica las tensiones internas del material y de la estructura. Si estuviera empotrada, el sistema en equilibrio generaría solicitaciones en los apoyos, no sólo de gravedad, sino que llamarían a la estructura de apoyo a resistir elásticamente a estas solicitaciones. Si los apoyos no estuvieran empotrados, la resultante de las acciones daría una componente horizontal).

La utilización de técnicas habituales en obra nueva se generalizará fundamentalmente por criterios de comodidad, de economía de medios en la consolidación de edificios históricos, habiendo realizado escasos o casi nulos esfuerzos por conocer y entender los elementos y sistemas que se pretenden conservar. En estos casos, con frecuencia los elementos antiguos quedan “colgados”, de una nueva estructura, casi como una escenografía.

Otra faceta a considerar será la facilidad para conservar la imagen externa que aportan las nuevas técnicas de consolidación, como las denominadas de inyecciones, cuando estas aparecen. Se realizan con material fluido de características legantes, que después del fraguado convierten el elemento tratado en monolítico, privado de discontinuidades de dimensiones apreciables... Se suelen utilizar en fábricas degradadas por el envejecimiento de los morteros que carbonatándose, aunque se produzca aumento de la resistencia, provocan el fenómeno de retracción y en consecuencia, lesiones y separaciones del material pétreo o cerámico, acompañado eventualmente de un cierto agrietamiento,

Las consolidaciones con inyecciones y especialmente las armadas, en el interior de las fábricas históricas, cambiarán radicalmente el soporte material del monumento, aunque no sea evidente en su imagen exterior. Una fábrica o estructura isostática, que se deforma de una determinada manera y lentamente a lo largo del tiempo, cambiará para servir de “encofrado perdido” de otra estructura rígida hiperestática que se deforma de una manera completamente distinta y cuyos movimientos deberían ser compatibles con la fábrica que les sirve de exterior. En estas inyecciones donde se utilizan habitualmente mezclas inorgánicas y/o de resinas sintéticas, la elección entre estas estará relacionada con las características de las fábricas, como las dimensiones mínimas de las cavidades,

entre otras muchas. Así, mientras las mezclas inorgánicas no suelen entrar en cavidades inferiores a 0,5-1 mm, las resinas penetran en las lesiones capilares, presentan elevada adherencia y ausencia de sales solubles, pero también notables diferencias físicas y mecánicas con el soporte, necesitan soporte seco y son caras. Para adaptarse mejor a las características de sus fábricas, los italianos han venido usando cemento puzolánico y cal hidráulica, entre otras.

Un grave problema será el de la protección de los elementos metálicos contra la corrosión. En condiciones normales, las armaduras se deben encontrar bien protegidas por los morteros y/o lechadas de cemento y mejor aún por las de cales hidráulicas. El revestimiento del acero, con recubrimientos epoxídicos, u otras como la protección catódica, serán defensas cuando las condiciones no sean las mejores como el uso de acero inoxidable, el titanio, las barras de fibra de vidrio...

El criterio de la compatibilidad, que es fundamental en el estudio de los modos históricos de construir, no puede conducir indiscriminadamente a "actuar en continuidad con el pasado", porque la intervención compatible no está reñida sino que debe expresarse con el lenguaje y los instrumentos de hoy⁹.

Y este problema necesita de tanta atención como los derivados de la unión de materiales y su compatibilidad meramente química.

De todo ello podemos resumir que cuando se consideran importantes las condiciones mecánicas y constructivas del edificio y sus elementos, los esfuerzos irán encaminados a salvaguardarlos, mantenerlos o restituirlos, activos, y sólo en situaciones límite (peligro de colapso, imposibilidad de mantenerlos de otra manera, o con esfuerzos desproporcionados) se cambiarán las condiciones mecánicas.

Ello no quiere decir que no se utilicen nuevas técnicas, sino que será primero conocer bien las fábricas sobre las que se va a actuar para mejorarlas, pero no para cambiar sustancialmente sus condiciones, o para imponer otras.

Otro de los problemas planteados será el relacionado con la exigencia de un mayor grado de confort en edificios históricos en los que nunca se habían dado las condiciones; entre ellas, la lucha frente a la humedad y las condiciones térmicas. En muchos casos el uso de barreras provoca que el agua y el frío busquen una nueva vía de acceso, entrando en una espiral de dudoso final.

Las intervenciones en los edificios históricos han venido sufriendo cambios sucesivos en un continuo hacer y deshacer, como el tapiz de Penélope. Muchas veces estas corresponden a modificaciones, ampliaciones, sustituciones, etc. que mientras empleen un sistema constructivo similar y adecuado no plantearán problemas generalmente, centrándose las polémicas en los aspectos conceptuales.

Cuando estos están claros y existe uniformidad de criterios, se propone la diferenciación formal y la utilización de sistemas constructivos modernos... Pero son poco conocidos los efectos de estas nuevas técnicas sobre los elementos existentes.

Si Restaurar se entiende como definió el término Viollet le Duc, es decir como rehacer, completar un monumento hasta conducirlo a un estado ideal "que pudiera haber no existido nunca", des Restaurar significará eliminar esos elementos que convertían el momento en un "modelo", en un prototipo. ¿Y cómo se llevaría esto a cabo? Para ello debía estar perfectamente documentada esa situación inicial, previa a ese "Restauo stilistico". Documentada, como se haría para poder realizar las restauraciones que proponía esa posición teórica que se ha dado a conocer como "Restauo storico", y que dio ejemplos tan significativos como lo efectuado por Lucca Beltrami en el Castello Sforzesco de Milán, pero para realizar ese proceso al revés. Cuando las restauraciones se hubieran llevado a cabo utilizando sistemas constructivos similares a los de los elementos antiguos o no hubieran cambiado el funcionamiento de la estructura, podría ser posible desmontarlos aunque la intervención no se hubiera pensado como reversible.

Pero si los sistemas empleados, no sólo en una modificación o ampliación, sino en una consolidación, hubieran transformado sustancialmente las formas de trabajo de los elementos y sistemas,

no será posible su eliminación sin poner en peligro a los elementos antiguos o considerados “originales” y “valiosos”.

Des Restaurar no se entiende, por tanto, como deshacer errores, enmendar o corregir soluciones que pasado el tiempo admitan una respuesta mejor, con la evolución de la ciencia. Des Restaurar parece entenderse como eliminar las intervenciones de restauración, pero fundamentalmente las entendidas como correspondientes al Restauo stilistico.

Y volviendo la vista atrás, pensamos nuevamente en el 700 romano, en los debates en torno a los descubrimientos en Pompeya y Ercolano, en el importante significado dado al concepto de tiempo, y a aquellos que lo defendían como una flecha que sólo se movía en una dirección y sentido, en oposición al concepto cíclico del mismo. Concepto que parecía imposible volver a aceptar.

Las Restauraciones, o intervenciones realizadas en el sentido dado al término por Guglielmo de Angelis Dóssat (como decíamos al inicio de estas líneas) y dirigidas por maestros (como Viollet, Beltrami, Berchet, etc., etc.) deberían protegerse.

Pero ese concepto no se puede unir con otros relacionados con la evolución de la ciencia, de las técnicas de consolidación, de protección, con el conocimiento de las fábricas antiguas, de donde se deduciría que siempre que fuera posible se podría intervenir en los edificios eliminando lo que probablemente fuera causa de daños en el conjunto del monumento, entendido en todos sus aspectos, y en el que aquellos mecánicos y constructivos serán fundamentales. Y esto irá unido al concepto de reversibilidad. El tiempo no puede volver atrás.

Notas

¹ *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1895. J. B. Lázaro “La restauración monumental”.

² López Otero, Modesto “Restauración Monumental”. En *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1932.

³ Fernández y González, Manuel M. “La Catedral de León; memoria sobre origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración por D. Matías Laviña”. Madrid, 1875.

⁴ Juan de Madrazo. Proyecto de terminación del hastial sur de la Catedral de León. Memoria. A.G.A., Leg. 8.846-2.

⁵ El Edicto de 1825 se ha conocido como el “manifiesto del Restauo stilistico”.

⁶ Camillo Boito en “Questione de Belle Arte”.

⁷ El proyecto se encuentra en el Archivo Central de la Administración, de Alcalá de Henares.

⁸ Se publica en la revista *Resumen de Arquitectura* el año 1897.

⁹ Como señaló C. Bartolomucci en el Congreso de Ravenna en octubre de 2005, en “L´architettura storica in terra cruda: problemi di conservazione e questioni di metodo”.



Santa Maria Antica en Roma. Reintegración de fábricas. Alberto Terencio 1929-34. Fuente: CESCHI, C. *Teoria e Storia del Restauro*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970



San Michele in Foro (Lucca). Los retratos de Dante y Federico II. Fuente: SAMPAOLESI, P. *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. Edam: Firenze, 1980, lámina 87



Sant'Antioco de Bisarcio. Restauración de bifora en la fachada. Fuente: SAMPAOLESI, P. *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. Edam: Firenze, 1980, lámina 221



Colosseo (Roma). Intervenciones de R. Stern y G. Valadier, a partir de 1806. Foto: Susana Mora



Catedral de Coventry (Inglaterra) Restauración de la catedral destruida por los bombardeos de 1943. Arquitecto Sir Basil Spencer. Fuente: SAMPAOLESI, P. *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. Edam: Firenze, 1980, láminas 18 y 19



Santa Maria dei Frari (Venecia). Foto: Susana Mora



Reales Alcázares (Sevilla). Intervención de J.Gomez Millán, según criterios del Marqués de Vega Inclán (La Comisaria Regia de Turismo en la Alhambra de Granada, 1914)

De la des-restauración

Giuseppe Cristinelli, profesor titular de Restauro Architettonico en el Instituto Universitario de Architettura di Venezia, IUAV

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz

Casi todos los edificios existentes, si no todos, ofrecen por sí mismos, más o menos evidentes, huellas de transformaciones que se han ido produciendo a lo largo del tiempo. Son signos y testimonios de sus vidas que, junto a la estructura original, nos dan testimonio de la autenticidad de *este* (ανλοσ) edificio tal y como se presenta en la actualidad. También la restauración, o las restauraciones, por muy cautas que sean, son transformaciones, si bien destinadas a la conservación del edificio mismo ¿Qué diferencia existe entre estas últimas y las otras intervenciones no destinadas a la conservación del edificio preexistente? El tema de este encuentro impone una distinción.

La mitad del siglo XIX, tal y como enseña S. Giedion –más allá de cualquier capciosidad histórico lingüística- contempla el nacimiento de la arquitectura moderna, estrechamente ligada a las posibilidades de utilización de materiales como la fundición, el hierro, el vidrio o el hormigón. La velocidad del proceso de desarrollo técnico e industrial une cada vez más, hasta nuestros días, el descubrimiento de nuevas tecnologías con la transformación y la afirmación de los distintos lenguajes arquitectónicos, desde la época de los ingenieros hasta el racionalismo, a la actual babel formalista y homologadora.

La cultura arquitectónica, ligada a las exigencias del mercado de la construcción, ha tenido poco tiempo para dedicarle a la lógica de la obra tradicional. Frente a las exigencias de adecuación de lo construido a los nuevos modos de vida de una sociedad, también ella en un proceso muy rápido de cambio, se respetaban y se respetan aún hoy de forma parcial las fachadas, mientras que las distribuciones interiores son alteradas de forma radicalmente en todas las ciudades de Europa.

Pero, para tranquilizar la conciencia, se necesitaba que algo quedara para *recordar* como elemento de identificación con el pasado, y para colmar las aspiraciones de la nueva clase económica emergente. Así nace la restauración, dirigida sobre todo a los grandes monumentos: para mantener las distintas identidades nacionales, como sucede en Francia, en Italia, en Inglaterra y en otros estados europeos. Si las finalidades conciernen a la identidad nacional, las formas divergen, aunque tampoco demasiado. La realidad del edificio es sustituida por la idea de *estilo*, más o menos variada desde Viollet hasta ya superada la mitad del siglo pasado.

Sólo después de ese periodo se afirman la necesidad de respetar la autenticidad, en la acepción antes indicada, y también de conservar la construcción que pone en interconexión a los grandes monumentos en la unidad de lo urbano y la concepción de los espacios interiores de los edificios, como algo íntimamente ligado a la imagen que se configura en las fachadas. Y se afirma de forma contextual también la evidencia morfotipológica de la ciudad como unidad de forma urbana, como asentamiento constructivo y emergencias arquitectónicas.

La intervención en la obra construida asume ahora el nombre de restauración cuando se realiza dentro de la comprensión de la lógica de dicha intervención y respetando su autenticidad y su integridad.

Pero esta acepción de la restauración, lo repetimos, es sin embargo bastante reciente; y en relación con ella no podrían definirse como restauraciones las de Viollet, ni siquiera las de Boito y, en ciertos

aspectos, tampoco las de Giovannoni. Y es seguro que tampoco pueden definirse como restauraciones esos pintorescos revoltijos de fragmentos de lenguajes contemporáneos de los elementos preexistentes tan queridos para los críticos y para los persuasores contemporáneos.

Las intervenciones en los espacios interiores de los edificios, hoy de forma aún más evidente, están connotadas casi siempre por la fealdad.

Así pues, tenemos tres estaciones distintas y tres modos de restauración dirigidos a la conservación de algún elemento de la obra construida, es decir: el de los grandes monumentos en nombre del estilo o del lenguaje, el de las intervenciones en la distribución interna y el de los acercamientos asintácticos entre lo existente y las nuevas construcciones.

La posibilidad de intervenir a favor de éstos o de restaurar está inevitablemente ligada a un juicio de valor; el signo dejado por una restauración efectuada no es en absoluto diferente de la naturaleza de cualquier otro signo. Y es sobre este signo sobre el que hay que expresar el juicio. Así ha hecho por ejemplo Boiret cuando intervino en la restauración de la catedral de Saint Sernin des-restaurando la intervención de Viollet le Duc. Boiret opera en la parte superior de la fachada lateral proponiendo una nueva altura, perfiles, partes comparativas y decorativas de los que había encontrado una documentación precisa y que corresponden a una situación anterior a la existente en el tiempo de Viollet. Este último, que evidentemente no estaba en posesión de tales documentos, o bien por una antihistórica voluntad de compactación estilística lo había resuelto de otra forma ¿Qué hacer ahora, des-restaurar la restauración anterior o aceptar la situación actual? Se trata de un problema que no tiene solución. Por un lado, el concepto de coherencia formal y lingüística nos llevaría inmediatamente a conservar la intervención de Boiret como una correcta restitución liberadora e integradora; por otro, la historia y la necesidad de documentación que lleva implícita se encontraría en una situación embarazosa entre las dos elecciones: ¿se conserva el original o la última intervención? Pero todo comportamiento implica una decisión y lo mismo sucede con el hecho de no decidirse. Y toda decisión puede producir una elección tal y como ha sido descrito desde Aristóteles en la secuencia compuesta de *investigación, deliberación, voluntad* y, finalmente, *elección*.

Ahora, para no caer una vez más en equívocos, se trata de determinar el carácter de permanencia de una obra, que es también la referencia fundamental de la restauración, no en abstractos como estilo, forma o materia, sino en eso que es precisamente la obra en sí misma en cuanto auténtica (*αυλοσ*). Sobre este concepto de auténtico como síntesis e integración de características peculiares, en lo específico de *esta obra*, se ha detenido la atención de los estudiosos de la Carta de Cracovia. Un auténtico entendido como sustrato de la obra y que no puede ser reducido a predicado así como ningún predicado podrá definirlo por completo. Es decir, que la mezquita de Córdoba es una arquitectura árabe pero que la arquitectura árabe no puede ser la mezquita de Córdoba. Al mismo tiempo, la mezquita de Córdoba es arquitectura árabe y una infinidad de cosas más.

Este sustrato que es la obra no puede ser incluido de forma exhaustiva en ninguna definición. Puede ser captado como algo específico, como *distinto de nosotros*, como un nómeno kantiano que sólo el conocimiento puede conducir al ámbito de una relativa objetividad fenoménica.

Para volver a la des-restauración, yo personalmente considero que ésta raramente puede ser aplicada a los monumentos. Sobreponer altares barrocos a las iglesias románicas o góticas desafortunadamente privadas de éstos en nombre de la unidad estilística, es una operación bastante discutible si no inadmisibles, salvo quizá en esos rarísimos y extraordinarios casos, en edificios en los que la parte eliminada asumía un excepcional valor y desempeñaba un particular papel expresivo, sin el cual el monumento se presentaría hoy como inútil. Pero, repito, me parece que los casos pueden ser rarísimos.

Casi lo mismo vale para los aparatos decorativos, figurativos o compositivos que han sido objeto de restauraciones en los últimos ciento cincuenta años; a menos que se trate de vistosas y deformadoras restauraciones equivocadas. Me parecería absurdo “corregir” las intervenciones de Boito en Venecia, así como las del mismo Berchet en el Fondaco dei Turchi. Por el contrario, algunas intervenciones, incluso recientes, de consolidación de materiales lapídeos, de metales, de maderas y de revocos que se muestran claramente peligrosas para la conservación de los materiales mismos o para su policromía, consistencia, refracción luminosa, etc., deben necesariamente ser eliminados. Y lo mismo sucede con las intervenciones técnicas, en los cimientos, estructuras verticales u horizontales que resultaran perjudiciales para su conservación y para el papel funcional de las citadas estructuras, además de para su eficacia.

Donde, sin embargo, la intervención de des-restauración se configura casi siempre como necesaria es en aquellos casos de adecuación de las distribuciones espaciales interiores por nuevas exigencias efectuadas en los últimos cien años. “Restaurar la casa” quería decir en otro tiempo y también ahora muy a menudo, en muchísimos casos, ponerla del revés en cuanto a su lógica espacial para adecuarla a modos de vida a menudo ficticios u oportunistas inspirados en criterios y modalidades indicados por decoradores, o *interiors design* que no se enfrentan ni siquiera mínimamente con la lógica que sustenta la construcción existente. No es extraño que las estructuras internas sean totalmente demolidas para dejar sitio a otras que se acercan de forma desconsiderada y muy a menudo desagradable a las fachadas; estas últimas, por su parte, son conservadas como testimonios de una macabra consideración del pasado. En estos casos, salvo algunos rarísimos ejemplos, lo más aconsejable es la intervención restauradora de readquisición de la lógica espacial. Y es dentro de esta última donde hay que buscar las posibilidades de adecuación a nuestras exigencias higiénicas, habitativas (localización de servicios, cocina, instalaciones, etc.) no solamente por exigencias de conservación de sistemas espaciales sino precisamente porque de dos lógicas contrapuestas no puede resultar más que un conjunto incongruente; como el de muchos apartamentos para veraneantes o de personas que quieren tener su residencia en Venecia, París, Florencia o Praga así como en todos los centros de muchísimas ciudades europeas y no europeas. El resultado, además de una ruina para la construcción, es también, muy a menudo, un ridículo signo de ambición de las personas incultas. Así pues, es correcto intervenir, en muchos casos, tanto mediante intervenciones de demolición de tabiques mal dispuestos como con la reconstrucción de partes de muros, para conservar el testimonio de una vida que existió en otro tiempo y que puede ser nuestra con unas cuantas adecuaciones correctamente determinadas. Alguien podría decir que también el caos y la destrucción son testimonios de nuestro tiempo. Podemos responder que, desgraciadamente, siempre quedarán los suficientes como para hacerlo feliz.

Se dirá también que existen obras de gran valor que han sido realizadas a costa de destruir lo que existía anteriormente. ¡Certo! En la Biblioteca Querini de Venecia, Carlo Scarpa propone la entrada con un puente proyectado por él que introduce a través de una ventana directamente a un espacio interior completamente reestructurado y la simple unidad paratáctica de las Procuratie Vecchie es alterada por completo, siempre por la mano de Scarpa, para la Tienda Olivetti. Pero tenemos el derecho y el deber de afirmar que se trata de obras maestras de arquitectura y lo que adquirimos es mucho más que lo que perdemos. Claro que si bien existe Carlo Scarpa también existen muchos imitadores de Carlo Scarpa y, por desgracia, éstos son innumerables. Bienvenido sería otro Carlo Scarpa; si existiese.

Sin embargo, debemos enfrentarnos con una aberrante teoría muy en boga entre los medios culturales de nuestros días, según la cual cualquier elucubración constructiva, adosada a una pre-existencia, se configuraría como una restauración, asumiendo también el extraño nombre de arquitectura para la conservación (véase el programa del laboratorio de la licenciatura especializada en

Conservación de la Arquitectura 2004/2005). El campo en el que se exhiben estos proyectos tiene su origen en esos casos en la adecuación literal del edificio a las normativas antiincendio, barreras arquitectónicas, salidas de emergencia, etc. Normas que son acogidas con entusiasmo ya que, por fin, a través de ellas, se hace posible evadir las aburridas “restricciones” de los organismos de tutela. Surgen así salidas y ascensores monumentales, instalaciones que se exhiben con gran impacto en los espacios de los edificios, posiblemente pintados de colores chillones. Pero donde más se exhibe la fantasía es en los edificios que han quedado sin terminar, en esos edificios fuertemente degradados por causas antrópicas, sísmicas o bélicas, en las ruinas o en los restos arqueológicos. Muchas de estas intervenciones se quedan sólo en el papel por la prudente acción de los organismos de tutela, sobre todo en Italia. Pero en Europa, y en parte también en la misma Italia, generalmente se realizan.

Y sólo en poquísimos casos se puede contar con la válida intervención de la justicia ordinaria, tal y como sucedió en Sagunto. Si queremos asumir responsabilidades frente a nosotros mismos y frente al presente, además de para el futuro, en estos casos en los que la imagen y aún más la sustancia misma de la arquitectura, reducida a pura materia es estropeada, es donde la des-restauración resulta casi obligatoria.

Hay estudiosos que piensan que cualquier obra, cualquier intervención, una vez realizada, tiene derecho a existir porque siempre sería testimonio de algo. La autoimposición de negar siempre el juicio de valor es común a algunos historiadores y también a algunos conservadores. La restauración, al actuar en la historia y en la arquitectura, no puede identificarse ni con la crónica ni con la archivística.

En primer lugar, debe conservar el objeto para su propio tiempo; y luego para el futuro, incluso aquello que no logra descifrar. Pero no puede conservar todo lo que existe compilando una lista que elude la responsabilidad en el tiempo de la historia. El juicio es inevitable en la restauración, tanto en la arquitectura como en la vida.

Dejemos que Funes el Memorioso, el personaje de Borges, recuerde y cuente todos los instantes del pasado. Nosotros mantengamos también el sabio olvido y la capacidad o la libertad de decir no y, en la casuística, cuando la obra construida como auténtica e íntegra sea considerada únicamente como el punto de partida de una acción que sólo puede resultar destructiva.

La arquitectura moderna es vital y desempeña un papel esencial en nuestra cultura y en nuestra civilización pero, en la era en que vivimos, no puede realizarse destruyendo los signos de un pasado en el que se funda nuestra misma identidad, civil y cultural.

Como conclusión, hay que tener en cuenta cuáles son las connotaciones fundamentales de la restauración entendida como obra conscientemente encaminada a prolongar en el tiempo la existencia de un edificio. Los modos en que esto se produce pueden ser diferentes en las intervenciones de estos últimos dos siglos y nosotros, hoy, podremos también tener opiniones diferentes, si no opuestas. Pero siempre es posible encontrar en éstos una intención conservadora (con una acepción de este término también distinta de la nuestra) el fruto de un pensamiento, una progresiva afinación metodológica, una alteración frente al pasado.

En este sentido, me parece que la des-restauración es una operación difícilmente aplicable, si no descartable.

Des-restauración y ciudad: tres historias y un propósito posible

José Ignacio Casar Pinazo, arquitecto de la Generalitat Valenciana, ALPRM (Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental)

Introducción

¿Sería legítimo demoler las casas que componen la manzana este de la Plaza de Zocodover y retirarlas a su primitivo emplazamiento, y con ello devolver a la Plaza Mayor de Toledo su primitiva y articuladora traza?

¿Sería legítimo desmontar el Balcón del Corregidor en Guadix y volverlo a colocar al otro lado de la plaza eliminando además el arco añadido en la restauración de los años cuarenta?

¿Sería legítimo construir en la valenciana Plaza de la Reina para recomponer la perspectiva de la puerta barroca de la Catedral y reestablecer la relación original entre el edificio y su inmediato entorno urbano?

La des-restauración como concepto, o como actitud, tiene un campo de análisis determinado cuando se aplica de forma individualizada a los monumentos, pero aumenta en complejidad y en consecuencias, cuando se intenta aplicar, aunque sólo sea en el campo teórico, al conjunto histórico, a la “ciudad monumental” o a ese patrimonio extenso que es el territorio. Las decisiones de des-restauración urbana son más complejas, económicamente más costosas, socialmente más debatidas; implican a más actores y pueden llegar a tener consecuencias sociales directas e inducidas, algunas de ellas graves, y, en el peor de los casos, pueden dar lugar a operaciones lucrativas.

Indagar y reflexionar sobre estas y otras dudas motivan mi participación en este oportuno debate sobre la des-restauración.

Una sucinta aproximación al concepto

Las decisiones de des-restauración monumental se justifican desde un punto de vista científico desde dos premisas básicas:

1. La primera consiste en el conocimiento “suficiente” –nunca podrá existir un conocimiento total y exhaustivo, a pesar de Harris y de la arqueología de la arquitectura- de situaciones anteriores a la actual.

2. La segunda premisa se sustancia en una valoración crítica y negativa de las intervenciones que han sido realizadas sobre el monumento; esta valoración negativa puede formularse, a su vez, desde tres análisis no excluyentes:

El primero, desde la constatación de daños producidos por operaciones que devienen incompatibles con los comportamientos materiales y/o estructurales de los edificios.

El segundo, desde la negativa valoración de aportaciones que desfiguran las imágenes o las conformaciones tipológicas que consideramos más favorables a los valores reconocidos del monumento.

Y el tercero, desde el rechazo a modificaciones que han creado nuevas imágenes de los monumentos sin procurar su enriquecimiento conceptual, formal o material.

En función de los estudios integrales y transdisciplinares que se desarrollen sobre los monumentos se podrá otorgar la calificación de “actuación des-restaurable” a aquellas intervenciones que participen, en mayor o menor grado, de las dos premisas anteriores. Una vez identificadas y nominadas, las “actuaciones des-restaurables” han de ser evaluadas y tamizadas por el proceloso cedazo de la reversibilidad, concepto contrario por su propia naturaleza a las cualidades del patrimonio arquitectónico. Este camino, complejo y lleno de trampas, ha de ser recorrido desde presupuestos epistemológicamente contrastados y debe ser apoyado por investigaciones completas sobre la materia, investigaciones en las que la valoración arquitectónica ha de jugar un papel preeminente.

Todo lo cual significa que si bien se puede lograr cierto consenso respecto a la calificación de “actuación des-restaurable”, resultará mucho más complejo conseguirlo respecto a la puesta en marcha de lo que puede denominarse “acción de des-restauración”.

Con todo, las decisiones de des-restauración edilicia se toman en el ámbito científico de la intervención monumental. Lo que significa que tienen sus foros de discusión más o menos integrados y más o menos transdisciplinares y pueden llegar incluso a ser objeto de consenso técnico, político e incluso social. Cabe formular una cuestión previa que resulta necesaria consensuar para continuar con el discurso: Des-restaurar se puede aplicar a todas aquellas actuaciones que han sido concebidas y efectuadas para conservar el edificio –y esto vuelve a ser un terreno resbaladizo–, no a aquellas que han venido motivadas por reformas, ampliaciones o modernizaciones de antiguas fábricas. Como resulta necesario ejemplificar para fijar las ideas, debemos consensuar que las modificaciones que realizaron Carlos Fernández-Casado sobre el acueducto de Segovia o Antonio Fernández Alba sobre el viaducto de Madrid, modificaciones que alteraron profundamente los conceptos estructurales de ambos edificios y que hoy están superadas por los avances y el consenso técnico, fueron actuaciones de conservación; como también lo fueron las actuaciones de consolidación muraria y restitución de Martorell, Ferrant, Almagro, Grassi y Portaceli sobre el teatro romano de Sagunto, algunos con más escrúpulo científico y otros con menos fortuna mediática.

Lo que desde luego no puede calificarse de restauración es el extendido proceso de transformación espacial hacia conceptos tipológico-espaciales y decorativos clasicistas y barroquizantes que se desarrollaron entre los siglos XVII y XVIII en las iglesias valencianas. En otra línea diferente, cabrían las dudas respecto al proceso que vivió la catedral de Valencia, cuando tras la guerra civil de 1936/1939 el arzobispado encargó al arquitecto diocesano Vicente Traver el desmontaje del coro, la recomposición del presbiterio y la construcción del baldaquino, obras desarrolladas entre 1940 y 1941. Aunque no cabrían dudas y por lo tanto son merecedores del apelativo de actuaciones de restauración, los procesos que vivieron las iglesias también valencianas de san Agustín, santa Catalina y san Juan del Hospital, consistentes en la fortificación de sus fábricas y en la eliminación de la transformación de orden barroco-clasicista que les había sido impostada en periodos anteriores; la propia catedral de Valencia sufrió también un proceso parcial parecido, que tuvo incidencia incluso en los aspectos exteriores del edificio, como luego se comentará.

Y habría dudas, por lo menos por mi parte, para calificar como una actuación de conservación a la actuación de Rafael Moneo al redefinir para el Banco de España los parámetros formales del solar que ocupaba la desaparecida Banca Calomarde, conocida también como palacio de Lorite. Esta última actuación tiene, desde una doble vertiente, componentes propios de la disciplina que nos ocupa: la primera es la consideración del gran edificio como un reconocido conjunto edificatorio que ha ido recibiendo a lo largo de su dilatada vida las aportaciones necesarias para completar su funcionamien-

to. La segunda es la necesidad de un análisis desde una distancia más lejana, no por ello más relativa, quizá con mayor compromiso social, como es el análisis urbano de la ciudad en cuanto monumento, memoria, seña identitaria y espacio vital de la ciudadanía. Este análisis proporciona sobre la actuación del Banco de España una doble, contradictoria e interesante lectura: sirve para proponer la extensión de la propuesta formal de la Institución por las esquinas de la calles Alcalá y Marqués de Cubas, pero sirve también para denostar la negación del proceso histórico de la ciudad que supone el derribo del Palacio de Lorite. Y, en mi opinión, la historia, en sus múltiples acepciones, es el principal material con el que trabajamos; negar esa historia, o hacer “tabla rasa”²¹ de sus huellas materiales no comporta valores positivos. Por más que una actuación nos guste o nos produzca fruición estética o delirio arquitectónico, el método y el rigor patrimonial deben imponerse.

Por otra parte, y en este breve intento de enmarcar las cuestiones básicas que afectan al concepto que nos ocupa, hay que señalar que las decisiones de des-restauración conllevan, ineludiblemente, decisiones de recreación. Y esto es así puesto que nunca se tienen todos los datos ni todos los conocimientos para su ejecución, por lo que se convierten, desde su propia esencia, en opciones paralelas a aquellas que van a ser objeto de la acción desrestauratoria. Así, con plena contradicción, las opciones de des-restauración responden a conceptos similares a las anteriores opciones de restauración, de las que se distancian infinitamente por las distintas valoraciones que el pensamiento contemporáneo, estrictamente contemporáneo, formula sobre cada una de ellas. Es ésta, y probablemente no otra, la principal distancia: una distancia relativa que se vincula y depende de las cuestiones básicas de la interpretación monumental, que son la memoria y esa manía, permanentemente presente, que tenemos los humanos, y aún más los que nos dedicamos a la manipulación intensiva de la memoria construida, de reescribir la historia desde distintos parámetros, más actuales o pretendidamente más científicos y mejor documentados. En cualquier caso hay que tener claro que la historia, tal y como expresa Rubio Llorente, se reescribe desde el futuro, como también describimos el presente desde el futuro. No en razón de lo que somos, sino de lo que queremos ser.

Como se ha señalado antes, las “acciones de des-restauración”, como fórmula crítica de la intervención sobre los monumentos, necesitan de dos premisas básicas sin las cuales la des-restauración no puede o no debería existir. La primera premisa es que la actuación que se pretende des-restaurar provenga de una acción de restauración sobre el monumento, acción de restauración entendida como parte de un proceso de mayor complejidad que convenimos en denominar conservación del monumento o del bien. La segunda premisa deriva directamente de la anterior y hace referencia a la imprescindible acotación temporal de las actuaciones de des-restauración: no se puede pensar en que los complejos procesos de transformación y adición que caracterizan a una significativa parte de las principales arquitecturas españolas sean procesos de conservación, sino simples –a pesar de la inmensa complejidad que a veces entrañan– procesos de modernización desde el doble enfoque de las nuevas necesidades funcionales y de la incorporación de los nuevos gustos estéticos, reflejos ambos incuestionables del progreso social. La des-restauración puede existir a partir del momento en el que las actuaciones sobre los monumentos tienen carácter de restauraciones, por lo que, *in extremis*, la calificación puede variar de un caso a otro.

Si antes identificábamos las actuaciones de intervención sobre el patrimonio e intentábamos clarificar cuáles podían ser consideradas como actuaciones de conservación o de refuncionalización, mejora, reestilización, etc., debemos clarificar las acciones de des-restauración:

Sería des-restaurar eliminar los arcos-contrafuertes implantados por Stern y Valadier en el Coliseo de Roma, como también lo sería eliminar la escalera exterior propuesta por Dezzi Bardeschi para el

palacio de la Ragione en Milán, o eliminar la restitución de Grassi y Portaceli en Sagunto, o la evocación de Araujo y Nadal en las ruinas de San Francisco en Baeza. Pero a mi juicio, y contraviniendo la opinión de Basile², no fue des-restauración la eliminación de los pequeños campanarios que Bernini había construido sobre el Panteón de Agripa ya que su adhesión había tenido una clara intención religiosa o ideológica, o ambas a la vez, ni tampoco lo fueron las obras de fortificación y ripristinación de lo gótico llevadas a cabo en significativos edificios de la ciudad de Valencia entre los años 1945 y 1982, a las que antes aludíamos.

Desde luego si son plenas des-restauraciones las obras llevadas a cabo por Antoni y José Luis González Moreno-Navarro en la cripta Güell, proponiendo soluciones alternativas y mejoras funcionales a la manera precipitada y confusa con la que se había finalizado la cripta tras la muerte de Gaudí, y también son des-restauraciones las, a mi juicio, inadecuadas y poco acertadas obras de eliminación de las plementerías barrocas del presbiterio de la tan traída y llevada Catedral de Valencia, obras que, en el colmo des-restauratorio, se llevan a cabo a renglón seguido de la restauración de las propias plementerías que resultan eliminadas como consecuencia de la misma actuación, como valenciano, miembro de la Academia del Partal y ponente en esta III Biental de la Restauración Monumental, solicito 10 segundos de silencio para evocar a un desconocido e importante arquitecto de la Valencia castellana, Diego Ponce Martínez de Urrana, cuya obra, en mi ciudad, algunos han decidido eliminar.

Tres historias urbanas

Volvamos a las tres cuestiones iniciales. La Plaza de Zocodover en Toledo, centro social por antonomasia de la ciudad histórica y acceso tradicional en el camino a la Catedral y al Alcázar, que resultó asolada en su frente este durante la Guerra Civil española. Las imágenes tomadas tras la conquista de la ciudad por las tropas franquistas muestran los desastres del ímpetu minador de las tropas republicanas y de la numantina defensa del coronel Moscardó. La reconstrucción de la Plaza de Zocodover y de su entorno fue encomendada al arquitecto Aristides Fernández Vallespín, quien debido a su pronto fallecimiento, desarrollaría allí quizá su mayor empeño profesional. En 1942, según podemos saber por los artículos que publicó en *Reconstrucción*³ las obras estaban ya en marcha.

Fernández Vallespín trazó por lo menos dos proyectos para el nuevo edificio que reemplazaba al conjunto de casas afectadas por las voladuras. El primero de ellos, que tiene fecha de noviembre de 1940, respetaba la traza urbana previa, de tal forma que el Arco de la Sangre, los soportales y la calle y la travesía de Santa Fe se reconstruían en su emplazamiento original; el proyecto planteaba una solución edificatoria única para el conjunto, y alcanzaba una dimensión longitudinal de cerca de 80 metros lo que propiciaba una edificación unitaria de gran escala cuya arquitectura, sin embargo, era en su configuración proyectual deudora de las preexistencias residenciales.

Entre febrero y marzo de 1942 redacta otro proyecto en el que introduce significativas modificaciones: Adelanta la fachada principal buscando la alineación con las casas que forman la embocadura de la plaza con la cuesta de las Armas y amplía significativamente la anchura de la calle de Santa Fe y de su Travesía incluyendo un chaflán para relacionar ambas vías. Esta actuación, según relató el propio Fernández Vallespín, fue criticada y denostada en la prensa. Hoy, sesenta y cinco años después, en la plaza no se han producido más renovaciones edilicias y sus visitantes se sorprenden más por los cartelones que todavía invocan el homenaje de la ciudad imperial a los prohombres del Régimen anterior, que por la nula calidad urbana de la calle Santa Fe o por la desestructuradora rela-

ción de la Travesía de Santa Fe con la plaza. La desmesurada escala del edificio contrasta con el reducido tamaño de los huecos; la proliferación de toldos uniformemente repartidos y el carácter falsamente histórico de su arquitectura contrastan con la natural yuxtaposición del resto de los inmuebles de la plaza: la rígida seriación hace evidente su carácter ahistórico.

El Plan Especial del Casco Histórico de Toledo define a la Plaza de Zocodover como *sector monumental p1*, lo que determina la protección efectiva de la edificación que la compone y la primacía del peatón frente al tráfico rodado. Como actuaciones específicas, el plan propone la *restauración coherente de los frentes* mediante un *proyecto unitario* que determine los materiales a emplear y la restitución de los valores que hubieran sido alterados, la *minimización de los reclamos publicitarios* y la *complementación del arbolado*⁴.

Evidentemente, ninguna referencia a una posible restauración de la trama.

En Guadix, también tras la Guerra Civil se produjo una trascendente transformación de su Plaza Mayor, que además, por si fuera poco, pasó a llamarse de Onésimo Redondo. La Plaza Mayor estaba presidida, en su lado oeste, por el Ayuntamiento de la Ciudad al que enfrentaba en el lado este de la plaza el llamado Balcón de Corregidores. Esta construcción, que este año hubiera cumplido sus primeros quinientos años de vida, estaba formada por una arquería abierta de dos alturas con un número par de vanos. Servía para que los corregidores de la ciudad participaran de las fiestas, procesiones y desfiles que se desarrollaban en la plaza; su función tenía un alto contenido simbólico y era el lugar de referencia, por antonomasia, de la ciudad⁵.

La transformación, justificada en la necesaria reconstrucción tras el devastador incendio de 1936, no sólo consistió en una regularización de las alineaciones, sino sobre todo en trasladar el Balcón de Corregidores desde la fachada Este a la Oeste, convirtiéndolo además en pórtico del Ayuntamiento y subsanando algunas de sus *deficiencias compositivas*:

El arquitecto Santiago Sanguinetti expone con total impunidad las manipulaciones llevadas a cabo: *Tenía el Balcón destruido ocho intercolumnios de 3,30, a excepción del tercero de la derecha, algo mayor para dar acceso fácil a la calle de comunicación con la Plaza de la Catedral. Su longitud total era de 28,50 y constaba de una sola crujía, con dos arquerías abiertas, la baja con arcos rebajados y la principal con arcos de medio punto... Así se ha construido, introduciéndose en él varias mejoras. Se le ha dado una mayor longitud, 32,00 metros, se distribuye en nueve intercolumnios de 3,35 m con lo que tenemos un número impar y un eje de simetría lógico, obteniéndose así una mejor colocación de los escudos y la desaparición de la anomalía de los intercolumnios desiguales*⁶.

Desde luego, se trata de una de las manipulaciones patrimoniales más extravagantes, gratuitas y modificadoras de las que se tiene noticia. Con todo, es más que probable que esta modificación no sólo esté asimilada por la población sino que sea ignorada y que los accitanos se preocupen más por la presencia de los símbolos que dan mudo testimonio de los autores de esta felonía que por una recuperación de la disposición original. El traslado del Balcón y su vinculación al Ayuntamiento supuso la pérdida de un elemento arquitectónico de excepcional interés en la definición escenográfica de la plaza mayor de la ciudad. Uno de sus principales valores, su consideración como edificio abierto que servía exclusivamente para esa función tan específica y propia de la ciudad como es ver y ser visto, fue el principal motivo que determinó su traslado y con ello su desaparición como pieza arquitectónica. En palabras de Sanguinetti *Por su composición arquitectónica, por su disposición en planta y alzado, una sola crujía y una doble arquería abierta, revela que tenía un fin puramente plástico y representativo, sin carácter utilitario alguno: desde él presenciaban los Corregidores, autoridades accitanas y señores de la Ciudad, las procesiones y fiestas públicas.*

Además de estos valores reconocidos vinculados a la definición de la Plaza Mayor, hay que destacar el interesante papel urbano que jugaba el Balcón de Corregidores en la definición de un elegante y sofisticado zócalo que se integraba en las vistas lejanas de la Catedral. Hoy este papel de referencia visual ha desaparecido por completo. En el lugar del Balcón se construyó el edificio de Correos, cuya forzada composición es un buen exponente de las dificultades de cerrar la plaza con una pieza de arquitectura convencional.

El planeamiento municipal en redacción incluye el conjunto de la Plaza Mayor dentro del Catálogo de edificación protegida, pero no se plantea alteración alguna de la actual situación edificatoria.

La reforma urbana de Valencia, a pesar de las malas valoraciones en el pensamiento disciplinar y en las referencias bibliográficas que tienen hoy en día las transformaciones de la ciudad antigua, se presentó como una acción de conservación sobre el tejido de la ciudad, como la única acción que podía garantizar la supervivencia de un tejido que empezaba a languidecer y que necesitaba fuertes acciones de renovación. Esas componentes ideológicas enmascaraban otras más pragmáticas, y también ideológicas –que duda cabe-, destinadas a transformar rentas de localización en incrementos de capital inmobiliario.

Dos tipos de operaciones se contemplaban en la reforma de la ciudad. El primero proponía la definición de nuevos ejes para el aumento de la movilidad y de la conectividad, y con ello propiciaba una inteligente operación de transformación inmobiliaria que generaba nuevas y selectas residencias en la ciudad antigua para las capas sociales emergentes y, al mismo tiempo, desahuciaba y expulsaba al inquilinato a los ensanches y extrarradios, creando así una nueva demanda inmobiliaria que permitía duplicar el ciclo acumulativo. El segundo tipo de actuaciones actuaba de coartada y estaba destinada a la definición de nuevos espacios de relación y de reconocimiento social; entre otras actuaciones se contemplaba la creación de la gran plaza de la que carecía la ciudad. Al fin y al cabo, la Plaza del Mercado no era y no es más que un espacio inundable no edificado, y la Plaza del Ayuntamiento era y es una ancha avenida de imposible geometría.

La Plaza de la Reina se convertía así en el futuro gran espacio de la ciudad antigua. Con mayor o menor dimensión, vinculada o no a la fachada sur de la Catedral, manteniendo o tirando la iglesia de santa Catalina, la reforma de la ciudad a través de sus múltiples autores y propuestas contemplaba la creación de la plaza. En esa dinámica urbana, en la que los cambios políticos no tuvieron la menor incidencia, no resulta extraño que en 1940, recién finalizada la Guerra Civil, el ayuntamiento valenciano dedique sus primeras partidas expropiatorias a la reforma urbana lucrativa –la continuidad de la apertura de la avenida del Oeste- y a la que se podría llamar reforma onerosa –la adquisición de los inmuebles cuya desaparición permitirá el trazado de la futura Plaza de la Reina⁷. Años después, hacia 1945, el Ayuntamiento, preocupado por las tensiones sociales que producen los derribos en el ámbito, lanza un plebiscito popular en el que poco a poco se van decantando los valencianos a través de las encuestas y manifestaciones que recogen los periódicos de la época.

Finalmente se llegará a convocar en 1950 un concurso para resolver los problemas de concepto, de escala y traza, de respeto a la edificación existente que plantea la actuación. Este concurso tendrá amplia respuesta en medios profesionales y será objeto de diversas publicaciones. Entre ellas la realizada en la Revista Arquitectura de 1951 que recoge las bases del concurso, las principales propuestas y el acta delirante del jurado que evidencia el enfrentamiento entre los estamentos políticos y los técnicos que lo componen⁸.

El resultado, ya conocido, es la mayor plaza de la ciudad, a la que se accede por calles de segundo orden –con la excepción de la calle de la Paz, producto a su vez de una operación precedente de

reforma urbana-, en la que se desarrollan funciones de residencia que hoy evolucionan a terciario de ocio, sin ningún tipo de comercio de diario –las importantes ferreterías y librerías que existían se han trasladado hace un par de años-, definida por una arquitectura de limitada calidad puesto que las piezas que integran la escena se concibieron para espacios urbanos menos dilatados, carente de una ordenación funcional que permita su disfrute por los ciudadanos, sin un área estancial, con aceras restringidas a pesar del tamaño del ámbito, ocupada por los accesos del aparcamiento subterráneo que hay debajo y por un intercambiador de transporte y sin equipamiento alguno que se vincule a ella, excepción hecha de la Catedral, y ésta, casi de casualidad.

Otra vez la dichosa Catedral. Pero además está el sangrante asunto de la calle de Zaragoza, calle que fue abatida por la piqueta y que decidió vengar su desaparición con la pérdida de una de las perspectivas más interesantes y novedosas de la arquitectura barroca española. La creación de la Plaza de la Reina y la consiguiente demolición de la calle de Zaragoza constituyen el mejor ejemplo de cómo “destrozar un monumento sin tocarlo”⁹.

Voces técnicas intentaron ya que este desbaratado espacio urbano no naciera, pero el tesón municipal pudo con ellas. Si el vaciamiento introducido no fuera suficiente agresión, durante las actuaciones de restauración llevadas a cabo en el templo mayor entre 1970 y 1983, se produjeron diversas demoliciones que afectaron no sólo a la fábrica principal, sino a la configuración de la escena urbana que definía el entorno de la Catedral. Así la calle del Miguelete perdería su fachada este, que sería sustituida por una nueva e imposible fachada de ladrillo visto y la Plaza de la Virgen vería aumentada su profundidad virtual al producirse la demolición de la llamada “Obra Nova” trazada por Gaspar Gregori en 1566, 50 años después de la primera construcción del Balcón de Corregidores de Guadix.

Por supuesto que el planeamiento municipal no contempla ninguna actuación de recomposición de ninguno de estos tejidos, ni de la calle del Miguelete ni de la Plaza de la Reina. Quizá un dato más explica las dificultades del ámbito: es tan central la Plaza de la Reina que en ella concurren tres de los cinco planes especiales que ordenan la ciudad antigua.

Pero en este caso, hay algo más que debe ser tenido en cuenta. En el año 1998 el Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana convoca un concurso de ideas sobre la Plaza de la Reina, con la intención de ofrecer al Ayuntamiento de la ciudad *una propuesta de intervención urbana que ordene y configure la Plaza de la Reina, que permita recuperar dicho espacio urbano como pieza emblemática de la ciudad y que ponga fin a un largo proceso de reformas insatisfactorias*¹⁰. El resultado, avalado por un jurado de reconocido prestigio formado por Juan Navarro Baldeweg, Francisco Mangado y Rafael Moneo, y por los arquitectos valencianos Vicente Casanova, Román Jiménez y Josep Maria Sancho, otorga un primer premio y cuatro segundos premios *ex aequo*. De los cinco proyectos premiados sólo dos plantean timidamente alguna acción de recomposición edificatoria de la plaza; los argumentos a favor de la tensión que produce en el corazón de la ciudad antigua un espacio de estas dimensiones y la consideración de hecho histórico que merece la apertura de la plaza son lugares comunes en las memorias de las plicas ganadoras¹¹.

Aproximaciones iniciales al concepto de des-restauración desde el punto de vista urbano

Estas tres historias permiten entender la imprescindible necesidad de reflexionar sobre el concepto de des-restauración aplicado al tejido urbano. La alteración de alineaciones de la Plaza de

Zocodover se convierte en una infeliz divagación al lado de la irrespetuosa y cínica recreación de la Plaza Mayor de Guadix, y ésta, a pesar de su frivolidad, transmite el concepto de espacio construido que está ausente de la actuación de Valencia. En Toledo se reconstruyó un edificio de carácter institucional donde antes había viviendas; en Guadix se reconstruyeron viviendas, el Ayuntamiento y se añadió la sede de Correos y Telégrafos. En Valencia sólo se construyó un aparcamiento en el subsuelo, acompañado de unos tristes jardines y de una concurrida parada de autobús; como resultado añadido, hay que señalar que escasísimas actividades urbanas tienen como marco espacial la Plaza de la Reina.

Lo que resulta evidente es que todavía no existe una praxis urbana capaz de aportar soluciones concretas a este tipo de problemas. Para una actuación de des-restauración edilicia siempre se podrá encontrar una justificación más o menos creíble de estabilidad material, de pureza étnica o de valoración de los tremendos daños que se están infringiendo a un edificio; ¿Y por qué no para una actuación de des-restauración urbana?

Existen, pero no se aplican, recursos teóricos suficientes para recolocar los edificios de la Plaza de Zocodover. Y existen, pero tampoco se aplican, recursos materiales. La situación de Guadix podría ser enmendable, y por ello sería interesante plantear una propuesta para recolocar el Balcón del Corregidor y, con ello, se pulsarían las opiniones que confluyeran. El debate siempre se debe construir desde la aportación común de todos los ciudadanos. En el caso de Guadix, la pieza alterada tenía un alto valor simbólico, un alto valor ciudadano y un significado valor patrimonial; la des-restauración de la actuación de los años cuarenta y subsiguiente restauración de la situación anterior permitiría comprender el sentido funcional y formal del Balcón, en una época, la actual, en la que las funciones diletantes se comprenden y valoran.

En Valencia, sin embargo, ya se han manifestado aquellos que mantienen preocupaciones sobre la ciudad desde sus posicionamientos profesionales o desde sus responsabilidades políticas, pues es conocido que ni la tímida propuesta de los vencedores del concurso convocado por el Colegio de Arquitectos para la Plaza de la Reina ni otras emanadas desde otros ámbitos han conseguido el respaldo municipal¹².

Y en este contexto, ¿cómo actuar? Lo primero que se debe hacer es considerar que estas actuaciones que, de una manera u otra, con mayor o menor justificación, han contribuido a desfigurar y a empobrecer la ciudad, no se pueden incorporar sin más al acervo histórico de modificaciones y transformaciones del tejido urbano. En este sentido no resultan aceptables criterios de partida como los expresados con motivo del concurso de Valencia: las reflexiones de “la gran tensión” que producen en la ciudad colmatada los espacios abiertos no son más que justificaciones derivadas de una cierta práctica profesional que permite llenar luego ese gran espacio con los más diversos delirios objetuales.

Lo segundo, será valorar los daños ocasionados al tejido urbano, pero no sólo desde un punto de vista derivado exclusivamente de la práctica conservacionista sino derivados también de los fenómenos de uso y de disfrute de la ciudad. El reconocimiento patrimonial de la ciudad histórica ha proporcionado un conjunto de elementos de análisis urbano que, en las ciudades antiguas, alcanza especial significado: Así los conceptos estructura y tejido urbano, el sistema de espacios libres y la red viaria, la caracterización morfotipológica y la definición arquitectónica son capaces, en su conjunto, de proponer una clasificación para las actuaciones de reforma urbana que determine su compatibilidad con la ciudad. En este tipo de análisis los conceptos de traza, escala y cualidad material son determinantes, como lo es el análisis de las relaciones entre trama y arquitectura. Por otra parte, el análisis de los parámetros de uso y disfrute

te de la ciudad necesita de recursos transdisciplinares que las ciencias de la geografía, la sociología y la economía han de aportar.

El tercer punto de vista deriva de las oportunidades que plantea una actuación de este tipo. Recordemos dos aspectos que analizábamos cuando se planteaba la des-restauración edilicia; se hablaba de cómo la lectura de la historia se hace siempre desde el futuro, no en función de cómo somos, sino en función de cómo queremos ser y se hablaba también de la des-restauración como un hecho recreador ante la imposibilidad de reconstruir un pasado que fue eliminado por “pernicioso”.

Des-restaurar en la ciudad ha de tener una misión propositiva para la mejora del tejido, pero sobre todo para la mejora de las funciones urbanas, de aquellas funciones que queremos encomendar a la ciudad como máxima receptora de las habilidades sociales y de las propuestas de integración de nuevos usos. En esta integración de los objetivos y de las metodologías de conservación patrimonial y de acrecentamiento de las cualidades urbanas de las ciudades residen sinergias añadidas todavía no exploradas por dos actividades –la restauración monumental y la conservación de la ciudad– que, en ocasiones, se miran con cierto e incomprensible desdén.

A modo de traca final

¿Sería un mal sitio la Plaza de la Reina para un centro como la madrileña *Casa Encendida*, acompañado de un número importante de viviendas de precio controlado? Una propuesta como ésta u otra parecida ejemplificarían tanto una evidente visión política de la ciudad, como una visión propositiva de la gestión patrimonial que devolviera a la ciudad sus puntos de vista, sus perspectivas, sus recorridos, pero también sus habitantes, sus capacidades y sus visiones dialécticas.

¿No habría sido preferible destinar toda la inversión que se está depositando en el zócalo sur del Alcázar de Toledo para reordenar la Plaza de Zocodover e instalar en ella las nuevas dependencias del Museo del Ejército, recuperando así ese principio básico de la ciencia urbana que vincula los equipamientos ciudadanos a los espacios libres?

¿Acaso no está pidiendo a gritos la Plaza de Guadix la reconversión del edificio de correos con un nuevo balcón, pero esta vez asimétrico y accesible para todos los accitanos? Un nuevo balcón que devuelva ese carácter de foro público que tenía el que desapareció, un nuevo balcón que en su enfrentamiento dialéctico al del Ayuntamiento incite al compromiso personal con la participación y el gobierno de la ciudad.

Precedentes para este tipo de actuaciones hay; al menos se conocen algunos. En el lejano Madrid del alcalde Tierno Galván se desmontó el llamado “scalextric” de Atocha, operación concebida como una de las cinco principales medidas para cambiar la ciudad. En Valencia, por ejemplo, los planes especiales de 1984 decidieron, con rigor urbano y patrimonial, la demolición de dos edificios que apoyados en las operaciones de reforma urbana de la primera mitad del XX cuestionaban las nuevas políticas de conservación del patrimonio urbano. Eran edificios de carácter residencial de diez u once plantas de altura; el procedimiento fue largo y hubo que esperar casi 15 años para que esos desgraciados edificios desaparecieran. Hoy nadie los recuerda e incluso la mayor parte de la gente duda de que hayan existido.

Curiosamente ningún político publicitó su demolición ni acudió a dar el primer golpe con una piqueta de plata como la que el Ayuntamiento de Barcelona obsequió a Alfonso XIII cuando acudió a inaugurar las obras de apertura de la Vía Layetana.

Y...

Notas

- ¹ Agradezco la expresión a Miguel del Rey, catedrático de Proyectos de la ETSA de Valencia.
- ² Cf. BASILE, G. *La desrestauración a la luz de la teoría de Cesare Brandi*, en este mismo volumen.
- ³ FERNÁNDEZ VALLESPÍN, A. Orientaciones sobre la reconstrucción de Toledo. *Reconstrucción*, núm. 9, febrero 1941, pp. 9-15 y Resurrección de la Plaza de Zocodover en *Reconstrucción*, núm. 33, mayo 1943, pp. 167-176
- ⁴ BUSQUETS, J. *Toledo y su futuro. El plan especial del Casco Histórico*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 2000, p. 248
- ⁵ He de agradecer la generosa respuesta de don Francisco Raya Alguacil, arquitecto municipal de Guadix, a mi petición de imágenes actuales del Balcón y a las diversas consultas que le he formulado sobre el planeamiento municipal vigente.
- ⁶ SANGUINETTI, S. El nuevo ayuntamiento de Guadix y el balcón de Corregidores. *Reconstrucción*, núm. 96, noviembre diciembre 1949, pp. 317-325 y Obras de la Comarcal de Guadix en *Reconstrucción*, núm. 123, enero 1954. Según cita Sanguinetti el autor del proyecto de reconstrucción fue el arquitecto Francisco Robles.
- ⁷ CASAR PINAZO, J. I. Valencia, ciudad y patrimonio: 1939-1957. Preliminares en *La Conservación del patrimonio en España. Bajo el signo de la Victoria. El primer Franquismo*. ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. Y CASAR PINAZO, J.I. (ed), en prensa.
- ⁸ EL concurso de la Plaza de la Reina. *Revista Nacional de Arquitectura*. Núm. 118 Madrid, 1951, pp. 1-13. También es interesante una sesión de Crítica de Arquitectura que tiene lugar en 1955 –recogida también por la revista *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 172, Madrid, 1956, pp. 32-50- en la que ya nadie cuestiona el tamaño ni la génesis del dilatado espacio público que se está produciendo; la mayor parte de los participantes en el debate –entre los que figuran Chueca, De Miguel, Gutiérrez Soto, Muñoz Monasterio, Larrodera y Bidagor-, se limitan a apostar por el mantenimiento, y en consecuencia no-renovación del caserío que define la plaza, como resultado de los derribos ya producidos o en ejecución, que nadie cuestiona. Tan sólo Jenaro Cristos apuesta por la conservación del caserío que enfrenta a la catedral.
- ⁹ En acertadas palabras del arquitecto Francisco Taberner.
- ¹⁰ Base Primera del Concurso de Proyectos Urbanos de la Plaza de la Reina. NOGUERA, J.F. (ed) *Catálogo de la Exposición de las propuestas presentadas al Concurso de Proyectos Urbanos de la Plaza de la Reina*. Valencia: COACV, 2000, p. 9.
- ¹¹ Así puede leerse en la Memoria del proyecto *Plinio*: “Acepta el estado real de la plaza y readecuar los mecanismos de su percepción es el motivo de la propuesta”. p. 61. En la Memoria del proyecto *Benz*: “...se propone: 1. Una valoración positiva de espacio público que proporciona el vacío existente, creando un lugar para la sociabilidad y la vida colectiva...”. p. 49, NOGUERA, J.F. Obra citada. El primer premio correspondió al equipo formado por Miguel del Rey, Íñigo Magro y Antoni Gallud. Los segundos premios *ex-aequo* correspondieron a los siguientes equipos: José Font, Luis Fco. Herrero y Carlos Lacalle; Alberto Roy Gaspar, José M^a Tormo y José Soria; Vicente M. Vidal, Luis Alonso de Armiño, Ciro M. Vidal, Ivo M. Vidal, Eva Martínez y Teresa Soto; y, finalmente, a Juan Pablo Mas Millet.
- ¹² El Plan Director de la Catedral plantea la necesidad de estudiar el desastre urbano generado por la demolición de la casa del Magister en 1971, así como la conveniencia de reponer una cubierta a la Logia de los Canónigos con el fin de evitar ese aspecto de falsa fachada, de telón urbano que ahora tiene. Plan Director de la Catedral; Planes de actuación; Plan de estudios e investigaciones p. 6/7 y Plan de intervenciones p. 2/5, Luis Fco. Herrero, arquitecto coordinador.



Plaza Mayor de Guadix, antes de 1936. Fuente: Archivo Torcuato Fandila



La Plaza Mayor o de las Palomas; el nuevo ayuntamiento y Balcón de Corregidores. Guadix (Granada), 2006, octubre. Foto: F. Raya Alguacil



La Plaza Mayor o de las Palomas; la Catedral y el edificio de correos desde el Balcón de Corregidores. Guadix (Granada), 2006, octubre. Foto: F. Raya Alguacil



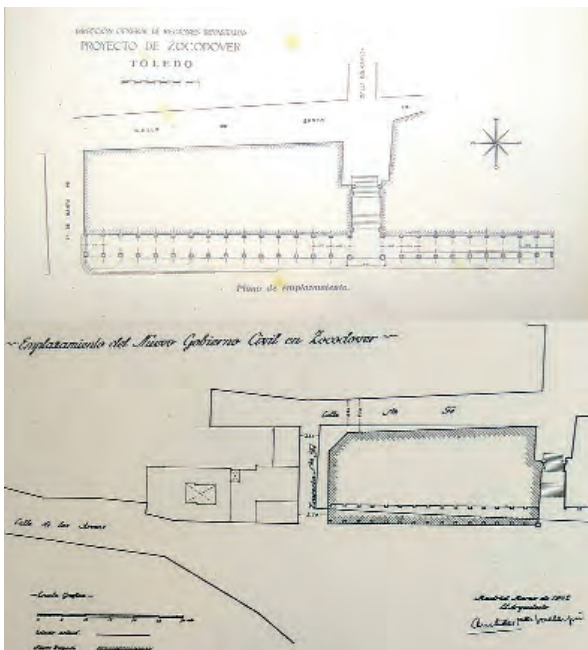
Como fondo de perspectiva de la calle de Zaragoza, el ciudadano se encuentra con la belleza justa de la puerta barroca de la Catedral, y a la distancia precisa. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 172, 1956, p. 43



La plaza de Zocodover antes de la destrucción. Fuente: Publicada en *Reconstrucción* núm. 9, 1941, febrero, p. 10



Plaza de Zocodover. Emplazamiento del Gobierno Civil, antes de comenzar las obras. Fuente: Publicada en *Reconstrucción* núm. 33, 1943, mayo, p. 163



Proyecto de Zocodover, plano de emplazamiento y emplazamiento del Nuevo Gobierno Civil en Zocodover. Ambos documentos reflejan la evolución del proyecto de Aristides Fernández Vallespín. Fuente: Publicada en *Reconstrucción*, núm. 33, 1943, mayo p. 168



Proyecto de Zocodover, Vista de la fachada principal, Toledo. Fuente: Publicada en *Reconstrucción*, núm. 9, 1941, febrero pp. 12 y 13



España, Valencia, Panorama tomada de la Torre San Martín. Fuente: Estereoscópico de Ernest Lamy



Perspectiva de la Puerta de Alcalá y la plaza de Cibeles, Madrid. 2006, noviembre. Foto: J. I. Casar Pinazo

Del trato con las cosas cubiertas por las cenizas del tiempo. Sobre la desrestauración de lo patrimonial

José Ramón Moreno Pérez, profesor titular del Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Universidad de Sevilla

El texto que pueden leer a continuación tiene la forma de ensayo; procede a través del pensamiento que sostiene la desrestauración, buscando su apertura al campo de la cultura contemporánea. Viene acompañado por una antigua imagen que conoceréis: es una foto aérea de las obras del Monasterio de la Cartuja en 1987, con la que me encontré en uno de los vaivenes del tiempo pasado.

Palabras como tiempo, cultura, justicia, transferencia, pasado o patrimonial son aquí reiteradas como referencias centrales para esta reflexión. Sin más.

Diagnóstico

Una acción triple sobre las cosas significadas se acuna en el seno de esta palabra. *Desrestauración* nos habla de una acción concatenada que constituye un hacer y un efecto secuencial re/presentado por la sucesión del des-, el re- y la *stauración* (*staurare*) que busca controlar los rasgos materiales, formales o históricos de una ambivalente temporalidad, configuradora de los productos de la civilización occidental.

La ambivalencia, incluso la ambigüedad, viene fundada en los prefijos del término des-, res- que anteceden a la acción básica del *instaurar* y aluden al problemático trato cultural que hemos sostenido desde siempre con las cosas o los objetos que nos rodean. Desde la inversión a la repetición, desde la atenuación a la consideración, las tres acciones responden a un trato dilatado en/con la vida de las cosas, cuya significación poética vendría aparentada por la frase “las cenizas del tiempo”. Jugamos por tanto con imaginarios diferenciados, con los diversos estatutos –científico, artístico, genético, químico o incluso material- de aquello que manipulamos y con el alcance social posibilitado por la mediación comunicativa. Ninguna de esa dimensiones puede ser obviada si se quiere no caer en las posiciones de la querrela inaugural de los antiguos vs. modernos, en la que nos sumerge de nuevo la Presentación de esta Bienal¹.

Contrariamente proponemos contemplar la desrestauración como perteneciente a uno de los más problemáticos efectos de la cultura contemporánea: la radical y completa sustitución de los modos tradicionales de relacionarnos con las cosas. La modernidad –como paréntesis histórico- nos ha traído, a la vez, la sustitución de la categoría de cosa –más apropiada para describir la progresiva conversión de lo natural en humano- por la de objeto –plenamente adoptada a la artificialización completa del mundo- junto con una muy distinta mediación cultural a través de su imaginación, materialidad y registro, que se concentraría en el *logo: impacto máximo, obsolescencia inmediata: reciclaje*²; es en el contexto de esta nueva situación donde podemos entender el papel que la desrestauración

juega como trato marginal y alternativo respecto a una sensibilidad contemporánea muy diferente y lo puede hacer, porque ahí: al final de un ciclo, la “invención” de lo artesanal se ha convertido en una alternativa capaz de regular más atractivamente la fruición de las cosas, en donde la desrestauración no sería sino una recuperación tecnificada de la misma.

Ese estatuto contemporáneo abarca cualquier dimensión temporal o espacial en la que se plantee este encuentro, dando paso a una pluralidad heterogénea que sin embargo responde a una naturaleza común y conflictiva: se trate de fetiche, mercancía, producto, relicario, estatuaria, monumento... –y a continuación- de imagen, logo, icono o publicidad. La intercambiabilidad de efectos y referencias que ello permite ha fracturado y luego disuelto los campos de clasificación sobre los que se proyectaban la organización y funcionalidad de las disciplinas del conocimiento, la técnica y la tecnología de la producción científica, que se encargaba también de los antiguos productos del Espíritu Humano.

Ignorar este fenómeno sólo puede conducirnos a un debate fundado en un anacronismo asfixiante, que termina por hacer redundante hasta lo tautológico las pretensiones de encontrar una vía propia –¿una endógena tercera vía?- en la que salvar tanto un posición patrimonial diferente como los bienes patrimoniales tratados.

Propuesta

Planteamos un abordaje diferente, que consistiría en relacionar la desrestauración con una cultura contemporánea empeñada en dar respuesta a ese nuevo estatuto de lo objetual. En ella, el pensamiento y el arte de la segunda parte del siglo XX han manejado una pluralidad de acciones y discursos sobre el adecuado trato que nuestra contemporaneidad debe mantener con sus objetos, en esas propuestas se han mezclado creativamente los modos y las fenomenologías procedentes de una tradición cultural encargada de idealizar un *nuevo mundo*.

Desde la recuperación de los residuos hasta el diseño del lujo, desde la sustitución completa de lo real que oferta la imagen a la genética de la corporeidad, desde la reinención de una relación casi sagrada hasta la banalización consumista, toda esta nueva cultura posthumana volcada sobre los objetos re-escribe tanto su espacialidad como la temporalidad de la relación compleja que el hombre mantiene, a través de ella, con un entorno en tránsito de lo artificialidad a lo virtualidad, en donde la primera abstracción moderna ya ha sido subsumida dando lugar a una distinta corporeidad humana³.

Una procesualidad conformada por la producción, el uso, la recepción significativa, el reciclaje, la sostenibilidad o la moda, gestan una *vida* –una biopolítica- administrada por valores y protocolos que apuntan y definen una nueva gramática para una objetualidad que, además, está fuertemente virtualizada. En ese espacio de consumo dirigido por la nueva industria cultural –nuevos efectos, nuevos receptores, nuevas significaciones-, cruzado por iniciativas y apuestas, por certezas y tanteos capaces de trenzar un distinto imaginario transmoderno, es donde el problema de la desrestauración puede alcanzar a explicitar tanto su carga de posibilidades como las contradicciones que la recorren, superando con ello el corto vuelo de lo que no ha sido sino un episodio nacional enmarcado en una cultura glocal con la que se trata⁴.

Una pequeña historia

Porque no debemos ignorar, que la así llamada desrestauración es un posterior argumento de un discurso iniciado al hilo de una reacción en contra de lo que ha sido un protagonismo, que se consideraba

como excesivo, de la arquitectura en el trato de las cosas “sagradas” –monumentales- del patrimonio, en las últimas décadas del siglo XX, en España. Esa reacción es contextualizada por el texto que Antoni González Moreno-Navarro escribe para narrar la *historia* de la Academia del Partal⁵. En ella se incardina la propuesta de una vía propia, diferente, una “tercera vía”, tal como se denomina en la Presentación de esta Bienal⁶, que quiere escapar del enfoque formal o compositivo en el que quedan alojadas las otras dos grandes tendencias protagonistas hasta entonces de la restauración monumental.

Visto desde una perspectiva amplia de ese campo complejo y extenso de lo patrimonial, la desrestauración no sería aparentemente sino un problema-debate estrictamente situado en un escalón bien concreto del trabajo patrimonial, que puede llegar a reclamar un nivel de autonomía propio por cuanto acota específicamente, del arco extensivo del trato cultural con las cosas, aquella materia que le preocupa e interesa; desligándose así de otras consideraciones o posiciones patrimoniales que pueden llegar a ser compatibles con ella. Lo que se reclama entonces es un trato concreto –crítico, previo dirá la Presentación- metodológico con la materialidad física y constructiva de la obra monumental.

La posición cultural que se estaría defendiendo es aquella que algunas reflexiones teóricas preocupadas por la relación entre el pasado y el presente de nuestra contemporaneidad han definido como *hacer justicia al pasado*⁷. Resulta natural que frente a una actitud polarizada por lo visual -como formal o compositivo-, que prima la inserción de lo monumental en una invención espacial contemporánea, a veces, desprejuiciadamente alejada de aquello que trata, se responda con una vuelta al punto de partida, a la obra monumental entendida en su grado cero: en una materialidad significativa-significada, capaz de establecer desde una mirada apropiada, argumentativa una férrea lógica propia que excluya cualquier veleidad o prejuicio contemporáneo, desde una extrema atención fundada sobre el reconocimiento de aquello que tenemos entre las manos.

Sin embargo, esa reacción culturalmente aceptable, lícita intelectualmente, guarda una serie de argumentaciones que implican a la cadena de las acciones patrimoniales de una manera definitiva, polarizando la significación anterior o posterior que se puede ir fijando sobre el monumento entendido desde su propia historia efectual, lo que de entrada destruiría cualquier pretensión de origen y encabalaría en una acción interpretativa, de valoración continuada no ya el encuentro entre pasado y presente, sino el de los diferentes tiempos de su transcurrir como objeto que atraviesa distintas etapas culturales.

En ese sentido la autodenominada tercera vía entra en una polémica en la que los argumentos, ejemplificaciones, posiciones interpretativas y entendimiento desde el hecho patrimonial ensayan discursos de mayor o menor sagacidad, verdad o comprensión⁸, incluidos en un tiempo presente en el que su valor es de contemporaneidad. El pensamiento actual –de manos Derrida y otros- ha avanzado una posición sólida para este desafío al apostar por que esa *justicia al pasado* se proyecte no hacia la muerte sino hacia un sobrevivir que desajuste o desquicie la identidad del presente vivo y su efectividad. Una dilatación de una temporalidad endógena parece ser lo que reclama una cultura excesivamente perdida en el laberinto de la complejidad contemporánea; en esa necesidad encuentra la acción patrimonial un horizonte de integración de sus prácticas y un referente para no capitular ante acciones cuya lógica excluyente aluden a un fundamentalismo tan tentador como irreal.

Posicionarse frente a esos nuevos requerimientos significa desplazar los argumentos -de un discurso excesivamente preocupado de su propia logicidad- hacia el contexto complejo y dinámico de la innovación contemporánea y, una vez allí, hacernos conscientes de la inversión radical que supone para el patrimonio su recepción social. En ese sentido, lo constitutivo del mismo vendría ahora de mano de su adecuada incorporación a un territorio físico y virtual en formación; contextualizar el alcance de su disposición en la batea territorial asignada significa dar una respuesta específica a la tensión a la que lo somete la tenaza de lo global⁹ y con ello a su papel en los procesos de identidad en los que el ajuste de esa tensión se dirime.

Una época distinta se inaugura así en la historia del Patrimonio, en la que tanto sus categorías, axiomáticas, procesualidad, gestión e instrumentación deberán ser re-visitadas -¿desrestauradas?- como paso previo a un último encaje -dócil o alternativo- en la cultura del espectáculo.

Notas

¹ Véase el estudio introductorio de Jaime Feijóo al libro de FRIEDRICH SCHILLER, Kallias. *Cartas sobre la educación estética*. Anthropos: Barcelona, 2005, pp. VII-CX. En ella se destaca la validez canónica que los modelos de la Antigüedad tenían antes de la llegada de la modernidad y cómo desde una perspectiva histórica este carácter modélico queda desmentido. Ello posibilita sustituir el principio creativo de la mimesis por el de la producción; posteriormente, el tema ha sido retomado por NEIL LEACH en su Mimesis, véase *LOTUS international* 126, 2006. En esa apertura aún no colmada pensamos que debe situarse el debate sobre la desrestauración.

² A propósito de este cambio y sus consecuencias patrimoniales, véase MORENO PÉREZ, J. R. Impacto máximo, obsolescencia inmediata: reciclaje. Anotaciones para un metapanorama de la arquitectura contemporánea, en *Arquitectura* 336, 2004, pp. 20-27.

³ Véase, como un creativo ensayo de transcripción de esa cultura a lo patrimonial, SIERRA DELGADO, J.R. Arquitectura, Programa, Plusvalía: El Proyecto Patrimonial, en *Neutra* 11, 2004, pp. 14-21.

⁴ Para una des-reterritorialización conceptual y cultural de dicho debate, véase HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, 2002. En particular el capítulo Pretéritos presentes: medios, política, amnesia, pp. 13-40.

⁵ El texto de Antoni González Moreno-Navarro, que se encuentra dentro del apartado Historia de la página web de la Academia, es lo suficientemente elocuente de cuál era el alcance, la situación y el posicionamiento que se perseguía desde el primer momento.

⁶ Véase el texto de Presentación para esta III Bienal de Restauración Monumental, titulado Sobre la des-restauración. Sevilla 2006. En la página web del IAPH.

⁷ Véase DERRIDA, J. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995.

⁸ Véase a este propósito el precavido y equilibrado texto de transición de FERNÁNDEZ-BACA, B. Patrimonio Cultural: contexto, valores, intervención. *Neutra* 11, 2006, pp. 22-25.

⁹ Ha sido Giacomo Marramao el que ha propuesto un modelo de comprensión para un fenómeno que afecta transversalmente a cualquier faceta del mundo actual, véase su *Pasaje a Occidente. Filosofía y globalización*. Buenos Aires: Katz, 2006.



Foto aérea de la fábrica del Monasterio de la Cartuja en obras, en 1987. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

La tutela de la ciudad histórica durante los períodos autárquicos: Gustavo Giovannoni (1873-1947) y Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) ante la cuestión historiográfica

Belén Calderón Roca, historiadora del Arte. Universidad de Málaga

“Una città è insomma un insieme indiscibile di opere, di storia (...), di etica e di estetica: è una raccolta di ricordi, di opere d'arte e, infine, una enorme, incommensurabile ricchezza. Ricchezza non virtuale nè afectiva, ma reale, palpabile, contrattabile”. Marcello Piacentini, *La città* (1945)

“Sucede que la memoria colectiva necesita de estímulos para pervivir. Y si un determinado motivo la sume en el olvido, toda su circunstancia se esfuma, al menos hasta que otro de distinto signo le devuelve sus motivaciones y establece las coordenadas de su resurrección”. Juan García Atienza, *Montes y simas sagrados de España* (2000)

Pese a la abundancia bibliográfica generada en la actualidad sobre las diferentes categorías de la restauración, no existe una claridad que resulte proporcional a la misma. La maduración disciplinar del restauro urbano parece haberse desarrollado más lentamente que el restauro arquitectónico o monumental, en parte, debido a que la ciudad histórica ha respondido durante largo tiempo a la consideración de ser una amalgama de monumentos, obviándose su apreciación como objeto de conservación en sí misma. Bien es cierto que nos aventuramos a efectuar la lectura de un espacio cultural que no se identifica con una disciplina homogénea y definida, que se encuentra inmerso en una compleja red de conexiones metodológicas e interdisciplinares. Por ello los conflictos que se originan en su interpretación y valoración son reiteradamente parciales e insuficientes. La divulgación de textos que favorezcan la proyección de una verdadera historiografía del restauro urbano resulta ciertamente exigua y a menudo se tiende a congelar el debate ideológico. Nuestra modesta aportación apunta a la proposición del método historiográfico como instrumento viable, prioritario y empírico para afrontar la formulación de pautas de acción respecto a la conservación del patrimonio urbano¹. Se supera de esta forma las concepciones tradicionales del “discurso cronológico-estilístico” atribuido tradicionalmente al método historiográfico, asumiendo un papel indispensable en el campo de la dialéctica sobre conservación del Patrimonio.

Introducción

La ciudad histórica puede entenderse como un organismo urbano integral que nace en un momento preciso y va recibiendo aportaciones y agregaciones a lo largo de los siglos. Actualmente, la realidad de algunas de ellas nos presenta un panorama desolador. Cada día, la suma de arquitecturas deshabitadas de personas y desprovistas de funciones y destinos originarios aumenta, y vastos retazos de espacio urbano se nos manifiestan agonizantes. En muchas ocasiones esta situación es

deudora de las repercusiones que las políticas dictatoriales fuertemente centralizadas ocasionaron durante años en el campo de la cultura. La destrucción del Patrimonio Histórico comenzó con todo un proceso de reforma institucional y ruptura del marco administrativo de tutela y evolución del pensamiento teórico precedente. Del mismo modo, la autarquía propició un marcado absentismo en materia de corrientes de pensamiento y estatismo en la reformulación de teorías, así como un aislamiento respecto a la influencia de las corrientes europeas latentes en materia de restauración.

La divergencia entre legislación urbanística y las desafortunadas labores de tutela de los centros históricos se trasladó en pautas demasiado genéricas acometidas a destiempo y desligadas de la singularidad de cada caso concreto y disociadas de la realidad urbanística e histórico-artística. Por otra parte, la censura, además de ser un obstáculo a la investigación, fiscalizó cualquier aportación de criterio personal en las actuaciones de los profesionales de la Arquitectura, el Urbanismo o la Historia del Arte durante este controvertido periodo². No obstante, existieron algunas excepciones y de ellas nos vamos a ocupar en este trabajo. Nuestro interés se centrará en presentar la importante repercusión de dos figuras claves en el estudio de la conservación del patrimonio urbano durante la primera mitad del siglo XX: Nos referimos a Gustavo Giovannoni (1873-1947), en el contexto italiano, y a Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), en España. El arquetipo del arquitecto-historiador quedó reflejado fielmente a través de ambas personalidades, y sus aportaciones historiográficas resultaron decisivas para consolidar un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos. Ambos trabajaron al servicio de la administración pública de sus respectivos países, Giovannoni desempeñando tareas de gestión urbanística y Torres Balbás encargado de los trabajos de restauración del conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife. Debemos destacar igualmente sus prolíficas trayectorias investigadoras, las cuales a través de múltiples publicaciones tuvieron un peso decisivo en la divulgación de teorías, así como sus contribuciones a la aparición de nuevas legislaciones en materia de urbanística y restauro.

Giovannoni versus Torres Balbás: la bifurcación de contextos ante la convergencia de un método

Personalidad clave del Novecientos italiano, su formación inicial provenía de la Ingeniería Civil. Obtuvo la *Laurea* o Licenciatura en 1898 en la *Scuola di Applicazioni per Ingegneri di Roma* y, seguidamente, un curso de especialización en Higiene Pública lo proyectó hacia lo que pareció ser el terreno científico-técnico. Durante este primer período, Roma asistía a la sucesión de unos acontecimientos que se desarrollaban de un modo vertiginoso. La adaptación a las nuevas exigencias culturales y ambientales se tradujo en precipitadas e irreflexivas operaciones de expansión urbanística que cristalizaron en drásticas operaciones de cirugía urbana, inaugurando nuevos ejes viarios y abriendo vía fácil a la especulación. En la creencia tradicional se había formado un dualismo entre “lo viejo” y “lo nuevo”, y un antagonismo entre el progreso tecnológico y el racionalismo por un lado, y las motivaciones sentimentales ligadas a la historia y la defensa del pasado por otro, que se traducían en acciones como demoler o proteger, y salvaguardar³. Esta situación y su pasión por el ambiente romano incitarán a nuestro autor a plantearse el destino de la ciudad antigua, creyendo firmemente en las posibilidades de recuperación del Patrimonio Arquitectónico romano tras las desafortunadas actuaciones del *piano* urbanístico de 1883.

En el período 1897-1899 Giovannoni asiste a los cursos de historia medieval y moderna organizados por Adolfo Venturi en la Facultad de Letras de Roma, y junto a algunos compañeros ingresa

en 1903 como miembro de una especie de centro de estudios o sindicato, del cual algunos años más tarde aparecerá como líder indiscutible. Se trata de la *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* (A.A.C.A.R.) que entre sus objetivos principales se encontraba el de *promuovere lo studio e rialzare il prestigio dell'architettura...*⁴. La obra del arquitecto-urbanista-historiador condujo su trayectoria didáctica hacia una precisa y fundamental orientación: la salvaguardia del patrimonio monumental y la confrontación constante con la historia, reivindicando la formación histórica en los estudios de Arquitectura como requisito imprescindible para afrontar las investigaciones e intervenciones en el patrimonio construido. Debemos destacar además su peso decisivo en la divulgación de corrientes de pensamiento y su contribución a la aparición de una nueva legislación urbanística: la *Legge Urbanistica di 1933*. Si bien su aplicación durante el Fascismo no resultaría demasiado efectiva⁵, Gustavo Giovannoni delinea las bases de una teoría que permanecerá inmutable a lo largo de todo el pensamiento *giovanniniano*: un método completo en materia de arquitectura y restauración que describirá las actitudes a tener en cuenta en la valoración de monumentos: historia, crítica, y tipos y fases de intervención⁶, que no dudará en publicar a través de numerosos trabajos y la redacción de algunos planes de restauración, como el proyecto de aislamiento del Foro Boario en Roma y la posterior redacción del *Piano Regolatore* de 1931. Pese a que Giovannoni se empeña en rechazar la elaboración de grandes doctrinas, el empeño por confeccionar un método positivo para analizar los materiales de la historia constituye sin duda el germen de una posible teoría del *restauro* que se confirmará con la promulgación de la Carta italiana del Restauro de 1931⁷. Al hilo de lo anterior, nuestro primer protagonista delinearé por vez primera el concepto de ambiente, constituido por la arquitectura menor circundante al monumento y su radical importancia, más que como simple aparato decorativo de la arquitectura monumental, como terreno innato para la continuidad de lo antiguo en coexistencia con lo nuevo: "L'ambiente (...) elemento intrinseco della composizione architettonica. Un'opera d'arte, e specialmente un'opera architettonica, non vive orgogliosamente isolata, ma si accaccia sulla via in una serie continua con altre opere da cui riceve riflessi e limitazioni di misure, di colore, di ornamento"⁸.

Torres Balbás, personaje eminentemente culto, fue crítico de arquitectura militante y representante de la restauración arquitectónica de una época y un estilo. Obtuvo el título de arquitecto en 1916 y en 1931 ocupó la Cátedra de Historia del Arte en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ejerciendo magistralmente la instrucción sobre la Historia del Arte Español y la conservación de monumentos. Bebió de las fuentes de Camillo Sitte, Boito y Paul León y se dedicó con abnegada vocación a la búsqueda de criterios apropiados para la intervención en estos. A través de múltiples investigaciones que condujeron a la formulación de innovadoras teorías, su contribución fue sustancial en la institución de un nuevo campo de pensamiento en materia de restauración en España basada en monumentos-tipo, ya que en este período nuestro país se encontraba muy a la cola respecto a otros europeos en dichos aspectos. Leopoldo Torres Balbás fue contrario a las grandes actuaciones de aislamiento de algunas catedrales europeas y españolas (París, Albi, Orleáns, Colonia, Burgos o León) esgrimiendo duros ataques contra la alteración de los entornos monumentales: "suprimir las construcciones adosadas a las catedrales es adular por completo la creación de los artistas medievales que las labraron..., la belleza y el factor pintoresco que el tiempo ha ido prestando en una labor secular"⁹. Defendió además la importancia de la arquitectura menor vernácula -al margen de la monumental- debiendo conservar su permanencia no sólo física, sino también de su memoria histórica, ante la posibilidad de insertarla en nuestra vida (como ya apuntó Giovannoni)¹⁰. Balbás estudió en Roma y pudo sensibilizarse con los candentes debates sobre *restauro* de aquellos tiempos, pues conoció a

Giovannoni y participó en el nacimiento de la Escuela de Arquitectura de Roma. El “histórico encuentro” con motivo de la promulgación de la *Carta de Atenas* (1931) fue la excusa perfecta para que el historiador-arquitecto representase a España en el debate ideológico acaecido en la ciudad eterna, denunciando públicamente las operaciones de restauración que falseaban por completo los monumentos, al excluir los signos del tiempo (como parte de la vida de la arquitectura) y erradicar así la memoria histórica, desorientando e induciendo al error en su comprensión. El extracto del texto que Torres Balbás presentó en la Conferencia de Atenas, que fue publicado dos años después en la revista *Arquitectura*, es el resultado de una profunda reflexión personal en torno al problema de la restauración, tal y como era entendida por entonces, por algunos seguidores de Viollet-Le Duc: “En nombre de ese falso y desgraciado casticismo. Se nos quiso imponer el pastiche, y fijándose en las formas más exteriores de algunos edificios de esas épocas se las trasladó a nuestras modernas construcciones, creyendo así proseguir la interrumpida tradición de la raza”¹¹. Éste se podría resumir en lo siguiente: La restauración se basa sobre estudios personales siempre discutibles y sometidos con frecuencia al error; hacen perder el carácter de autenticidad del monumento y lo convierten en una reproducción del original, además de ser siempre una obra muy costosa. Dichas afirmaciones cristalizarían en un maduro programa teórico tras su experiencia como Arquitecto Conservador al frente de la Alhambra y el Generalife en 1923¹². Aunque su actividad investigadora descendió durante el tiempo que le dedicó a las obras de restauración de la Alhambra, su actividad restauradora en cambio fue intensa. Durante este período estudió exhaustivamente y sin descanso las fábricas del monumento, y periódicamente transmitía sus resultados y conclusiones a través de sus lecciones y conferencias en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Durante toda su obra insistió en la utilidad de exponer cómo se iban destruyendo cada vez más los monumentos españoles ante la indiferencia del Estado y de la Iglesia, la incultura del pueblo y la desafortunada orientación de algunos arquitectos españoles. Además persistía en la necesidad de abordar de nuevo el problema de su restauración y plantear la organización que el Estado debería dar a los servicios encargados de su tutela y conservación y estudio. Criticó ferozmente el desorden actual y el riesgo que supone la desaparición del Patrimonio *pintoresco*¹³ “integrado por todo el espíritu que los pueblos han ido acumulando a lo largo de su historia” para el goce estético de generaciones futuras, y lo que nos interesa más en este trabajo: en la pérdida irreparable de los documentos de trabajo para el historiador, ya que tan sólo serán útiles a la historia mientras conserven su integridad y autenticidad. Por otra parte, Leopoldo Torres Balbás analiza con vehemencia y sumo empeño la antinomia existente entre la creatividad y la historia; entre la conservación y el cambio o renovación en el contexto de los profesionales dedicados al restauro: “Combato ideas y procedimientos como consecuencia de de una íntima convicción fuertemente arraigada”¹⁴. Precisamente fue esta realidad la que le impulsó a interesarse por la historiografía arquitectónica y desdeñar el ejercicio profesional creativo.

El “método histórico”

En cualquier caso, nuestra intención con este trabajo es incidir en la interesante reflexión que Gustavo Giovannoni efectúa sobre la idoneidad de la Historia (de la arquitectura) aplicada a elaborar un corpus teórico para afrontar acciones de restauración arquitectónica, y asimismo, efectuar una confrontación entre los paralelismos y divergencias existentes entre nuestros dos protagonistas.

Giovannoni sitúa como eje central del discurso a la Historia, afirmando que el siglo XX era deudor de una censurable herencia en lo que afecta a teorías sobre arquitectura –especialmente en Italia– pues éstas fueron formuladas tardíamente y de modo embrionario, resultando todavía complejas y multiformes, debido a su compromiso con la utilidad de las exigencias de la vida social y civil que reflejan. Piero Sanpaolesi ya demostraba una convicción férrea hacia la investigación historiográfica como método fundamental para la conservación de monumentos. La “spina pesce” que constituía el análisis de las fuentes, de los documentos de archivo, de los textos en definitiva, debía convertirse en una pauta de comportamiento indispensable para enfrentarse al patrimonio construido: “Qualsiasi progetto deve necessariamente misurarsi con la presenza, evidente come in nessun altro luogo, della storia¹⁵. La Historia es un instrumento de interpretación útil y preciso que debe vincularse inexcusablemente con la búsqueda de la autenticidad¹⁶. Este dato resulta de suma importancia si tenemos en cuenta que, en muchas ocasiones, la historiografía nos aporta datos fundamentales que no se conseguirían exclusivamente con la observación directa de las fábricas. Además es utilísima para reconducirnos a los ambientes filológicos, científicos y tecnológicos propios del período al que perteneció la obra objeto de estudio. En virtud de esta premisa, la historiografía para Giovannoni podría servir de provecho siempre y cuando fuese posible evaluar minuciosamente e imparcialmente causas y consecuencias sin caer en el equívoco de hacer literatura¹⁷. Recordemos que los intereses históricos de Giovannoni se reconcilian en sus teorías a través de la interpretación personal que realiza de la restauración arquitectónica, recuperando estructuras filológicas que evolucionan hacia la planificación global y la restauración territorial integral¹⁸. Sin embargo y hasta cierto punto, el conocimiento filológico se mantiene bastante distante en la realidad práctica, pues al fin y al cabo, no podemos olvidar que se trata de un ingeniero que ha recibido una formación sucinta en Bellas Artes¹⁹. Secundando lo expuesto, quizás podríamos exprimir de nuestra exposición que Giovannoni pretende estudiar la arquitectura italiana según nuevos criterios más globales. La arquitectura es considerada un arte autógrafa realizado en el tiempo, y continuamente rehecho por múltiples y diversas manos, pero como tal irreplicable, porque cada autógrafa de cada mano concreta es original e irrecuperable en caso de pérdida. Como elemento fundamental del ambiente construido, tradicionalmente ésta ha mostrado unas visiones aisladas, fragmentarias e imperfectas de sí misma, ya que debe ser considerada diversamente al resto de las Bellas Artes²⁰. En virtud de estas afirmaciones, el dato histórico es considerado una plusvalía, una acumulación de signos respecto a las referencias estratigráficas originarias, ya que la relación establecida con el monumento podría desaparecer como por ensalmo si no existe un soporte documental escrito que lo sustente como recurso adicional. Del mismo modo, exhorta a la re-lectura de la arquitectura sólo por arquitectos, alentándoles a asumir el liderazgo frente a los historiadores y arqueólogos, aunque colaborando con ellos, no como subordinados, sino como colegas que compensan entre sí las deficiencias de sus respectivas disciplinas “Hoc opus hic labor” (en esto reside lo complicado de esta tarea)²¹. En cualquier caso, nos interesa destacar que Giovannoni plantea una lectura del documento arquitectónico diferente hasta la fecha, mediante un intercambio de criterios, distinguiendo entre: construcción y arquitectura; práctica y arte..., como único vehículo para comprender la totalidad del conjunto urbano.

Podríamos afirmar que el “momento histórico” habitualmente ha sido considerado como un proceso producto de posiciones teóricas, más que como resultado de una praxis restauradora. No obstante, es indudable que existe una posición teórica (eclectica) precedente que canaliza la toma de decisiones hacia una postura dependiente de cada caso concreto. El “momento histórico” se configura como una realidad que el hombre construye permanentemente con múltiples elementos, confor-

mando una totalidad con diversos nexos entre sí que no pueden ser valorados aisladamente. La posterior clasificación de las transformaciones acaecidas en el transcurso del tiempo definirá un determinado tipo constructivo, y éstas serán consideradas como las causas permanentes de su ambiente, es decir, habrán determinado la topografía y la morfología de los edificios.

Para concluir este aspecto, sostenemos que tratándose de la historia no debemos considerar conclusa ninguna cuestión. Siempre existe el riesgo de plantearse interrogantes respecto a las cuestiones en materia de restauración. Las dudas se suceden unas sobre otras y tras la reflexión sobre determinadas cuestiones, se consideran o revisan continuamente otros problemas. Es una metodología recurrente. Debe serlo. Atrás quedaron las concepciones tradicionales sobre el “método cronológico-estilístico”. La historiografía de la arquitectura (del restauración) debe constituir un campo de dialéctica donde se conjugué la siguiente premisa: la confrontación periódica de la materia (documento tangible, aunque inestable, vivo...) y la historia (documento incorpóreo, sin embargo nítido y firme). No obstante, no siempre existe el tiempo suficiente para afrontar una intervención de manera adecuada. Jugamos con organismos vivos que requieren una prescripción inmediata, inminente en algunos casos, y las particulares circunstancias y coyunturas, además del reloj, nos determinan el *modus operandi*.

En otro orden de cosas, el discurso histórico que sostiene Torres Balbás incide en la necesidad de emprender dos tipos de acciones conjuntas:

1. Educar artísticamente a la comunidad; instruirla en el goce estético de los monumentos y adiestrarlas en su comprensión, porque sólo así se llegará a un profundo conocimiento, y por tanto, a la empatía con estos.

2. Organizar los servicios del Estado respecto a la conservación de monumentos con un “criterio moderno”, así como realizar una vigilancia local y permanente que permita una conservación preventiva efectiva y favorecer una labor legislativa eficaz para su tutela. “...la supresión de todo elemento pintoresco, el deseo de la uniformidad, el derribo de las calles estrechas, irregulares y viejas, y con frecuencia barrios enteros para hacer grandes avenidas y bulevares anchos y tirados a cordel (...) se trazan rectas calles a capricho sin preocuparse del relieve del suelo, cortando el corazón mismo de la ciudad antigua, derribando iglesias, palacios, edificios de todo género, interrumpiendo las circulaciones medievales. En su labor destructora encuentran los ayuntamientos muchas veces apoyo en la incultura de los ciudadanos y en menguados intereses políticos (...) Esperemos que el progreso de la educación pública modifique los proyectos bárbaros de los municipios”²². Leopoldo Torres Balbás -coincidiendo con su coetáneo Gustavo Giovannoni- insiste en la conveniencia del estudio de la historia artística en la formación de los arquitectos, manifestando obvias evidencias de sus influencias italianas²³. El artista necesita conocer las obras de sus antepasados, no sólo a través de la exploración física y mediante “la inspiración de la vida”, sino a través de la historia, ya que ésta representa un caudal de información extraordinario. El arquitecto conservador de un monumento debe poseer un depurado y exhaustivo bagaje histórico-artístico, pero además debe estar provisto de sólidos conocimientos científicos que le capaciten para afrontar la ardua tarea de restaurar un edificio. Huir de la tradición no favorecerá a expresar ideas originales en modo alguno. Al contrario, si consultamos la experiencia aprenderemos a vivificar nuestros propios medios y hacer que estos se desenvuelvan de un modo eficaz²⁴. Conservar los edificios tal como nos han sido transmitidos, preservarlos de la ruina, consolidarlos siempre con un profundo respeto a la obra original. Pues sin conocer el Patrimonio Cultural de una nación, será imposible aventurarse a su tutela y conservación. “Cada día que pasa creo con convicción más firme que el estudio de la Historia, en el más dilatado sentido de la palabra, no puede, ni debe fragmentarse. La historia del arte y de la arquitectura, como la de las restantes actividades humanas, si se aíslan, mutiladas, pierden gran parte de su sentido”²⁵.

La investigación histórica como método

Vehiculando lo expuesto, respecto a la trayectoria investigadora de Leopoldo Torres Balbás, en 1918 forma parte del grupo que constituye la revista *Arquitectura* (órgano de la Sociedad Central de Arquitectos), de la cual es secretario de redacción y en la que permanece hasta 1923. Su actividad como historiador fue intensa, como se puede constatar en *Monumentos que desaparecen*, señalando con una militante campaña de denuncia el destino del Patrimonio Arquitectónico español en inminente peligro de desaparición. También su preocupación por el Patrimonio y su magnífica capacidad crítica, sin duda, tuvo mucho que ver con su comprensión personal de los acontecimientos históricos sucedidos durante y tras la Guerra Civil, que supo plasmar en una antología de publicaciones que consiguieron reflejar perfectamente una parcela de nuestra arquitectura desconocida casi por completo con anterioridad. Ello le llevó a publicar en múltiples ocasiones estudios sobre esta cuestión (“La restauración de los monumentos antiguos”, 1918; “El aislamiento de nuestras catedrales”, 1919; “La utilización de los monumentos antiguos”, 1920, todos en *Arquitectura*)²⁶. Esta trayectoria continuó conduciéndole a ocupar el puesto de Arquitecto Conservador de la Alhambra desde 1923 hasta 1936 (año en que fue destituido, coincidiendo con el comienzo de la Guerra Civil). En 1929, fue nombrado Arquitecto Conservador de Monumentos Nacionales de la VI zona y en 1951 fue elegido Académico de la Historia, y entre otros cargos, ocupó también la Dirección del Museo del Instituto de Valencia de Don Juan, fue miembro del Instituto de Estudios Árabes “Miguel Asín” y fue nombrado Doctor “honoris causa” por las universidades de Argel y Rabat. La temática de la valoración y conservación de los monumentos antiguos de valor o significado histórico llegará a ser una constante en su vida intelectual, por lo que hará de su quehacer profesional como arquitecto-historiador-restaurador un verdadero culto a los monumentos. También a lo largo de su vida y obra se verá persuadido por la importancia histórica y estética de los edificios desaparecidos en Granada, y formulará unas directrices sobre los diferentes tipos de intervención en los monumentos²⁷.

Al hilo de lo anterior, Giovannoni ingresa en 1915 en el Consejo Superior de Antigüedad y Bellas Artes como inspector, labor que desempeñará durante más de veinticinco años, colocándose así en el punto de mira de las cuestiones sobre restauración urbana de toda Italia. Esta posición favorece la continuidad y profundización de sus investigaciones desde la óptica poliédrica de un arquitecto proyectista, historiador de la arquitectura y técnico de la Administración al mismo tiempo. Como fruto de sus experiencias vividas en los órganos oficiales de tutela del Patrimonio Arquitectónico, será justamente desde la Administración desde donde lance diversas publicaciones que tratarán este aspecto. Cabe destacar una revista sobre el estudio de monumentos bautizada como *Palladio*. Puesta en marcha en 1932, a través de diversos artículos nuestro autor reexamina diversos episodios de restauración que adquirirán nuevos significados, reuniendo las prerrogativas de conjugar la lectura de la fábrica con la sustancia histórica. Por otra parte, en este período Giovannoni consolida la teoría que establece una fundamental distinción entre “monumentos vivos” y “monumentos muertos”, concepto que es rebatido en 1925 cuando publica una miscelánea de escritos dedicados al problema de la valoración de monumentos²⁸, y establece los diferentes tipos de restauración²⁹. En 1935 es nombrado Académico de Italia, y a través de sus publicaciones en el *Istituto di Studi Romani* retomará el tema de las actuaciones del nuevo *Piano Regolatore* de Roma en cuanto a respeto por las tradiciones en el campo urbanístico.

En óptima concreción de este trabajo, debemos señalar que durante el gobierno de Mussolini Roma, más que cualquier otro caso urbano, representaba un campo ideal para el debate, el desarrollo de teorías y la síntesis de maniobras divergentes: transformar y conservar, modernizar y valorizar

la identidad. Este particular período de la historia italiana asiste a la fundación de la primera y más importante escuela de arquitectura: La *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Con sede en el *Istituto di Belle Arti* de Via Ripetta se instituye el 31 de octubre de 1919, y será Giovannoni quien pronuncie el discurso oficial de apertura en 1920³⁰. Nuestro protagonista comienza enseñando Historia y Estilos de Arquitectura y un año más tarde se hace cargo de la enseñanza del curso de Restauración de monumentos. En 1921 durante el primer curso de la escuela, junto a Marcello Piacentini se encuentra ultimando la salida de la revista *Architettura e Arti Decorative*, como órgano de la *Associazione fra i Cultori di Architettura*, en la cual Giovannoni se hace cargo de la sección de restauración de monumentos y de la de arquitectura renacentista, así como de cultivar la continuidad entre el presente y una cierta historia nacional. En 1927 recibe el nombramiento como Director, cargo que desempeñará hasta 1935, cuando será destituido del puesto a favor de Marcello Piacentini³¹. La docencia de la asignatura o *corso di laurea* adiestraba en el ejercicio de la restitución ideal de los monumentos mediante el conocimiento de la historia y el dominio del proyecto, asumiendo este nexo una importancia central para la formación de un estilo nacional arquitectónico en continuidad con el pasado. Realmente podemos afirmar que Giovannoni fue el único personaje verdaderamente teórico de entre todos los docentes de la escuela y que además provenía del mundo académico. Algunas de las materias incluidas en los primeros cursos de la escuela de Arquitectura de Roma eran los Estilos Arquitectónicos y la Historia de la Arquitectura, la Estética de la Ciudad, Elementos de Arqueología, Historia del Arte y Restauración de Monumentos, aunque con la introducción de la disciplina de la Estética de la Ciudad, Giovannoni demostró un evidente interés por aspectos específicamente urbanistas de la arquitectura, sin detenerse en los monumentos aislados como veremos más adelante. En plena institucionalización de la Historia del Arte italiana, a partir del principio de ambiente, se comienzan a mezclar y fundir problemas de restauo arquitectónico, tutela y valorización del patrimonio monumental urbano junto con otros de índole urbanística en los viejos centros. Gustavo Giovannoni rebate constantemente la idea de que el monumento pueda ser considerado de forma aislada. De la apreciación de un complejo arquitectónico (como obra de arte) dependerán: el espacio, las visuales, la concordancia o discordancia con obras menores, y también sus cualidades intrínsecas. Para él, independientemente a los modos en los cuales pueda ser reconstruido, aquel está inserto en un contexto que deberá ser valorado en su totalidad, y censura el sistema del viejo *Piano Regolatore* en cuanto a su permisibilidad a la hora de otorgar más valor a los edificios monumentales que al resto de agrupaciones menores de arquitectura vernácula³². La dimensión que adquiere la fase de investigación en él resulta formidable; ésta jamás debe ser improvisada, pues el ambiente que se genera entre los monumentos deberá conservarse armónico con el total de las masas y las líneas constructivas³³. Del mismo modo subraya la importante relación de la obra monumental con su entorno, ya que éste condiciona inapelablemente la interpretación del valor del monumento y expresa una valoración de la ciudad -heredando las máximas articuladas por Camillo Sitte- respecto a la concepción de ésta como problema estético. La ciudad es ante todo una “cuestión de arte”, si bien no museizable, en la cual se juzga negativamente la tendencia habitual de su época sobre la liberación de monumentos -en esto coincide con Torres Balbás- vaciando físicamente su entorno, pues la conservación del ambiente resulta brutalmente violada mediante propuestas de aislamiento y ampliación de visuales. En toda restauración se confronta el antes y el después, se modifican las cosas y se re-construye la historia, “otra historia” (que no debería ser) que nos trastorna y perturba en la comprensión de dicho patrimonio intervenido. En líneas generales, Giovannoni concilia estas afirmaciones a través de la formulación de su ilustre teoría sobre el *diradamento*, consistente en armonizar la conservación del entorno y los requerimientos de sustitución de las viejas estructuras arquitectónicas de la ciudad. Según Javier

Gallego Roca, el sustento de las transformaciones que apoyan la teoría del *diradamento* dependen más de las necesidades prácticas que de las teorías de restauración en sí mismas³⁴. En cierto modo es así. Cada monumento, cada trama edilicia, constituye un caso clínico que presenta sus propios problemas, y a veces se debe dictaminar un diagnóstico precipitado que deriva en un tratamiento ineficaz ante situaciones de deterioro avanzadas, y no cabe duda de que la historiografía es esencial cuando el componente físico resulta incompleto o se ha destruido. En el pensamiento de Gustavo Giovannoni el organismo urbano se proyectaba como una unitaria y coherente entidad, en la cual se trataba de sellar la compatibilidad entre lo nuevo y lo antiguo sin caer en el embalsamamiento de la ciudad eterna de arte, o bien, en la aniquilación de los vestigios pasados mediante drásticas operaciones quirúrgicas, al mismo tiempo que se satisfacían las necesidades de una gran metrópoli.

“Un edificio se ha hecho para ser habitado por el hombre o por la divinidad. No puede decirse lo mismo cuando lo visitamos de tarde en tarde, como se visita un museo, que cuando con él está mezclada parte de nuestra vida”³⁵.

Aunque este hecho es perfectamente comprensible, Annoni también negaba la posibilidad de la existencia de un método universal de restauración que fuese considerado constantemente válido³⁶. La única regla aplicable es el “caso por caso”. Los criterios de restauración varían según se modifica el clima histórico o artístico en el que nos encontramos, y en el que se desarrolla la restauración, así como el grado de asimilación de teorías y una metodología contrastada empíricamente. Un monumento antiguo es en muy contadas ocasiones de un mismo estilo en todas sus partes. Ha vivido, y viviendo se ha transformado, y cada edad lo ha ido marcando con su huella. Porque el cambio es la condición esencia de la vida. Es como un libro en el cual cada generación ha ido escribiendo una página, en cada época diferente, de diversos tipos de escritura y no debemos modificar ninguna de ellas.

“La intervención sobre éste (el Patrimonio) debe tratarse más bien de un análisis que se oponga a la destrucción de acontecimientos o hechos en los que la sociedad encuentra un valor simbólico, verificando la posibilidad de demostrar la necesidad de su conservación, es decir, explicar que sin ésta la ciudad sería diferente (...). Transmitir un mensaje que no es sino la identidad cultural de la sociedad que lo contempla y a la que al tiempo pertenece así como ésta a él”³⁷.

Gestionar una verdadera política conservadora del patrimonio urbano debe incluir cuatro premisas básicas: El factor preliminar de la investigación histórica; prolongar la fase de análisis permanente; hacer uso de la transdisciplinaridad en avenencia de criterios, y facilitar el intercambio periódico de resultados de investigación. Para ello, el juicio debe estar referido no únicamente a los objetos, sino también a las circunstancias en las cuales éstos se nos manifiestan. La peculiar significación que un edificio histórico y su entorno tienen para los individuos, especialmente para los que pertenecen a la comunidad que se relaciona con ellos más íntimamente, constituye el alma verdadera del patrimonio urbano. Mientras más numerosas y pertinentes sean las interpretaciones de la realidad urbana, más legible será ésta. Sólo cuando el conocimiento sea completo se podrá acometer una correcta conservación del Patrimonio. De lo contrario, en ausencia de la articulación de propuestas de estudio exhaustivas de la realidad urbana, continuarán manifestándose tendencias hacia la postergación de las arquitecturas históricas, y ello se traducirá en abusivas declaraciones de ruina, derribos y la consiguiente disección de nuestros trazados urbanos. La restauración del patrimonio urbano efectuada de manera correcta puede amplificar las cualidades y calidades y recuperar sus valores materiales desgastados o perdidos, su capacidad funcional y posiblemente, también su valor simbólico primitivo. Cualquier actuación que vaya en contra de estas estipulaciones traicionará su esencia y aquello que va unido al carácter de autenticidad, así como su valor cultural, que será incompleto³⁸.

Notas

- ¹ Este trabajo que presentamos en la III Biental de Restauración forma parte de la Tesis Doctoral que llevamos a cabo y que se encuentra en fase de finalización.
- ² CALDERÓN ROCA, B. "La tutela jurídica de los centros históricos: Disertaciones sobre la antitesis entre teoría y práctica en base a la preservación del valor cultural", en *Boletín de Arte*, n.º 25, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2004, pp. 549-550.
- ³ Los adalides de las demoliciones y defensores de las formas radicales de cirugía edilicia eran llamados *nuovatori*, mientras que los defensores de la salvaguardia de los viejos vestigios se consideraban *conservatori*.
- ⁴ ("Promover el estudio y realizar el prestigio de la Arquitectura"). Traducción libre de la autora, en *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (A.A.C.A.R.)*. Anuario n.º 1, art. 2.
- ⁵ No sería hasta bien pasados unos años (concretamente hasta la entrada en vigor de la ley de 1942) cuando su influencia afectará en gran modo a las acciones de conservación de bienes arquitectónicos y ambientales.
- ⁶ GIOVANNONI, G. "Restauri di monumenti" (Conferenza di Gustavo Giovannoni) en *Bollettino d'Arte*, Ministero della Pubblica Istruzione, n.º 1-2, Anno VII, E. Calzone Editore, Roma, 1913, pp. 2-42.
- ⁷ En este documento se repiten sustancialmente las formulaciones de la Carta de Atenas de 1931, afrontando el problema de la conservación del paisaje y el ambiente de la ciudad histórica, dictando recomendaciones para respetar la fisonomía de los entornos monumentales.
- ⁸ ZUCCONI, G. (a cura di) *Gustavo Giovannoni: dal capitello alla città*. Jaca Book, Como, 1997, p. 44.
- ⁹ TORRES BALBÁS, L. "El aislamiento de nuestras catedrales", en *Arquitectura*, diciembre, 1919.
- ¹⁰ CALDERÓN ROCA, B. "La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 1: La instrucción sobre restauro urbano a través de la obra de Gustavo Giovannoni", en *Boletín de Arte*, n.º 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007 (en prensa).
- ¹¹ TORRES BALBÁS, L. "La reparación de los monumentos antiguos en España", en *Arquitectura*, 1933.
- ¹² DEZZI BARDESCHI, M. "L'Alhambra di Granada e i suoi 'restauri'. La 'Fé antirestauradora' di Leopoldo Torres Balbás (1888-1960). Alla prova dei fatti", en *Dos studiosos, una cultura de la restauración arquitectónica: Piero San Paolesi y Leopoldo Torres Balbás (Seminario Torres Balbás)*, Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, Facoltà di Architettura Università degli Studi di Firenze, 2000, pp. 18-19.
- ¹³ Pese a que popularmente, el valor más importante que ha caracterizado al patrimonio urbano es aquel denominado estético, podríamos identificar el término *pintoresco* utilizado por Torres Balbás (en referencia al patrimonio construido) con el conjunto de elementos heredados que conforman sus propios valores históricos y culturales y nos ofrecen información sobre hechos o acontecimientos extrínsecos a ellos mismos, integrando la ciudad histórica un hábitat complejo del que forman parte piezas materiales y testimoniales, estéticas, sociológicas y etnológicas. Vid. CALDERÓN ROCA, B. "La participación de la historia del arte en la conservación del patrimonio urbano: Un reto para el presente", en *Boletín de Arte*, n.º 23, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, p. 384.
- ¹⁴ TORRES BALBÁS, L. "Los monumentos históricos y artísticos: destrucción y conservación. Legislación y organización de sus servicios y su inventario" (perteneciente al VIII Congreso Nacional de Arquitectos, Zaragoza 30 septiembre-9 octubre, 1919), en *Cuadernos de restauración*, n.º V, Instituto Juan de Herrera, E.T.S. Arquitectura de Madrid, 1999, p. 35.
- ¹⁵ GIOVANNONI, G. *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma, 1916, pp. 11-12.
- ¹⁶ Vid. SANPAOLESI, Piero. *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumento*. Firenze: Edam, 1973; *Scritti vari di storia, restauro e critica dell'architettura*, Firenze, Facoltà di Architettura, 1978; *Il restauro, dai principi alle tecniche: VI Assemblea generale ICO-MOS, Firenze, maggio 1981 [Catalogo a cura di Francesco Gurrieri]*. Firenze: Giorgi & Gambi, 1981; *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumento*. Firenze: Edam, 1990.
- ¹⁷ Vid. CALDERÓN ROCA, B. "La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 1... Op. Cit.
- ¹⁸ DEL BUFALO, A. *Gustavo Giovannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro di Studi di Storia dell'Architettura*. Roma: Kappa, 1982, p. 110.
- ¹⁹ Respecto a estas cuestiones Piccinato califica a su ex docente de "una ignorancia espantosa". NICOLOSO, P. *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*. Milano: Franco Angeli, 1999, pp. 80-81.
- ²⁰ "La arquitectura es la síntesis de arte y técnica (...) la técnica, que en las artes es medio..., aunque se sirve del pensamiento artístico, en la arquitectura encuentra una inmediata relación con el mismo objetivo positivo de la obra, que es enaltecer construcciones útiles valiéndose de materiales y de procedimientos concretos". GIOVANNONI, G. "Il metodo nella storia della architettura" en *Palladio III*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1939, p. 77.
- ²¹ GIOVANNONI, G. *La figura artistica e professionale dell'architetto*. Sindacato Nazionale Architetti, Le Monier, Firenze, 1929, p. 25.
- ²² TORRES BALBÁS, L. "Los monumentos históricos y artísticos: destrucción... Op. Cit., pp. 36-37 y 39.
- ²³ N. B. Debemos señalar que los paralelismos sugeridos deben situarse únicamente a nivel teórico, ya que la dicotomía existente entre teoría y práctica que prevalece durante todo el período de la dictadura franquista en España establece una retórica de estatismo experimental que alcanza en el terreno cultural sus cotas más altas.

- ²⁴ TORRES BALBÁS, L. "La enseñanza de la arquitectura" (extraído de *Arquitectura*, 1922), en TORRES BALBÁS, L. *Sobre monumentos y otros escritos. Textos dispersos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996, pp. 139-140.
- ²⁵ TORRES BALBÁS, L. *Algunos aspectos del mudéjarismo urbano medieval* (Discurso leído el día 10 de enero de 1954, en la recepción pública de Don Leopoldo Torres Balbás, y su contestación por el Excmo. Sr. Don Emilio García Gómez), Madrid, Maestre, 1954. Extraído de CERVERA VERA, L. "Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española", en *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 25, Granada, 1985, p. 99.
- ²⁶ *Cfr. ib.* coincidencias con la trayectoria de Gustavo Giovannoni respecto a las inquietudes de transmitir los resultados de investigación a través de publicaciones periódicas.
- ²⁷ Restaurar un monumento antiguo es rehacer lo que de él ha sido destruido o se encuentra en mal estado de conservación, con arreglo a la forma que tuvo o debió tener primitivamente. Reparar es conservarlo tal y como ha llegado hasta nuestros días, limitándose (en casos únicamente necesarios) a sustituir las partes desaparecidas por otras que hagan fácilmente identificable los materiales modernos implantados. Consolidar es reducir la intervención en un monumento al mantenimiento de las partes existentes, sin reemplazar ningún fragmento por deteriorado que esté. La consolidación es siempre la postura ideal de máximo respeto al carácter de autenticidad del monumento, si bien la reparación es justificable en bastantes casos, aunque no mediante un criterio metodológico universal. Es decir, las actuaciones habrán de partir de un estudio exhaustivo e individual de cada caso concreto, y la puesta en práctica de los criterios de intervención se llevará a cabo con la máxima cautela. TORRES BALBÁS, L. "La reparación de los monumentos antiguos en España", en *Arquitectura*, enero, 1933.
- ²⁸ CURUNI, A. "Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico", en CASIELLO, S. (a cura di) *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Venecia: Marsilio Ed., 1996, pp. 286-287.
- ²⁹ En primer lugar, encontramos el restauro de consolidación, al cual el autor confiere gran importancia. Se acepta la necesidad de tal acción únicamente en casos de garantizar la perdurabilidad del edificio, previo riguroso trabajo de estudio gráfico y material que garantice la eficacia de la actuación, y evite en lo posible menoscabar seriamente el carácter de la obra. A continuación encontramos las acciones de recomposición, consistentes en añadidos a la obra original desde la *anastilosis*, es decir, recuperando restos materiales y trasladándolos a su lugar de origen. En íntima relación con este punto aparece la restauración de ripristinación o completamento. Ésta permite recuperar parcial o totalmente la imagen del edificio mediante la adición de piezas (siempre en un porcentaje notablemente menor respecto del original) compuestas de materiales diferentes y distinguibles de los originales. La intervención de innovación se diferencia de la anterior clasificación por el rechazo de su uso siempre que no resulte estrictamente necesario. En cuyo caso se realizará con materiales distinguibles de los originales y por supuesto, cuando no incurra en la falsificación de estilo. Por último la intervención de liberación sólo se aceptará cuando el añadido a destruir carezca de valores y su desaparición no afecte a la comprensión ni a la autenticidad de su significado. GIOVANNONI, G. "Restauro di monumenti" *Op. Cit.*
- ³⁰ R. D. de 31 de octubre de 1919, n.º 2593 firmado por el ministro de la Pubblica Istruzione Alfredo Baccelli. NICOLOSO, P. *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e masoni, professori e politici negli anni del regime*. Milano: Franco Angeli, 1999, p. 35.
- ³¹ CALDERÓN ROCA, B. "La gestión de la ciudad histórica en la Roma fascista 2: Urbanística, *piani regolatori* y conservación del Patrimonio a través de la trayectoria de Marcello Piacentini", en *Boletín de Arte*, n.º 28, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2007 (en prensa).
- ³² GIOVANNONI, G. "Restauro dei monumenti e urbanistica". En *Palladio*, n.º 2-3, XXI, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1943.
- ³³ GIOVANNONI, G. *Per la ricostruzione dei paesi italiani rovinati dalla guerra*. Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, Roma, 1918, p. 9.
- ³⁴ GALLEGRO ROCA, J. "Leopoldo Torres Balbás y Piero Sanpaulesi: Dos estudiosos, una cultura de la restauración arquitectónica", en *Dos estudiosos... Op. Cit.*, p. 10.
- ³⁵ TORRES BALBÁS, L. "La utilización de los monumentos antiguos", en *Arquitectura*, 1920.
- ³⁶ ANNONI, Ambrosio. *Scienza ed arte restauro architettonico*. Milano, 1946.
- ³⁷ CALDERÓN ROCA, B. "La participación... *Op. Cit.*", pp. 387 y 389.
- ³⁸ CALDERÓN ROCA, B. La conservación de los centros históricos: La importancia de las actuaciones sobre el tejido urbanístico para la percepción, interpretación y apreciación de espacios de interés histórico-artístico. La arquitectura religiosa y su entorno, trabajo final de Investigación de Doctorado, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2001 (inédito).

Aplicaciones prácticas de la verosimilitud, transcendencia de la información y metadatos a las representaciones de elementos patrimoniales

José Manuel Valle Melón, ALPRM. Álvaro Rodríguez Miranda, Ane Lopetegui Galarraga, Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio, Grupo de Investigación en Arqueología de la Arquitectura. Universidad del País Vasco

Introducción

La toma de decisiones, siempre arriesgada, para la realización de una des-restauración debe sustentarse en toda la información sobre el elemento a intervenir que pueda ser recabada. En estas líneas se exponen una serie de cuestiones, dentro de la documentación geométrica del patrimonio, encaminadas a que los datos de la medida y su representación sirvan de soporte a la toma de decisiones, que se disponga de información sobre su calidad, metodología utilizada en la obtención, tratamiento de la información, etc., y se garantice, en la medida de lo posible, su pervivencia y accesibilidad a lo largo del tiempo.

La reconstrucción o restauración virtual es herramienta más barata y menos lesiva que la real, a la hora de realizar intervenciones, ya que el estudio y ejecución virtual de diversas hipótesis posibilita la elección de la más adecuada a cada situación, para su ejecución posterior.

Sin embargo, las representaciones, reconstrucciones, y reпрistinaciones virtuales de elementos patrimoniales, deben presentar analogías con las físicas, diferenciando claramente los elementos originales de los intervenidos; con más razón, si cabe, teniendo en cuenta el enorme poder evocador de la realidad virtual y su capacidad para fijarse en la mente del observador profano.

Un factor condicionante en las representaciones tridimensionales es su estética, ya que se desarrollan para ser visualizadas, debiendo proporcionar una imagen completa del objeto, lo que obligará a la modelización de zonas que no hayan podido ser registradas. También puede suceder que los modelos representen situaciones temporales diferentes al momento del registro, implicando la incorporación de elementos inexistentes, bien porque aún no hayan sido implantados (proyectos futuros) o bien porque hayan desaparecido, existiendo en este caso incertidumbre sobre el conocimiento real de sus características. Como solución a estas cuestiones se plantea la realización de modelos de verosimilitud.

Los criterios de trazabilidad, aplicables en otras áreas de la actividad humana, también pueden y deben ser aplicados a la documentación geométrica del patrimonio, reflejando las características intrínsecas de la información generada, en las que quedarán documentados todos los datos que posibiliten su localización, tanto en forma de búsqueda bibliográfica, como a través de Internet; al mismo tiempo que informen sobre su autoría, fuentes utilizadas, características técnicas del instrumental, métodos de registro empleados, precisiones geométricas obtenidas, etc. Esta información se adjuntará en forma de metadatos a la propia documentación.

La ingente cantidad de información digital que se genera en la actualidad, unida a la volatilidad de los soportes de almacenamiento utilizados para su copia y difusión, junto a la frenética variación de formatos y programas, obligan a desarrollar estrategias que garanticen la disposición de la información a lo largo del tiempo.

La representación de los elementos patrimoniales y su verosimilitud

La representación gráfica de un elemento constructivo supone la plasmación en un lenguaje visual de una realidad que: ha podido existir en el pasado, encontrarse en el presente o que existirá en el futuro. En cada una de estas tres situaciones la información de partida es diferente.

En el caso de una realidad pasada, en contadas ocasiones, es posible encontrar suficientes evidencias documentales, y vestigios arquitectónicos o arqueológicos, para poder determinar con precisión la forma, dimensiones, disposición espacial, materiales constitutivos, texturas superficiales..., pero también se da el caso, de manera mucho más frecuente, que estos datos no existan o sean incompletos.

Cuando la documentación se va a realizar sobre el estado actual de un elemento en el presente, en teoría, se puede recurrir a su registro completo, pero es más habitual de lo deseado que existan ocultaciones, o dificultad de acceso a algunas partes del mismo, motivada por cuestiones meramente constructivas e incluso de presupuesto.

Finalmente en el caso de la representación de proyectos, la generación de planos, perspectivas o modelos virtuales de representación, resulta menos problemática, ya que todo lo que se diseñe y no esté ejecutado tiene el mismo nivel de conocimiento y, por tanto, no plantea más problema que el de su concepción.

Establecida esta clasificación se tratarán los problemas planteados en las dos primeras situaciones, proponiendo complementos a las representaciones, que puedan servir tanto para la difusión y didáctica de los elementos a los que representen y que, al mismo tiempo, constituyan una herramienta en manos de los técnicos que deban tomar decisiones, en el futuro, sobre las actuaciones realizadas.

Tanto en uno como en otro caso, es decir, elementos parcialmente conocidos del pasado, como elementos del presente también incompletos, o parcialmente inaccesibles, se hace necesario recurrir a lo tratado a este respecto, entre otros, por Ogleby (1999), Capilla (2002), Golvin (2004), Vergineux (2004) y Bermúdez *et alii*, (2004). Especialmente importantes son las aportaciones de este último autor al método desarrollado, que se expondrá más adelante, ya que indica: “La reconstrucción de los elementos que faltan no puede ser arbitraria, sino que debe hacerse con una metodología clara, con bases contrastables científicamente, para no resultar una reconstrucción engañosa o meramente imaginada. En cualquier caso, el rigor de los investigadores debe siempre contemplar la distinción entre hechos físicamente evidentes, las reconstrucciones probables y las hipótesis, sin llegar a confundirse nunca las unas con las otras”, o cuando afirma: “...el contenido a transmitir debe estar basado, ante todo, en datos y hechos ciertos. Eso no quiere decir que sólo se puedan difundir hechos contrastados, sino que cuando se trate de dar a conocer hipótesis deben reseñarse como tales”. Por su parte, García Cuetos (2004) hace referencia a que “el poder de fijación y de convicción de la imagen virtual es tan grande y su capacidad de difundirse tan elevado, que el efecto de la posible falsedad, su capacidad de convertirse en ‘verdad’ es muy superior”. En este sentido afirma que “el temido -falso histórico-, la alteración de la autenticidad y de recreación de la memoria es mucho más peligroso por vía digital.”

Teniendo en cuenta estas premisas y las circunstancias similares recopiladas en otros proyectos de este tipo desarrollados por nuestro equipo, se han establecido unos criterios en los que se trata de

aunar la capacidad de evocación de la representación gráfica, y en especial de la recreación virtual, con la rigurosidad histórica, habiéndose llegado a una solución de compromiso, en la que junto a la representación del edificio aparece como parte inseparable de él un modelo, que hemos denominado modelo de verosimilitud. El concepto "modelo de verosimilitud" se ha concebido como la aplicación práctica de las ideas de los diferentes autores citados⁴, pudiendo considerarse como un modelo llave, o leyenda, que permite identificar el grado de conocimiento del que se dispone, y por tanto, de la certeza que se le puede atribuir a la forma, dimensiones y textura de cada una de las partes que componen el modelo virtual.

Como ejemplo de elementos incompletos del pasado se presentan: la Reconstrucción Virtual de la Iglesia Suburbana de Tuscolo en Lazio (Italia), y la Puerta Norte de acceso al recinto amurallado de Contrebia Leucade (Aguilar del Río Alhama, La Rioja). En ambos casos se dispone de: información geométrica y documental correspondiente a los restos arqueológicos exhumados en excavaciones desarrolladas durante varios años, así como ejemplos conocidos de otras construcciones de características similares.

En ambos se ha generado el modelo virtual, sustentado sobre la geometría de los restos y bajo la supervisión de los arqueólogos y arquitectos que los han concebido, y acompañándolos de un modelo de verosimilitud, con el que se trata de evitar la confusión que podría llevar aparejada la presencia única del modelo virtual.

Iglesia de Tusculo

En el caso de la iglesia de Tusculo, la recreación virtual desarrollada presenta una visión hipotética del edificio en su estado de funcionamiento, a mediados del s. XII. Esta reconstrucción se enmarca en los planteamientos de documentación geométrica del Proyecto *Tusculum*². Como datos de partida se ha dispuesto del registro topográfico³, sobre el que se ha realizado el dibujo arqueológico⁴.

Puerta de Contrebia Leucade

La reconstrucción virtual de la puerta corresponde a época imperial romana⁵.

Los modelos de verosimilitud presentados en estos dos ejemplos diferencian el grado de conocimiento que se posee de cada una de las partes que componen los edificios, distinguiendo entre las que es posible localizar in situ, lo que supone una anástilosis⁶ y cuya certeza se puede cifrar en completa, y lo que son evidencias indirectas, o también de lo que suponen hipótesis de trabajo fundamentadas en las investigaciones previamente aludidas. Con el fin de concretar el grado de conocimiento de cada una de estas partes, el modelo se acompaña de una lista detallada de las diferentes hipótesis utilizadas y su fundamento, además de un conjunto de representaciones gráficas que abarcan la totalidad del objeto estudiado, pudiendo ser estas plantas, alzados o perspectivas del citado modelo de verosimilitud. Como ejemplo se incorpora la descripción de los cuatro niveles de conocimiento de la reconstrucción de la iglesia de Tusculo (ver p. 166):

- Conservado (en color amarillo), se corresponde con los restos encontrados *in situ*, de forma completa o parcial, durante el proceso de excavación.
- Fuera de contexto (en color naranja), incluye los alzados completos de los muros conservados, así como la reubicación y restitución completa de los elementos fragmentarios documentados en la excavación y fuera de su contexto original.
- Evidencias indirectas (en color verde), incluye todo a aquello cuya existencia se deduce por otras fuentes, como los modelos y paralelos arquitectónicos, y también presunciones basadas en lo excavado.

- Sin evidencias (en color azul), corresponde a reconstrucciones de acuerdo a hipótesis generales de trabajo, fundamentadas en modelos similares de este tipo de iglesias y en la propia arquitectura de los restos existentes.

En el modelo de verosimilitud de la puerta de Contrebia, el número de niveles de información se ha reducido a tres (ver p. 167)

En los dos modelos presentados hasta ahora, la información de verosimilitud se representa en un modelo sintético y separado del modelo geométrico general, pero en el segundo de los casos que citábamos al comenzar el punto, es decir, en aquellos en los que se documenta la realidad existente, resulta interesante incorporar la verosimilitud al propio modelo geométrico. Para ilustrar esta situación, extrapolable a la práctica totalidad de las intervenciones de documentación, presentamos el modelo del castillo de Cornago (La Rioja).

Castillo de Cornago

En este caso la documentación geométrica no trata de reflejar hipótesis o estados anteriores, sino que pretende dar a conocer el estado actual del edificio. Como inconveniente, existen algunas zonas que no son directamente accesibles, sin embargo el modelo debe ser completo y no limitarse únicamente a lo que se ha registrado, hecho que obliga a dejar constancia, de alguna manera, de las características de cada zona.

La imagen de la izquierda (ver p. 167) contiene los elementos con geometría conocida y textura fotográfica ortorectificada; este modelo resulta claramente incompleto para proporcionar una imagen de conjunto evocadora de la realidad. En la de la derecha se incluye el entorno y las zonas cuya geometría se ha podido determinar, pero no ha sido posible fotografiar para ortorectificar representadas en color azul, y aquellas zonas inaccesibles cuya geometría es incierta, en color rosa⁷.

Trascendencia de la información

Coincidimos plenamente con la afirmación realizada por García Cuetos (2004: 80), apoyándose en Fernández Ruiz y González Garrido, en el que indica: “Hecha con rigor metodológico y científico, la repristinación digital crea un patrimonio, yo diría que una Memoria, y en ello radica su mayor valor, que los autores no dudan, considero que acertadamente, en encuadrar dentro de lo que conocemos como patrimonio inmaterial”. Es decir, la representación virtual y la documentación geométrica del elemento en general forman parte del patrimonio, por este motivo se debe dotar de unos datos, que lo identifiquen, aporten información sobre las fuentes de obtención de la información utilizada, e incluso que permitan su utilización aún en el caso de que desaparezcan los programas, sistemas informáticos actuales, e incluso los soportes en los que en la actualidad se almacenarán.

Para solventar esta última contingencia, se propone la realización de presentaciones multimedia, como el que se ha realizado para los proyectos expuestos, en formato multiplataforma⁸ y cuya ubicación física puede estar descentralizada e incluso replicada en varios servidores en distintos lugares del mundo. Por otro lado, para que los modelos sean utilizables, incluso en el caso de que los programas en los que se ha generado desaparezcan, como ya ha sucedido con infinidad de programas, se propone, y en estos proyectos se ha realizado, adjuntar además del modelo generado en los distintos formatos utilizados, la siguiente información:

1. una copia del modelo geométrico en formato ASCII⁹ y estructura DXF¹⁰,
2. un fichero en este mismo formato que contenga la descripción de formato DXF,

3. para el modelo virtual, el fichero en formato VRML¹¹ (Virtual Reality Modelling Language)
4. otro fichero con la descripción del formato VRML, con el cual poder reconstruir el modelo virtual independientemente de la plataforma disponible, en la actualidad o en el futuro.

Metadatos

Como ya se ha indicado, una parte consustancial de estos modelos es la documentación que debe acompañarlos, conocida como metadatos, en la que quedarán incluidas todas las especificidades tratadas en este artículo. Para ello se ha desarrollado una estructura¹², aplicable a otros elementos patrimoniales, en los que la información se organiza según seis bloques temáticos, de los cuales los dos primeros son obligatorios, y los restantes opcionales según el elemento a documentar¹³.

BLOQUE 1: Estándar seguido en el documento.

BLOQUE 2: Estándar general de metadatos.

BLOQUE 3: Bibliografía.

BLOQUE 4: Hipótesis.

BLOQUE 5: Leyenda.

BLOQUE N: Parámetros adicionales.

La finalidad que cumple esta información asociada a los modelos es múltiple, ya que posibilita que el modelo pueda ser localizado de forma remota a través de Internet, al identificarlo sin ambigüedad, además de describir las características formales, tales como: autoría, fecha de elaboración, descripción de los formatos utilizados, etc. y, finalmente, describe las características técnicas que afectan al modelo, como pueden ser las precisiones geométricas o las hipótesis de trabajo utilizadas.

Esta estructura se ha aplicado en los proyectos presentados. Según el formato del archivo al que hagan referencia, se pueden incluir dentro del mismo (por ejemplo, en VRML se utilizan los comentarios) o en ficheros adjuntos debidamente identificados. Otra posibilidad consistiría en añadir los metadatos por objeto, de manera que pudieran ser consultados sobre las propias representaciones gráficas digitales.

Conclusiones

Los modelos generados han demostrado una doble utilidad: por un lado, tienen función divulgativa al presentar el edificio en su estado de funcionamiento, y por otro lado, ha permitido contrastar las hipótesis constructivas de trabajo, ya que en el transcurso de la reconstrucción del modelo se comprobaba qué soluciones de las posibles eran válidas y cuáles no eran geoméricamente posibles.

El planteamiento teórico y conceptual de la confección del modelo ha posibilitado también la generación de un método de actuación en cuanto a la reconstrucción virtual de elementos patrimoniales, que pensamos que es exportable, previa realización de los ajustes pertinentes, a otros monumentos similares. En él se han asentado conceptos como repristinación, o reconstrucción virtual, analizando las posibilidades que la recreación virtual de edificios ofrece.

Al mismo tiempo, se han analizado la problemática y desarrollado herramientas para el aseguramiento de la verosimilitud de la información aportada al modelo virtual, realizando una propuesta que consideramos válida para cualquier reconstrucción, o recreación virtual.

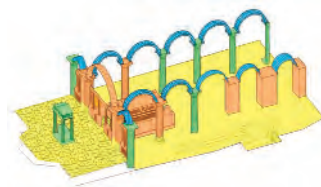
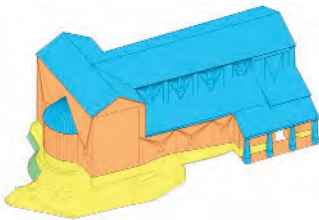
Por último, no cabe duda que la realización de una reconstrucción virtual, como la desarrollada, posibilita el ensayo previo a cualquier intervención que se desee acometer, liberando al yacimiento arqueológico a los restos arquitectónicos, del costoso e irrecuperable trance que supone cualquier acción constructiva, independientemente del grado de acierto de la misma.

Notas

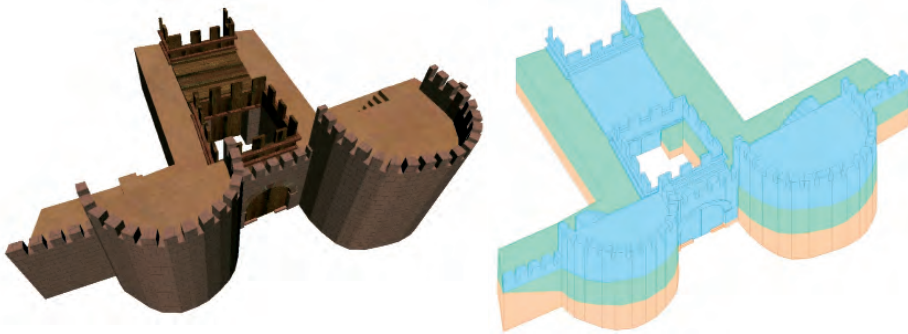
- ¹ Entre los que destacamos, GOLVIN, J.-C., 2004 y BERMÚDEZ, A. et alii. 2004.
- ² Datos para la reconstrucción proporcionados por Juan A. Santos Velasco de la Universidad de La Rioja. Información más detallada sobre el proceso de generación del modelo, así como del marco en el que se desarrolla este proyecto, puede encontrarse en la "Memoria de las Excavaciones de Tusculum (Lazio, Italia) 2003 - 2005", en prensa. La memoria de la reconstrucción, junto con un modelo virtual interactivo está disponible en www.ldgp.es
- ³ Registrado y dibujado por el equipo del Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- ⁴ Realizado por Milagros Martínez González, Universidad de La Rioja.
- ⁵ Información arqueológica desarrollada por José Antonio Hernández Vera como director de las excavaciones de Contrebia Leucade en las últimas décadas. Información para la reconstrucción aportada además de por el director, por Julio Núñez de la Universidad del País Vasco y José Manuel Martínez Torrecilla.
- ⁶ El concepto anastilosis es entendido como la reconstrucción de los restos existentes, o la reposición en su lugar de aquellos que se encuentran desprendidos o desplazados, pero de los que existe constancia de su ubicación.
- ⁷ Proyecto financiado por el Excmo. Ayuntamiento de Cornago. Puede encontrarse información detallada sobre él así como un multimedia del mismo en: www.ldgp.es
- ⁸ Los formatos multiplataforma posibilitan su exploración independientemente del sistema operativo de la máquina en el que se esté explorando, e incluso con independencia del programa navegador que se utilice. Para verificar que esto se cumple existen numerosos organismos acreditadores de las páginas, como pueden ser: Cascading Style Sheets, level 2, CSS2 Specification, W3C Recommendation 12-May-1998 en [<http://www.w3.org/TR/REC-CSS2/>] / Markup Validation Servicev0.7.2 en [<http://www.w3.org/>] / Web Accessibility Initiative (WAI) en [<http://www.w3.org/WAI/>].
- ⁹ ASCII, siglas correspondientes a Código Estándar Americano para el Intercambio de la Información, desarrollado en la norma ISO 8859-1 para los caracteres latinos.
- ¹⁰ DXF, siglas que corresponden con Drawing Exchange File, que es un formato de intercambio de dibujos vectoriales escrito en ASCII, de gran difusión actual. Si surgiera otro estándar que mejorara las condiciones de posibilidad de difusión y facilidad de lectura, se podría plantear su traducción a él.
- ¹¹ VRML es un lenguaje estándar de visualización interactiva a través de Internet que permite al usuario el desplazamiento y exploración libre del modelo en cualquier dirección. Para ello se precisa, únicamente, de un navegador convencional para Internet y un programa visualizador, muchos de los cuales se encuentran de forma libre en la red. La descripción completa de este formato responde a la norma ISO/IEC 14772-1:1997, y puede ser consultada en [<http://www.web3d.org/x3d/specifications/vrml/index.html>].
- ¹² Inspirada en FRISCHER, 2004.
- ¹³ La definición completa de la estructura de datos utilizada en la generación de este modelo virtual puede consultarse en la página del Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio de la UPV-EHU [<http://www.vc.ehu.es/docarq/LDA/indexb.htm>].

Bibliografía

- BERMÚDEZ, A. et alii. *Intervención en el patrimonio cultural*. Madrid: Síntesis, 2004
- CAPILLA TAMBORERO, E. La anastilosis virtual, entre la deconstrucción y la reconstrucción. Reflexiones alrededor de la reconstrucción virtual de la bóveda de la Sala Capitular del Monasterio de Santa María de la Vallidigna (Valencia, España). En *IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2002
[<http://www.udc.es/dep/rta/WebEGA/PDFs/Grupo3/CAP1.pdf>]
- CAPITEL, A. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza, 1992
- FERNÁNDEZ RUIZ, J. A. Y GONZÁLEZ GARRIDO, M. La representación gráfica del patrimonio desaparecido. El Patio del Crucero del Alcázar de Sevilla. En *IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2002
[<http://www.udc.es/dep/rta/WebEGA/PDFs/Grupo4/FERN.pdf>]
- FRISCHER, B. Mission and Recent Projects of the UCLA Cultural Virtual Reality Laboratory. En *Proceedings of the conference, Virtual Retrospect 2003*. Bordeaux: Archéovision, 2004
- GARCÍA CUETOS, M. P. Suscita Virescit, o el viejo anhelo de la resurrección de la materia monumental. En *Restauración Monumental, Papeles del Partal*, n.º 2, 2004
- GOLVIN, J.-C. *La Restitution de l'image des villes antiques: le problème de la représentation des parties non visibles*. En *Proceedings of the conference, Virtual Retrospect 2003*. Bordeaux: Archéovision, 2004
- OGLEBY, C. How Real is your Reality? Verisimilitude Issues and Metadata Standards for the Visualisation of Cultural Heritage. En *CIPA International Symposium. October 3-6, 1999*. Recife/Olinda - PE - Brazil
[<http://cipa.icomos.org/fileadmin/papers/olinda/99c207.pdf> u.v. marzo 2007]
- VALLE, J. M. Actividades de documentación geométrica. En DUPRÉ, X. et alii. *Excavaciones Arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 2000 y 2001*. EEHA CSIC, Roma, 2002
- VARELA BOTELLA, S. Sobre la repriminación. En *Restauración Monumental, Papeles del Partal*, n.º 2, 2004
- VERGINEUX, R. Réalité Virtuelle: Un Outil pour l'Arqueologie. En *Proceedings of The Conference. Virtual Retrospect*. Ausonius, 2003



Iglesia de Tusculo. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Estado del coro y escalera de acceso al presbiterio tras la excavación. Planta de los restos excavados. Modelo virtual texturizado del interior de la iglesia. Vista exterior con efectos de iluminación y sombreado. Vistas perspectivas de los modelos de verosimilitud correspondiente al exterior e interior de la iglesia. Fuente: Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio



Puerta de Contrebia Leucade. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Restos arqueológicos de la puerta y muralla, con los dos cubos que flanquean la puerta en primer término. Reconstrucción virtual y Modelo de verosimilitud de la reconstrucción. Fuente: Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio



Castillo de Cornago. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Modelo geométrico con textura ortorectificada; y el mismo con el entorno y la información de verosimilitud añadida. Fuente: Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio

La des-restauración en la intervención sobre el patrimonio industrial. La carta del restauro del patrimonio industrial español: un proyecto de investigación

Julián Sobrino Simal, Rafael Serrano Saseta, María Isabel Alba Dorado, Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. Universidad de Sevilla

Las construcciones y edificaciones industriales han estado sometidas a lo largo de su historia productiva a continuas modificaciones que han tenido como criterio su propia funcionalidad. Éstas han dado lugar a diferentes estratos que, con el paso del tiempo, se han ido superponiendo unos a otros configurando ese espesor que cubre a algunos espacios industriales y que hace posible reconocer en ellos las huellas que deja el tiempo. Así pues, el suceder del tiempo en estas arquitecturas es el suceder de una actualización de éstas al nuevo tiempo generando nuevas memorias. *Un monumento antiguo es, en muy contadas ocasiones, de un mismo estilo en todas sus partes. Ha vivido, y viviendo se ha transformado. Porque el cambio es la condición esencial de la vida. Cada edad lo ha ido marcando con su huella. Es un libro sobre el cual cada generación ha escrito una página*¹.

Toda arquitectura industrial es el resultado de un proceso. El conjunto de intervenciones, adaptaciones, ampliaciones, modificaciones... que estos espacios industriales han sufrido en el tiempo convierte esta arquitectura en un contenedor de preexistencias que se superponen unas a otras. La convivencia de memorias caracteriza y define estos espacios industriales y hace de ellos lugares definitivamente inacabados y no permanentes en el tiempo, abiertos a una continua transformación. Esto nos lleva a considerar la arquitectura industrial como un “documento histórico abierto” frente a la idea de “monumento” que considera la obra de arquitectura como una obra concluida, cerrada, aislada conceptualmente en el espacio y en el tiempo.

Así pues, toda intervención sobre un espacio industrial debería partir de una interpretación del elemento sobre el que se va a intervenir que trate de llegar a lo que en esencia éste resulta ser. Y es que, como dirá Louis I. Kahn, *cada ser lleva en sí la noción de lo que fue* y es la superposición de estratos, tiempos, memorias... fruto de los cambios sucesivos de los sistemas de producción y la renovación tecnológica algo que caracteriza a estos espacios industriales y dan forma a esa memoria del pasado que, en el desarrollo de todo proyecto de intervención, termina convirtiéndose en una materia más del proyecto. De ahí, la necesidad de interpretar toda esta complejidad que forma parte de la arquitectura industrial de modo que nos lleve a definir cuáles son los valores que la caracterizan y definen ya sean materiales (bienes muebles e inmuebles) o inmateriales (bienes simbólicos) y en una escala que comprenda tanto lo edificado como lo territorial y lo paisajístico. Esta interpretación de todas aquellas preexistencias físicas y datos del pasado nos llevará, además, en el desarrollo de toda intervención, a hacer posible su incorporación en un

tiempo presente. *En realidad, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir. Una intervención es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección*². De este modo, el proyecto de intervención sobre estas construcciones y edificaciones industriales da lugar a la incorporación de una historia presente en estos espacios, *el proyecto entra a formar parte de la historia del lugar y, entrando a formar parte, la reescribe*³. Es entonces que el tiempo actual se incorpora en la sedimentación de tiempos de estos espacios industriales y la memoria de la actualidad se entrelaza a las memorias de otros tiempos dando lugar a nuevas vivencias que sedimentan y nuevas memorias alteradas capaces de hacer presentes memorias del pasado, en un proceso de actualización a nuestro tiempo que las reestructura con vistas a su potenciación en un futuro.

*G. Grassi encuentra que quien posee la llave metodológica para organizar la intervención es la propia arquitectura del edificio existente. Se trata de una corrección del idealismo de Viollet-le-Duc, quien buscaba en el edificio la idea como pauta para la intervención, por la que ahora se transforma en un realismo completamente ligado a la materialidad espacial, física y geográfica del artefacto sobre el que se actúa*⁴. En este sentido, toda intervención debería defender una cierta provisionalidad de sus actuaciones entendiéndose éstas como un estrato más en la vida de estos espacios con esa capacidad de desaparecer o cambiar en el tiempo frente a la costosa e inútil congelación arquitectónica. Es entonces que, si bien es necesaria la intervención sobre estos espacios industriales como modo de documentar una época pasada o un proceso productivo determinado, también lo es como modo de formar parte de un posible paisaje futuro. De manera que, el proyecto de intervención sobre estos espacios industriales se convierte en un proceso capaz de poner en relación pasado y futuro en un tiempo presente.

Sin embargo, son hoy muchas las intervenciones llevadas a cabo sobre este tipo de arquitectura donde esa complejidad que la caracteriza termina perdiéndose y se pasa a valorar tan sólo sus aspectos formales o estéticos. El modo de intervención más generalizado sobre estos espacios industriales es hoy el respeto a la envolvente lo que no significa el respeto al edificio. Raramente se mantiene la lógica en la que se fundamenta esta arquitectura estrechamente vinculada a las lógicas productivas definidas por el lugar, el proceso industrial, la maquinaria e instalaciones necesarias para desarrollar determinados procedimientos o las formas de gestión empresarial de cada proceso. Un acercamiento a estas intervenciones desde la “des-restauración” consistiría en la restitución de su memoria mediante intervenciones diversas tales como: espacios de interpretación, publicaciones especializadas o didácticas... que hagan posible que esta memoria del lugar pueda seguir recreándose tras la intervención. Ejemplos en los que debería llevarse a cabo esta intervención tenemos, entre muchos otros, en la ciudad de Sevilla: la Real Fábrica de Tabacos, sede en la actualidad de la Universidad de Sevilla, el Matadero convertido hoy en un colegio público o la fábrica de cerámica La Cartuja de Pickman donde se encuentra el conjunto monumental de Santa María de las Cuevas y la sede del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. En esta última debería considerarse la vuelta al monasterio de la colección de Pickman y, al mismo tiempo, la inclusión en la visitas al conjunto monumental de las edificaciones de uso industrial y no sólo las monacales.

Asimismo, son numerosas las intervenciones sobre arquitectura industrial que pasan por convertir en mobiliario urbano aquellos “despojos de la industria”: chimeneas, depósitos,... para los cuales una posible “des-restauración” consistiría en la reintegración de estos elementos en un contexto que le sea propio y los hagan comprensibles como parte de un todo.

La Carta del Restauo del patrimonio industrial español: un proyecto de investigación

Presentación

El apartado que a continuación se desarrolla en el contexto de esta III Bienal de Restauración Monumental deriva del trabajo que viene desarrollando desde el año 2005 el grupo de investigación HUM-666 del Dpto. De Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla en relación al proyecto I+D+i aprobado por el Ministerio de Educación y Cultura que lleva por título: *Proyecto para la valoración del patrimonio industrial español y la elaboración de una Carta de Restauración Arquitectónica de los bienes generados durante el proceso de la revolución industrial*. El desarrollo de esta investigación tiene como objetivo principal la elaboración de un documento de análisis sobre la práctica de la restauración y la rehabilitación de la arquitectura industrial en el panorama reciente de nuestro país. Para la elaboración final de dicho documento nos inspiramos en la figura del texto normativo que intenta regular la conservación del patrimonio histórico en general. Es por esta razón por la que entendemos que nuestro trabajo consiste en la elaboración de una Carta del Restauo específica del Patrimonio Industrial, que vendría a completar la Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial, aprobada por el Comité Internacional para la Conservación del patrimonio industrial (TICCIH) el 17 de julio de 2003, ofreciendo una codificación de criterios que orienten la práctica del arquitecto en este campo.

Metodología y desarrollo del proyecto

Nuestro proyecto de investigación parte de la selección de un número determinado de obras importantes de rehabilitación y reutilización del patrimonio industrial español realizadas en los últimos 40 años, con el fin de proceder a un análisis pormenorizado de las mismas. Dicho análisis pretende basarse en métodos comparativos tanto entre los diferentes casos, cuando éstos sean comparables, como entre los diferentes estados definibles en cada caso, principalmente entre el antes y el después de cada gran intervención.

Los objetivos a alcanzar son principalmente dos:

- Sopesar de manera objetiva el nivel de calidad de las intervenciones que se realizan sobre nuestro patrimonio industrial, y en qué grado cumplen estas intervenciones las recomendaciones de la Carta de Nizhny Tagil.

- Proponer eventualmente las medidas que se consideren oportunas para mejorar la práctica de la rehabilitación y de la reutilización del patrimonio industrial español con los problemas específicos que ésta pueda presentar, organizando tales recomendaciones en un articulado a la manera de la Carta del Restauo del Patrimonio Histórico.

En la elección de las obras a análisis se pretenden seguir criterios escrupulosos con el fin de ofrecer una muestra lo más proporcionada posible de la realidad que se quiere analizar. Territorialmente, por ejemplo, el reparto de las obras debe reflejar, con toda la fidelidad que sea posible, el diferente nivel de industrialización de cada comunidad autónoma, haciéndose eco de las particularidades de cada una (preeminencia de un sector productivo sobre otros, por ejemplo).

Los criterios básicos de clasificación de cada elemento analizado son los siguientes:

1. Nivel de conservación de la actividad al que se destina el elemento después de su rehabilitación. En función de este criterio establecemos los siguientes casos:

- 1.1. Conservación del uso industrial originario
- 1.2. Transformación del uso industrial
- 1.3. "Musealización" de la actividad

- 1.4. Transformación global del uso
2. Criterio de representatividad de sectores productivos, según la codificación establecida por el Plan Nacional de Patrimonio Industrial redactado por el Instituto del Patrimonio Histórico Artístico Español.
3. Criterio de representatividad de periodos cronológicos. En relación con las diferentes revoluciones industriales, y fijando fechas significativas de la historia industrial española, se establecen los siguientes periodos:
 - 3.1. Fase preindustrial
 - 3.2. 1832-1888: primera revolución industrial
 - 3.3. 1888-1936: segunda revolución industrial
 - 3.4. 1939-1965: tercera revolución industrial
4. Criterio del contexto territorial en el que se inserta el elemento:
 - 4.1. Contexto urbano
 - 4.1.1. Contexto urbano consolidado: centro histórico
 - 4.1.2. Contexto urbano no consolidado: periferia
 - 4.2. Contexto rural
 - 4.2.1. Contexto rural no aislado
 - 4.2.2. Contexto rural aislado
5. Criterio de organización espacial
 - 5.1. Organización arquitectónica compacta
 - 5.2. Organización arquitectónica dispersa
6. Criterio de iniciativa
 - 6.1. Iniciativa pública
 - 6.2. Iniciativa privada

Para cada elemento de análisis se genera un informe que va encabezado por una ficha resumen cuya estructura evidentemente difiere en función del tipo de elemento de que se trate (edificio singular o conjunto de edificios).

Los informes intentan describir el elemento en sus distintos aspectos físicos, materiales, constructivos y espaciales, tanto en su estado original como en su estado definitivo, aportando el proyecto de rehabilitación correspondiente. Se intenta trazar la historia del objeto analizado tomando como apoyo los documentos existentes, y se realiza un acopio de bibliografía relacionada, así como la recogida de opiniones de expertos sobre la rehabilitación cuando sea posible.

El análisis quiere poner el acento no sólo en las cuestiones constructivas derivadas de la restauración propiamente dicha, sino en otros dos temas que nos parecen de interés primordial:

1. La filosofía de reutilización de los espacios industriales.
2. La importancia dada en cada caso a la reversibilidad de los procesos de rehabilitación.

Panorama de la restauración y rehabilitación del patrimonio industrial en España. Ejemplos elegidos en Andalucía

Como botón de muestra del trabajo realizado hasta el momento, he aquí las obras que se han estudiado en el territorio correspondiente a Andalucía:

1. Fábrica de Cervezas La Cruz del Campo, en Sevilla. Complejo proyectado y realizado por Wilhelm Wrist y Friedrich Stolze en 1903 y que cuenta con una larga historia de intervenciones por parte de:
 - F. y M. Medina Benjumea en 1939-40, 1960 y 1964-65
 - Manuel Trillo de Leyva en 1968-69
 - Víctor Pérez Escolano en 1976

2. Fábrica de Cerámica La Cartuja de Pickman, en Sevilla. Hoy conjunto monumental de Santa María de las Cuevas y Sede del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, conjunto de edificios construidos a partir de 1841 y que fueron rehabilitados en 1992 por José Ramón Sierra, Fernando Mendoza y Roberto Luna.

3. Astilleros de Puerto Real, en Cádiz, obra de Bell, Millar y Eduardo Pelayo realizada entre 1972 y 1978 y rehabilitada en 1993 por Antonio Lopera para la ubicación del museo “El Dique”.

4. El poblado y descargadero de mineral en el puerto de La Laja en Huelva, construido por la Compañía de Minas del Guadiana y Herrerías durante el primer tercio del siglo XX y rehabilitado como viviendas de turismo rural en 1999 por Ramón Pico y Javier Díaz.

5. El Matadero de Sevilla, obra de José López Sáez de 1915, rehabilitada por Manuel Laffarga Osteret entre 1980 y 1983 para dar lugar al Colegio Público Ortiz de Zúñiga.

6. La Comisaría Algodonera de Sevilla, proyecto de Lorenzo Ortiz e Iribar fechado en 1925, acabado al año siguiente bajo la dirección técnica de José Espiau y Muñoz, y que es transformado por Antonio González Cordon entre 1985 y 1991 para establecer la sede de la Consejería de Agricultura y Pesca de la Junta de Andalucía.

7. El Molino de Martos, en Córdoba, obra datada en el siglo XVIII que Juan Navarro Baldeweg convierte en parque público y museo entre los años 2002 y 2004.

8. La fábrica de tabacos de Cádiz, edificio construido por Federico Gil de los Reyes entre 1881 y 1885, rehabilitado en 1996 por Ernesto Martínez y Juan Manuel Sánchez del Pozo del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Cádiz como Palacio de Congresos de la ciudad.

Notas

¹ TORRES BALBÁS, Leopoldo. A través de la Alhambra. Papeles del Partal. *Revista de Restauración Monumental*, n.º 1, noviembre de 2002

² DE SOLÁ-MORALES, Ignasi. Del contraste a la analogía, en *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 15

³ GIORGIO GRASI

⁴ DE SOLÁ-MORALES, Ignasi. Del contraste a la analogía, en *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 45

Bibliografía: arquitectura industrial, obra pública y restauración

AA. VV. *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*. Cuaderno XII, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001

AA. VV. *Archeologia industriale. Metodologie di ricupero e fruizione del bene industriale*. Florencia: Edifir, 2001

AGUILAR CIVERA, I. *Arquitectura Industrial. Concepto, método y fuentes*. Valencia, 1998

BECKMANN, P. *Structural Aspects of Building Conservation*. Londres: McGraw-Hill, 1994

BERGERON, L. L'âge industrielle, en *Les lieux de memoire*. París: Gallimard, 1997

BORSI, F. *Le Paysage de l'Industrie*. Bruselas: Archives d'Ar-chitecture Moderne, 1975

CASTILLO, S. (coord.) *El trabajo a través de la historia*. Madrid: UGT-Centro de Estudios Históricos, Asociación de Historia Social, 1996 [Actas del Congreso del mismo nombre de la Asociación de Historia Social, Córdoba, abril 1995]

CORREDOR-MATHEOS, J. Y MONTANER, J. M. *Arquitectura industrial en Cataluña, de 1732 a 1929*. Barcelona: Caja de Barcelona, 1984

GARCÍA GRINDA, J. L. (y otros) *Recuperación de los Molinos del Tajuña* (2ª edición ampliada). Comunidad de Madrid: Consejería de Política Territorial, Dirección General de Arquitectura, 1990

GORDON, R.B. Y MALONE, P.M. *The texture of industry. An archaeological view of the industrialization of North America, Nueva York [etc.]*. Oxford University Press, 1994

I *JORNADAS Ibéricas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública*. Sevilla, 1994

IBÁÑEZ, M. (y otros) *Arqueología industrial en Bizkaia*. Bilbao, 1988; *Arqueología industrial en Gipuzkoa*. Bilbao, 1990; *Arqueología industrial en Álava*. Bilbao, 1992. Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, Universidad de Deusto

JORNADAS sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial, I, (Primeras... Bilbao, diciembre 1982, Actas). Bilbao: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 1984

PERIS, D. (coord.) *Arquitectura para industria en Castilla-La Mancha*. Toledo, 1995

REVISTA Debats. Monográfico La Arqueología Industrial, n.º 13. IVEA, Valencia, septiembre 1985, pp. 38-94 (textos procedentes de CAS-TELLANO, 1982)

SCHOLLIERS, P. L'archéologie industrielle: définitions et utilités. *Les Cahiers de la Fonderie*, n.º 8. Bruselas, junio 1990

SOBRINO, J. *Arquitectura industrial en España (1830-1990)*. Madrid: Cátedra, 1996

SOBRINO, J. *Arquitectura de la Industria en Andalucía*. Sevilla: I.F.A., 1998

STRATTON, M. *Industrial Buildings. Conservation and regeneration*. London: E & FN Spon, 2000

TANDY, C. *Industria y paisaje*. Madrid: I.E.A.L., 1979

TRINDER, B. *The Making of the Industrial Landscape*. London: Phoenix, 1982

VIDAL VIDAL, M. *Arquitectura e industria. Un ensayo tipológico de los edificios fabriles de L'Alcoià*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1988

Nº REGISTRO: 1	FECHA REALIZACIÓN: 25/01/05		AUTOR: GRUPO DE INVESTIGACIÓN	
Nombre usual de la obra:	Fábrica Casarramona	Nombre actual:	Centro Cultural CaixaForum	
Situación:	Avinguda del Marquès de Comillas, 6-8, 08038 Barcelona			
Criterios de selección que satisface	1. Nivel de conservación de la actividad	1.1. Conservación del uso 1.2. Transformación industrial 1.3. Transformación global 1.4. Musealización actividad	X	
	2. Sector productivo	TEXTIL		
	3. Periodo cronológico	3.1. Fase preindustrial 3.2. Primera revolución industrial (1832-1888) 3.3. Segunda revolución industrial (1888-1930) 3.4. Tercera revolución industrial (1930-1965)	X	
	4. Contexto	4.1. Urbano 4.1.1. Centro 4.1.2. Periferia 4.2. Rural 4.2.1. Aislado 4.2.2. No aislado	X	
	5. Organización espacial	5.1. Compacta 5.2. Dispersa	X	
	6. Iniciativa	6.1. Pública 6.2. Privada		
		Proyecto original	Proyecto de rehabilitación	
	Fechas	1903-04	2003	
	Arquitectos	Josep Puig i Cadafalch	Roberto Luna	
	Ingenieros		Robert Brufau	
Constructores		Dragados y Construcciones		
Promotores	Casimir Casaramona	LA CAIXA		
Imágenes identificativas				

Ejemplo de ficha resumen de intervención sobre un edificio industrial



Azucarera de San Torcuato en Guadix, Granada. Foto: Julián Sobrino Simal



Cerco Industrial de Peñarroya, Córdoba. Foto: Julián Sobrino Simal



Fábrica Aranyó, Barcelona. Foto: Julián Sobrino Simal



Fábrica de Sombreros Fernández Roche, Sevilla. Foto: Julián Sobrino Simal



Matadero viejo, Sevilla. Foto: Julián Sobrino Simal

La reconstrucción del claustro de Santa María la Real de Olite ¿Un caso de des-restauración?

Leopoldo Gil Cornet, arquitecto de la Institución Príncipe de Viana. Gobierno de Navarra. ALPRM

La Iglesia de Santa María y el Palacio Real de Olite¹

El núcleo primitivo del Palacio Real de Olite (Navarra) remonta su construcción a la época romana y ha sido identificado con el “praetorium”, centro de acuartelamiento y punto fuerte de un sistema defensivo basado en un recinto fortificado que cerraba la población. La existencia de grandes sillares almohadillados en la parte baja de torres y muros nos remite al siglo I d.C. y hace pensar en un aprovechamiento continuado durante la Edad Media. Sin embargo, hasta la segunda mitad del siglo XIII no hallamos mención documental de palacios reales en Olite. La noticia de celebración de cortes en Olite por esas mismas fechas no implica su existencia, puesto que dichas reuniones no precisaban locales palaciegos ni especialmente acondicionados. Las referencias, en cambio, van a generalizarse a lo largo del siglo XIV con frecuentes estancias de Felipe III, Juana II y Carlos II, quienes se dedicaron a acondicionarlo.

Es imposible datar el inicio de reutilización medieval de esta primera construcción, puesto que fue la dependencia que más sufrió la depredación del siglo XIX. Antes de la restauración apenas quedaban en pie los lienzos que unían las cuatro torres de las esquinas y las huellas de pilares interiores. La documentación medieval individualiza las distintas dependencias, cuya distribución variará a comienzos del siglo XV, cuando se abran los dos grandes ventanales que hoy dan a la plaza de San Francisco. Hasta ese momento no se diferenciaba en gran manera de otras construcciones del reino organizadas en torno a un patio rectangular. Ni Carlos II ni sus padres habían alterado significativamente el conjunto.

Cuando Carlos III accede al trono en 1387 inicia una serie de construcciones en todo el reino a fin de dotar de palacios reales a varios de los principales núcleos de población. La edificación del palacio de Olite a partir del año 1388, fecha en que adquiere las primeras casas para descongestionar y ampliar el antiguo palacio, debe inscribirse en esta actuación.

Tenemos que imaginarnos el rectángulo del antiguo “praetorium” inmerso en un enjambre de pequeñas construcciones que invaden todos los rincones que quedan entre el palacio y la Iglesia de Santa María. Durante diez años, el monarca arregla y reacondiciona las antiguas dependencias del palacio. En abril de 1399 se puede fechar el inicio de la ampliación del antiguo palacio mediante la adquisición de unas casas colindantes. Éste es el emplazamiento elegido por la reina para hacer sus edificaciones, el espacio comprendido entre el palacio viejo y la iglesia; y aquí se levantará la nueva capilla de San Jorge y los aposentos de doña Leonor. Al mismo tiempo, el rey se dedicaba a la ampliación y arreglo de los jardines.

A partir de 1402 Carlos III promueve la edificación de un nuevo complejo sin un esquema previo. La construcción seguirá el trazado de las fortificaciones de la villa. Primero se levantó el núcleo central, la Gran Torre, a la que se fueron añadiendo distintas piezas (Torre Nueva, Torre del Retrait, Torre

de la Vit, Galería del Rey) que dejaban entre ellas pequeños patios interiores (de la morera y de la pajarera). Más tarde, entre 1410 y 1415, se alzaron las torres periféricas (de las Tres Coronas, de los Cuatro Vientos, de la Atalaya, del Portal, del Aljibe) que fijaron su característica silueta. Con la Galería de la Reina, suspendida sobre una inmensa sala cubierta por potentes arcos, y la escalera principal, de la que no quedan huellas, se concluyó la ampliación del conjunto hacia 1420.

Carlos III murió en Olite el 8 de septiembre de 1425, y hasta el último año de su vida siguió interesado en mejorar su obra predilecta. El conjunto por él edificado era magnífico: “seguro estoy que no hay rey que tenga palacio ni castillo más hermoso, de tantas habitaciones doradas (...). No se podría decir ni aun se podría siquiera imaginar cuán magnífico y suntuoso es dicho palacio”, relataba un visitante alemán años después de la muerte del rey Noble.

La incorporación de Navarra a la corona de Castilla en 1513 supuso el comienzo del declive del Palacio Real y el inicio de su deterioro, ya que a partir de ese momento se utilizó como residencia de virreyes y, sólo con ocasión de alguna visita regia, como residencia real. Su mantenimiento era un gasto que gravaba al tesoro sin rendir aparentes beneficios. Conocemos numerosas reparaciones, casi siempre de escasa importancia y más bien tendentes a permitir su habitabilidad, durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Una descripción de 1802 atestigua la conservación hasta ese momento de la mayor parte de las dependencias, si bien muchas de ellas en estado precario. Sin embargo, la Guerra de la Independencia va a resultar fatal para el palacio. Para evitar que las tropas francesas en retirada se pudieran hacer fuertes entre sus muros, Espoz y Mina ordenó prenderle fuego en 1813. El palacio, todo él lleno de cubiertas y dependencias trabajadas en madera, debió de arder como la yesca. Sólo resistieron los muros de cantería, y aún estos sufrieron graves desperfectos. En 1817 declaraban que se hallaba “derruido en su interior”, situación que dio pie a un continuo saqueo.

La parroquia de Santa María y su claustro

Incrustada en el palacio real se encuentra la Iglesia parroquial de Santa María. Construida en el primer tercio del siglo XIII, su portada se fecha hacia 1300. Aunque no se trata de la capilla de palacio, los reyes la favorecieron de una manera especial y la utilizaron en actos solemnes por su mayor capacidad.

Ante la fachada occidental, se edificaba en 1432 un claustro para los canónigos de Santa María, con el soporte económico de la Reina Doña Blanca. Al claustro se accedía originalmente a través de un arco flanqueado por un conjunto escultórico que representa a una reina en oración ante la Virgen. El escudo soportado por un lebril la identifica con la Reina Blanca (1425-1441) ya que parte sus armas con las de su marido Juan II. Se trata de una representación que responde al tipo de donante en pie ante la imagen de su devoción. Su excelente factura la conecta con el mejor escultor entonces activo en Navarra, el flamenco Johann Lome de Tournai.

La conservación de los restos del palacio real

La primera acción dirigida a evitar que “tan venerables ruinas se derrumben por completo sin que se guarde un recuerdo de aquel precioso monumento” la promovió la Comisión de Monumentos de Navarra en 1869. Encargó a don Juan Iturralde y Suit, secretario de la Comisión, que fuera a reconocer las ruinas. Un año más tarde, Iturralde presentó a la Comisión los resultados de la investigación

que se le había encomendado. Se trataba de una memoria acompañada de trece láminas que, a la vista de la calidad del trabajo, la Comisión acordó publicar.

En 1914, urgida por la Comisión de Monumentos, la Diputación Foral de Navarra adquiere los restos monumentales del Palacio Real de Olite “para conservarlos y, cuando sus perentorias necesidades se lo permitan, restaurarlos, y de esta forma salvarlos de la destrucción que les amenaza”. A partir de ese momento la Diputación, de la mano de la Comisión, podrá intervenir en las ruinas con entera libertad. Así en 1923, convocó un concurso internacional para la confección de un proyecto completo de restauración, que, a modo de plan director, sirviera de base a los trabajos de conservación y restauración que en lo sucesivo fueran a realizarse en el palacio. El concurso, que se falló en 1924, lo ganaron los hermanos Javier y José Yáñez Larrosa. Por Real Orden, de 17 de enero de 1925, del Ministerio de Instrucción Pública, se declaraban las ruinas del Palacio Real de Olite monumento nacional.

La Institución Príncipe de Viana

En 1940, la Diputación Foral de Navarra creó la Institución “Príncipe de Viana”, para que se ocupara de la restauración, mantenimiento y custodia del patrimonio artístico del reino. Por Orden de 11 de noviembre de 1940, del Director General de Bellas Artes se facultó a la Diputación Foral de Navarra para que, directamente y por su cuenta, atendiera a la custodia, conservación y restauración de los monumentos histórico-artísticos de la Provincia, con todo su contenido. La Diputación delegó esta facultad en la recién fundada Institución “Príncipe de Viana”.

De Palacio real a parador nacional

En los primeros días de 1963, visitó Navarra el Director General de Fomento del Turismo. En su estancia manifestó la posibilidad de construir un Parador Nacional en las ruinas del Palacio Real de Olite. Por tratarse de un monumento declarado, la Diputación recabó la opinión de la Institución Príncipe de Viana, quien consideró que podía “ser la solución para el futuro del Palacio”, puesto que el Parador se pretendía construir en una zona del conjunto palaciego “de la que no quedaba absolutamente nada” y que, “por este motivo, era imposible su restauración”. “De hacerla, sería una restauración caprichosa”. Además, se justificaba, “la intervención no afectaría para nada al exterior, que una vez restaurado, quedaría como en la actualidad y podría ser un establecimiento de lujo para el gran turismo extranjero, que desea verse alojado en un viejo castillo español. La parte gótica del castillo, cuando esté restaurada, servirá de aliciente, para el turismo extranjero de gran lujo”. Yáñez Larrosa reconoce que el edificio donde se pretende instalar el Parador es “parte interesante del palacio por su antigüedad, pero que, por el estado de destrucción en que se encuentra, no admite una fiel restauración”.

Con esta opinión tan favorable de los responsables de la Institución, la Diputación dio su conformidad a la instalación de un Parador Nacional de Turismo en los restos del Palacio Real de Olite y cedió gratuitamente al Ministerio de Información y Turismo el terreno y las ruinas. Pero hizo constar que, en lo que respecta al aspecto exterior del Palacio, por tratarse de un Monumento Nacional, debería quedar sujeto a la inspección y aprobación de los Arquitectos de Monumentos de la Institución.

Daños colaterales. De claustro a atrio

Cuando parecía que todo se había solucionado, el Ministerio introdujo una nueva condición que afectaría de forma decisiva al conjunto monumental de Santa María: “Debe desalojarse el edificio situado en el extremo derecho de la fachada principal de la fortaleza y (sobre el) claustro de la iglesia, que está destinado a vivienda, pues en el proyecto se ha de incluir su demolición, ya que la entrada de servicio hay que acoplarla en dicha zona”.

Tanto el claustro como los edificios adosados a él, residencia del párroco y del coadjutor, pertenecían a la parroquia de Santa María. Sin embargo el Secretario de la Institución opinaba que “las demoliciones de estos edificios no son solo necesarias para las obras del Parador, sino esenciales para dejar en su primitivo estado el claustro gótico y la fachada de la iglesia”. La Diputación, en sesión de 4 de noviembre de 1966, acordó realizar las gestiones necesarias “para proceder al derribo de los dos edificios adquiridos a la parroquia de Santa María, anexos al Parador de Turismo Príncipe de Viana”.

En 1964 se aprobó el proyecto redactado por el arquitecto Ignacio Gárate Rojas. Las obras se adjudicaron en diciembre de 1964 y el 17 de octubre de 1966 se inauguraba el Parador Nacional de Turismo del Príncipe de Viana.

Con fecha de 29 de enero de 1966, el arquitecto de la Institución, José María Yáñez Orcóyen, presentó el proyecto de urbanización y adamentamiento de la placeta del Palacio Real de Olite, que contemplaba la demolición de las edificaciones que conformaban el claustro de Santa María. Mientras se cubría con pizarra la Galería del Rey y la torre de las Tres Coronas, se derribaban las casas adosadas al claustro, “porque afeaban y hacían difícil la visión del claustro”. Derribados los edificios, se consolidaron las arquerías góticas que se dejaron al descubierto y sin techumbre alguna, “con lo que a través de las celadas góticas podrá verse la maravillosa portada de esta Iglesia de Santa María. De esta forma, la plaza de San Francisco queda como el más importante monumento de Olite”.

Además, como se recoge en la Memoria de la Institución Príncipe de Viana del año 1965, los técnicos consideran que la cesión de una parte del Palacio Real de Olite “ha supuesto un gran impulso para las obras de restauración porque ha concentrado los esfuerzos de la Institución en la parte gótica del Castillo, donde se está terminando la restauración de la torre del Homenaje”.

En 1968 los autores, los responsables de la intervención están satisfechos de su decisión. “Se ha consolidado el claustro de la iglesia de Santa María la Real, quedando un magnífico conjunto, y que al mismo tiempo permite ver en todo su esplendor la magnífica portada tallada de esta Iglesia. Toda esta importante obra ha permitido también contribuir al embellecimiento de la plaza de San Francisco, presentando a los turistas que vienen al Parador de Turismo, una espléndida visión del Monumento, a su llegada”.

La des-restauración o la restauración de 2006

Este sería un caso de des-restauración en negativo. En esta ocasión la intervención que pide el monumento no consiste en retirar ni sustituir, sino en restituir, reponer. Reponer para tratar de recuperar el espacio claustral, y para proteger un conjunto escultórico que estamos perdiendo vertiginosamente.

Pero no me gusta hablar de des-restauración porque tengo la sensación de que cuando utilizamos este nuevo término es porque queremos demostrar el error de otros. Conviene señalar que la des-restauración es una enfermedad de ricos, porque para practicarla, uno debe tener todo el trabajo hecho,

todo el patrimonio en perfecto estado de revista, y dinero. Hay que tener en cuenta que una parte muy importante de la reversibilidad de las intervenciones es una cuestión económica.

Por mi parte prefiero seguir utilizando el término tradicional de restauración. De una fase, de otra. La de 1924 o la de 1963. Si defendemos que el monumento que nos ha llegado es fruto de la historia que se ha ido amontonando en él, no podemos pensar que nuestra intervención vaya a ser la definitiva porque, aunque a algunos les parezca mentira, con nosotros no se acaba la historia.

La des-restauración del Parador es impensable por imposible. Entre otras cosas porque no fue una restauración. Se utilizaron los restos del palacio viejo para dar *glamour* al nuevo parador. No fue una restauración equivocada porque en ningún momento se planteó como tal. Por el contrario, fue un alivio para los restauradores que consideraban que por el estado de destrucción en que se encontraba no admitía una fiel restauración.

Para la forma de ver y entender la arquitectura monumental de las gentes que protagonizaron aquel momento, según el gusto y la sensibilidad del lugar y de la época, el claustro, y sobre todo lo que tenía encima, carecía de valor arquitectónico. O no valía tanto como para que su conservación impidiera la construcción del anhelado Parador Nacional que iba a situar a Olite y a Navarra en el mapa turístico de España. El claustro y las casas que a él se adosaban eran, para aquellas gentes, un impedimento para contemplar lo realmente bello, la magnífica portada de Santa María. Pero no cayeron en la cuenta de que la portada de la iglesia es con claustro. De la misma forma que la portada es con iglesia.

A medida que uno se adentra en los hechos y se pone en la piel de los que tomaron la decisión que hoy consideramos desafortunada, se da cuenta de que con los datos que manejaban, tenían poco margen de maniobra. Si vemos las imágenes de la plaza de principios de los años sesenta, admitiremos que quisieran cambiar su aspecto. Y cambiaron su aspecto con las exigencias de un Parador Nacional que daba trabajo a mucha gente de la localidad y que, como ya se ha dicho, situaba a Olite y a Navarra en el panorama turístico español. Al mismo tiempo, reducían considerablemente el volumen de palacio a conservar, lo que les iba a permitir centrarse en la zona más pintoresca, dando un uso al palacio viejo que consideraban compatible con la dignidad del monumento: “un establecimiento de lujo para el gran turismo extranjero, que desea verse alojado en un viejo castillo español”.

Hay que reconocer que las construcciones que se amontonaban sobre el claustro eran auténticas excrescencias. El envoltorio del claustro no era bello, estaba fuera de escala y no se relacionaba bien con los restos del palacio viejo. Pero acotaba y jerarquizaba los espacios. Llegar de la luz de la plaza a la penumbra del claustro para pasar de nuevo a la luminosidad tamizada de la portada y alcanzar, por fin, la iglesia.

Esto ya no es así. Pero puede y debe volver a serlo. Soy consciente de que si la portada no estuviera en peligro me resultaría muy difícil vender la restauración del claustro simplemente por cuestiones de adecuación espacial. Pero, por desgracia, se ha comprobado que la demolición del claustro ha afectado muy negativamente a la conservación material del monumento, porque supuso dejar desprotegida la magnífica portada, y exenta y expuesta a la intemperie la arquería gótica del claustro y toda su ornamentación. Entonces nadie podía imaginar que aquella decoración que había durado siete siglos se pudiera desvanecerse en unos pocos años. Porque cuarenta años después de la demolición nos damos cuenta de que la portada se nos va. A San Juan se le cayó la cabeza, Doña Blanca ha perdido el rostro, y la policromía desaparece a gran velocidad. Hay que proteger la fachada-portada, como estuvo protegida en otro tiempo y Villaamil recogió en su grabado. Con el mismo celo, pero con otros medios, con otra sensibilidad e, inevitablemente, con otras formas.

Nos encontramos ante una magnífica portada que se nos va por no estar protegida ¿compensa protegerla de nuevo, aunque esta protección reduzca y enturbie el placer de su contemplación? La protección de la arquería del claustro no plantea ninguna duda. Desde mi punto de vista, el del arquitecto, hay que reconstruir el claustro. Aunque se podría, simplemente, proteger la arquería y la escultura que se apoya en ella. Pero eso, con lo que demasiada gente estaría de acuerdo, sería un error. Un error, porque estaríamos ante una intervención que, efectivamente, garantizaría la integridad de los arcos del clustro y de su escultura, pero negaría la condición arquitectónica del claustro, al rechazar la cualidad de elemento arquitectónico de la arquería y reducirla a la categoría de escultura. En este caso, la des-restauración o restauración de 2006 consiste en restituir. Sin pensar en lo que hubo, hay que tratar de recuperar la función, el concepto y el significado del claustro de Santa María la Real de Olite.

Nota

¹ Para la redacción de este apartado he utilizado el trabajo que el historiador Javier Martínez de Aguirre preparó para acompañar las bases del Concurso de anteproyectos para la conclusión de las obras de restauración del Palacio de los Reyes de Navarra en Olite, que convocó el Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra en 1986.



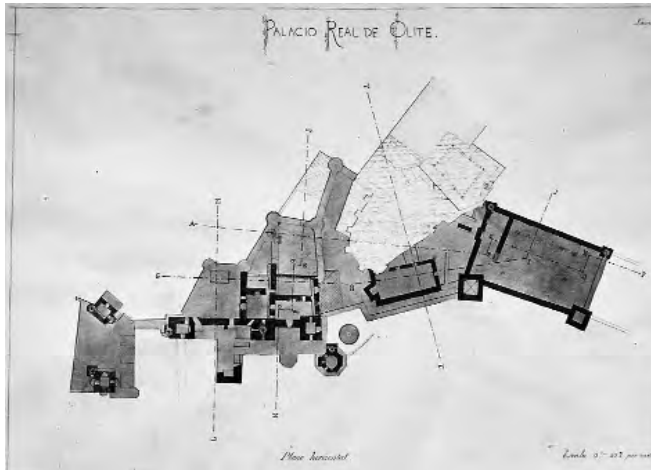
El claustro antes de convertirse en atrio, 1931. Fuente: Archivo Institución Príncipe de Viana (IPV)



Los edificios situados junto al palacio viejo que, al construir el Parador, se van a derribar, 1963. Fuente: Archivo Institución Príncipe de Viana (IPV)



La fachada de Santa María con la arquería en primer término, 1968. Fuente: Archivo Institución Príncipe de Viana (IPV)



Planta levantada por Iturralde y Suit, donde se aprecia la iglesia de Santa María y su claustro englobados en el conjunto palaciego, 1870. Fuente: Archivo Institución Príncipe de Viana (IPV)

Revisión conceptual del Plan Especial de Ronda. Nuevas experiencias en la protección desde el planeamiento

María Teresa Pérez Cano, profesora titular del Dpto. de Urbanística y Ordenación del Territorio¹ de la Universidad de Sevilla

La evolución en los últimos años del concepto de restauración en el campo teórico y de la intervención arquitectónica se ha visto condicionada y atrapada, en muchos casos, por un planeamiento urbanístico inadaptado, caduco y obtuso, en cuanto a criterios patrimoniales se refiere, aunque por supuesto vigente en cada momento en sus muchos otros aspectos.

La necesidad de instrumentar la protección del patrimonio de forma generalizada a la mayoría de los bienes de interés cultural cualquiera que fuese su tipología (Monumento, Jardín Histórico, Conjunto Histórico...) y nivel² ha vinculado de modo fehaciente la legislación patrimonial a la urbanística. Es a partir de la entrada en vigor de la LEY 16/1985 del Patrimonio Histórico Español cuando se confía de forma cierta la materialización física de la protección de la mayoría del patrimonio urbano a los planes urbanísticos que se encuentren debidamente homologados por la administración cultural. De hecho, la moderna estructura urbanística administrativa que tenemos es en cierto modo reciente, pues tiene sólo cincuenta años³, mientras que la patrimonial es más de dos décadas anterior. De ahí se explica que cuando surgió de forma reglada la protección del patrimonio histórico⁴ no estaban desarrollados suficientemente los mecanismos a nivel urbano para proceder a su ejecución material, ni se generaron los propios *ad hoc*.

La importancia de esta nueva relación ha propiciado incluso un cambio en los planes de estudios de la titulación de arquitecto, competente para la redacción de planeamiento y de proyectos de arquitectura, y su adaptación en cuanto a sus especialidades tradicionales⁵ a la nueva realidad social y jurídica, y no es la única.

Aunque la administración cultural nunca pierde sus competencias en los BICs, controlando en cada momento el alcance y la calidad de la intervención sobre los mismos, cuestión evidente por otro lado ya que constituyen lo más selecto de nuestros bienes. En los conjuntos urbanos soportes de un tejido histórico, de relaciones, de tipologías, de arquitecturas cotidianas, comunes quizás, pero no por ello menos importantes ya que son la base de la ciudad histórica, las circunstancias cambian.

En los Conjuntos Históricos, una vez redactado el Plan Especial de Protección del área afectada por la declaración –o cualquier otro instrumento de planeamiento previsto por la legislación urbanística⁶– se produce la delegación de competencias y por tanto la intervención en sus inmuebles y en los espacios urbanos se controla de forma distinta. La propia naturaleza de la ciudad histórica propicia que el tejido que le da soporte se rija por parámetros urbanísticos que no están pensados de cara a la protección del patrimonio edilicio sino más bien elaborados para el crecimiento de la ciudad.

En efecto, ya hemos dicho que esta relación se ampara en la LEY del Suelo de 1956, momento histórico donde la mayoría de nuestras ciudades necesitaban crecer rápidamente para acoger la

demanda de población. Como sabemos, esta demanda se resuelve tanto en altura como en extensión. La instrumentación urbanística básica que se desarrolla y se aplica se dirige en esa dirección. Se estandarizan parámetros tales como edificabilidad, ocupación, altura, densidad, tamaño de parcela... que generalizan y homogeneizan crecimientos rápidos de ciudad según tipologías que responden a otra escala, propias del Movimiento Moderno, pero bien ajenas a la ciudad tradicional. Ésta se ha consolidado y transformado poco a poco, de forma individualizada pieza a pieza, lentamente a lo largo de los siglos. Probablemente sea la estandarización –con la pérdida de identidad que ello conlleva– necesaria para abaratar costes y producir con rapidez grandes cantidades de suelo, uno de los mayores enemigos de la ciudad histórica.

Nos encontramos pues con la necesidad de utilizar una herramienta preestablecida, codificada para otros parámetros, con otros ritmos y con otros tiempos, lo que no deja de ser una grave incongruencia. Veremos cómo muchos de nuestros esfuerzos derivarán en pensar y repensar este instrumento de intervención en nuestro patrimonio edificado, intentando entre sus resquicios encontrar otra nueva luz.

El conjunto histórico de Ronda ha redefinido sus límites desde su declaración en 1969, en cinco ocasiones. Desde la entrada en vigor de la Ley de Patrimonio de 1985, ha intentado sin éxito en dos ocasiones redactar un Plan Especial de Protección de su Conjunto Histórico quedando el documento en fase de *Avance* en ambas ocasiones. Más de veinte años pues sin las reglas claras del juego edificatorio, con la incertidumbre que ello produce. La que suscribe estas líneas espera que este esfuerzo sea concluyente.

Esta redefinición de la línea que separa el Conjunto Histórico de lo que no lo es ha seguido según la época criterios de delimitación diferentes. Podríamos decir que la restauración/ des-restauración urbanística se ha propiciado variable en corto espacio de tiempo. Probablemente el Plan Especial con los criterios de valoración que introduce sobre la ciudad histórica propiciaría otra nueva delimitación. En efecto, las distintas delimitaciones del Conjunto tienen en cuenta principalmente su historia, su continuidad urbana, su patrimonio edificado, el paisaje pero no el hecho específico de su implantación territorial y por tanto sus relaciones con un medio físico que la hacen singular y única. Reconocer este valor, y trasladarlo a su delimitación es una obligación ineludible, ya sea utilizando el propio bien o la figura del entorno.

Esto que ahora nos debiera parecer básico es sin embargo un criterio nuevo. Son muy pocos los conjuntos históricos declarados en Andalucía en cuya delimitación se incluyen criterios de implantación territorial y relaciones paisajísticas⁷ traduciéndose ello en el bien y/o en su entorno. Casos como el de Sevilla, cuya relación cultural con el territorio es en la actualidad apenas perceptible sólo en su río, son pérdidas irreversibles sobre todo si pensamos que es relativamente reciente (para la Exposición Universal de 1992) cuando se ha suprimido esta relación (o esta oportunidad) en los terrenos de la Cartuja, últimos en urbanizarse de todos los que históricamente circundaban Sevilla. Cuestiones recurrentes que preocupan a la disciplina urbanística como la conurbación que presentan muchos núcleos urbanos –conjuntos históricos o no– podrían haberse evitado o corregido entendiendo las relaciones territoriales también desde perspectivas patrimoniales.

Una vez definido el límite, el interior del conjunto histórico inserto en un plan regula mediante ordenanzas su presente y su futuro. Una cuestión importante a tener en cuenta⁸ es cómo se produce la transición entre dentro y fuera, el límite y sus bordes. Si se ha comentado la dificultad de la delimitación por cuestiones de cambios de criterios patrimoniales de carácter territorial, no menos complicado resulta por criterios urbanos. Esto es porque en la mayoría de los casos hay sectores del parcelario que no presentan un corte claro entre la ciudad histórica y los crecimientos contemporáneos, por lo que se debe recurrir a otras cuestiones para su *diseción*. Si esto es así a la hora de delimitar, debiera haber también transición entre las ordenanzas del conjunto y las de fuera de éste.

Casos comunes en nuestros conjuntos los son de calles donde una acera tiene dos plantas y la de enfrente cuatro o cinco, sin que se trate precisamente de bordes históricos, simplemente por el cambio de ordenanza entre una acera y la de enfrente. No sólo supone cambios bruscos de altura, también de intensidad, de tipologías, de usos, de tratamientos de fachada, de huecos, color... situaciones diferentes que también se traducen en agravios comparativos y repercusiones económicas no acordes con la ciudad justa que debe procurar cualquier plan desde criterios de sostenibilidad urbana.

El conjunto histórico de Ronda se mueve en la actualidad en el límite de unas ordenanzas elaboradas por el equipo de José Seguí Pérez en 1992, no aprobadas definitivamente aunque se usan como referencia, y unas Instrucciones de la Dirección General de Bellas Artes, redactadas por Francisco Pons-Sorolla y Arnau en 1969 aún vigentes. Ambos textos son contradictorios y propician metodologías de intervención diferentes⁹.

Las ordenanzas de Pons-Sorolla estructuran el actual conjunto histórico de forma muy diferente. La zona central, perímetro morado, con la parte conocida como *la Ciudad*, se es muy exigente y casi se congela en el tiempo. Se reconstruyen y/o restauran partes de su perímetro murado y se restauran algunos de sus edificios más emblemáticos (Santa María, Espíritu Santo...). El contrapunto es el barrio de *San Francisco*; éste casi se olvida y difumina dentro del perímetro azul, como una parte más del paisaje. El sector que se sacrifica en aras de la mal llamada modernidad es el del *Mercadillo*. Esta zona en origen homogénea se subdivide en distintas partes a las que se les asignan alturas dispares que llegan hasta las siete plantas. Además se propicia la transformación del parcelario trazando una línea imaginaria de trece metros en una de las aceras de la avenida de la Paz. Finalmente se seleccionan algunos espacios y edificios singulares para su especial protección.

El plan de Seguí aporta por primera vez un amplio catálogo oficial de edificios y espacios protegidos. Recordemos que con Pons-Sorolla sólo se protegía de forma individualizada la Plaza de Toros, la Posada de las Ánimas y los exconventos de los Descalzos (con su plaza) y San Francisco, también los espacios libres de la Alameda del Tajo, las plazas Duquesa de Parcent y San Francisco, así como los jardines del Rey Moro. Dicho catálogo estructurado en distintos niveles de protección asigna grados de intervención diferentes según su nivel, lo que se traduce en tipos de obras posibles. Llama la atención cómo edificios anteriormente protegidos como la Posada de la Ánimas y de nuevo catalogados han sido transformados y despojados de su interés patrimonial. También se ha propiciado positivamente la recuperación de algunos edificios sin uso como Santo Domingo, por lo que el balance hasta la fecha lo podemos calificar como dispar.

Desde nuestro punto de vista, apoyado en reflexiones más actuales que abordan el conocimiento, la valoración y la elaboración de propuestas de intervención, de esta contradicción podemos extraer algunas lecciones, que intentarán ser corregidas desde el nuevo Plan.

Pero esta situación de superposición que se presenta en Ronda no es extraordinaria en nuestros conjuntos históricos. Lo habitual es que convivan en el tiempo distintos paisajes urbanos fruto de ordenanzas y criterios también diferentes, activos a lo largo de los años. Podemos identificar épocas y criterios que nos señalan ordenanzas concretas visibles no sólo por el aumento de la altura de la edificación, sino también por la posición de los patios, uso de materiales, tratamiento de los huecos, etc.

En efecto, si la intervención sobre un monumento debe ser coherente y respetuosa con los valores del bien, y ello se vigila y controla, en la ciudad de la arquitectura de lo cotidiano, las miradas mucho más individuales y escondidas cambian. Además los arquitectos son especialistas¹⁰ en dejar su huella buscando las rendijas que el planeamiento les permite para intervenir de modo activo y singular, siguiendo en muchos casos los dictámenes de una moda pasajera pero ajenos al discurrir de cada una de esas pequeñas historias.

El resultado es en muchos casos el de intervenciones anodinas, que no aportan nada a la construcción patrimonial de la ciudad contemporánea y que devalúan la calidad de la ciudad histórica heredada.

La introducción de nuevos usos en edificios cuya trayectoria vital los dejó sin ello, es un recurso siempre necesario, y debe ser propiciado por el Plan. La discusión se suscita en el sentido de si dichos usos son compatibles o no, con lo que es o ha sido la memoria del edificio. Pero cuando hablamos de ciudad histórica, los planteamientos cambian, pues pasamos de haber sido un todo, usado como ciudad completa, a ser un sector más de la ciudad actual. Lo que antes era un organismo vivo completo donde cada pieza tenía sentido en sí mismo y en su relación con el resto, se ha transformado en una parte de gran valor simbólico. En este punto es importante no caer en el error tan común de la musealización a ultranza. Son muchos los conjuntos históricos condenados a ser museos urbanos, carentes de sentido, sin vida propia, corriente, cotidiana, aunque convertidos en el mejor de los casos en destino turístico.

Retroceder el camino andado y deshacer o desrestaurar las decisiones tomadas en dicho sentido es una tarea pendiente.

Notas

¹ M^a Teresa Pérez Cano es directora del Grupo de Investigación Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía (HUM700), que redacta en la actualidad el Plan Especial de Ronda (Documento de Aprobación Inicial).

² El concepto de *nivel* no es exactamente una definición legal, sin embargo en su artículo 21, la LEY 16/1985 del Patrimonio Histórico Español nos señala que *En los instrumentos de planeamiento relativos a Conjuntos Históricos se realizará la catalogación según lo dispuesto en la legislación urbanística, de los elementos unitarios que conforman el Conjunto definiendo los tipos de intervención posibles y expresamente dice A los elementos singulares se les dispensará una protección integral. Para el resto de los elementos se fijará en cada caso, un nivel adecuado de protección.*

³ LEY del Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 12 de mayo de 1956.

⁴ LEY sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico de 13 de mayo de 1933. Recordemos que la mayoría de nuestro patrimonio se encuentra protegido a partir de esta ley, y por ello resulta urgente la actualización de muchos bienes por cuestiones relativas a la falta de entorno, necesidad de instrucciones particulares, etc.

⁵ La mayoría de los profesionales que desarrollan en la actualidad planeamiento urbanístico en Andalucía y/o que intervienen en Patrimonio, se titularon con los planes de estudios (1975, 1964, 1957...) donde las especialidades posibles eran Edificación y Urbanismo. Sólo a partir de 1998 surge un nuevo plan de estudios en la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla donde el Patrimonio adquiere el nivel de especialidad sumándose a las dos anteriores, desarrollándose en asignaturas adscritas a diversos Departamentos de forma multidisciplinar: Proyectos, Urbanismo, Historia, Construcción...

⁶ LEY 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, artículo 20.1. Aclarar que en la nueva LEY de Patrimonio Andaluz, este aspecto sigue plenamente vigente, ya que los cambios que se introducen no abarcan a esta relación.

⁷ La reciente declaración en 2007 del Conjunto Histórico de Santlúcar la Mayor (Sevilla), incluye el espacio de la formación natural de la Cárcava que le es tan característico. Con anterioridad el Sitio Histórico del Rocio en Almonte (Huelva) ya insertaba terrenos de la marisma de Doñana o Cazalla de la Sierra en su entorno inmediato.

⁸ En casi todos los Planes ésta es una cuestión pendiente. Si son planes especiales carecen de competencias fuera del conjunto histórico, no se puede hacer nada. Si es planeamiento general, la mayoría, con ocuparse del conjunto histórico, considera que ha cumplido o ha hecho suficiente. Planteamos por tanto que administrativamente no hay recursos legales para exigir que se plantee cierta transición y que debiera corregirse con el tiempo.

⁹ Hay quien niega que ambas ordenanzas puedan estar vigentes en simultáneo, y opinan que las de Pons-Sorolla han prescrito. En nuestra opinión cuando se declara el Conjunto Histórico de Ronda se dictan estas primeras ordenanzas o Instrucciones de la Dirección General de Bellas Artes. Sólo se sustituirían si hubiese otro documento similar vigente que tácitamente lo anulara y no lo hay, ya que no existe Plan Especial de Protección aprobado definitivamente. Aunque es cierto que la Comisión Provincial de Patrimonio de Málaga hace una interpretación mixta de ambos documentos, de ahí la ambigüedad y la incertidumbre que se vive en la actualidad.

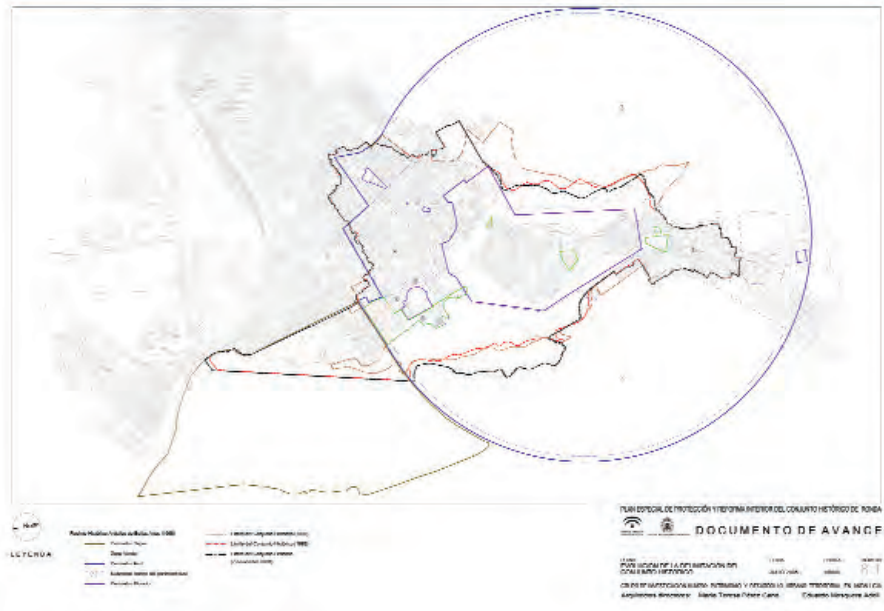
¹⁰ Cuando no disfrutan buscando el fallo de la norma para incumplirla, en cuanto a su filosofía o espíritu, aunque evidentemente no desde el punto de vista puramente legal. En el caso de Ronda cuestiones como la topografía, por desniveles del terreno, son aprovechadas para incrementar edificabilidades. Es también habitual ocupar el espacio bajo cubiertas inclinadas, para disimular una planta más.



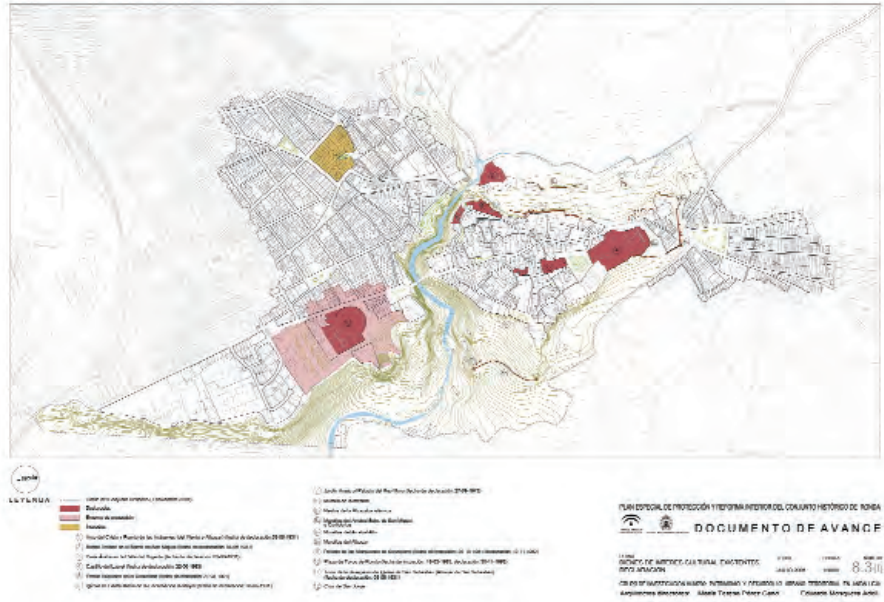
Avenida de la Paz en el siglo XIX (estado que perduró hasta bien avanzado el siglo XX). Fuente: Albert F. Calvert. *Spain, An Historical and Descriptive Account of its Architecture, Landscape, and Arts*. London: B.T. Batsford, 1924 (primera edición London: J.M. Dent and Co., 1911), volumen II



Vista de Ronda desde el camino al Santuario de la Virgen de la Cabeza (imagen y relaciones contextuales ignoradas por los instrumentos de protección hasta la fecha). Foto: M. Teresa Pérez Cano



Evolución de la delimitación del Conjunto Histórico



Bienes de Interés Cultural en Ronda (Málaga)

Restauración y Arquitectura contemporánea: posibilidades, alternativas y cuestionamientos

Carmen Guerra de Hoyos, Carlos Tapia Martín, ETSA. Universidad de Sevilla

Unos versos del místico medieval alemán Ángelus Silesius dicen: “dos ojos tiene el alma, uno mira en el tiempo / el otro, hacia lo lejos, a donde está lo eterno”. Estos versos nos sirven como punto de partida porque aclaran eficazmente la tarea que nos ocupa. Efectivamente, en la acción de restaurar, hasta ahora, parecía imprescindible la mirada con esos ojos del alma que enfocan simultáneamente el discurrir temporal y aquello que subyace, que permanece frente a los cambios. Para la Arquitectura, al menos hasta el siglo XX, también formaban parte de su planteamiento esencial.

Sin embargo, de lo que ya no parecemos tan seguros es sobre si esa condición pueda definir con efectividad nuestro propio presente. A esta inquietud responde el concepto de “desrestauración”, en el sentido de que no nos correspondería atender sólo al momento de creación de la obra a restaurar o rehabilitar, sino que habría que recoger la línea que refleja su transformación y su entendimiento, su recepción social y cultural, en el arco temporal que discurre entre su origen y nosotros o, en otras palabras, la comprensión de la historia como una red y no como una vía.

Pero nos gustaría dilatar este concepto entendiendo que no sólo hay que revisar la tarea de mirar, sino que resulta imprescindible definir la situación, el punto de vista desde donde se mira; dicho de otro modo, en los versos de Silesius, lo que vendría a poner en cuestión la condición de presente es la incertidumbre del posicionamiento, puesto que nos sabemos separados, diferentes, no sólo de nuestro pasado o de nuestro futuro, sino también respecto a otras miradas constatables del mismo presente. Entendida como tal, la tarea de restaurar, rehabilitar, convivir o entender el pasado ofrece un doble requerimiento, hacer justicia al pasado¹ y al presente, sin impedir, sin agotar la posibilidad de otras lecturas presentes o futuras. Pese a la incertidumbre y al riesgo al que cualquier profesional responsable se enfrenta, esta dimensión ofrece una oportunidad innegable a la creatividad y a la dilatación de nuestra época en esta tarea.

Pero detrás de este planteamiento, en su necesidad de renovación, actualización y revisión continuas, se revela una cuestión bastante más problemática que provocaría el influjo -progresivamente más cercano y poderoso- de los planteamientos culturales de la sociedad de consumo de masas, en algunos campos que habían mantenido su actividad centrada en sus objetivos internos casi hasta final del pasado siglo. Por ello, la actitud de incertidumbre cultural, el fenómeno de la moda -incluso en un nivel conceptual-, la importancia de los medios de comunicación en la gestión y en la actuación patrimonial, o la tendencia a la espectacularidad, son efectos de este proceso que vamos apreciando cada vez con más frecuencia y sobre los que convendría reflexionar, aunque aparentemente puedan considerarse contradictorios con una tarea que ha atendido fundamentalmente a la objetividad histórica, a lo permanente, a lo duradero.

Sin embargo, no existe contradicción alguna en estos cambios, por más que revolucionen la Restauración o la Arquitectura misma, puesto que, a la postre, son prácticas que tienen una misma

referencia cultural y social y responderían a la misma *weltanschauung*. Por tanto, no deberían mantenerse al margen, intentando prolongar una situación de aislamiento disciplinar, por más consolador y seguro que ésta sea.

Quizás una buena parte de los prejuicios que conlleva el aceptar las reglas de la cultura de consumo provienen de la superficialidad o la banalidad con la que se suele relacionar, y que indudablemente están presentes en el concepto mismo de consumo y renovación continuos. Pero, si aceptamos el desafío que supone esta condición, se nos plantean, al menos, dos retos inmediatos.

El primero, la generación de productos culturales que ofrezcan múltiples posibilidades de lectura, una manifiesta capacidad textual, en estratos diferentes, que admitan en su inmediatez una comprensión y asunción rápida, superficial y de consumo si ello se demanda, pero al mismo tiempo visiones alternativas, más profundas o más ricas, según la posición del receptor cultural o su disponibilidad temporal. El segundo problema a resolver es el de la sostenibilidad de la producción cultural, que nos implica directamente en la tarea de continua reactivación de lo que va quedando de nuestras propias acciones, no sólo en el plano material sino también conceptual².

Si el primer problema se juega en un escenario donde es confundido el sistema geopolítico-cultural con el económico, y oponerse a él es desconocer que en el perfilado del mundo ya no existen márgenes y, por tanto, marginalidad por disidencia o posibilidad de estar al margen -y por ello se han de re-conocer las posibilidades de acción integrada-, el segundo permitiría una incorporación mayor de la labor propositiva y argumental en arquitectura en su presente. Por un lado, la textualidad arquitectónica incorporaría todas las reescrituras dadas, no como resultado ininteligible, sino como devenir, cuya mejor definición estaría en concebir a la realidad como proceso o cambio, que es justamente considerado como uno de los síntomas claros de nuestro tiempo. Por otro, la integración en conectividades no sólo dentro del objeto arquitectónico tratado, que deja de ser tal, para establecer un “haz de haces”, un “telar de telares”, relaciones sinápticas, complejas, con los elementos propios de la cultura en toda su amplitud, propondría una resistencia o alternativa para ese campo de juegos global y del capital. Explicitar su singularidad por referencialidad infiere localidad, en lo indispensable universal.

En otras palabras, si el concepto de desrestauración supone asumir las posibilidades creativas de la hermenéutica en el Patrimonio, el siguiente paso es incorporarlo a las condiciones gestoras, comunicativas, participativas que la sociedad contemporánea ofrece a la cultura.

La Arquitectura lleva experimentando estas transformaciones estructurales al menos desde los años ochenta del pasado siglo, y durante este tiempo se han ido haciendo patentes algunas líneas de acción que quisiéramos traer a la reflexión colectiva en este encuentro, aunque solamente desarrollaremos con algo de profundidad la última de ellas.

1. Importancia de la interacción disciplinar, transliteraciones, trasvases, trasducciones. Teniendo en cuenta que no se trata de enriquecer un suelo propio de una disciplina determinada, sino de trabajar en un suelo que no pertenezca específicamente a ninguna.

2. Necesidad de encontrar instrumentos de lectura, recepción de los productos que permitan esas múltiples capas de las que se ha hablado: de lo morfológico a la logoformación, traslado a todas las etapas del aprendizaje. Incorporando herramientas y miradas que se han ido planteando, sobre todo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Entre ellas nos gustaría recordar las de John Berger, Roland Barthes, Hans Georg Gadamer o George Steiner.

3. Incorporación de los lenguajes de la comunicación, especialmente el visual, mediante la asunción/ puesta en crisis/ y desbordamiento de sus códigos. Realizando una revisión de los efectos de escenificación, recreación o tendencia a la asimilación en imágenes tópicas, que se encuentran en

una buena parte de la puesta en producción y publicitación de los productos patrimoniales. Sobre todo trabajando en la revisión de los límites de la tarea investigadora y creadora que suponen la gestión, la toma de decisiones políticas y la participación social en la restauración y la rehabilitación.

4. Revisión del concepto de Temporalidad.

Este encuentro, que nos reúne bajo el aspecto aparentemente común de las aportaciones de la llamada “des-restauración”, se auspicia asimismo a través de teorías para la intervención con algunas consideraciones tales como que, se debe, para la obra de arte en su singularidad, tener en cuenta su condición material, física, y por otro lado -algo dual e inseparable-, su calidad artística, más su incardinación histórica respecto al origen y a su situación en el presente, todo lo cual la hacen ser única e irrepetible.

Nos van a permitir que propongamos un despliegue en el arco temporal poliédrico que responde al nombre de realidad, su actualidad en el mundo de hoy, a partir de las dos consideraciones anteriores, la materialidad y el carácter de tiempo, en su aportación a constitución de la obra de arte. Y si bien el mecanismo que emplearemos especula con una de esas líneas cohabitantes de flecha temporal, será porque parece haberse dejado enmascarar tras la maraña de fragmentos, paradojas y yuxtaposiciones epocales.

De ese soto o fieltro espacial, tensar algunas hebras en concreto provoca un despejamiento por contorneado, breve y difuso, es cierto, pero también esclarecedor aún en su instantaneidad. Tal es nuestra intención, una llamada de atención sobre la reflexión del entendimiento del tiempo de presente para la intervención en la obra, la obra de arte, en su atemporalidad.

La hebra a templar será el momento -1935- de la conferencia de Heidegger que tuvo por título “El origen de la Obra de Arte”. En un preámbulo que coincidiría con el que nosotros hemos propuesto para esta comunicación, el filósofo alemán acondicionará los entornos posibles que podrían tener los aspectos materia, origen, tiempo y mundo. Heidegger pulsó al tiempo al decir que un mundo no consiste en el simple ensamblaje de cosas dadas, sino que un mundo se organiza a su vez “en mundo”. Consideración tautológica que no se desautoriza a sí misma y explicita con precisión la complejidad del marco de relaciones que hay que establecer, hasta hacer aparecer a la obra de arte como un mundo en completitud, llegando a que por la obra de arte se nos revela el mundo, se “instala” mundo.

Ello nos ha de hacer meditar sobre la importancia de la acción de la revitalización de estructuras edilicias y del compromiso del interventor con su tiempo-mundo, su presente, al fundar la obra un espacio y un lugar. Pero añade Heidegger, que la tierra, la que nos es presente por la apertura de un mundo, es lo fundamental, primigenio, epigenético de esta topología del ser y del mundo. Pero es que lo que va de suyo con la tierra es renunciar a ser simple material, como soporte inerte, como estructura pura, y es, en cambio, la constitución de lo significante que da un lugar como fundación.

La obra de arte no se da en un mundo ya terminado, de cosas dadas, como hemos dicho, sino en permanente vía de acaecer. La obra de arte no se remite a sí misma a un instante original, pleno, inviolable e insoslayable, sino que comparte un lugar sin tiempo. Con lo que reconocer un periodo histórico-cultural en una geografía particular consistiría en el modo característico que posee un grupo humano de simbolizar la realidad, de generar condiciones del pensar anteriores a lo conceptual o lógico, esencia vital, y que puede llegar a reconocerse. Ese reconocimiento del modo de ser de las cosas, una *Weltanschauung* o cosmovisión, un *Zeitgeist*, paradigma o con lo que queramos evidenciar un lapso temporal, no es estable, ni unitario ni duradero. Nunca ha existido un espacio-tiempo social, ha dicho Castro Nogueira, ni en los bulevares de Haussmann, ni el burgo medieval, ni en la ciudad santa barroca. Y sin embargo, toda sociedad se ve como una suerte evidente de en-sí, de su propia e incoercible espacio-temporalidad.

¿Cómo pensamos entonces en la materia como sustrato, soporte del tiempo de la obra de arte? Llevado al extremo, usar a Heidegger para la temporalidad del ser de la obra de arte implica igualmente un reconocimiento de caducidad, del ser para la muerte. Mas como dice Auerbach, dar la muerte significa que este mundo no pasará por destrucción sino por transformación.

Cacciari, en estos términos, con un paso al frente, acaba diciendo de la obra de arte que siempre está abocada a atropellar la figura del origen, a disolverla. El filósofo-alcalde sentencia al darse cuenta la obra de arte, que al descubrir su propio origen, es su misma mirada la que lo llega a destruir, “porque es para recordar lo Inmemorable, por lo que, al fin y al cabo, existe, y sólo tal memoria es su imposible meta. [...] Deja que el espíritu vuele a donde quiera”.

No caben malas interpretaciones, el arquitecto no abandona el puesto de trabajo, ni inventa espurios argumentos para satisfacer su modernidad innata e inherente. Se trata, por diferencia, de entender que las restituciones no son la descongelación de la savia auténtica del edificio, sino que su autenticidad, su ipseidad, sin salirnos de Heidegger, se encuentra cuando deja de reconocerse como cosa entre las cosas, cuando se adelanta siempre a sí mismo como proyecto o como cuidado. Proyecto, no es la instrumentación para la intervención, sino lo que se proyecta hacia delante. Como dice el tándem Morin/Baudrillard, asimismo desde Heidegger, “el origen no está detrás de nosotros, está delante de nosotros”. Ahora, proyecto, sí está en condiciones de hacerse cargo del problema del tiempo. Y es que es fácil superar el pasado, pero no superar lo que hace superar el pasado.

No nos engañemos. La construcción del tiempo proviene de una génesis histórica de supuestas verdades transhistóricas. Es Guy Debord, en “La sociedad del espectáculo”, quien aportaría otro apoyo a nuestras tesis, cuando indiferencia la temporalidad del hombre, a través de sus procesos sociales, con la humanización del tiempo, de modo y manera que el movimiento, que él califica de inconsciente, del tiempo, se hace presente y verdadero en la conciencia histórica. Y si partíamos del reconocimiento de un mundo aleatorio, fragmentario y heterogéneo, es porque Jameson nos advierte del problema del tiempo en cuanto a la historicidad. Su crisis nos obliga a retornar sobre la forma del tiempo, de la temporalidad, de una cultura cada vez más condicionada por el espacio que por el propio tiempo. Si ya no podemos generar una experiencia completa en lo que concierne a nuestro pasado y al anticipo leve de nuestro porvenir, cómo esperar que obtengamos otra cosa que “colecciones de fragmentos”.

Por esto, si asumir las condiciones de nuestro presente nos conduce a lo fragmentario, lo efímero, lo vulnerable, incluso a lo nunca sido de Benjamin, tendremos que desarrollar la capacidad de leer en los fragmentos, descontextualizados por las limpiezas del tiempo y la búsqueda del origen, como medio de reconciliar presente e historia.

Notas

¹ Sobre todo en un sentido que destaca Walter Benjamin “leer lo que nunca ha sido escrito”, y que también registra José Manuel Cuesta Abad.

² Al célebre diagnóstico de George Steiner sobre la regla que regiría a los productos culturales en la sociedad de consumo: “Impacto máximo, obsolescencia instantánea”, le añade José Ramón Moreno Pérez un corolario ético: reciclaje.

Bibliografía

CUESTA ABAD, J.M. *Juegos de Duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004



Ayuntamiento de Utrecht (Holanda).
EMBT arquitectos.
Foto: Carlos Tapia Martín



**COMPATIBILIDAD DE MATERIALES
Y TÉCNICAS**

El siglo XX contra veinte siglos

José Luis González Moreno-Navarro, Dpto. Construccions Arquitectòniques I.
Universitat Politècnica de Catalunya

El objetivo de este texto es destacar mediante algunos casos significativos algo casi evidente, pero que, como con tantas cosas evidentes, su olvido lleva al error grave. Y no busco tanto la audiencia de los veteranos en este campo, sino la de las nuevas generaciones, lo cual no deja de ser mi obligación como profesor universitario. El objetivo es destacar las particularidades que tiene el siglo XX frente a los cinco, diez, o hasta veinte siglos anteriores, en relación con las técnicas de la restauración conservativa de los monumentos¹.

Un hecho obvio, pero casi ignorado: siempre ha habido necesidad de restaurar

Un hecho evidente, pero generalmente olvidado, es que también durante esos pasados veinte siglos ha sido necesario reparar, reforzar, sustituir, reconstruir partes más o menos importantes de los edificios monumentales; es decir, la necesidad de reforzar no es un hecho propio del siglo XX.

Pero lo que realmente distingue el pasado siglo de todos los anteriores es que durante esos veinte siglos las técnicas con las que se hicieron esas reparaciones, refuerzos, reconstrucciones, etc. fueron las mismas con las que se construyeron todos los edificios intervenidos. Existió durante todos esos veinte siglos una casi total coherencia entre cómo se construía y cómo se reforzaba o reconstruía.

Obviamente, los indicios de que ello es así son infinitos, aunque habitualmente no se destacan y ese es uno de los motivos de esta reflexión. Y los vamos a encontrar en las fuentes que permiten reconstruir nuestra historia, los propios edificios y los textos que pueden haber sido editados o que se conserven en archivos en forma de manuscrito. Vamos a hacer un recorrido por algunos de ellos.

Los textos más antiguos

En una referencia a los tratados históricos no puede faltar el de Vitruvio, a pesar de que para nuestro caso no aporte ningún tipo de indicación sobre algo relacionado con la restauración. Su interés reside en que es el primer documento histórico en el que se expone con claridad cuáles han sido las bases de la construcción histórica válidas hasta entrado el siglo XX.

Para comprobarlo se ha de consultar su libro segundo dedicado a los materiales en los que aparecen la piedra, el ladrillo y el mortero de cal, para el que los romanos tuvieron la inmensa suerte de disponer de la puzolana como aditivo de portentosos efectos. Las referencias se completan con la de la madera y con la de la construcción de muros según las técnicas del hormigón romano, que no tiene nada que ver con nuestro hormigón actual y menos todavía si está armado.

Pues bien, esos materiales, aunque no la técnica para muros, se mantienen a lo largo de los veinte siglos siguientes.

Unos quince siglos después, aparece el primer tratado moderno de arquitectura, el *Re Aedificatoria* de León Bautista Alberti y a partir de él muchos más en los que obviamente los materiales utilizados siguen siendo los mismos: piedra, ladrillo, mortero de cal, etc.

De todos ellos vamos a destacar el citado de Alberti y el de Fray Lorenzo de San Nicolás que, si bien están dedicados a la construcción de obra nueva, son interesantes aquí dado que contienen criterios sobre cómo reparar, reforzar o reconstruir.

Alberti en el último capítulo del libro X da una gran cantidad de recomendaciones, por ejemplo, sobre cómo recalzar:

Así que cuando sea necesario proveer a los fundamentos, según sea el tamaño del edificio y la firmeza del suelo, cavareis una zanja estrecha y honda junto a la pared hasta que encontréis lo macizo y firme. Cavada por bajo la pared, rellenadla luego de piedra ordinaria y dejadla que endurezca. Cuando estuviere duro, cavaréis en otra parte otro semejante pozo y fábrica allí bajo de la misma suerte y dejadlo secar y de esta manera traspasando las cavaduras pondréis por debajo firmeza a la pared².

Unos doscientos años después, el otro gran escritor con experiencia constructiva, Fray Lorenzo, también hacia el final de su libro se preocupa de las operaciones de refuerzo o reparación:

Si la quiebra fuere en alguna pequeña parte del edificio como es en esquina algún pilar abierto por el mucho peso, en tal caso se remediará apoyándolo con muy fuertes vigas según el peso que haya de sufrir y la parte abierta se derribará y se tornará a reedificar de nuevo dejándolo apoyado hasta que se enjugue; y en hacer esto tendrás diligencia, previniendo todo lo necesario ante de empezar el reparo, porque el abrir y el reparar sea a un tiempo³.

Otros muchos autores posteriores también abordan cuestiones semejantes como Girolamo Fonda o el mismo Rondelet⁴.

Una fábrica gótica en el siglo XVIII

El acceso a documentos inéditos asociados a casos concretos de edificios, libros de obra, etc. (cosa nada fácil de conseguir a no ser por un encargo concreto) aporta una visión más específica, tal como he podido comprobar personalmente en relación con la Catedral de Mallorca⁵.

Las fuentes secundarias lo indican y la lectura de los libros de obra de la fábrica lo confirman: las bóvedas de la Catedral de Mallorca sufrieron muchísimos episodios de hundimientos y reconstrucciones o reparaciones subsiguientes. Entre 1575 y 1775 hubo que reconstruir o reparar muchos de los arcos, todas las bóvedas de la nave central y casi todas de las laterales.

Sobre el origen de todos esos desastres, en el estado actual de los estudios no se ha podido llegar más allá del nivel de las hipótesis. Las causas, en primer lugar, podrían encontrarse en que muchas de las bóvedas fueron construidas en épocas en las que ya se había dado la pérdida de los aspectos más sutiles y particulares de la técnica de los constructores góticos. Pero eso no explicaría todo; hay que añadir otras razones consecuencia del paso del tiempo como las que, según muestran todos los indicios, apuntan a que inicialmente la catedral no dispuso de un sistema de expulsión de aguas realmente eficaz. Lo cual provocó la disolución de los morteros entre dovelas lo que su vez llevó a que arcos y bóvedas perdieran compacidad.

La lectura de los manuscritos, cuyos fines no son una descripción de lo que se hacía, sino sus consecuencias económicas, no nos permite aclarar el detalle de cómo se repararon. En bastantes ocasiones, es la observación directa del edificio lo que en conjunción con todo lo anterior permite comprobar el método de reparación: los constructores tuvieron a bien dejar constancia de su actuación, tal como se ve en las fechas que a modo de graffiti dejaron marcadas sobre los sillares, sobre

las dovelas y obviamente también el diferente tipo de piedra y/o las diferentes patinas por diferentes periodos de tiempo (ver p. 207, arriba).

Y las técnicas no fueron otras que las propias de los siglos en las que se realizaron: el mortero y la piedra de marés con sus diferentes variedades de dureza y resistencia.

Sin duda, aquellos aspectos sutiles mencionados de los góticos habían desaparecido, pero a la vista de los resultados, se puede afirmar que los maestros renacentistas o barrocos fueron extraordinariamente eficaces.

Llegó un momento que se dejaron de producir todas esas mini-catástrofes en bóvedas y arcos, y el resultado actual es que después de más de doscientos años, bóvedas y arcos están en perfecto estado. Se puede decir que la Catedral de Mallorca exceptuando la fachada Oeste, reconstruida en el siglo XIX, no tiene ningún problema.

El siglo XIX y el hierro

La manera de intervenir en los edificios históricos en el siglo XIX está influida por la evolución de la técnica de obra nueva de ese siglo y sin duda el acontecimiento más relevante en los avances de la construcción es la utilización del hierro de diversas maneras. Como caso premonitorio de finales del XVIII, tenemos un ejemplo singular de ese maridaje entre fábrica y hierro en la Iglesia de Santa Genoveva de París reconvertida en Panteón de personajes ilustres por la Revolución (ver p. 207, abajo).

A lo largo del XIX, el hierro es el gran protagonista en obra nueva, y también en restauración. Los criterios según los cuales se hacían éstas fueron diversos, y en muchos casos confrontados. Así, por ejemplo, Viollet-le-Duc se opuso a la utilización de tirantes vistos porque según él los góticos sólo los utilizaban como sistemas provisionales⁶.

Pero, en cualquier caso, lo realmente importante es no olvidar lo que el gran teórico del siglo sentenció tanto para restauración como obra de nueva construcción. En sus *Entretiens sur l'architecture* defiende a ultranza la utilización del acero en la nueva arquitectura del siglo XIX, pero es perfectamente consciente de que es un material efímero. En una frase queda resumida su actitud (y también la del que escribe estas líneas):

La habilidad del constructor no solamente consiste en asegurar la bondad de los materiales y de los medios que emplea, sino también en conseguir que las diversas partes de su estructura puedan quedar siempre vigiladas, examinadas y si es necesario reparadas. En consecuencia, el hierro y la carpintería de madera deben, siempre que sea posible, quedar vistos, ya que estas materias son alterables y están sometidas a cambios en sus materiales⁷.

La consecuencia lógica de esta incuestionable afirmación aplicada a nuestro caso es que toda reparación o restauración de un monumento hecha con hierro ha de responder claramente a los criterios de accesibilidad y reversibilidad. Es decir, debe ser fácilmente accesible para ver su estado de conservación, tal como aconseja Viollet-le-Duc, y obviamente, reversible, por si su estado exige su sustitución, o por si al cabo de un cierto tiempo la ciencia y la tecnología nos ofrecen una solución más favorable para el monumento.

Finalmente, el siglo XX, el del hormigón armado

Lo que ocurre siguiendo el transcurso del tiempo cuando llegamos al titular de esta reflexión, el siglo XX, es bien conocido: el gran protagonista es el hormigón armado.

Pero antes de entrar en él es interesante dejar constancia de algo que en mi opinión ha tenido una influencia negativa. Ya en el siglo XX, al menos en el determinado entorno cultural en el que yo

me nuevo, alguien creyó que era capaz de superar el mismísimo gótico histórico desde el punto de vista estructural, y ese alguien no fue otro que Gaudí.

Como ya he demostrado o, al menos, intentado demostrar en varios escritos⁹, fue una creencia y un intento más bien frustrado, ya que el gótico histórico, de fábrica de piedra y mortero y un delicadísimo e inteligentísimo juego de equilibrios basados exclusivamente en la acción de la gravedad, en absoluto fue superado.

Pero es un error como tantos propios del siglo XX que se mantiene en el siglo XXI, tal como bastantes escritos han dejado constancia⁹.

Volviendo al tema, existen suficientes documentos que nos permiten comprobar que a lo largo del siglo XX los criterios y creencias de cómo el hormigón armado puede aportar soluciones a los problemas reconstructivos pasan de una confianza inicial entusiástica, incluso recogida por la Carta de Atenas, a una opinión generalizada radicalmente contraria. Lo cual es fruto sencillamente de la comprobación de algo que se podría haber previsto: la oxidación imparable del hierro y las diferencias de comportamiento estructural entre las fábricas históricas y el hormigón armado¹⁰.

Sin embargo, ya en el siglo XXI, podemos encontrar técnicos que no piensan así y que, a pesar de todo lo dicho, abordan refuerzos de magníficas iglesias góticas siguiendo la técnica del siglo XX ignorando no sólo la experiencia de los veinte siglos anteriores sino la del mismísimo siglo XX que ya ha dejado bien clara su incompatibilidad con la fábrica histórica¹¹.

Las nuevas técnicas de análisis estructural que se ayudan de los ordenadores no ayudaron en este caso a comprender la realidad del edificio y los prejuicios que, según mi opinión, provocó Gaudí en su vana pretensión también llevaron a pensar que un edificio del siglo XIV, a pesar de aguantar seiscientos años, podía tener algún defecto de forma original.

Una suposición sugerente, cuatro casos y una conclusión incuestionable

¿Y si hubiera existido ya el hormigón armado en el XVIII?

Pero, volvamos al siglo XVIII. Imaginemos que ya entonces hubiera existido la técnica actual del hormigón armado. De hecho, hubiera podido ocurrir, no estaban tan lejos de conseguirlo. Y vamos a suponer que aquellos constructores mallorquines enfrentados a su extraordinaria construcción gótica la hubieran reparado a la manera del siglo XX. ¿Qué nos encontraríamos hoy pasados doscientos años? La respuesta es bastante fácil. Sólo hay que comprobar qué ha ocurrido con aquellos casos en los que se hicieron obras, no de hormigón armado, pero sí de fábrica armada.

Los casos de Santa Genoveva de París y el pináculo de Peyronnet

Si volvemos al edificio ya citado anteriormente, la Iglesia de Santa Genoveva de París, con sus doscientos años encima, nos encontramos con un edificio que, como le denominan sus restauradores, es un gran enfermo¹². Todo el hierro, puesto para obviar las formas propias del equilibrio gravitatorio que habían determinado la expresión arquitectónica durante los siglos anteriores, se está oxidando irremediablemente. Su expansión volumétrica rompe las piedras¹³ (ver p. 208, arriba).

En la actualidad, después de varios años cerrado, se puede visitar el edificio, pero siempre bajo un sistema protector que protege al turista del riesgo de una piedra desplazada por el óxido y sometida a la ley de la gravedad (ver p. 208, abajo).

El otro caso lo vamos a encontrar precisamente en la Catedral de Mallorca, en la nueva fachada que Peyronnet construyó a partir de 1850.

En una de mis primeras visitas al edificio se me preguntó que cuáles podían ser las causas de que los pináculos tuvieran unas roturas bastante preocupantes (ver p. 209, arriba).

A la vista del tipo de grietas y desplazamientos de las piedras, expuse la hipótesis de que podía, siendo una obra del siglo XIX, haber algún elemento metálico en el interior. La prospección posterior confirmó esa hipótesis.

La pregunta es obvia, ¿ocurrirá lo mismo con las infinitas bóvedas que el siglo XX ha reforzado? ¿qué ocurrirá con todo el hormigón armado que el siglo XX ha puesto junto o/y dentro de las fábricas históricas que pretendían reforzar, con el hierro bien escondido olvidando el sentido común violetiano? ¿cuál será el legado del siglo XX que cambió radicalmente lo que se hizo durante los veinte siglos anteriores? ¿habrá que esperar al 2206 para saberlo? O, ¿ya lo podemos adivinar ahora?

Los casos de las catedrales de Sevilla y de Noto

La comparación entre estos dos casos catedralicios es muy útil para ver además el otro efecto brutalmente negativo del hormigón armado.

En 1881 dieron inicio en la Catedral de Sevilla un conjunto de obras de restauración de elementos estructurales debido al deterioro de sus materiales y la aparición de fisuras y ciertas deformaciones que habían puesto sobre aviso a los conservadores del edificio. La dirección de los trabajos fue encargada al arquitecto Adolfo Fernández¹⁴.

Es muy interesante analizar las polémicas sobre la utilización de piedras diferentes a las originales como consecuencia del criterio de autenticidad ya vigente en aquel momento. Dado que la piedra original era de mala calidad, la decisión, menos auténtica pero más eficaz, fue sustituirla por piedras más resistentes y compactas.

Los trabajos fueron realizándose con las dificultades habituales que presentan este tipo, grandes cimbras, etc., hasta que se produjo un hecho catastrófico el 1 de agosto de 1888: el colapso del pilar del ángulo sur-oeste del crucero que dejó sin soporte a las partes de las cuatro bóvedas que sobre él se apoyaban que también se hundieron (ver p. 209, abajo).

Sin lugar a dudas, fue un hecho dramático que marcó el resto de la vida del arquitecto, a pesar de que todas investigaciones llegaron a la conclusión de que la causa del colapso no habían sido los trabajos del curso, sino que se debía al muy habitual problema que tienen muchos pilares históricos: la diferencia de calidad existente entre el núcleo de cascote y el paramento de sillería que lo envuelve.

Todos los indicios apuntaron a que, independientemente de los trabajos, ese pilar tenía que haberse colapsado en algún momento; el defecto de origen era sin duda la causa. Con todo, tal como se ve en dibujo, el fallo sólo afectó a más o menos la mitad de cada una de las cuatro bóvedas (ver p. 209, abajo).

En los años siguientes se reconstruyó todo tal como era, de manera que hoy no se puede distinguir la parte original del edificio y la restaurada al final del siglo XIX.

El caso de la Catedral de Noto se nos presenta unos ciento y pico años después, en 1996. El día 13 de marzo a las 11 de la noche, sin que hubiera nadie en la nave, se derrumbaron todas las bóvedas y cubiertas que la cubrían junto con la mitad de tambor y cúpula del crucero. No hubo ningún terremoto, ni se estaba realizando ningún trabajo aunque sí se habían detectado en alguno de los pilares fisuras verticales que ya habían requerido la presencia de un equipo de especialistas a los que no les dio tiempo a emitir su dictamen. El hundimiento arrasó con todo¹⁵ (ver p. 210, arriba).

Después de intensísimos debates en los medios especializados italianos en los que participaron gran cantidad de profesionales, se decidió reconstruirla tal como era, de igual manera que se había hecho en Sevilla cien años antes.

La decisión, obviamente, planteó las dificultades conceptuales propias del siglo XX, cartas de Venecia y Atenas, problemas que no se habían planteado de una forma tan intensa en el caso sevillano. Con todo, se decidió restaurar *dov'era* y *com'era*.

La primera pregunta que se planteó, una vez tomada esta decisión, era ¿por qué había caído tal cantidad de masa construida? Tal fue la importancia concedida a la cuestión que se organizó una campaña arqueológica en la que se levantaron pieza por pieza los escombros con tal de encontrar la razón del colapso. La conclusión fue muy clara. Había colapsado uno de los pilares y la razón de ese colapso era la misma ya citada para la Catedral de Sevilla, el mal estado, defecto de origen, del núcleo en relación con la sillería que lo envolvía.

Pero inmediatamente la siguiente pregunta fue ¿por qué afectó a una parte tan grande del edificio y no sólo a una parte? Es decir, la consecuencia del colapso de un pilar debería haber sido como la de Sevilla.

La respuesta también quedó muy clara: en los años 50 del siglo XX se había decidido sustituir la cubierta de tejas por una cubierta mucha más efectiva y propia de la época como era una cubierta plana y ésta se colocó sobre un forjado de hormigón que tenía además la "virtud" de arriostrar todo el conjunto.

Pues bien, lo que quedó muy claro después de todas las investigaciones es que la causa de que el colapso de un pilar afectara a toda la nave, incluso a media cúpula, fue que el forjado de hormigón arrastró a todo el conjunto.

Es decir, una temprana comprobación del fatal legado que nos ha dejado el pasado siglo.

Conclusiones consecuentes sobre cómo restaurar

Cómo hay que restaurar

La lección que se puede extraer de la comparación de lo actuado en el siglo XX con lo habitual en los veinte siglos anteriores queda bastante clara. Los edificios de obra de fábrica histórica basados en piedra, ladrillo y mortero de cal tienen problemas y es preciso restaurarlos, sin duda.

Todo indica que una restauración bien hecha con esos mismos materiales puede durar siglos, como se comprueba en la Catedral de Mallorca. Por contra, la experiencia deja claro que las restauraciones o refuerzos con hormigón armado no van a durar siglos, sino bastante menos, es decir, el tiempo que ya sabemos por experiencia adquirida hasta el presente que puede durar un hormigón armado en el mejor de los casos.

¿Cuál es el camino a seguir? Obviamente no se trata de actuar como si fuéramos constructores del siglo XVIII o anteriores, ya que eso es prácticamente imposible. Pero sí es importantísimo adoptar criterios para que las obras de restauración o refuerzo sean lo menos lesivas para la fábrica existente. Y si bien lo perfecto es inalcanzable, sí nos deberemos acercar al máximo de reversibilidad posible.

Todos estos criterios ya han sido acordados por una gran cantidad de expertos reunidos en la comisión pertinente de ICOMOS y en consecuencia no hace falta detallarlos aquí, por lo que es conveniente entonces remitirnos al documento que los recoge¹⁶.

Un ejemplo, Noto

La reconstrucción de la Catedral de Noto, *dov'era e com'era* es un caso máximo de la adopción de esta actitud: recuperar al máximo las técnicas históricas pero sin renunciar en absoluto a las

actuales no lesivas y reversibles y a todos los instrumentos de conocimiento que ha elaborado el siglo XX y siga elaborando el siglo XXI.

Las piedras utilizadas se han analizado en profundidad para determinar su perfecta adecuación a la obra, al igual que se han decidido los tipos de mortero después de ensayar diferentes composiciones y tipos de cales hidráulicas. Las piedras han contado con las técnicas más avanzadas y la colocación en su lugar se ha realizado mediante todos los procedimientos habituales del siglo XXI, etc. (ver p. 210, abajo).

En consecuencia, quedará una parte nueva del edificio en perfecta sintonía con la parte que quedó en pie ya que los materiales y la configuración de los nuevos elementos constructivos es exactamente la misma o incluso mejor. Este criterio se aplicó incluso, en una costosísima operación, para sustituir todos los pilares que habían quedado sin colapsar porque se pudo comprobar que eran tan malos como el que había dado lugar al colapso general.

Noto es un ejemplo máximo de cómo actuar en el siglo XXI, recuperando lo mejor de las técnicas históricas y utilizando lo mejor de las técnicas de conocimiento y puesta en obra del siglo XXI.

Tareas para el siglo XXI

Para acabar, creo oportuno seguir el hilo que ya planteé en la anterior Bienal¹⁷ sobre las normativas que nos iban a caer encima y que, de hecho, han tenido que pasar estos años para que realmente nos hayan caído. Me estoy refiriendo, obviamente, al Código Técnico.

Quizá el hecho de que el CTE no solucione en absoluto el problema de la sanción estructural de los edificios históricos, a los cuales ignora de raíz¹⁸, permita definitivamente que textos como los ya citados de ICOMOS sirvan para elaborar alguno de los documentos reconocidos que el código propone para remediar sus faltas.

Es una oportunidad que no podemos perder para que, al menos, el siglo XXI no se ponga en contra de los veinte anteriores al XX.

Notas

- ¹ Sobre la opinión del autor sobre la restauración y el siglo pasado, véanse además dos artículos escritos en 2006, todavía no publicados hoy: GONZÁLEZ, José Luis. Las estructuras históricas y el siglo XX: un desencuentro transitorio. *Publicación Final* del Master de Restauración de la Universitat Politècnica de València; y GONZÁLEZ, José Luis. Ciencia, historia y técnicas de intervención. *Publicación del X Aniversario* del Master de Restauración de la Universidad de Alcalá de Henares.
- ² ALBERTI, León Baptista. *Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto. Traduzidos del Latin en Romance*. [por Francisco Lozano] Madrid: Casa de Alfonso Gomez, 1582 (Ed. facs. Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1975). Adaptación de la cita hecha por el autor.
- ³ SAN NICOLAS, FR. Laurencio De. *Arte y Uso de Architectura. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras*. S. I., s.f. [1639] (Edición facs. Valencia: Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1981). Adaptación de la cita hecha por el autor.
- ⁴ FONDA, Girolamo. *Teoria e Pratica di Architettura Civile per istruzioni Della gioventù specialmente romana*. Roma, 1788.
- RONDELET, Jean. *L'art de bâtir*. París, 1802-1818. Sobre los aspectos constructivos de los tratados históricos, véase: GONZÁLEZ, José Luis. *El legado oculto de Vitruvio. Saber constructivo y Teoría arquitectónica*. Madrid: Alianza, 1993.
- ⁵ Estudios sobre la fábrica de la Catedral de Mallorca actualmente en fase de elaboración por el equipo formado por J.L. González (arquitecto), Pere Roca (ingeniero de caminos), Joan Domenge (historiador), Màrius Vendrell (geólogo), Leandro Cámara (arquitecto), Pablo Latorre (arquitecto), Jaume Clapés (físico) y Oriol Caselles (físico).
- ⁶ GATIER, P-A., ALDRIN, Th. L'utilisation du fer dans les restaurations au XIX e siècle. *Monumental*, n.º 13, junio 1996.
- ⁷ VIOLLET-LEDUC, Eugene-Emmanuel, *Entretiens sur l'architecture*, tomo II. París, 1872, p. 68. La traducción de la cita es la hecha en: GONZÁLEZ (1993) *El legado oculto de Vitruvio*, p. 261.
- ⁸ GONZÁLEZ, J.L., CASALS, A. *Gaudí y la razón constructiva. Un legado inagotable*. Madrid: Akal, 2002.
- ⁹ BUXADÉ, C. MARGARIT, J. "Estructura y espacio. En GIRALT- MIRACLE. D. (ed.) *La búsqueda de la forma*. Barcelona: 2002; GÓMEZ, J. et aliter, *La Sagrada Família : de Gaudí al CAD*. Barcelona: 1996; TOMLOW, J. L'esprit de càcul en l'obra arquitectònica de Gaudí. En AA.VV. *Gaudí 2002. Miscel·lània*. Barcelona: 2002.
- ¹⁰ ESPONDA, Mariana. *Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en España y en México*. Tesis doctoral dirigida por José Luis González. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona: 2004. Se puede consultar un extracto muy extenso en: www.tdx.cesca.es/TEISIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0426104-104024/
- ¹¹ L'any nou portarà una nova fase d'obres a la Seu per a garantir el futur de la seva estructura. *Regió7*, 7 diciembre 2002, Manresa
- ¹² BAPTISTE, H. Six ans au chevet d'un grand malade. Le Panthéon. *Symbole des revolutions*, Picard (s.l.). 1989 ; BAPTISTE, H. Dis ans d'investigations au Panthéon. Au chevet d'un grand malade. *Monumental*, nº 13, junio 1996.
- ¹³ En GONZÁLEZ (1993) *El legado oculto de Vitruvio*. En pp. 179-188 se explica con detalle las razones por las que se construyó en fábrica armada y la predicción hecha por Pierre Patte en 1800 sobre su indefectible futura ruina, la cual empezó a manifestarse en 1980.
- ¹⁴ GONZÁLEZ-VARAS, IGNACIO. *La catedral de Sevilla (1881-1900)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1994; GÓMEZ DE TERREROS, MARIA DEL VALLE. Adolfo Fernández Casanova y la restauración de la catedral de Sevilla. Los procedimientos de ejecución de las obras. *El espíritu de las antiguas fábricas*, Sevilla: FIDAS, 1999; JIMÉNEZ, A. et aliter. *La catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- ¹⁵ DE BENEDICTIS, ROBERTO, TRINGALI, SALVATORE: *La Ricostruzione della Cattedrale di Noto*, Noto: L.C.T. Edizioni, 2000.
- ¹⁶ ISCARSAH (International Scientific Committee for Analysis and Restoration of Structures of Architectural Heritage), *Recommendations for the Analysis, Conservation and Structural Restoration of Architectural Heritage*. El texto consta de dos partes Principios y Pautas. En la 14ª Asamblea General de ICOMOS celebrada en Victoria Falls, Zimbabue, en octubre de 2003 fueron adoptados oficialmente los Principios. Traducción al castellano: *Recomendaciones para el análisis, la conservación y la restauración estructural del patrimonio arquitectónico* (traducción de Agnès González Dalmau. Revisada por José Luis González Moreno-Navarro y Pere Roca Fabregat) Edición para el Cursillo sobre Intervención en el Patrimonio Arquitectónico. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona: 2004.
- ¹⁷ GONZÁLEZ, J.L. La restauración monumental en la España de la L.O.E. y su Código Técnico (del 2003 en adelante). *2ª Bienal de la Restauración monumental (Vitoria-Gasteiz, 21-24 de noviembre de 2002)*, Vitoria-Gasteiz: 2004.
- ¹⁸ GONZÁLEZ, J.L. El Código Técnico de la Edificación y el Patrimonio Arquitectónico. *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 10, 2006, pp.-263-269. Basado en el estudio *El nuevo Código Técnico de la Edificación y la restauración arquitectónica. Primera fase: estado de la cuestión*, encargado por el Consejo Superior de Arquitectos de España. Barcelona: 2006.



Inscripción sobre la bóveda de la Catedral de Mallorca reparada en 1743. Foto: José Luis González Moreno-Navarro



El pronaos de la Iglesia de Santa Genoveva de París es uno de los primeros ejemplos de sillería armada al servicio de unas formas arquitectónicas fuera de escala. Foto: José Luis González Moreno-Navarro con un detalle extraído de RONDELET, Jean. *L'art de bâtir*. Paris, 1802-1818



Desperfectos graves debidos a la oxidación de las armaduras que sostienen los sillares y dovelas en el interior de de la Iglesia de Santa Genoveva de Paris.
Foto: Jose Luis González Moreno-Navarro



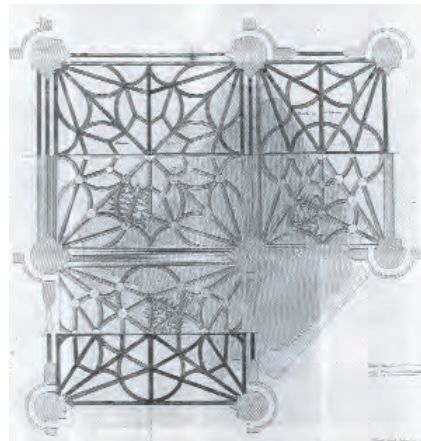
En la actualidad en la Iglesia de Santa Genoveva de Paris se han reparado los desperfectos anteriores pero no se ha podido detener el proceso de rotura de la piedra lo cual obliga a limitar la zona visitable y proteger ésta con redes. Foto: José Luis González Moreno-Navarro



Rotura de los sillares por oxidación de un cable-zuncho interior en uno de los pináculos decimonónicos de la Catedral de Mallorca. Foto: José Luis González Moreno-Navarro



Colapso dramático pero local debido al fallo de pilar del ángulo sur-oeste del crucero de la Catedral de Sevilla en 1888. Fuente: *El espíritu de las antiguas fábricas*. Sevilla: FIDAS, 1999



Zona parcial que quedó afectada por el colapso del pilar en la Catedral de Sevilla en 1888. Fuente: *El espíritu de las antiguas fábricas*. Sevilla: FIDAS, 1999



En la Catedral de Noto, el colapso de un pilar afectó a toda la nave y parte de la cúpula debido al efecto de arrastre que ocasionó un "veintestigero" forjado de hormigón armado soporte de una siglo "veintestigera" cubierta plana. Fuente: DE BENEDICTIS, ROBERTO, TRINGALI, SALVATORE: LaRiconstruzione della Cattedrale di Noto, Noto: L.C.T. Edizioni, 2000



En la reconstrucción de la Catedral de Noto se recuperó en sillería (sin armar, obviamente) todo el conjunto de pilares y arcos que dan soporte a la recuperada cubierta a dos aguas y a la bóveda de cañón seguido encamionada del interior. Foto: José Luis González Moreno-Navarro

Metodología para la interpretación en revestimientos policromos renacentistas en Álava

Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil, restauradoras. PETRA S.COOP

Los templos pincelados del Renacimiento en Álava

Pedro Luis Echeverría Goñi no es un historiador del arte al uso; desde hace ya bastantes años su pasión por el arte marginal le ha llevado a perseguir a los pinceladores que, durante el siglo XVI, pintaron de arriba a abajo las iglesias de Álava y sus alrededores sin dejar ningún hueco libre.

Echeverría Goñi, profesor titular de Historia del Arte en la UPV-EHU, lo expresa a la perfección: “La pinceladura mural es un procedimiento pictórico que tuvo un espectacular auge durante el siglo XVI en Álava como acabado arquitectónico, catequesis iconográfica y complemento decorativo de los templos medievales y principalmente de los fabricados en estilo gótico-renacentista. Cerca del setenta y cinco por ciento de las actuales iglesias parroquiales de este territorio fueron construidas en todo o en su mayor parte en esa centuria, no dándose por acabadas las obras hasta haber recibido el enyesado de sus muros y la decoración pictórica. La restauración de los conjuntos todavía hoy recuperables puede ofrecernos una idea siquiera lejana de lo que fueron unas fábricas totalmente pintadas y hacer más lamentable el picado irracional de muros de mampostería, moda que se ha extendido como un reguero entre 1960 y la actualidad. Esta actitud relativamente reciente contrasta con las renovaciones periódicas solicitadas por administradores y feligreses del ajuar pictórico de sus templos entre los siglos XIV y mediados del XX. A lo largo del siglo XVI estuvieron establecidos un buen número de pintores cualificados como maestros de pincelar iglesias en relación con el mercado alavés en Vitoria, centro por excelencia de esta especialidad, Orduña, Mondragón y Munain entre otros. Fue tal la maestría de estos artistas en la pintura mural que su concurso fue solicitado regularmente para obras de este tipo en localidades de los territorios vecinos de Navarra, Vizcaya y Guipúzcoa”.

A Echeverría Goñi le ha costado conseguir avaladores de su hipótesis porque, o bien los trabajos de estos artistas están ocultos bajo una secuencia de capas de enlucido, o no están en iglesias con un gran interés arquitectónico, o directamente han desaparecido “gracias” a ese afán “restaurador”, surgido a partir de mediados del siglo XX, con unas ideas muy claras: eliminar todos los revocos y enlucidos viejos y sucios para dejar limpios esos muros de mampostería sin que nada interfiera y así dar paso a la piedra, aparentemente mucho más noble.

Evidentemente, a algunos se nos cae el alma a los pies nada más traspasar la puerta de algunas iglesias y comprobar que su interior está pelado y no queda nada, salvo los muros desnudos y fríos que nuestros antepasados prepararon para que hiciera su trabajo el último gremio que permitiría dar por acabado el templo, la cuadrilla de pinceladores.

Con el tiempo y la credibilidad que da el trabajo bien hecho, Pedro Echeverría ha ido convenciendo a cada vez más personas: Juan Ignacio Lasagabaster, arquitecto que la mayoría conocéis, miembro del Partal, y muchas otras cosas más que quedarán reflejadas en la autoría de su comunicación, desmoralizado en muchas ocasiones ante experiencias anteriores al encontrarse esos interiores fríos y desnudos que hemos mencionado anteriormente, quedó prendado de las hipótesis de Pedro que daban mayor consistencia a su impotencia. Por ello, él ha intentado no ya evitar, sino prohibir, que se tocaran los muros con revestimientos, por muy toscos que parecieran. En muchas ocasiones no lo ha logrado, pero lo sigue intentando entre otras cosas mediante el inventario de las iglesias de Álava, en el que se recoge toda la información sobre el patrimonio, mueble e inmueble, que incluye los revestimientos o restos de ellos que aún queden, aunque se trate aparentemente de meros encalados.

También el Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava, concedor de las teorías de Pedro, fue avisado en ocasiones de la aparición de “algo” que podían ser pinturas en los fragmentos de enlucido que se encontraban en el suelo tras haber picado un muro; ellos han solicitado algunos de los estudios que en la actualidad estamos realizando, en concreto el de la capilla de Santiago de Aguiñiga-Ayala y la parroquia de San Cristóbal de Heredia-Barrundia, ambas en Álava y ambas del siglo XVI.

Ha habido otras vías de trabajo, algunas abiertas a partir de una conferencia expuesta en sus líneas maestras por Pedro Luis Echeverría Goñi titulada “El Fenómeno de la Pinceladura Alavesa del siglo XVI. Un acabado arquitectónico de los templos”, inserta en las jornadas celebradas en abril de 2005, en torno a la restauración del Pórtico de la Catedral de Santa María. En dichas jornadas, se insistió en la importancia del diagnóstico previo en las actuaciones sobre patrimonio artístico. A partir de éstas, y con el impulso de una entidad externa a nuestra provincia, se trató de sacar adelante un ambicioso proyecto, en el que colaboraron historiadores del arte, restauradoras, arqueólogos y arquitectos, para la salvaguarda de la pinceladura en las iglesias de la diócesis de Vitoria, pero el mayor impedimento lo encontramos en nuestra provincia, por la falta de reflejos de nuestras instituciones. Quizás sea difícil poder acometer el proyecto al completo, pero sí es posible que poco a poco los estudios individuales de cada obra pongan en valor este fenómeno artístico tan desconocido. Nuestro equipo lleva años realizando estudios previos a la intervención en monumentos artísticos muy diferentes y pensamos que son una útil herramienta antes de acometer ningún tipo de intervención sobre el patrimonio.

A continuación trataremos de explicar a grandes rasgos los trabajos realizados en la pintura mural de la capilla gótico renacentista de Santiago de Aguiñiga-Ayala (Álava), ejecutada a mediados del siglo XVI, cuya pinceladura se completó en 1568, como dice la inscripción que recorre la capilla, y las pinturas murales de la parroquia de San Cristóbal de Heredia-Barrundi (Álava), templo gótico-renacimiento, con presencia de intervenciones anteriores y posteriores, pincelado en 1564, fecha que aparece en la cartela de un plomo. Son dos casos bien distintos como exponemos a continuación. Para su estudio hemos marcado una metodología de trabajo muy concreta que a continuación desarrollamos.

Metodología

Las pautas para realizar los estudios en ambos templos varían en función de la situación en que han llegado al momento actual. Los dos casos que nos ocupan se diferencian fundamen-

talmente por sus dimensiones, la extensión de la pinceladura a la vista actualmente, y la técnica de ejecución, fruto de diferentes autorías, como veremos más adelante.

La parroquia de San Cristóbal de Heredia es un templo de gran tamaño que mantiene la decoración original a la vista en las ruedas centrales, mientras que en otras zonas, o bien ha sido cubierta por sucesivos encalados ocultando su estado real de conservación, o bien ha sido eliminada totalmente. La capilla de Santiago de Aguiñiga es un pequeño anexo a un templo que ha conservado la decoración pictórica, coetánea a su ejecución, en sus bóvedas y muros en su totalidad, en mejor o peor estado de conservación.

El principal objetivo de este estudio es conocer con exactitud el estado de conservación de la obra, sus características, la composición de los materiales originales así como los añadidos sobre ella a través de los siglos. Una vez valorada la problemática y las características de su técnica de ejecución, se realiza una propuesta de intervención completa para el conjunto, añadiendo también su estimación económica.

Para alcanzar estos objetivos ha sido necesario aplicar una metodología de trabajo compleja que requiere disponer de un equipo multidisciplinar formado por: restauradores especializados con equipamiento instrumental de apoyo de la máxima precisión, como microscopios de aumento o lupas binoculares; los laboratorios especializados en análisis y documentación de obras de arte que estudiarán las muestras extraídas de zonas estratégicamente seleccionadas; los historiadores del arte que realizan el vaciado documental, su interpretación y elaboración de todos los datos históricos recogidos.

Proceso de trabajo

1. Recogida de documentación fotográfica; la documentación fotográfica, con luz normal y con técnicas especiales permite, poner de manifiesto y documentar alteraciones o detalles técnicos y constructivos no apreciables en toda su magnitud a simple vista.

Las técnicas fotográficas que se emplean son la macrofotografía, microfotografía y fotografía con luz rasante.

2. Elaboración de gráficos, donde queden reflejados todos los datos recogidos y el proceso de estudio.

3. Apertura de ventanas de estudio en zonas encaladas, y examen al microscopio óptico Carl Zeiss OK 19X FT 160 de zonas estratégicas de la superficie policromada como: zonas de intersección entre los diferentes elementos decorativos en las claves, zonas de paso de un color a otro, de una decoración a otra, etc., bordes de determinadas lagunas y lugares poco visibles, zonas profundas y protegidas, que son las que guardan el mayor número de capas por estar menos expuestas a los roces y las agresiones. Las ventanas de estudio se han llevado a cabo en lugares elegidos con las directrices del historiador. Durante este proceso podremos valorar tanto el estado de conservación de cada una de las capas, el nivel de adherencia entre unas y otras, así como el grado de dificultad real para llevar a cabo un posible desencalado, y el tiempo necesario para realizar este proceso.

4. Toma de muestras. Para conocer todos los aspectos técnicos, materiales, agentes de deterioro y alteraciones que afecten al soporte de piedra y a la superficie policromada.

5. Testado de pruebas de tratamiento; tras el estudio del estado de conservación y de la técnica de ejecución de la pintura aplicada en los diferentes elementos se procede a la realización de las pruebas en función de las patologías detectadas y su estado de conservación.

Durante el tiempo en el que se llevó a cabo el estudio in situ, se realizó también la revisión de la posible existencia del dibujo subyacente, previo a la ejecución de la pintura mural.

La correcta interpretación de todos y cada uno de los datos aportados por estos estudios previos a cualquier intervención nos permitirá definir con las máximas garantías posibles los tratamientos de restauración y las medidas de mantenimiento que requiere la obra.

Técnica de ejecución

Como ya hemos comentado, estos estudios nos aportan gran cantidad de datos, entre ellos la manera de pintar de cada uno de estos pintores con su taller, y los materiales que empleaban. Aunque en general podríamos hablar de pintura mural a seco, pues no existen los límites de las jornadas de trabajo, cada obra tiene su particularidad, como veremos a continuación.

Según la documentación recopilada por Pedro L. Echeverría, el maestro de pincelar iglesias que llevó a cabo el encargo de la realización de la capilla fue Juan de Armona, perteneciente al taller de Orduña y pintor de revestimientos arquitectónicos. “Su excepcionalidad radica en la impresión del conjunto que ofrece una de las contadas obras arquitectónicas que, totalmente pintadas en el siglo XVI, han tenido la fortuna de llegar hasta nuestros días. Su autor se muestra aquí como un oficial, más preocupado por los aspectos artesanales de su trabajo, como son la preparación de los muros con el mortero y el revestimiento policromo de los mismos. En ese sentido cabe destacar el procedimiento empleado aquí ‘el falso fresco’ en lugar del habitual de temple o pintura a la cal, y una técnica incisa para la localización de los motivos en la pared confiere una cierta originalidad a la técnica de ejecución de esta pintura el uso de la incisión como dibujo previo a la fase pictórica y la utilización de trepas y plantillas para los motivos ornamentados seriados. Estos recursos confirman el mismo carácter artesanal que vemos en los motivos pictóricos” [GALLEGO, Amaia. *Del estudio Histórico Artístico realizado para el Estudio diagnosis y propuesta de intervención de las pinturas murales de la capilla de Santiago en la iglesia de Aguiñiga (Álava)*, 2006].

El caso de la parroquia de Heredia es diferente, un monumento de grandes dimensiones, si se quiere excesivas para el lugar que ocupa y el número de habitantes que atiende, y cuya pinceladura está atribuida a Diego de Cegama por Pedro L. Echevarría Goñi. En él las ruedas centrales de sus bóvedas son lo primero que nos llama la atención, por la espectacularidad de sus dibujos; donde no ha sido picada, el resto de la iglesia se encuentra encalada con algunos matices populares, y en algunos sitios donde ha habido filtraciones de agua se intuyen dibujos de casetones. La suerte de poder colocar un andamio, apreciar de cerca las pinturas y realizar catas de estudio en claves, plementos, nervios y muros nos permitió ver que no sólo los dibujos de las ruedas confirmaban un excelente dibujante, sino que las claves ocultan unas exquisitas pinturas y el resto del conjunto no desmerece en absoluto todo lo intuido por el historiador del arte Pedro L. Echevarría Goñi. Toda la pintura es un temple a la cola, salvo los oros aplicados en las claves que son al aceite. Para la realización de los plementos, aunque no se ha encontrado dibujo subyacente, probablemente hayan sido necesarios cartones y dibujos preparatorios y encontramos incisiones que sirven de guía en los casetones de los muros.

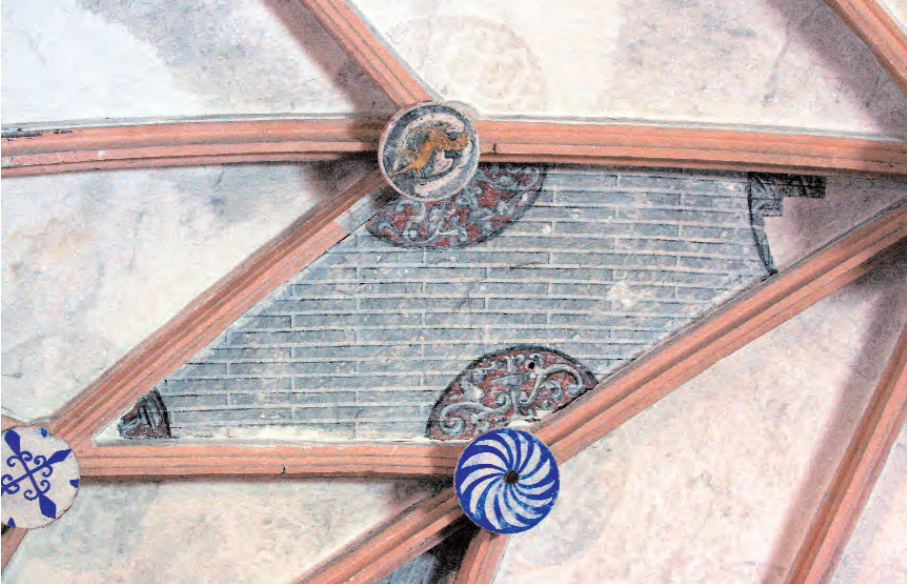
Concretando, en la capilla de Santiago de Aguiñiga, encontramos pinturas a la cal y en la Iglesia de San Cristóbal de Heredia se ha empleado tanto la pintura a la cal como el temple a la cola, pero la manera de emplear el pincel y la cantidad de pintura aplicada es lo que les da

esos matices diferentes. Aunque en ambos la paleta de color es similar: amarillos tierras, azul azurita, negro vegetal, y rojo bermellón y tierra roja, el uso de la lámina de oro en las claves en Heredia y su forma de aplicación enriquece mucho el conjunto.

Conclusiones

Es difícil resolver la conservación y puesta en valor de estas pinturas, su recuperación es muy costosa, sobre todo por las grandes superficies que ocupan muchas de ellas y ahora se encuentran encaladas. Nosotras pensamos que es fundamental realizar un estudio previo a la intervención en las iglesias que contengan pinceladura para documentarlas, conocer su estado actual y en qué proporción se conservan, para posteriormente poder valorar la actuación más adecuada en cada caso y, sobre todo, darlas a conocer poniéndolas en valor y concienciar para conservar lo que aún queda, evitando al menos el picado de los muros. Con todo, hay posibilidades de intervenir en las zonas más ricas, como las claves y las ruedas, y reproducir las zonas más simples y repetitivas, como son los despieces de las partes bajas de los muros.

La técnica avanza y nos ofrece cada vez mayores posibilidades, basta mirar alrededor, respetar lo que tenemos y dejar paso a la imaginación.



Parroquia de San Cristóbal de Heredia, Álava. Ventana de estudio. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil



Capilla de Santiago, Álava. Estudio de la superficie mediante lupa binocular. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil



Capilla de Santiago, Álava. Vista general. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil



Parroquia de San Cristóbal de Heredia, Álava. Detalle de la rueda central de una bóveda. Foto: Mercedes Cortázar García de Salazar, Dolores Sanz Gómez de Segura, Diana Pardo San Gil

La recuperación de las técnicas constructivas tradicionales en la restauración y su adaptación a las tecnologías actuales de producción y a las formas del lenguaje contemporáneo

Pablo Latorre González-Moro, arquitecto (AP)

“En algunos monumentos puede llegar a ser de absoluta necesidad realizar obra nueva para que no perezcan. En tal caso lo natural, lo lógico, es hacer con materiales modernos y en un estilo moderno, como se realizó siempre hasta nuestros tiempos de restauraciones. Yo no veo por qué dos pilares góticos no se pueden acodalar con una viga armada; por qué si un arbotante se deshace no se ha de sustituir por otro debidamente calculado, aplicado al sitio donde debe estarlo y de molduración moderna; por qué si en una iglesia antigua hay que colocar una reja, esta no ha de ser obra contemporánea. El concepto de armonía arquitectónica es de una gran amplitud para la sensibilidad actual y esos mismos monumentos nos dan ejemplo de ello. La catedral de Toledo y el transparente de Tomé que en ella existe, no desarmonizan, sino que adquieren un pleno valor reunidos. Con tal ejemplo creo que no habría inconveniente alguno en acodalar dos pilares de esa misma Catedral con una viga armada y dejar al tiempo hacer su obra armonizadora” (Torres Balbás, en la ponencia presentada en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos de 1919).

El final de las estructuras de fábrica

Los procesos de industrialización y prefabricación de la construcción y el desarrollo de las técnicas constructivas asociadas al hormigón y el acero que se produjeron a finales del siglo XIX y, sobre todo, en los primeros años del siglo XX arrinconaron -hasta hacerla desaparecer- toda la tradición constructiva y artesanal de la arquitectura de fábrica y madera. Le Corbusier proclamaba en 1920, inmediatamente después de finalizar la Primera Guerra Mundial, que acababa de nacer una nueva época y existía un espíritu nuevo animado por la industria (1923: 67), que aportaba nuevas herramientas y había provocado una revolución en los modos de construir a través del uso del hormigón y el acero. Le Corbusier señalaba la relación tan directa que existía entre los modelos de cálculo de estos materiales y de sus estructuras y su comportamiento en la realidad (1923: 239-240)¹.

Por otro lado, no es extraño que en la posguerra europea, Le Corbusier defendiese que la casa necesariamente tenía que convertirse en una máquina de habitar (1923: 83) que había que producir en serie. Sabía que para acometer esta producción no existía un material más barato ni más eficaz

que la estructura de hormigón, que él mismo había aprendido a utilizar en el estudio de Auguste Perret (FRAMPTON, 1999:123-155). Además, no se podía producir la arquitectura en serie con las técnicas que los artesanos y arquitectos del siglo XIX habían llevado hasta unos extremos de sofisticación y exquisitez, que las habían convertido en un producto socialmente inalcanzable.

Frente a una arquitectura de masas y empujes en equilibrio, conformada con la acumulación de un gran número de materiales a compresión, manufacturados artesanalmente, la nueva arquitectura opuso una estructura de hormigón o acero monolítica, de nudos rígidos, con capacidad para absorber y transmitir momentos y tracciones. Frente a una arquitectura de masa, en la que la estructura y el cerramiento forman una unidad, opuso una arquitectura “ligera” en la que la desaparición del material que delimita el espacio se convierte en uno de sus objetivos principales y en la que la separación entre estructura y cerramiento permite la especialización en la utilización de los materiales, además del abaratamiento de los procesos constructivos y su industrialización y prefabricación

En este contexto, la arquitectura que se había desarrollado a lo largo del siglo XIX estaba condenada a desaparecer, y con ella toda la tradición constructiva de la arquitectura de fábrica y madera que se prolongaba desde el nacimiento mismo de la arquitectura. Evidentemente, en este contexto “revolucionario” e industrial, la producción artesanal no tenía cabida y los arquitectos jóvenes que hicieron su aprendizaje en este período histórico, y no supieron o no pudieron transformarse, simplemente pasaron al olvido. Gaudí, Horta, Berlage, Hoffman, etc. o especialmente Plecnik.

La restauración en el siglo XIX

La arquitectura de los siglos XVIII y XIX buscó su fuente de inspiración en los modelos medievales y clasicistas para crear a partir de ellos y de la contemplación de la naturaleza su propia regeneración, definiendo un nuevo estilo arquitectónico (FRAMPTON, 1995: 39-67) ¿Cómo no se iba a utilizar la restauración, para estudiar directamente sobre los monumentos los modelos que se estaban definiendo? ¿Cómo Viollet Le Duc no iba a aprovechar la obra de restauración para diseccionar los edificios que se encontraban deteriorados, rotos o incompletos, estudiando en detalle su forma y construcción? ¿Cómo, con sus profundos conocimientos de la construcción gótica, no iba a completar los edificios que estaba restaurando siguiendo el mismo estilo y la técnica constructiva que estaba estudiando, para conducirlos con su restauración a un momento de esplendor que quizá nunca había existido? (DI STEFANO, 1995: 57-76).

Evidentemente Viollet Le Duc, al restaurar un edificio depurando su estilo, estaba obligado a desmontar todos aquellos elementos que alteraban la imagen que él mismo imaginaba (MIDANT, 2001). Al hacerlo, estaba eliminando de forma involuntaria los valores ambientales y paisajísticos de los monumentos, tan próximos a los ideales de belleza románticos; pero sobre todo, estaba haciendo desaparecer los valores temporales históricos y documentales inherentes a la propia superposición constructiva. La crítica contemporánea, sobre todo de los escritores románticos a su trabajo, fue feroz y cargada de poesía, pero peor fue la que posteriormente se produjo desde el propio campo de la restauración (TORRES BALBÁS, 1996: 27-31).

Sin embargo, hay que reconocer que si nos abstraemos del problema científico de la pérdida de los valores históricos que conlleva una obra de estas características, el estilo neogótico está perfectamente encuadrado en la arquitectura del siglo XIX y perfectamente integrado y diferenciado de la arquitectura medieval con la que pretende confundirse. La restauración neogótica constituye ya una fase más de la historia del monumento, como las renacentistas, barrocas o neoclásicas y, si de algo pecó, fue

de repetir los mismos procedimientos que a lo largo de la historia habían permitido la renovación y conservación de la arquitectura en el tiempo, cuando no su destrucción o sustitución sistemática.

Por otro lado, la restauración decimonónica estaba también produciendo algunas restauraciones siguiendo el estilo personal de los arquitectos modernistas; como es el caso de todos conocido de la intervención de A. Gaudí en la Catedral de Palma de Mallorca, desarrollada entre 1901-1914. Con independencia de la crítica que se pueda hacer a su intervención, al trasladar y transformar -por necesidades de la nueva liturgia impuesta por el cabildo- (VV.AA., 1989) la sillería del coro del centro de la nave para colocarla en el presbiterio, no cabe la menor duda que su obra queda perfectamente reconocida y diferenciada de la arquitectura gótica. Gaudí ejecutó el diseño de los elementos que colocó en el interior de la iglesia siguiendo su estilo personal sin renunciar a él por cuestiones puramente estilísticas (QUETGLAS, 1989: 65)².

En este contexto de trabajo y en paralelo a la desaparición de la arquitectura de fábrica, se fue madurando una respuesta virulenta desde el mundo de la restauración a esta “inocente” pretensión de estar construyendo 500 años después y en plena revolución industrial, del mismo modo y con el mismo estilo que los arquitectos medievales. Por otro lado, la respuesta no podía ser más que el rechazo frontal a este tipo de intervención, muchas veces -no en el caso de Viollet Le Duc- apoyadas en un análisis de la arquitectura medieval puramente decorativo, compositivo y tipológico insertado en la tradición de la metodología de la historia del arte y de la arquitectura, como puede ser la fachada occidental de la Catedral de Palma de Peyronet.

La restauración en el siglo XX

Desechadas y proscritas las restauraciones de “estilo” para completar partes deterioradas o perdidas de un monumento, la restauración del siglo XX se desarrolla a partir de las doctrinas establecidas en la Carta de Atenas de 1931 y en las sucesivas Cartas de Restauo redactadas desde entonces, en las que se consagra el término del “Restauo Científico” definido previamente por Camilo Boito, Gustavo Giovannoni y en España por las sucesivas publicaciones de Torres Balbás en la revista arquitectura entre los años 1918 y 1923; en las que se exige que las aportaciones que se realicen sobre el monumento para su restauración sean perfectamente reconocibles y puedan identificarse (TORRES BALBÁS, 1996: 269-270)³.

La nueva restauración -como la nueva arquitectura- debía buscar otros objetivos y unos nuevos materiales que fuesen claramente modernos y reconocibles en la intervención, es decir el hormigón y el acero. A partir fundamentalmente de la Carta de Atenas que consagra la utilización de estos materiales, los profesionales debían enfrentarse a la restauración de un sistema constructivo y compositivo con otro diametralmente opuesto y, de algún modo, antagónico. Por otro lado, la “imposibilidad” de establecer modelos de cálculo normalizados para garantizar la seguridad de las estructuras de fábrica y madera - mas allá de la garantía que les concedía el tiempo- y la desaparición de los artesanos y de la tradición constructiva provocó un modelo de restauración que repetía literalmente el sistema constructivo impuesto por las estructuras de hormigón y acero.

Para repetir este sistema estructural en las restauraciones era necesario convertir los edificios históricos en simples cerramientos apoyados en la nueva estructura. Para conseguirlo se depuró un sistema constructivamente muy agresivo y absolutamente “irreversible” que aprovechando los espesores de los muros de fábrica introducía la nueva estructura mediante rozas abiertas en su cara interior hasta ocultarlas en su espesor. Recalces, encepados y encadenados de hormigón sobre las cimenta-

ciones y los restos de la arqueología del monumento; pórticos de acero y hormigón enmascarados en los muros de fábrica histórica o doblados hacia el interior ocultos bajo falsos revestimientos; pilotes introducidos tras una brutal perforación de los pilares en su núcleo constructivo; zunchados y forjados de hormigón rematando las cabezas de los muros y atando los pórticos introducidos; y, finalmente, los encamisados de hormigón de las bóvedas, apoyados sobre los zunchos y en los que las dovelas literalmente “cuelgan” de la nueva lámina de hormigón a la que sirve como encofrado perdido. Este sistema se completaba con la desaparición de la función constructiva y estructural de las estructuras de madera que, como mucho, se conservan como falsos techos de forjados y cubiertas de hormigón o acero, a las que previamente han servido (como las bóvedas) de encofrado perdido. A todo este repertorio habría que añadir la desaparición de la mayoría de las estructuras de cubiertas de madera sobre las bóvedas -ya que no eran vistas- que se sustituían sistemáticamente por una serie de cerchas de acero a las que curiosamente el cálculo les concedía -dadas las luces que había que salvar- la tipología de las cerchas de las naves industriales económicas (COLLADO, 1976; DUVAL, 1990; RAMOS, 2005).

Todas estas actuaciones fueron y todavía siguen siendo aceptadas, siempre que queden enmascaradas en los espacios visibles en el interior o el exterior del monumento y se conserve aparentemente en la intervención la “unidad de la obra de arte” que únicamente se valora como la imagen conservada del monumento al desligarla del soporte que constituye la materia, su construcción y la estructura (BRANDI, 1963: 10). Esta separación conceptual entre superficies visibles (imagen) y soporte (material) permitió que este tipo de consolidación estructural (completamente irreversible) se generalizase, sin preocuparse de que se estuviese destruyendo el sistema constructivo y estructural de las fábricas al dotarlas de una rigidez y un funcionamiento ajeno al modo en que fueron concebidas. Por otro lado, la inexistencia de cualquier normativa para el cálculo de las estructuras de fábrica y madera, el desconocimiento de los sistemas de cálculo histórico (HUERTA, 2004) y la desaparición de las técnicas tradicionales de construcción sometieron a estas estructuras a una sospecha permanente, permitiéndose todo tipo de mutilaciones y refuerzos traumáticos de dudosa utilidad que tranquilizaban a los responsables de su conservación.

Además del problema estructural y de los problemas de incompatibilidad entre la piedra y el cemento portland, la restauración con acero y hormigón presenta también un problema compositivo de difícil solución cuando tiene que aparecer necesariamente al exterior consolidando o reproduciendo elementos perdidos o cuando la conservación del conjunto exige la introducción de nuevos elementos o edificación visible para completar la estructura del monumento que se está restaurando y de los que no existe referencia documental alguna.

Como queda perfectamente reflejado en el texto de Torres Balbás, con el que encabezamos el escrito (MUÑOZ, 2005: 27), existía un optimismo generalizado de los resultados que podían conseguirse en la restauración con las estructuras de hormigón o acero asociadas a los mecanismos de composición y proyecto establecidos por el movimiento moderno. Sin embargo, sabemos que éstas difícilmente se integran con la arquitectura histórica ya que manejan formas, composiciones y técnicas constructivas completamente opuestas. Por otro lado, estos materiales, con una capacidad resistente mucho mayor a la de los tradicionales, obligan a unos diseños livianos con una sección escasa para las luces y las dimensiones tradicionales.

En este contexto, la introducción de arquitectura moderna sobre los edificios históricos sólo podía funcionar por contraste, utilizando estéticas y métodos de composición próximos al collage en los que ambas arquitecturas se entremezclaban en una nueva composición claramente alejada de los sistemas de composición y proyecto histórico. Sin embargo, este sistema de composición por contraste ha

sido el que tradicionalmente ha aportado el tiempo a las estructuras históricas, aunque siguiendo unos mecanismos de composición y formación muy diferentes al del lenguaje moderno (completamente aleatorio). El valor temporal de una arquitectura queda expresado en los muros por medio de un collage de materiales constructivos y arquitecturas de épocas diversas que se entremezclan en el espacio del edificio y en el que podemos reconocer las aportaciones que las diversas épocas han hecho al edificio histórico (LATORRE, 2002).

Este mecanismo de composición ha servido como excusa y justificación para guiar las intervenciones de la arquitectura moderna sobre la histórica que ha manejado la construcción de un modo completamente aleatorio, parecido al que Schwitters, Picasso o Miró utilizaban con materiales de desecho en sus collages y composiciones, recortándolo, moviéndolo, pegándolo, adosándolo, etc. Vivimos una época en la que se nos hizo creer que sólo los buenos arquitectos modernos eran capaces de hacer y crear buenas restauraciones, puesto que sólo ellos eran capaces de incorporar y superponer buena arquitectura sobre la histórica, que se valoraba sólo por sus valores como arquitectura y que se utilizaba como fondo o parte de la composición que se realizaba y a la que se negaba -la mayoría de las veces por ignorancia- su valor documental, histórico y simbólico.

Todos reconocemos como muy exitosas y claramente como contemporáneas las intervenciones de Carlo Scarpa que sabe jugar entremezclando y dominando con maestría -como nadie ha sido capaz- los lenguajes de composición moderno e histórico; aunque probablemente desde la óptica de la conservación patrimonial en la que nos movemos hoy, sus intervenciones se consideren metodológicamente dudosas.

Esta situación venía a repetirse de algún modo, en los últimos años del siglo XX, la confrontación que se había producido a finales del siglo anterior entre arquitectos e historiadores. La "libertad" en el diseño y la composición de las incorporaciones de nueva arquitectura sobre la histórica provocaba el rechazo del mundo de la historia, especialmente del arqueológico, al ver manipulados, alterados o demolidos, los restos conservados del monumento. La reacción fue similar a la de finales del siglo XIX y frente a las veleidades de diseño y composición de los arquitectos en la búsqueda de una nueva unidad, fuese en neo-estilo-histórico o en el estilo de la arquitectura moderna, se opuso el de la conservación a ultranza. La teoría de la conservación de Amadeo Bellini y el desarrollo de las técnicas que la posibilitan no es más que una repetición actualizada -no negada por su autor- de las teorías de Ruskin (BELLINI, 1990).

Como reacción a este problema y con el objetivo de cumplir estrictamente el principio de neutralidad de las nuevas aportaciones a la arquitectura histórica al amparo de las más recientes cartas de restauración, hemos visto aparecer numerosas intervenciones que, para completar la estructura perdida del monumento y conseguir una unidad entre el edificio histórico y la restauración que se acometía, trataban de copiar con hormigón y acero las soluciones constructivas y las formas históricas de la arquitectura de fábrica y madera. En este contexto la confusión ha estado servida. Bóvedas de materiales sintéticos o con su geometría dibujada con cables o estructuras livianas de acero, canchillos de acero imitando la forma de una pieza de madera, arcos, portadas y muros de hormigón con las formas simplificadas de los elementos constructivos y decorativos que sustituyen, etc. También hemos visto cómo el sólido capaz ha resuelto el problema de la reintegración escultórica, cuando no han aparecido representaciones de imágenes contemporáneas reproducidas con un estilo artístico histórico para conseguir una unificación formal y su identificación temporal.

En este contexto teórico y conceptual, una parte importante de la restauración ha optado por refugiarse en desarrollar una metodología estructurada (GONZÁLEZ, 1999; AZKARATE, 2001: 50-75) con

la que abordar el estudio y dominio de las técnicas que permiten un conocimiento profundo de la materialidad de la arquitectura histórica. Del mismo modo que un proyecto de nueva arquitectura exige el conocimiento en profundidad del entorno sobre el que va a situarse el nuevo edificio, de la composición y resistencia del suelo sobre el que va a asentarse, la geometría y la geografía de este suelo, etc., el proyecto de restauración debe partir de un conocimiento profundo de los valores constructivos, arquitectónicos, históricos y simbólicos del edificio sobre el que va a tener que intervenir, ya que necesariamente la intervención -por pequeña que sea- modificará su estructura y, en consecuencia, sus valores documentales.

La recuperación de las técnicas constructivas tradicionales en la restauración y su adaptación a las tecnologías actuales de producción y a las formas del lenguaje contemporáneo

Sin lugar a dudas, el conocimiento es garantía para la conservación. Cuanto más se conoce, se está en mejores condiciones de conservar y se tienen mejores herramientas para modificar e integrar nuevas arquitecturas. Sin embargo, la conservación a ultranza choca de algún modo con los valores de calidad constructiva y arquitectónica que creemos debe regir la restauración y con la que se debe intervenir en los monumentos.

¿Se debe y se puede conservar toda la materia de la arquitectura histórica, puesto que toda tiene un valor documental e histórico similar? Nuestra respuesta es no. La restauración debe imponer sobre el valor documental, de un modo consensuado entre todos los especialistas responsables, la búsqueda de una calidad y unidad constructiva que garantice la conservación del monumento. No se pueden conservar las excrescencias constructivas del edificio, ya que éstas acabarían pasando factura a su conservación en el futuro. El edificio histórico está obligado a renovarse para garantizar su conservación en el tiempo y debe hacerlo con arquitectura de su momento histórico, sin que por ello debamos renunciar puntualmente a reproducir determinados elementos repetitivos en un estilo histórico determinado.

Desechados el cemento portland, el hormigón armado y, parcialmente, el acero, como materiales para la restauración, creemos que esta renovación debe realizarse sin alterar el sistema constructivo y estructural del edificio histórico. En esta búsqueda, hemos intentado siempre preguntarnos -al igual que lo hacía Torres Balbás- cuáles eran las claves por las que el transparente de Tomé en la Catedral de Toledo y otras muchas arquitecturas de estilos muy diferentes se fundían en una aparente continuidad natural en muchos edificios históricos. Incluso las buenas intervenciones del XIX, especialmente las de Viollet Le Duc en París o Amiens, o la de Gaudí en la Catedral de Palma, aparecen hoy tan integradas en los edificios góticos como lo puede ser una buena intervención renacentista, barroca o neoclásica; aunque sin lugar a dudas, su materialización debería demostrar hoy previamente su necesidad y debería realizarse después de un estudio sistemático de los elementos que fuesen a modificarse.

Desde nuestro punto de vista, la clave que confiere esta unidad no es el estilo que utilizan, ni los sistemas compositivos que manejan, la clave está en la calidad intrínseca de la intervención además del sistema constructivo y los materiales utilizados que son todos los mismos (GONZÁLEZ, 2002). Por este motivo, es necesario retomar las técnicas constructivas tradicionales y permitir que los edificios históricos vuelvan a funcionar como lo han hecho históricamente. Nada justifica que aquella estructura que se ha conservado funcionando a lo largo del tiempo deje de repente de hacerlo. Sólo es necesario devolverle la calidad a los materiales degradados y recomponer su funcionamiento

constructivo y estructural habitual (HERMAN, 1995: 239)⁴, mejorando sus cimentaciones y el terreno circundante, para evitar asentamientos, mejorando la cohesión de los rellenos disgregados de los muros y su resistencia y con sistemas que tengan la misma capacidad de movimiento que tienen las propias fábricas, como los atados y encadenados de cantería (RONDELET, 1817:PI.XI; PI.XIV), los nudos articulados de acero, etc.

En esta recomposición parece lógico utilizar las mismas técnicas constructivas y los materiales utilizados históricamente, aunque nos veamos obligados a recuperar técnicas y tradiciones constructivas desaparecidas. Este problema nos obliga a demostrar que es posible hoy construir estructuras de fábrica y madera para completar los elementos perdidos en los edificios históricos. También es necesario comprender que el tiempo no pasa inútilmente y que no podemos renunciar a los procesos constructivos instaurados en nuestra arquitectura. Creo que desde este punto de vista son ejemplares y, sobre todo, muy didácticas por sus dimensiones, las reconstrucciones que se han llevado a cabo en la Catedral de Noto en Sicilia (BENEDICTIS y TRINGALI, 2000), y el de la Frauenkirche de George Bähr de 1743 en Dresde (FRIEDERICH, 2005).

En cualquier caso, no debemos preguntarnos si es posible construir edificios barrocos o romanos en el siglo XXI, sino si es posible realizar estructuras de fábrica y madera del siglo XXI. Si esto es posible, creo que habremos dado un paso importante para resolver el problema que nos hemos planteado en nuestro trabajo de restauración. Desde nuestro de vista, el problema no está en reproducir un determinado artesonado mudéjar en una iglesia que lo ha perdido, ni el de una bóveda gótica desaparecida, sino construir un artesonado de madera o una bóveda con un lenguaje claramente contemporáneo.

Creemos que la restauración mediante la superposición de estructuras de fábrica y madera impone un parecido formal entre todas las fases de la obra. La geometría concreta de una bóveda nueva, con una forma diferente, introducida en la restauración, se unificará en la percepción con la bóveda histórica porque todas están construidas con el mismo principio estructural y en todas se cubre un espacio usando piezas de pequeño tamaño soportadas unas con otras.

Este parecido “de fondo” es la clave con la que creemos se debe actuar en restauración. No se puede buscar la contemporaneidad de la solución con el diseño de estructuras superpuestas con superficiales parecidos “compositivos”, se trata de diseñar nuevos elementos que enlacen con las obras anteriores y estén a la vez inmersos en el mundo de las formas desarrolladas por la arquitectura contemporánea (AZKARATE, 2004). La historia de la arquitectura moderna ha provocado una fuerte confusión al identificarse con la arquitectura de hormigón y acero, desechando completamente en esta apreciación la evolución natural que seguía la arquitectura de fábrica en el primer cuarto del siglo XX ¿Es que la arquitectura de Gaudí o Plecnik no corresponden plenamente al siglo XX? (STAMP, 1985: 5)⁵.

En esta regeneración constructiva, es necesario retomar el punto en el que la arquitectura de fábrica se disponía a sufrir su transformación y continuar investigando las soluciones arquitectónicas que quedaron completamente abortadas con la generalización de la construcción en acero y hormigón. Hay que descubrir las últimas creaciones de la arquitectura de fábrica (RABASA, 2000), encontrar el último arco de cantería, la última bóveda de ladrillo y, dando un salto de más de cincuenta años, retomar la tradición constructiva de esta arquitectura para seguir explorando el camino que los últimos arquitectos que construyeron estructuras de fábrica y madera tuvieron que abandonar y enlazarlas con las investigaciones geométricas de algunos maestros de la arquitectura moderna como F. Candela, Max Bill, Frei Otto o J. Utzon o también de otros contemporáneos a nosotros como F. Gehry, S. Calatrava, N. Foster o R. Piano, etc.

Sabemos que la obtención de geometrías complejas en cantería es posible actualmente con el desarrollo de los sistemas de CAD y su conexión con máquinas de labra con control numérico dirigidas por ordenador (STEELE, 2001; VV.AA., 2002). También sabemos que este camino impone unas restauraciones económicamente más costosas, de “lujo”, como criticaba Torres Balbás. Pero es necesario entender que no se puede intervenir en los edificios históricos con la tecnología y las soluciones constructivas de las viviendas sociales y que Quetglas define como una restauración en estilo rentable y “d'anar per feina”.

Es necesario crear para la restauración un nuevo lenguaje que partiendo de la tradición constructiva de la arquitectura de fábrica y madera sea capaz de producir formas y arquitecturas perfectamente contemporáneas que puedan superponerse a la arquitectura histórica sin alterar su sistema constructivo y estructural, integrándose con su nuevo estilo con la misma fuerza que lo hace el transparente neoclásico de Tomé en la Catedral de Toledo.

No podemos renunciar a construir nuevas estructuras de par e hilera, ni nuevos artesanos, ni rejas, ni a reconstruir arcos o bóvedas desaparecidos o, incluso, a la construcción de nuevos elementos impuestos desde la necesidad de dar nuevas funciones en los edificios históricos. Pero éstos deben proyectarse desde la actualización y recuperación de las técnicas constructivas tradicionales y su adaptación a las tecnologías actuales y a las formas del lenguaje contemporáneo.

Notas

¹ “...Todo es posible con el cálculo y la invención cuando se disponen de herramientas suficientemente perfectas, y esas herramientas existen. El hormigón armado, el hierro, han transformado totalmente las organizaciones de construcción conocidas hasta aquí, y la exactitud con que estos materiales se adaptan a la teoría y al cálculo, nos da cada día resultados alentadores...”.

² “Porque, como en tiempos de Loos, en nuestra casa hay, junto a palabras que reconocemos como enteras, residuos pringados. Lo que me preocupa es que, hoy, no se advierta el rastro fecal que han dejado un Peyronet o un Martorell-Bohigas-Mackay, autores respectivos de la “fachada” y de la “cubierta” de la catedral. Eso no lo huelen y, en cambio, hay quien considera estridente la intervención de Antonio Gaudí y Jose Maria Jujol en el mismo edificio. La realidad es la contraria. Quienes contaminan el edificio con su depósito son quienes lo consideran tan débil como para solo aceptar hablar con él en un lenguaje estancado-en estilo falso gótico, en tiempos de Peyronet, en estilo rentable y “d'anar per feina” en tiempos de Martorell-Bohigas-Mackay.”

³ “La restauración o reconstrucción -vocablos similares en este caso- falsea por completo los monumentos que la padecen. Trata de borrar la acción del tiempo, que ha ido añadiendo a cada antigua construcción obras, a veces de gran interés y belleza, para darles un aspecto teórico, abstracto desprovisto de vida. Intenta engañar, prestando a los elementos añadidos, que no pueden tener nunca el valor de los antiguos, formas semejantes a éstos, desorientando e induciendo a error con el estilo del arqueólogo, sin satisfacer al artista; se basa sobre estudios personales, siempre discutibles y sometidos con gran frecuencia al error. Hace perder -se ha dicho acertadamente -su carácter de autenticidad al monumento, convirtiéndolo en lo que es un vaciado respecto al original. Y, finalmente, es casi siempre una obra muy costosa, de lujo”. Aparte de los comentarios metodológicos aportados en este texto y de todos conocidos, nos interesa cómo Torres Balbás paraleliza la restauración decimonónica con la arquitectura modernista que se estaba produciendo en ese momento, que evidentemente era muy costosa y de lujo y, por tanto, reservada a una burguesía adinerada.

⁴ “Las grandes estructuras de fábrica precisan vigilancia y mantenimiento continuo, no para verificar su estabilidad (puesto que son extremadamente estables), sino para asegurarse de que la piedra no esté excesivamente alterada por la acción de la intemperie, de que el agua no penetre, de que las grietas no continúen abriéndose, etc. Los pequeños defectos “cosméticos” se remedian habitualmente de inmediato, pero alguna que otra vez (y eso parece producirse con un intervalo de cien años) se emprenden restauraciones estructurales más considerables...”.

⁵ “En este trabajo Plecnik (Castillo de Hradcany en Praga) parece haber cumplido los ideales de William Morris sobre cómo modificar viejas construcciones-ideales nunca cumplidos en Gran Bretaña de modo tan imaginativo- por medio de añadidos descaradamente modernos que cuadran bien, no con los detalles, sino con el tratamiento antiguo de los materiales de construcción, la artesanía y el estilo”.

Bibliografía

- AZKARATE, A.; CÁMARA, L.; LASAGABASTER, J.I.; LATORRE, P. *Catedral de Santa María. Vitoria-Gasteiz. Plan Director de Restauración*. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Fundación Catedral Santa María, 2001
- AZKARATE, A.; CÁMARA, L.; LASAGABASTER, J.I.; LATORRE, P. *La restauración de la Catedral de Santa María de Vitoria. II Bienal de la Restauración monumental*. Vitoria: Fundación Catedral Santa María, 2004, pp. 317-333
- BELLINI, A. *Tecniche della conservazione*. Milano: Franco Angeli, 1990
- BENEDICTIS, R.; TRINGALI, S. *La ricostruzione della Cattedrale di Noto*. Noto: L.C.T. edizioni, 2000
- BRANDI, C. (1963) *Teoría del restauro* (edición de Torino: Einaudi, 1977)
- COLLADO, G.L. *Las ruinas en construcciones antiguas. Causas, consolidaciones y traslados*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1976
- DI STEFANO, A.M. *Viollet Le Duc. Un architetto nuovo per conservare l'antico*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1994
- DUVAL, G. *Restauration et réutilisation des monuments anciens. Techniques contemporaines*. Liège: Mardaga, 1990
- FRAMPTON, K. (1995) *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal, 1999
- FRIEDERICH, A. *The Frauenkirche in Dresden: history and rebuilding*. Dresden: Sandstein, 2005
- GONZÁLEZ, A. *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1999
- GONZÁLEZ, J.L.; CASALS, A. *Gaudí y la razón constructiva. Un legado inagotable*. Madrid: Akal, 2002
- HEYMAN, J. *Teoría, historia y restauración de las estructuras de fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 1995
- HUERTA, S. Arcos, bóvedas y cúpulas. *Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2004
- LAHUERTA, J.J. *Antoni Gaudí 1852-1926 : Arquitectura, ideología y política*. Madrid: Electa, 1993
- LAHUERTA, J.J. *Universo Gaudí* [catálogo exposición]. Barcelona: Diputacio de Barcelona, 2002
- LATORRE, P.; CÁMARA, L. Los procesos de transformación de la arquitectura en el tiempo. Consecuencias teóricas y metodológicas de su aplicación en el proyecto y la obra de restauración. *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, 13, Barcelona, 2002, pp. 161-177
- LE CORBUSIER (1923) *Vers une architecture*. Paris (edición española 1998, Barcelona)
- MIDANT J.P. *Au moyen âge avec Viollet Le Duc*. Paris: Parangon, 2001
- MUÑOZ, A. *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2005
- NAVASCUÉS PALACIO, P.; SARTHOU CARRERES, C. (1997) *Catedrales de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1997
- QUETGLAS, P. Comentario nº 4, de A. Gaudí i J.M. Jujol a la Seu, D'A, 1, el pas del temps. 1989, pp. 65-67
- RABASA, E. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal, 2000
- RAMOS, F.J.M.; RAMOS, A. Intervenir en estructuras portantes. *Tectónica*, 18, 2005, pp. 4-31
- RONDELET, J. (1817) *Traité théorique et pratique de L'art de bâtir*. Paris (facsimil de la 10ª edición de 1843 conservada en la ETSAM 2001, Madrid)
- STAMP, G. Joze Plecnik: un genio del siglo XX. *Quaderns*, 166, 1985, pp. 4-7
- STEELE, J. *Arquitectura y revolución digital*. Barcelona: Gustavo. Gili, 2001
- TORRES BALBÁS, L. *Sobre monumentos y otros escritos* (recopilación de diversos artículos publicados en la revista arquitectura entre 1918 y 1933). Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996
- VV.AA. A. Gaudí i J.M. Jujol a la Seu, D'A, 1, el pas del temps. 1989, pp. 40-71
- VV.AA. *Gaudí. La búsqueda de la forma* [catálogo exposición]. Barcelona: Lunewerg, 2002
- VV.AA. *Prosper Mérimée*. Paris: 2003



Nuevo artesanado de madera como estructura de soporte de la cubierta de la iglesia de Valdetorres de Jarama en Madrid.
Foto: Latorre y Cámara arquitectos



Pequeña bóveda parabólica en las escaleras de acceso a la Bolsa de Ámsterdam de H. P. Berlage, 1903
Foto: Pablo Latorre González-Moro



Antigua consolidación estructural de la cubierta de la iglesia del convento de Santa Clara en Córdoba mediante la superposición de una estructura de acero apoyada en zunchos y forjados de hormigón.
Foto: Pablo Latorre González-Moro



Transparente de Narciso Tomé en la Catedral de Toledo de 1760. Fuente: NAVASCUÉS PALACIO, P.; SARTHOU CARRERES, C. (1997) *Catedrales de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 120

Parroquia de Malaguilla: una restauración minimalista controlada

Luis de Villanueva Domínguez, arquitecto. Universidad Politécnica de Madrid

Malaguilla es un municipio de la provincia de Guadalajara, situado a 27 km de la capital. En la actualidad tiene 138 habitantes. Su iglesia parroquial, dedicada a N^a S^a del Valle, fue construida entre 1520 y 1566, según consta en el libro de fábrica, ref. 19594 del archivo del Arzobispado de Toledo. En dicho archivo también hay otras referencias a obras en esta iglesia, a las que más adelante se alude.

La cabecera de la iglesia es poligonal, con contrafuertes exteriores y está cubierta mediante bóveda de crucería, que corresponde al último gótico. A esta cabecera se adosaba una estructura de tres naves. La nave mayor, de la misma anchura que la cabecera, queda separada de ella por un arco toral apuntado, en piedra.

Las naves están escalonadas y separadas entre sí por medio de arquerías, con tres arcos de medio punto en sillería de piedra caliza, que apoyan sobre cuatro columnas (dos adosadas y dos exentas), con capiteles jónicos, bien tallados, de una tipología de comienzos del Renacimiento.

La nave mayor se cubre con una armadura de madera de par y nudillo, con cuadrales junto a la cabecera. Tiene un tirante a los pies y tres dobles tirantes intermedios, todos ellos apoyados por medio de canes sobre una solera perimetral de madera, que descansa sobre el muro de fábrica. La cornisa, el almarbate y el alicer ocultan el apoyo de los pares. Pero por detalles de armadura similares encontrados en la bibliografía se puede suponer que los pares apoyan en un estribo que entronca sobre la zona superior de los tirantes. Sobre los pares y nudillos se organiza un tablero de madera que, como es habitual, tapa la parte superior de la armadura, produciendo la característica forma de artesa.

Las naves laterales se cubren con pares inclinados de madera, apoyados sobre la arquería y sobre los muros de cerramiento de las respectivas fachadas. Sobre ellos se dispone un tablero de madera. Hay que destacar que no existen tirantes que contrarresten el posible empuje originado por la inclinación de estas estructuras laterales.

Sobre los tableros de madera se organiza el tejado, de teja curva, que se dispone a dos aguas, sobre la nave mayor, y a un agua, marcando la diferencia de alturas, sobre las naves laterales.

A los pies de la iglesia y en la zona de la nave mayor, existe una torre de planta cuadrada y gruesos muros. Por el interior hay un coro alto, apoyado sobre una viga transversal de madera, que descansa sobre los muros laterales y sobre dos columnas intermedias, más pequeñas e independientes de las que forman la arquería. Al coro se accede desde la nave lateral sur por medio de una escalera. Y desde él hay paso al cuerpo superior de la torre.

Hay que indicar que la fachada sur, por donde se accede a la iglesia a nivel del suelo, da a una placita, que se desarrolla en esa zona. A medida que se avanza hacia la cabecera, el suelo natural descende, aunque junto a la iglesia se mantiene el nivel, mediante una terraza perimetral, que la bordea por la cabecera y la cara norte. Dicha terraza se sustenta en esa zona norte, por medio de una arquería o barbacana, con bóvedas de medio cañón de directriz perpendicular a la fachada.

En la fachada sur, centrado con el arco intermedio de la separación entre las naves, hay una portada renacentista, en sillería de piedra caliza. En la parte superior se advertían señales de haber tenido un pórtico.

Entre las referencias del libro de fábrica del archivo del arzobispado de Toledo destacan la adecuación de la escalera, sacristía y coro entre 1615 y 1684 (ref. 19595); la reparación de escalera, tapias, encalados y vigas de madera, en 1692 (ref. 19596); la decisión de crear una solana, con motivo de una visita del delegado del obispo en 1730; y la creación de la barbacana perimetral, su empedrado, el solado de la iglesia y su artesonado, en 1749 (ref. 19598).

Es de especial interés la decisión tomada en la visita del delegado obispal de 1765, relativa a hacer un tejadillo delante de la portada principal, con dos pilares de ladrillo y un arco, para más tarde revocarlo y “blanquear y estropajear”.

Por desgracia las intervenciones más recientes no están tan bien documentadas. A mediados del siglo XX se debió derribar este pórtico, ya que hay un testimonio fotográfico de esa época en el que todavía puede apreciarse dicho elemento.

Por informaciones verbales se tiene noticia de la última intervención realizada, al parecer en 1991, que afectó a las cubiertas, y a la ejecución de un zuncho perimetral de hormigón. Se hizo un retejado sobre el tablero recrecido con hormigón aligerado con arcilla expandida, pero no se repararon los pares que estaban muy desnivelados, por lo que la cubierta resultaba fuera de sus planos geométricos, con dificultades para tejar y propensa a las goteras. El zuncho se dispuso sobre las arcadas y muros de fachada, en el nivel de los apoyos de los pares, con la introducción de tirantes metálicos, anclados al mismo de forma muy defectuosa, que los dejaba sin tensar. A pesar de las diversas gestiones realizadas, no se ha encontrado información documental de dicha intervención.

Estudios previos

Levantamiento

Con ayuda de alumnos del Máster de Restauración del Departamento de Construcción de la U.P.M. en los primeros meses de 2004, se levantaron los planos y se hizo una recopilación minuciosa de los daños existentes. Por medio de una grúa portátil se pudo observar con detalle, por el interior de la iglesia, el estado del artesonado de madera y su sistema de apoyo, de la solera perimetral, los tirantes de madera y los de acero, así como el intradós del tablero superior. El resultado de este estudio se comenta en el apartado siguiente.

Estudio geotécnico

Posteriormente se consideró necesaria la realización de un estudio geotécnico, para poder valorar la posible incidencia del suelo en el estado de deformación estructural observada. Así en julio de 2004 la Empresa Ardea Geotécnica, S.L. presentó un informe geotécnico firmado por el geólogo Jaime Pastor Muñoz, en el que se resume los trabajos sobre el subsuelo de la zona donde está situada la iglesia. Dicho informe se complementa con anejos con las columnas litológicas de los tres sondeos realizados, extracto de la norma Une del ensayo de penetración estándar, ensayos sobre las muestras obtenidas realizados por el laboratorio Esgeyco, S.L., cuadro resumen de ensayos de laboratorio, carta de plasticidad de Casagrande, criterios de clasificación de suelos y fotografías.

Del estudio del citado informe se desprende que se ha realizado el análisis del suelo mediante tres sondeos: dos a ambos lados de la puerta de entrada a la iglesia y otro en el lado opuesto junto a la barbacana que salva el desnivel existente entre ambos lados de la iglesia.

Los dos sondeos a ambos lados de la puerta son muy similares y permiten establecer una estratigrafía del terreno, que superada una profundidad de 0,50 m de relleno y solera de hor-

migón, se compone hasta una profundidad entre 5,40 y 6,30 m de gravas silíceas subredondeadas a subangulosas con matriz arcillosa, con zonas cementadas localmente con carbonatos, en tonos marrones. En uno de ellos aparece un estrato intermedio entre 1,00 y 1,50 m de arena media arcillosa y alguna grava dispersa. Los ensayos de penetración dan rechazo prácticamente en todo el estrato. El nivel del agua está por debajo de dicho estrato de gravas silíceas con matriz arcillosa.

Control de deformaciones

Antes de proceder a la intervención se colocaron testigos de precisión para observar los movimientos de las fisuras, de los desplomes y de los desplazamientos de las piezas de la armadura, mediante el estudio de convergencias y nivelaciones, con objeto de conocer el estado de estabilización de la estructura durante y después de su reparación. Este trabajo es encomendado a Geocisa, que ha tomado medidas en cinco ocasiones a lo largo del proceso. A la vista de sus resultados se podrían haber tomado las oportunas decisiones para impedir la progresión de los desplazamientos, sin embargo esta medida cautelar no fue necesaria ya que la estructura estaba estabilizada, y los movimientos observados han sido muy pequeños y se pueden justificar por el proceso de la obra y por las variaciones climáticas estacionales. De todos modos los testigos no se han retirado y se ha recomendado seguir efectuando periódicamente las medidas, para detectar cualquier anomalía.

Además se apuntalaron por el interior las arquerías, ya que son la parte más débil de la estructura y muy sensible a cualquier desplazamiento durante la obra, que puede aumentar el desplome de las columnas. También se estabilizó durante las obras el muro sur, mediante un armado metálico reticulado, contrarrestado mediante contrapesos exteriores.

Daños estructurales observados y sus causas

Los daños estructurales observados se resumen a continuación:

1. Cabeceo hacia el exterior del muro sur, que se manifiesta por una inclinación de la cornisa, la aparición de fisuras, así como por una separación del cortaviento.
 2. Desplome hacia el exterior de las dos columnas centrales de la arcada que separa la nave mayor y la nave lateral al sur.
 3. Inclinación de los canes de apoyo de los tirantes de madera, con desplazamiento de estos hacia el sur, perdiendo su posición inicial.
 4. Desplazamiento del cuadril sur, saliéndose de su ensamble con el estibo situado encima del arco total.
 5. Falta de tensión en los tirantes de acero.
 6. Enlace deficiente entre los tirantes de acero y el zuncho de hormigón.
 7. Flecha manifiesta de los pares.
 8. Apertura en clave de la portada de la iglesia.
 9. Fisura exterior en el muro de la sacristía a 45° desde un ángulo de la ventana hacia el suelo.
- La principal causa de los desperfectos indicados se estimó en la abertura superior de la estructura transversal de la iglesia, que se manifestaba en el cabeceo del muro sur hacia el exterior (1), el desplome de columnas (2), la inclinación de los canes y el desplazamiento de los tirantes (3) y el desplazamiento del cuadril saliéndose de su ensamble (4).

El empuje horizontal que ha experimentado la armadura de la cubierta de la nave mayor no ha estado suficientemente contrarrestado por los tirantes y ha producido el desplome de las columnas, el desplazamiento de los tirantes de madera y del cuadril.

Estos empujes, no debidamente equilibrados en algún tiempo, han producido un movimiento de toda la estructura hacia el sur, aunque al parecer se había conseguido un equilibrio, aunque para poder asegurar la estabilización del problema fue necesario medir los desplazamientos y su posible evolución con instrumentos de precisión.

Los fallos comentados se podían haber originado al suprimir, hacia mediados del siglo XX, el pórtico que protegía la entrada en el sur y se debió tratar de corregir, en la reforma de 1991, mediante la construcción de zunchos de hormigón y el atirantado. Sin embargo dicha actuación resultaba ineficaz debido a la falta de tensión en los tirantes, que demostraba que no estaban actuando, por lo que no podían contrarrestar empujes en caso de producirse (5).

La flecha de los pares (7) y la existencia de puntas de acero visibles en la cara del tablero indicaban la colocación de una capa de hormigón armado encima del tablero como base de la teja. Aunque en la demolición se comprobó que dicho hormigón estaba aligerado, había un aumento de la carga en la cubierta.

Para analizar estos datos se realizaron cálculos de las cargas a la que está sometida la estructura, así como de su actuación sobre la misma, en diversas hipótesis, teniendo en cuenta las cargas propias, las sobrecargas de nieve y viento y la posibilidad de carga asimétrica durante la reparación de la cubierta. Estos cálculos reafirmaron la posibilidad de que las causas de deterioro fueran las indicadas.

Por otra parte, no se dio importancia a la apertura de las dos juntas próximas a la clave en la portada de entrada (8), ya que parece tratarse del movimiento típico de un arco de medio punto al estar cargados, además de ser antigua y estar estabilizada, ya que se aprovechaba para instalar un cable eléctrico.

Por último la fisura en la fachada de la sacristía (9) tampoco parecía tener importancia ya que su forma a 45° desde un ángulo de la ventana hacia el suelo indica una tipología que se produce por la concentración de esfuerzos en ese punto, y no había aumentado aparentemente desde la primera visita. En caso contrario, podría relacionarse con un posible asiento en la cimentación del lado sur.

Del estudio geotécnico se deduce que, en la fachada sur, a partir de 1,50 m de profundidad, se trata de un terreno entre compacto y muy denso, con el nivel freático muy profundo. Se le considera un buen firme de cimentación y una base de apoyo compacta, que lleva a descartar que el vuelco del muro sur hacia el exterior tenga su origen en una cesión del terreno, por lo que nos inclinamos a pensar que la causa de las deformaciones estructurales ha sido el empuje de las cubiertas no suficientemente contrarrestado.

Para ello se estima que el terreno analizado tiene características suficientes, siempre que la base de la nueva cimentación descansa sobre el nivel considerado, como deberá asegurarse oportunamente durante el proceso de la obra.

El sondeo número "1" realizado al otro lado de la iglesia muestra un suelo más deficiente. Aunque entre 2,00 y 3,00 hay un estrato de arcilla arenosa, en tonos rojizos, con una resistencia ensayada a compresión de 2,7 kg/cm².

Es muy posible que debido a esas circunstancias se hiciera la barbacana. Pero el caso es que por ese lado norte, no se aprecian defectos de vuelco del muro, por lo que no se estima necesario realizar actuaciones en la misma.

Intervención realizada

Para mejorar el equilibrio de la estructura, se proyectó rehacer el pórtico situado delante de la puerta de acceso, que contribuirá notablemente a impedir desplazamientos hacia el sur. Se rehizo el pór-

tico con una forma que recuerda la del anterior aunque se ha procurado estilizar su perfil con objeto de evitar el aspecto torpón que tenía.

Al realizar los pozos para la cimentación de los dos contrafuertes exteriores adyacentes al muro sur y de los machones, que configuran la estructura del pórtico, se pudo observar el estado de la cimentación del muro sur, que apoya en terreno firme. Ante esto se decidió, por recomendación de la profesora Rodríguez Monteverde, renunciar a un proyectado recrecido de la cimentación por bataches, ya que parecía necesario aumentar la base de apoyo del muro y se podía modificar el estado de tensiones del suelo en forma diferencial.

Por otra parte, el pórtico evitará el deterioro progresivo, observado en la piedra de la portada que había quedado sin protección frente a los rigores meteorológicos del lugar.

La otra intervención importante ha sido en la cubierta. Por su estado deteriorado era evidente la necesidad de un retejado total, sin embargo no podía evaluarse con precisión el estado de los pares y del tablero de apoyo, así como el del zuncho de hormigón realizado en la intervención de 1991.

Al dismantelar las tejas de las cubiertas se comprobaron los daños. Sobre el tablero de madera en la intervención citada se había añadido una capa gruesa de hormigón aligerado armado con un mallaza que estaba sujeto con clavos largos clavados en el tablero. La tablazón se encontraba muy deteriorada y se decidió levantar la capa de hormigón y el tablero, excepto en una pequeña zona de la nave menor situada al norte, donde estaban decoradas las tablas.

Al quedar los pares al aire se pudo comprobar su mal estado de conservación. Además se observó que la cubierta de la nave mayor estaba muy alabeada, por los importantes descuadres que tiene en planta y por encontrarse la hilera inclinada debido a los diferentes descensos de los pares al abrirse en su base.

Aprovechando esta circunstancia, se inspeccionó el estado de los zunchos que se consideró aceptable. Cabía la posibilidad de desmontar los pares y rehacer la cubierta por entero a partir de la soleira, pero se decidió conservarla, sustituyendo exclusivamente los pares más deteriorados, para disponer sobre ellos un tablero prefabricado de madera. Sin embargo no parecía prudente por la carga, ni posible por el alabeo, utilizar dicho tablero como apoyo de la teja. Por ello, se decidió realizar por encima de los pares una estructura de acero mediante cerchas apoyadas en dilatación sobre el zuncho de hormigón y atirantadas con tensores de acero. Sobre estas formas se disponen pares y otro tablero prefabricado de madera, que sirve de base para el impermeabilizante ondulado y la teja, reutilizando la existente en la medida de lo posible. Entre los dos tableros queda una cámara de aire ventilada. En las naves laterales se obró de modo análogo. También se repusieron, realizadas en piedra artificial, una serie de piezas de la cornisa que faltaban.

Agradecimientos: A los profesores y alumnos del Máster de Restauración del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas de la E.T.S. Arquitectura de Madrid de la U.P.M., en especial a los alumnos arquitectos José Ángel Esteras Martínez, Emilio Sánchez Cuadrado, Gonzalo Melián Marrero y Rafael Martín Talaverano, que realizaron un ejercicio académico sobre esta iglesia, con levantamiento de planos, análisis patológico y propuesta de actuación. A Jesús, párroco de Malaguilla, por los datos y medios facilitados y a los arquitectos Ricardo Font y Julio Palomino, que colaboraron en la redacción del proyecto y la dirección de las obras, así como al arquitecto técnico y las empresas que han participado en ellas.



Interior de la Parroquia de Malaguilla. Nave mayor. Foto: Material del estudio



Parroquia de Malaguilla. Estudios previos. Foto: Material del estudio



Parroquia de Malaguilla. Daños estructurales observados. Foto: Material del estudio



Exterior de la Parroquia de Malaguilla. Intervención Foto: Proyecto de Intervención

Restauración (o des-restauración) de Nuestra Señora de la Asunción de Sax (Alicante)

Miguel Louis Cereceda, Yolanda Spairani Berro, Raúl Hugo Prado Govea, José Antonio Huesca Tortosa. Dpto. de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Alicante. M^a Ángeles García del Cura, geóloga, investigadora del CSIC

Introducción

Por encargo del Ayuntamiento de Sax y la asociación de la parroquia, el equipo de profesores de la Universidad de Alicante que presenta esta comunicación realizó los estudios previos sobre la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Sax (Alicante), con el correspondiente estudio histórico y arquitectónico así como un análisis de los sistemas constructivos y los materiales. Posteriormente redactó el proyecto y dirigió las obras de intervención, principalmente destinadas a eliminar aquellos elementos incorporados al edificio en obras anteriores, es decir, a realizar su des-restauración.

Descripción arquitectónica

No hay datos muy precisos sobre la construcción de la primitiva Iglesia de Sax; la tradición popular recogida por autores recientes indica que se erigió a finales del siglo XIII. Se cree que fue levantada después de la reconquista de Jaime I, cuando se fueron trasladando edificios como la iglesia y el ayuntamiento desde el castillo a la falda del monte.

Pero en realidad la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción que conocemos fue acabada en el siglo XVI, aunque estaba considerada como un templo de culto gótico. Comenzada en las primeras décadas del siglo, el edificio debió estar terminado sobre 1550.

Es una de las muestras más puras de la iglesia de nave única, de influencia catalana, construida en la zona. Su forma rectangular y ordenada se debe al influjo del renacimiento procedente del foco artístico de la Catedral de Murcia a través de Villena y Orihuela. Originalmente la iglesia era de una sola nave sin crucero y un ábside poligonal de cinco lienzos. El cuerpo principal estaba dividido en dos unidades cuadradas. Tenía dos naves laterales más estrechas, en realidad capillas entre contrafuertes, unidas por arcos a la principal y divididas en cuatro cuerpos por las pilastras que soportan los arcos torales en el centro, que son de medio punto y no ojivales. Las bóvedas estrelladas, de correcto trazado, alternan las más simples, de cruceros y terceletes, con las del segundo tramo, de ligaduras y crucetas (MIRA, 2003).

Está rematada por un presbiterio poco profundo cubierto por una semicúpula de crucería y planta pentagonal. Las pilastras del ábside son más delgadas que el resto y están cajeadas con una moldura. El diseño de esta moldura y el remate superior de las pilastras son de estilo renacentista. Los órdenes de los planos de la portada principal tienen el fuste cajeadado de la misma

forma. Su forma y el hecho de ser de piedra nos permiten pensar que son del XVI, por lo que corresponden al templo original. El templo sería una de las primeras iglesias de la zona construidas en términos renacentistas aunque las bóvedas sean todavía góticas.

Posteriormente se incorporaron la portada lateral al norte, también de estilo renacentista y la torre de la iglesia, que se terminó de edificar hacia 1580. En su fachada figura la fecha de 1661 y en el reloj antiguo la de 1780. Está situada en la cabecera de la iglesia, en el primer tramo del muro, adosada al presbiterio. Es una torre de planta cuadrada y está resuelta mediante cuatro muros de carga de sillería vista, con una bóveda interior también de sillería, que forma la rampa perimetral de acceso a la zona de campanas y un núcleo interior cegado. Está situada sobre un zócalo y consta de tres cuerpos. El primer cuerpo llega a la altura del tejado de la iglesia; y queda separado del siguiente por una moldura de piedra. El segundo cuerpo comprende el espacio ocupado por el reloj y termina en una moldura semejante a la anterior, que da inicio al tercer y último cuerpo de la torre. En ese tercer cuerpo se abren unos arcos de medio punto en cada una de las caras de la torre. Estos arcos quedan unidos entre sí por una moldura que se sitúa a la altura de la línea de impostas, y en los huecos se colocan las campanas. La bóveda que cubre el campanario está ejecutada con pesadas dovelas pétreas y presenta una directriz muy rebajada. Está rematada por un chapitel de piedra negra en forma de pirámide octogonal recientemente incorporado.

El acceso a la iglesia se produce por dos portadas, una de ellas situada en la plaza del Ayuntamiento, y la otra en la calle Maestro Valera, destacando el pórtico de los pies de mayor tamaño y calidad arquitectónica. Es de decoración sencilla, formada por un arco de medio punto entre pilastras, hornacina avenerada superior, friso con cabezas de ángeles y, en las enjutas del arco, los típicos medallones renacentistas que enmarcan cabezas humanas (NAVARRO Y NAVARRO, 2004). El otro pórtico está en la fachada izquierda y también es de dintel recto entre pilastras. Esta fachada tiene dos óculos barrocos fechados en 1787.

Entre los cimientos y el suelo de la iglesia se halló una cripta y los pilares nacían del suelo de ésta. La puerta se hallaba situada en el norte, en el hueco de una de las hornacinas, y suponemos que harían también una entrada a los pies del templo. La torre y la sacristía flanqueaban la cabecera y servían de contrapeso, lo cual justifica la ausencia de contrafuertes, a excepción de los tradicionales ángulos del presbiterio poligonal.

La iglesia actual está reformada y es de planta de cruz latina con una nave central rectangular de gran anchura y bien proporcionada, crucero y ábside, cubierta por arcos apuntados y mantiene las bóvedas de crucería al estilo tardogótico.

Desde el punto de vista arquitectónico la iglesia sufrió una importante reforma llevada a cabo por Felipe Motilla en 1786. El arquitecto promovió dos modificaciones esenciales: construir un tramo más a los pies de la antigua y convertir el espacio más próximo al ábside en un crucero para aumentar el tamaño del presbiterio. Ello supuso un cambio del tipo de iglesia y de las relaciones espaciales.

El plano que se conserva en el archivo municipal muestra que anteriormente en el tramo inmediato al ábside, existían dos capillas a cada lado, con la bóveda de nervios simple, muy semejantes a las que hoy flanquean la nave principal. Felipe Motilla derribó las capillas correspondientes al tercer tramo con el propósito de provocar en alzado un crucero. Alargó seguidamente la nave agregando un tramo más a los pies (VÁZQUEZ).

Para llevar a cabo la reforma en el crucero, Felipe Motilla propuso elevar el muro de cerramiento de esta parte a la misma altura que la nave central, prolongar la cornisa que estaba arriostrando desde el presbiterio, uniéndola a la que corría en el arranque de las cubiertas, pero se encontró con

un grave problema: recoger las tensiones de los arcos torales. Para solucionarlo, retranqueó un pilar con forma de V hasta el muro, y desde el capitel elevó un arco hasta la clave de los torales. El diseño de este elemento y la intención que tuvo el artista de mantener el sistema de bóvedas góticas le forzó a crear una solución ambigua. En realidad, si seguimos la definición de historicismo, se podría calificar de aportación histórica, ya que a partir de unas formas pertenecientes a un estilo, creó un modelo original y heterodoxo. Las bóvedas que reproduce en los brazos del crucero aparecen como dos medias bóvedas fraccionadas cada una de ellas en dos partes por el arco de descarga que apoya en los pilares. En este templo el transepto transforma las capillas laterales, las convierte en unidades integradas que funcionalmente crean un circuito relacionando las hornacinas entre sí, y a su vez las integra con la nave central y el ábside. Es lógico por lo tanto pensar que el arquitecto propusiera el ensanche de los arcos de paso y la creación del crucero. Anteriormente el espacio era de cinco cuartas (lo cual no permitía la fluida circulación de personas), después de la reforma el camino procesional fue más espacioso.

Motilla propuso además soluciones técnicas que deberían llevarse a cabo para realizar la obra. Primero de todo, se abrieron unas zanjas para profundizar el plano de los cimientos hasta encontrar el terreno firme, este recalce fue llevado a cabo macizando con cal y arena, mezcladas en proporción dos a tres, y colocando también en la argamasa piedra sacada de la cantera del peñón del castillo. Las catas durante la obra han permitido ver la cimentación y la base de los muros originales.

En cuanto a los pilares se picaron y recubrieron totalmente, con el propósito de que parecieran pilastras que sostienen un falso entablamento, situado en el punto de unión entre las bóvedas y el muro. Al mismo tiempo las cornisas antiguas se rehicieron con el mismo diseño que llevarían las del nuevo crucero.

El arquitecto marcó en el plano con una línea doble el perfil de los pilares, pero la base era de sección poligonal, por lo tanto podemos deducir que anteriormente a la reforma la iglesia tendría pilastras adosadas, no columnas). Los nuevos pilares adosados al crucero se proyectaron con el fuste liso.

La cubierta sobre la cúpula se resuelve mediante vigas de madera sobre las que apoya un tablero de madera y tejas cerámicas curvas. Existe una zona reparada donde se sustituyó el tablero de madera por cañizo y yeso. Todas las vigas se apoyaban interiormente sobre un pilar de ladrillo, que se encontraba apoyado en la zona central de la bóveda.

En el trasdós de la cúpula se aprecian varias reparaciones en las grietas que seguían abiertas. El intradós presenta pinturas al fresco y el trasdós una capa de mortero. Los nervios también están decorados. Las bóvedas son visitables por el trasdós y son de doble tablero de rasilla maciza tomada con yeso.

El sistema de cubierta es gótico, los arcos transversales de la nave son ligeramente apuntados, mientras que los torales son de medio punto. Predomina en el diseño de estas cubiertas el carácter rectilíneo frente al abuso de combados y afición por los dibujos complejos que tanto gustaron en las iglesias del noroeste del Reino de Murcia (GUTIÉRREZ-CORTINES, 1987). El peso de la cubierta recae sobre los seis pilares maestros que existen, el muro interior es en su mayoría macizo, si bien se abren algunas capillas y una serie de vanos en su parte más alta.

Por lo tanto estos datos hacen pensar que bajo el cascarón actual quedan todavía los restos de la que fue la antigua iglesia gótica, como el esquema de la cabecera y el sistema de cubrición realizado con bóvedas de nervios estrelladas o terceletes. La obra se enmascara bajo las pilastras y cornisas añadidas y pinturas barrocas en los paños de las bóvedas.

La capilla de la comunión se construyó en el s. XIX y está adosada a la derecha de la nave central. Es de planta rectangular con la cabecera cubierta por cúpula sobre tambor y pechinas.

De esta época es la decoración neoclásica que todavía conserva. La capilla del Pilar, que se encuentra a continuación, está también cubierta con cúpula sobre tambor y pechinas pero está peraltada y produce una sensación de gran verticalidad.

La decoración interior responde al barroco clásico del XVIII con columnas estriadas y capiteles corintios. Tiene una galería corrida en la parte superior y un coro añadido al imafronte.

En 1992 el ayuntamiento de Sax decidió realizar una serie de reformas para evitar el peligro que suponía el desprendimiento de piedras, tejas rotas en el retejado de la cubierta, también la consolidación de las cornisas y de la torre (VÁZQUEZ).

Las obras comenzaron por la fachada principal y lateral. Las cornisas y otros elementos de piedra se encontraban erosionados por causa de los agentes atmosféricos, también por la poca resistencia de la piedra arenisca. Se repusieron algunas molduras y elementos de fachada por una piedra de un color similar a la existente pero de mayor resistencia a la heladicidad y a las tensiones.

Toda la parte izquierda del templo por esa época presentaba síntomas de humedad ascendente, afectando a los zócalos de la iglesia hasta los tres metros de altura. Este problema se intentó solucionar enfoscando la fachada lateral con mortero de cemento.

El remate de la torre campanario se tuvo que reforzar con un atirantado, aunque anteriormente ya se había colocado otro. Fueron ocho los tirantes metálicos colocados para unir los dos niveles diferentes de las cuatro fachadas de la torre. Se anclaron al muro de la torre mediante mortero de resina epoxi. En la parte exterior de la torre se dispuso un grapado metálico entre los sillares, previo cajado de éstos. Otra de las reformas de la torre fue la modificación del chapitel del remate superior. Se colocó una plataforma, utilizando hormigón en el centro de la cubierta, para que recibiese mejor el remate, sustituyendo el original por uno de estructura metálica y chapas de mármol negro Marquina.

Estudio diagnóstico

El elemento más dañado era la bóveda nervada poligonal del presbiterio, resuelta mediante nervios de dovelas pétreas y plementería de rasilla cerámica de 8 cm de espesor total, ya que existía un pilar apoyado sobre la misma, soportando toda la carga de las jácenas de madera de la cubierta. La falta de atado perimetral y el envejecimiento de los materiales han provocado empujes laterales y flechas incrementando las cargas puntuales en el apoyo del pilar, con la consiguiente rotura de la semi-cúpula en la que se observaban grietas de gran tamaño, habiéndose desprendido cascotes en varias ocasiones. Esto hacía temer un posible hundimiento y requería una intervención de urgencia. También aparecían daños graves en el arco toral sobre el altar.

La cúpula presentaba movimientos vivos que han generado numerosas grietas pasantes a todo el elemento y fisuras así como deslizamientos verticales de ciertas dovelas pétreas de las nervaduras. En el último año se habían desprendido varios trozos de material pétreo, así como del yeso de revestimiento.

Los movimientos también han afectado a los muros portantes donde aparecen grietas sensiblemente verticales aunque no pasantes a todo el elemento. Sólo se ha comprobado mediante ultrasonidos que algunas grietas de la fachada lateral, ocasionadas por el asiento de la torre, son pasantes ya que no se obtiene ninguna señal.

La sillería de la fachada se encontraba en buen estado excepto en tres zonas muy identificables: Tanto la base como el remate de los muros están afectados por la acción del agua que asciende por capilaridad o se filtra en caso de lluvias alterando la estructura de la piedra por el

aporte salino del terreno que ha producido eflorescencias al cristalizar, causando alveolizaciones en la piedra. La colocación de un mortero de cemento agravó el problema. También se encuentran exfoliaciones y desconchados puntuales. Más grave es lo que le ocurre a los elementos que resaltan del plano principal como las cornisas y pórticos. Las cornisas del edificio han desaparecido en su mayor parte y las restantes se encuentran pobladas de biocostras. Buena parte de los elementos escultóricos de los pórticos son irreconocibles.

En el interior se observaban pequeñas grietas debidas a ligeros movimientos laterales por empujes, aunque las bóvedas y arcos de la nave central no están afectados.

A pesar de la gran solidez constructiva y de la intervención realizada sobre la torre en 1992 con la incorporación del atirantamiento ya comentado, la bóveda del campanario estaba abierta, presentando numerosas grietas y movimientos de las dovelas. La causa es la gran carga del nuevo chapitel de piedra así como el peso y las vibraciones que producen las campanas. Los arcos del espacio donde se encuentra el campanario son un punto débil bajo el chapitel y se han movido ya que sus dovelas estaban desplazadas de su sitio, con grietas en las juntas de las piezas, aunque sin riesgo inminente de caer.

Descripción de la solución

La finalidad de la intervención era recuperar los elementos afectados por las restauraciones incorrectas que se habían realizado, además de conseguir frenar los procesos de deterioro y recuperar el aspecto original del edificio, respetando el aspecto arquitectónico, sin desvirtuar la superficie externa con intervenciones excesivamente agresivas.

La primera y más urgente de las intervenciones era la eliminación del pilar sobre la semicúpula del presbiterio, desviando las cargas de la cubierta a los muros. Para realizarlo, dado el mal estado que presentaba la cúpula, fue necesario colocar previamente un andamio que recaía directamente sobre el altar. Por ello se han realizado catas en la plataforma para una intervención arqueológica, ya que se tiene constancia de la existencia de criptas debajo del altar. Se colocó después una solera de hormigón separada del pavimento con una lámina plástica para que soportara el andamiaje y luego pudiera eliminarse.

Posteriormente se actuó en la cubierta retirando la teja y las vigas de madera así como el pilarcillo apoyado en la bóveda. Esta se reforzó por el trasdós con hormigón aligerado y se sellaron las grietas con resinas y morteros expansivos. Los deslizamientos de las dovelas pétreas de los arcos que forman las nervaduras de la bóveda se cosieron mediante varillas de vitrosinas, para garantizar la transmisión de tensiones. Se realizó un zuncho de hormigón estructural HA-25 N/mm² sobre los muros con un doble fin, arriostrar los muros que sujetan la cúpula y servir de base de apoyo regular a la nueva estructura de la cubierta que se realizó con perfiles de acero. Sobre la misma se colocó un tablero de rasilla con capa de compresión de hormigón colocándose de nuevo la teja original.

Se concluyó esta parte de las obras procediendo a la restauración de las pinturas entre nervaduras y las de las paredes, todas ellas del s. XVIII. Se resolvió así el mayor problema provocado por una incorrecta restauración anterior.

La segunda fase de la intervención tuvo que hacerse sobre la sillería alterada ya que, aunque no perjudicaba a la estabilidad de la Iglesia, podían caer fragmentos a la calle con riesgo para los viandantes, y se estaban perdiendo los elementos de labra, muchos de ellos ya irrecuperables. La intervención se dirigió a frenar los procesos de alteración, consolidando los sillares y aplicando productos hidrofugantes, evitando así la entrada de agua que traslada sales solubles o hidrata los minerales, provocando aumentos de volumen que alteran la piedra. Previamente se realizó la lim-

pieza de las dos fachadas mediante agua a baja presión como sistema general, aplicando micro-proyección de silicato de aluminio o papetas de látex, cuando la suciedad era más persistente.

En las portadas que tienen un tratamiento escultórico se procedió a la restitución de piezas en cantería y a la creación de sólidos capaces, ejecutados con el mismo tipo de pétreo que se utilizó en su construcción.

La fachada principal presentaba importantes problemas de filtración de agua en su remate, tanto directa como indirectamente, debido a la situación en su trasdós de los faldones de la cubierta. Se procedió a impermeabilizar la cara posterior de la fachada en su parte superior, consolidando e hidrofugando la piedra y aplicando una pátina de homogenización, para finalmente reconducir el agua.

El zócalo de mortero de cemento se eliminó, sustituyéndolo por un aplacado de una piedra calcarenítica similar a la existente, formando una pequeña cámara semiventilada con la fábrica original, de modo que permita su aireación y reduzca la ascensión capilar del agua, aunque para ello se utilizaron soluciones específicas.

El sistema utilizado para evitar la humedad por ascensión capilar ha sido doble, por una parte consiste en la realización de una barrera antihumedad de tipo químico inyectando en el muro cada 15 cm un producto mineralizador que al cabo de unos días produce la obturación de los poros, lo que impide el ascenso de la humedad. En el caso de las fachadas, se ha realizado además una cámara lateral de ventilación enrasada con el nivel de la acera. La cámara de ventilación se proyectó con dos recintos comunicados entre sí y con el exterior, permitiendo la ventilación de la cimentación de los muros mediante rejillas.

En la torre los tirantes metálicos existentes se sustituyeron por un sistema de atirantamiento tipo CINTEC, consistente en la realización de taladros atravesando el interior de los muros. En ellos se colocó un tendón de acero tensado formado por 19 cordones de 1/2" de diámetro, enfilados en vainas con un encamisado en el que se inyecta un mortero de resinas que ancla por presión todo el sistema a la fábrica y que abraza la torre en todo su perímetro. Luego se eliminaron todos los tensores anteriores, además de las grapas de acero.

Después se procedió a la recolocación de las dovelas de los arcos mediante puntales y gatos hidráulicos, con el correspondiente sellado de grietas y juntas, mediante mortero de resinas para evitar nuevos movimientos. También se realizó el sellado de grietas o la sustitución de piezas cuando estaban muy alteradas, esto último en casos muy puntuales.

La reposición de piezas en las cornisas de la torre era una operación importante dado su carácter funcional en el edificio, por lo que se realizó con suma precisión y siguiendo un procedimiento prefijado. Primeramente se rebajó la superficie de la piedra mediante disco abrasivo hasta dejarla completamente plana. Después se ejecutaron taladros para colocar redondos de acero inoxidable inyectando previamente resina epoxídica en el taladro. Posteriormente se encaró la nueva cornisa con las varillas hasta llegar a tope con la superficie, que se había recubierto de resina. El rejuntado final se realizó con mortero M-20 de cemento y cal aérea, con arena obtenida de la misma piedra.

El remate de mármol de la torre fue eliminado para sustituirlo por una cubierta de zinc colocada sobre un soporte de madera previa reparación y protección de la estructura de acero.

Por último junto a la torre y a nivel de calle existía una pequeña edificación abandonada. Se decidió eliminarla, recuperando la visión de toda la torre y el lateral del ábside, además de un pequeño espacio urbano de uso público.

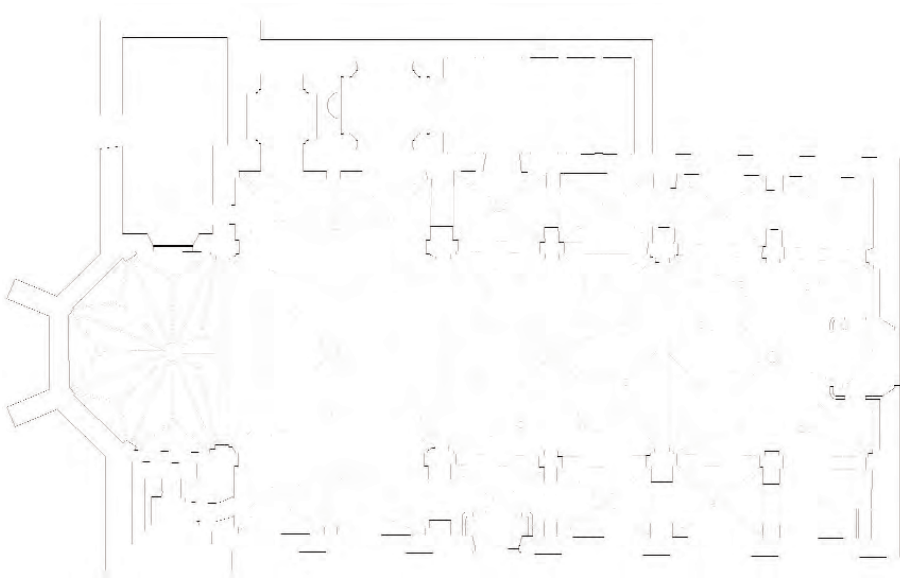
Bibliografía

GUTIÉRREZ-CORTINES, C. *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987

MIRA, E.; ZARAGOZÁ, A. *Una arquitectura gótica mediterránea*. 2 vol. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2003

NAVARRO, F. J.; NAVARRO, R. *Estudio arquitectónico de la iglesia parroquial de nuestra señora de la Asunción de Sax*. Trabajo de curso, 2004

VÁZQUEZ, V. *La iglesia parroquial de nuestra señora de la Asunción*



Planta de la Iglesia de la Asunción de Sax. Dibujo: Yolanda Spairani



Portada principal antes de la intervención en 2003. Foto: Miguel Louis Cereceda



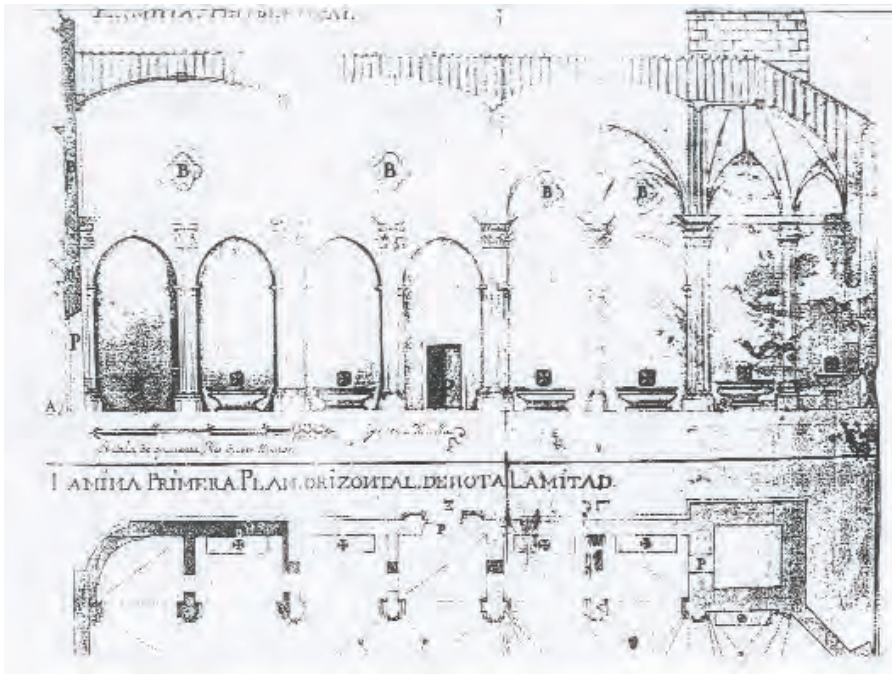
Cubierta de la semicúpula antes de colocar la teja. Foto: Miguel Louis Cereceda



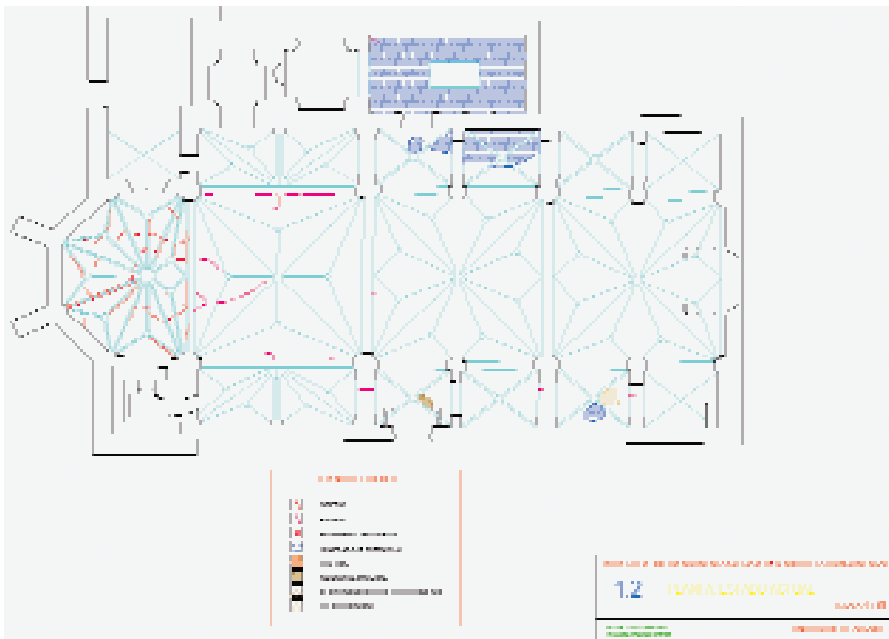
Estado de las cornisas del campanario de la torre antes de la intervención en 2003. Foto: Miguel Louis Cereceda



Pilarcillo cargando sobre la semicúpula. Foto: Miguel Louis Cereceda



Plano que se conserva en el archivo municipal firmado por Felipe Motilla en el s. XVIII



Plano: Yolanda Spairani

La evolución de la Teoría de la Conservación y la Restauración como instrumento para la *restauración contemporánea* en San Miguel de Jerez de la Frontera. La dificultad en la definición del ámbito de actuación

Beatriz Castellano Bravo, Marta García de Casasola Gómez, José Luis Gómez Villa. Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

La actitud frente a la intervención sobre las arquitecturas históricas pasa por un contenido ideológico asociado a una práctica constructiva cuyo resultado es siempre una modificación de la materialidad del edificio. En el contexto actual de la cultura entendemos el objeto patrimonial a modo de palimpsesto, como una realidad compleja consecuencia de la interacción entre campos diferentes pero de la misma importancia -lo formal, lo constructivo, lo histórico, el lenguaje, etc.- en la que la dimensión temporal, en el sentido de recorrido, no es lineal, reconociendo la imposibilidad de establecer una primacía entre categorías que legitime la eliminación de aportaciones materiales de la vida del bien cultural.

Este proceder frente a la materialidad del edificio hace necesaria la constatación de determinados datos mediante los estudios científicos históricos o analíticos necesarios para el desarrollo de los recursos proyectuales y técnicos que definen la intervención, ya que tan sólo desde la categoría de lo técnico podremos asumir una actuación de sustracción -lo que perjudica, lo que no funciona, lo que distorsiona- que recupere un estado original más adecuado o de adición que desde la sensibilidad contemporánea garantice la lectura, conservación, integridad, seguridad y accesibilidad del patrimonio construido.

La oportunidad de intervenir en la Iglesia de San Miguel (Jerez de la Frontera, Cádiz) surge a partir de una situación de emergencia. Se habían producido desprendimientos puntuales de elementos pétreos de las nervaduras y del programa decorativo de distintas bóvedas de las naves Central y de la Epístola que aconsejaban la realización de un estudio exhaustivo del estado de conservación del edificio que determinase la estabilidad mecánica de la fábrica, las posibles causas de esta patología, y la adopción de una serie de medidas de urgencia que evitasen nuevos desprendimientos. La metodología desarrollada desde el taller de inmuebles del Centro de Intervención del IAPH como proceso de intervención en el patrimonio ha generado un grado de conocimiento del edificio y de su secuencia constructivo-temporal que posibilita su lectura como documento de la evolución de las teorías de intervención sobre nuestro patrimonio arquitectónico.

- S. XVIII: Entre el revestimiento Barroco y una primera conciencia de la restauración. Aunque científicamente cada vez es más difícil separar los conceptos de conservación y restauración con los de intervención en los bienes inmuebles antes del XIX, en la actualidad son más los que ligan al nacimien-

to de la conciencia del bien cultural o del monumento una primera aptitud hacia la restauración o conservación, siempre desde el acervo de las teorías y mentalidades en evolución¹.

Así, el s. XVIII va a traer el nacimiento de las estructuras profesionales, la Arqueología, la Historia del Arte o las Bellas Artes que se unirán de un lado con un desbordado aumento del interés por las ruinas y las obras de la Antigüedad fomentadas también desde las Academias. En esta centuria se modernizan las fábricas edilicias existentes, especialmente las de origen medieval. Propio va a ser el revestimiento escenográfico de múltiples inmuebles con elementos que los enmascaren dándoles una apariencia barroca en cualquiera de sus afluencias, operaciones que se entendían como contemporización de las fábricas existentes².

En la Iglesia de San Miguel se van a reflejar varias de las posiciones ante los monumentos medievales comunes al modo de intervenir en el XVIII, añadiéndole la particularidad hispana. A la herencia del programa iconográfico a través de los bienes muebles propio del post trentino s. XVII³, se añadirá una fase de imposición de la nueva estética desde la aportación moderna en la Torre fachada proyectada por Diego Moreno Meléndez y finalizada en 1701 en la intención de embellecer olvidándose parcialmente de las fábricas anteriores en las que intervienen⁴. Una segunda fase la determinan las necesidades culturales como el Sagrario, proyectado en 1717, pero acabado cuando ya se ha debido suceder la tercera de las intervenciones del XVIII; desde 1755 se generan una serie de restauraciones en Andalucía occidental tras el terremoto de 1755⁵.

Si a lo largo de este siglo, separados por la necesidad de reformas ante catástrofes, entendiendo la restauración como modernizar y acabar la obra, o simplemente obligados por las necesidades funcionales de la parroquia, encontramos un templo gótico aparentemente revestido del barroco, con nueva portada fachada, nuevos revestimientos interiores y exteriores de la fábrica y con un programa iconográfico definitivamente concluido en 1770 con los elementos constructivos, ornamentales y muebles de la Capilla del Sagrario, pronto el curso de la historia y el modo de apreciar el monumento va a cambiar de dirección y llevar de nuevo a San Miguel en la Historia de la Restauración hacia la Restauración de Estilo.

- S. XIX, el valor de lo medieval, la recuperación y superación del pasado. Entre el *represtino* y la des restauración. Desde el último tercio del XVIII algunas intervenciones en Inglaterra fundamentalmente se estaban pronunciando por una intervención cuya finalidad era completar en estilo los edificios medievales. Esa discernibilidad entre aportación, reconstrucción o variación, que hace sostener la existencia de unos criterios para la restauración anteriores al nacimiento de ésta como teoría del XIX, se va a decantar por el segundo de los términos.

El mencionado nacimiento de las Academias va a implicar un mayor interés del Estado por el control del patrimonio existente, estrechándose el marco jurídico. Se examina a los responsables de la conservación y construcción de edificios, se controlan las acciones y la salvaguarda desde las delegaciones de la Comisión Central de Monumentos.

Además, la política del XIX (Desamortización, Revoluciones, Monarquía o República) va a precipitar fenómenos sucesivos destrucción-protección no siempre correlativos ni coherentes. Por otro lado, tanto Europa como España van a vivir un espíritu nacionalista y romántico que va a determinar en buena medida la vindicación de lo medieval. Los viajeros románticos y las ediciones de sus libros, en los que se ensalza el ideal primigenio de la crítica de Arte y Arquitectura bajo la importancia de las obras más por la capacidad de producir una excitación hacia los hitos medievales que por sus valores internos, generan un aprecio desmedido al estilo Gótico⁶.

Cuando en la década de los setenta en España triunfa el estilismo, en Francia e Italia ya se criticaban en parte sus teorías. Las herramientas fundamentales para la difusión se ejercieron desde

varios prismas. De un lado la creación de la Escuela Especial de Arquitectura⁷, en la que la doctrina del positivismo ha arraigado incidiendo en el análisis histórico de los monumentos al modo violetiano. De otro, el práctico, en el que el mejor referente es el de la Catedral de León, principal obra que se reconstruyó tras diversos avatares siguiendo el postulado historicista-estilista⁸. Por último se añadieron los inicios de fuertes empresas de reconstrucciones de estilo, de restauraciones en la mayoría de los templos catedralicios de España, destacando las obras en la SIC de Sevilla en el último cuarto del XIX bajo la dirección de Adolfo Fernández Casanova⁹.

Así, entre 1861 y 1896 se realizan de la mano del arquitecto valenciano José Esteve y López las principales obras de restauración de estilo en el Templo de San Miguel, aunque con varias salvedades. En primer lugar, a pesar de los extensos planes de Esteve para con la fábrica del templo y de sus necesidades de recuperar la identidad goticista, la economía de la parroquia y del Arzobispado de Sevilla no permitió culminar la intervención¹⁰. De otro, la intervención en la parroquia no es exclusivamente de estilo, pues también hay ruina parcial. Cuando el Arzobispado de Sevilla nombró una Junta Especial de Obras de la Iglesia Parroquial de San Miguel el 20 de abril de 1861, debía encontrarse en un estado parcial de abandono, recubierta de capas de cal y yeso que enmascaraban la fábrica, los vanos parcialmente cerrados y dos pilares a los pies del templo en mal estado. Pero no debemos esconder en un proceso explícito estructural las obras de Esteve, pues su primera reacción al evaluar en sus informes el estado de conservación fue claramente el de un arquitecto de corte historicista con admiración al espíritu estético medieval que se había perdido en el templo¹¹.

Esteve, formado las ideas de la nueva Escuela Especial de Arquitectura y conocedor de las tendencias de su época, fue pretencioso en el alcance de las obras, pues una de sus primeras peticiones jamás conseguida fue la de trasladar la reja del coro de la Cartuja de Santa María de la Defensa a San Miguel¹². Sin entrar en detalles, la restauración en sí constituyó en primer lugar una operación de limpieza de todos los revestimientos de yeso así como la eliminación de todos los elementos ornamentales que se repusieron en cal con clavos en el s. XVIII, posiblemente como reparaciones de urgencia tras el terremoto de 1755¹³; se adaptan los accesos a las capillas de las naves laterales con arco rebajado, que copia el de la llamada Capilla de los Pavones; se rehace la capilla del Baptisterio, una de las más antiguas de la fábrica, reproduciendo cuando no reinventando los motivos que la jalonaban¹⁴; se reparan íntegramente los dos pilares de la Nave de la Epístola de los pies del templo entre 1862 y 1872¹⁵; se depura el estilo de la ornamentación de los arcos torales de las bóvedas centrales y del lado de la Epístola de la nave del crucero, reproduciendo ornamentos no siempre originales, añadiendo ménsulas y arcos y fajas vegetales por estudio mimético de otras áreas de las bóvedas; se recuperaron los cerramientos de los vanos, recreándose las trazas de las originales¹⁶ y finalmente se redecoran los basamentos de los pilares del crucero, aportándose baquetones, capillas y doseletes por doquier para darles igualdad con los relieves del Baptisterio. Se eliminó el coro de los pies de la nave central renovando los bienes muebles en adecuación de estilo como el cancel de 1896 y una serie de retablos neogóticos con advocaciones populares. En 1878 abandona las obras Esteve, pero todo hace indicar que estuvo tras la mano de su sucesor Elías Gallegos. A pesar de no llevarse a puerto muchas de las aspiraciones para el templo¹⁷, sin decisiones drásticas, al darse por terminadas las obras, la Iglesia de San Miguel había recuperado gran parte de su lectura gótica, depurando además parte de sus ornamentos en el camino del estilismo.

-s. XX-XXI. Respetando la Historia: lo falso restaurado, de Atenas a Cracovia. Largo es el período de silencio en las intervenciones documentadas sobre la parroquia, ya que a lo largo de casi un siglo de su historia -el siglo en el que se van a generar todas las doctrinas de la Teoría de la Conservación

contemporánea¹⁸. no va a haber actuación más allá que las supuestas de mantenimiento sobre el conjunto del templo.

La figura de Giovannoni, padre de la Restauración Científica en la Carta de Atenas, o sus ecos en España en la figura de Torres Balbás y la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional aprobada en 1933, van a marcar un primer desarrollo no consumado hasta la Restauración Crítica, en gran parte generada a su vez tras los desastres monumentales de los periodos post bélicos. Lastrando la moda de las reconstrucciones post traumáticas, en España, aún en 1972, podemos enmarcar la intervención de Rafael Manzano Martos para la sustitución íntegra del sistema eléctrico en la Iglesia de San Miguel dotando a la fábrica externa de una iluminación monumental¹⁹.

La llegada de la Democracia va a conllevar una nueva legislación hoy puesta en ciernes de nuevo, pero aporta un cuerpo jurídico al patrimonio hasta entonces desasistido. El nuevo marco legal, tanto nacional como autonómico, en una asunción de los principios y recomendaciones de las cartas europeas e internacionales, así como el nacimiento de nuevos centros integrales de conservación patrimonial con personal adecuado formado en las ciencias que le atañen, conllevan a finales del XX a la situación actual.

En 1987 el arquitecto Vicente Masaveu Menéndez Pidal redacta un Proyecto Básico y de Ejecución de intervención sobre las cubiertas, modificando el sistema de evacuación de aguas pluviales, resolviendo encuentros y pendientes y protegiendo los respiraderos de las bóvedas. En 1993, Fernando Visedo realiza obras de emergencia para resolver los problemas de descuelgue de la bóveda del presbiterio para lo que se hubo de desmontar por completo la cubierta y corregir la posición de la clave volviendo a cerrarla.

Por último, en 2004 el IAPH redacta el *Proyecto Básico y de Ejecución en la Iglesia de San Miguel de Jerez: reparación de nevaduras y elementos decorativos de las bóvedas*, protección de vidrieras y reparación de cubiertas, como consecuencia de la situación de emergencia²⁰. Desde las primeras aproximaciones al edificio la problemática asociada al objeto de estudio y los interrogantes planteados en torno al mismo se convierten en herramientas del proyecto. Marcado por el grado de indefinición espacial y la reflexión sobre la escala y los límites de la actuación propuesta, concretaban el alcance de los estudios previos desarrollados en pos de la determinación de la causa de una patología puntual²¹ vinculada a un sistema más complejo. La definición del objeto del proyecto pasaba, por tanto, por reconocer su complejidad y multiplicidad de registros, lo que hacía necesario la formación de un equipo multidisciplinar que relacionase los datos extraídos de los diferentes estudios especializados.

Se trataba, además, de una cuestión de manejo de escala. El desprendimiento de piezas de dimensiones 50x50x50 cm que forman parte de un sistema constructivo generado para cubrir un gran espacio, una superficie moldeada para generar una geometría que debe resolver en su cara superior la evacuación de aguas, suponía actuar desde el fragmento, desde “lo menudo”. *El objeto es una sección*²² trataba de dibujar el soporte en el que representar la situación a resolver. La geometría de la sección representa no sólo el plano en el que se superponen/generan las patologías sino que representa al resto de elementos determinantes en la definición del estado de conservación: pretilas, respiraderos o sistema de evacuación de aguas. Las herramientas de conocimiento abordaron la dimensión fraccionaria del objeto patrimonial, así se acometió una labor de representación gráfica y fotográfica, a través del dibujo y del levantamiento planimétrico; de análisis de la documentación gráfica y bibliográfica existente, haciendo especial hincapié en la revisión histórica de los contenidos de anteriores proyectos de intervención en la iglesia; realizando una serie de estudios analíticos para la caracterización de materiales y alteraciones, estudio micro climático, análisis constructivo con toma de probetas y mediciones del grado de salinidad en paramentos, así como un estudio del comporta-

miento mecánico de bóvedas y nervaduras, definiendo el grado de estabilidad y resistencia del conjunto mediante la introducción de datos volumétricos en un modelo informático de análisis de estructuras espaciales de fábrica o la simulación de las acciones características.

De esta forma la intervención se centra en “reordenar” la materialidad del edificio que se ha visto alterada por un conjunto de intervenciones llevadas a cabo a lo largo de los años. La eliminación de los morteros de cemento como premisa fundamental a la puesta en obra se acompaña de una aplicación de morteros de cal tradicionales para alcanzar un equilibrio entre los diferentes materiales constitutivos de la obra.

Todo ello conllevó la definición de las acciones a desarrollar, de su faseado y planificación temporal, así como del contenido ideológico de la propuesta frente a la materialidad del edificio, contemplándose la des-Restauración de elementos puntuales como posibilidad desde el conocimiento global del bien y como garantía de su estabilidad, seguridad y accesibilidad. Así las acciones propuestas pueden resumirse en la reparación de nervaduras y elementos decorativos de las bóvedas, protección de vidrieras y reparación de las cubiertas.

El resto de las actuaciones buscan garantizar un mejor comportamiento del bien partiendo de la eliminación de elementos de hierro forjado, o respiraderos (de mortero de cemento) y a través de la propuesta de un nuevo sistema de evacuación de aguas recuperando las líneas de los arbotantes y ejecutando nuevos bajantes. La ejecución de nuevos respiraderos en cobre y la protección de las vidrieras en acero inoxidable completaron la propuesta.

En el interior, comprobada la estabilidad estructural, resueltas las humedades por infiltración y mejoradas las de condensación a través de la ventilación, se propuso la eliminación de intervenciones con morteros diferentes sustituyéndolos por otros de cal compatibles y resistentes frente a la humedad. Se añadieron algunos elementos de prótesis para garantizar la estabilidad de piezas de gran tamaño que han perdido su estado de compresión inicial. Por último se contempló la limpieza de las cubiertas y tratamientos de protección e impermeabilización como medidas de mantenimiento constantes²³, para lo que se redactará un Libro del Edificio que incluirá las correspondientes Instrucciones de uso y mantenimiento²⁴. Para ello se incluyen en el proyecto la recuperación de las escaleras y ejecución de barandillas que garanticen la accesibilidad y seguridad en las cubiertas.

Un plano ondulado (bello) sobre el horizonte de Jerez sobre el que incluso se podrían plantear actividades culturales y divulgativas de la práctica constructiva tradicional, cerrando así la 1ª fase de la intervención sobre un bien cultural en el que la difusión debe considerarse un capítulo más a desarrollar. Un mecanismo de transferencia de conocimiento imprescindible para hacer llegar este patrimonio no sólo a otros profesionales de la restauración sino al conjunto de la sociedad.

Notas

¹ El aún no superado GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio “Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas”. Madrid, 1999, pp. 145 y ss. da cabida a la mayor parte de los estudios extranjeros del tema, como el de Pierluigi Panza *Antiquità e restauro nell’Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d’arte*. Milán, 1990, donde se posiciona desde mitad del XVIII el paralelo al avance de la sistematización de las ciencias y conocimientos que encontramos en el campo de las Bellas Artes y de la Antigüedad, repitiendo los términos propios para el inicio de la teoría de la restauración del XIX bajo Viollet.

² Basten los ejemplos romanos de las fachadas de Santa María la Mayor o, San Juan de Letrán o, en el ámbito nacional, las intervenciones de las fachadas de la Catedral de León, el Obradoiro de Santiago de Compostela, o las de las catedrales de Toledo o Pamplona. En el local, además de la gran operación de la fachada de San Miguel, las de la Cartuja de Santa María de la Defensa, las de las torres campanario de la Iglesia de Santiago o San Juan de los Caballeros.

³ El retablo mayor, encargado en 1613 a Juan de Oviedo, Gaspar del Águila y Martínez Montañés, es finalmente acabado por el último y José de Arce entre 1641 y 1654. El programa continuó en el XVIII con el retablo de Ánimas. AA. VV. "Guía Artística de Cádiz y su Provincia". Fundación José M. Lara. Diputación Provincial de Cádiz, 2005. Op.cit., pp. 272 y 273.

⁴ La eterna discusión acerca de la integración de la nueva arquitectura en la antigua, la genialidad arquitectónica, el modo de implementar-se de la una en la otra, la aceptación social y el rebasar los límites de la lógica material y estética han producido a lo largo de la Historia reacciones encontradas. Si de un lado al final del XVIII la reacción contraria al enmascaramiento barroco, basada en una crítica ácida, despiadada y sin control en la que en base a los discursos academicistas e ilustrados se eliminaron buena parte de estas intervenciones barrocas y dieciochescas, no es menos cierto que nacida la disciplina de la restauración monumental, en el momento de mayor desarrollo europeo de ésta desde finales de los años setenta del s. XX, se va a cometer un *abuso del monumento*, en el que la carga de nueva arquitectura sobre las antiguas fábricas, muchas veces desmedido y desproporcionado material y estéticamente ha llevado a reacciones e intervenciones con las que subsanar los desgajados anteriores en actitudes claramente des-restauradoras. La Historia se repite. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni "La Restauración Objetiva. Método SCCM de Restauración Monumental." Barcelona, 1999. pp. 70 y ss.

⁵ La particularidad hispana, consecuencia del Terremoto de Lisboa del primero de noviembre de 1755, llevó a la mayoría de las fábricas medievales de la zona a fases de restauración en la segunda mitad del XVIII y aún en la primera mitad del XIX, encontrando en ello un pretexto de modernización estética.

⁶ No exclusivamente. Todos los estilos del período secular medieval van a tener sus apartados de reconsideración aunque a una menor escala, como el románico o islámico en España donde el menor conocimiento respecto al Gótico en Francia, evitaron que estas intervenciones llegaran a los extremos de depuración de estilo.

⁷ Creada en 1844, a la vez que la Comisión General de Monumentos y sus divisiones provinciales, lo cual da una dimensión del calado de la nueva restauración y su implantación para el Estado moderno. Nació al auspicio de la Academia de San Fernando; entre sus profesores se encontraba Antonio Zabaleta que se encargó de traducir los textos de Le Duc y publicarlos en el Boletín Español de Arquitectura en 1846 y 1847 con la consiguiente aceptación de los postulados de los Neo Góticos frente a los principios de la Academia en Francia.

⁸ DE LOS RÍOS Y SERRANO, Demetrio. "La Catedral de León". Tomo II. Madrid, 1885, p. 156. De los Ríos se encargó de las obras de la SIC de León entre 1880 y 1892 en medio de una frenética actividad de recreaciones, reconstrucciones y cierre de gran parte de la fábrica, ya definitivamente reinventada.

⁹ El repetido paradigma de la Catedral de Sevilla para la construcción histórica gótica de la Iglesia de San Miguel toma aquí una nueva dimensión al compartir criterios de restauración en estilo, abarcando la terminación de las portadas del crucero, saneado de los pilares y recreando un nuevo crucero tras el desplome del original. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. "La Catedral de Sevilla (1881-1900). El debate sobre la Restauración Monumental". Sevilla, 1994.

¹⁰ Los períodos políticos entre la Revolución Liberal y la Restauración Monárquica cambiaron los regímenes jurídicos y causaron la dilación y faltas de presupuestos para los trabajos de San Miguel. Así lo hace constatar el entonces párroco y delegado de las obras en las actas de 1873. ÁLVAREZ LUNA, Ángeles; GUERRERO VEGA, José M^o; ROMERO BEJARANO, Manuel. "La Intervención en el Patrimonio. El caso de las iglesias jerezanas, (1850-2000)". Jerez de la Frontera, 2003. p. 54.

¹¹ En un discurso que perfectamente podría haber salido de las doctrinas de Le Duc y Merimeé, o del mismo Ríos en España... *Al penetrar hace algunos años en San Miguel, cualquiera persona de mediano gusto, no podía menos de sentirse sobrecogido de un sentimiento de displicencia y aún de indignación al considerar las profanaciones artísticas llevadas a cabo en el recinto...* "Noticia Histórico-Descriptiva del Templo Parroquial de San Miguel de Jerez de la Frontera y de la obra de restauración del mismo llevada a cabo por el arquitecto Don José Esteve y López, siendo cura propio de dicha Iglesia D. Joaquín Juste y Vergara." p. 25. Citado en "La Intervención en el Patrimonio. El caso de las iglesias jerezanas, (1850-2000)." Op. Cit., p. 49.

¹² La operación no se llevó a cabo por la Oposición de la Academia de San Fernando en la jurisprudencia que le concernía al tratarse la Cartuja de un Monumento Histórico.

¹³ Es una clara intervención de des-restauración, en este caso común y anacrónica, pero de índole estilística y material.

¹⁴ Estos trabajos que por correspondencia entre Esteve y el maestro escultor que los ejecutó, Manuel González, se conocen relativamente bien, fueron criticados por haber rebajado y eliminado buena parte de los relieves originales por parte de SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. Op. cit. p. 62. Como bien enunciaba siguiendo a Le Duc, el español De los Ríos, Esteve debió pensar que la materia no es la sustancia del monumento.

¹⁵ Esta intervención es otro de los rasgos catedralicios que con la de Sevilla comparte el templo jerezano, si bien las obras de estos pilares no están detalladas en la documentación que se conserva, se puede concluir que las reparaciones fueron integrales tras una anterior del XVIII que hizo peligrar su integridad. En la ciudad de Jerez, entre 1902 y 1926 también se efectúan operaciones similares en los pilares del templo de Santiago por el arquitecto Rafael Esteve.

¹⁶ No así las vidrieras de nueva factura que diseñara José Jiménez Aranda en otra tendencia de calado social del XIX en el arte de la pintura, el Regionalismo y Costumbrismo que aquí absorbe la pintura de Historia y Romántica del resto de Europa.

¹⁷ Para el mejor conocimiento de éstas merece la pena el fantástico estudio de ÁLVAREZ LUNA, Ángeles; GUERRERO VEGA, José M^o; ROMERO BEJARANO, Manuel. Op. cit. pp. 46-71. AA.VV. "Proyecto Básico y de Ejecución en la Iglesia de San Miguel: reparación de ner-

vaduras y elementos decorativos de las bóvedas, protección de vidrieras y reparación de cubiertas. Jerez de la Frontera (Cádiz)". Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla [www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/nav/navegacion.jsp?seccion=TEMATICAS&entrada=/portal/Tematicas/Intervencion/IntervencionesPHA/Transferencias/ProyectoSanMiguel/]

18 Las corrientes reaccionarias al estilismo en la segunda mitad del XIX y principios de la siguiente centuria, representadas por el inmovilismo de Ruskin y la intervención *restricta* de Camilo Boito, la discernibilidad de los añadidos y de las reintegraciones en lo antiguo que son incorporadas como principio de método desde el primer cuarto del XX en la Restauración Arqueológica, la Restauración Pictórica y la Restauración Arquitectónica.

19 El proyecto no se llega a ejecutar, del mismo sólo conservamos el presupuesto.

20 El comienzo de las obras se inicia en agosto de 2006. Una vez finalizado los Estudios Previos, en marzo de 2004, se llevaron a cabo anclajes de urgencia para garantizar la estabilidad de algunas piezas que presentaban riesgo de desprendimiento inminente.

21 Es necesario realizar un diagnóstico global del estado de conservación de la iglesia que incluya una propuesta de estudios previos a desarrollar sobre el resto de las unidades constructivas, especialmente torre, fachadas y portadas, para llevar a cabo las correspondientes propuestas de intervención.

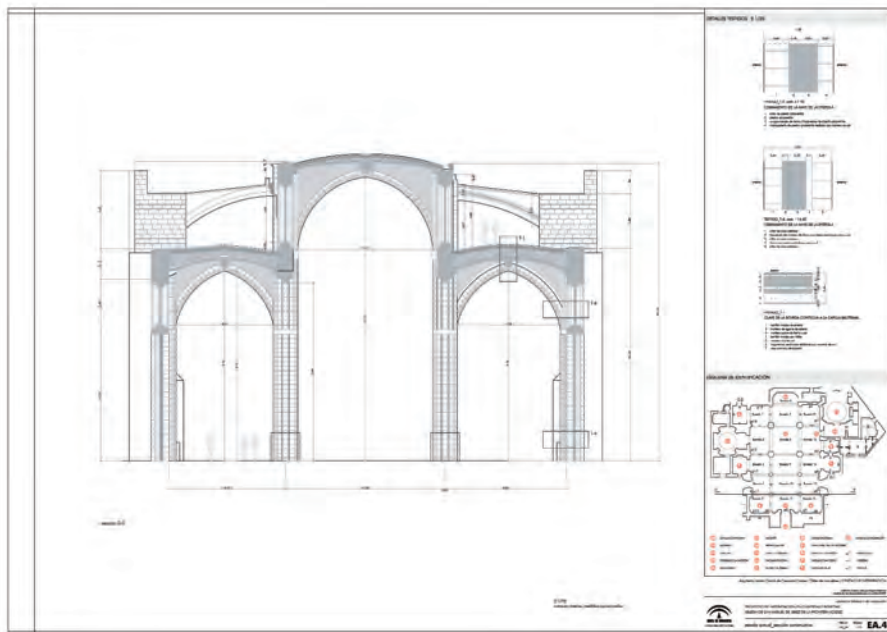
22 Un objeto es una sección, una porción definida en un espacio abierto de coordenadas físicas. Pensar en un objeto como sección de masa indiferenciada de estratos materiales hace difícil una distinción convencional entre el contexto y su propia e inherente estructura, hace difícil asociar formas a límites, y refuerza, a su vez, la noción de diversidad constitutiva. NAVARRO BALDEWEG, Juan. "La habitación vacante". *Pre-textos de arquitectura*, 2001.

23 En los principios para la conservación y restauración del patrimonio construido, en el apartado Objetivos y Métodos punto 2 se dice *El mantenimiento y la reparación son una parte fundamental del proceso de conservación del patrimonio. Hay que informar y prever el posible deterioro y tomar las adecuadas medidas preventivas*. Carta de Cracovia 2000. Versión en español de Javier Rivera y Salvador Pérez Arroyo. "Cuadernos del Patrimonio n.º 5", Alcalá de Henares, 2001.

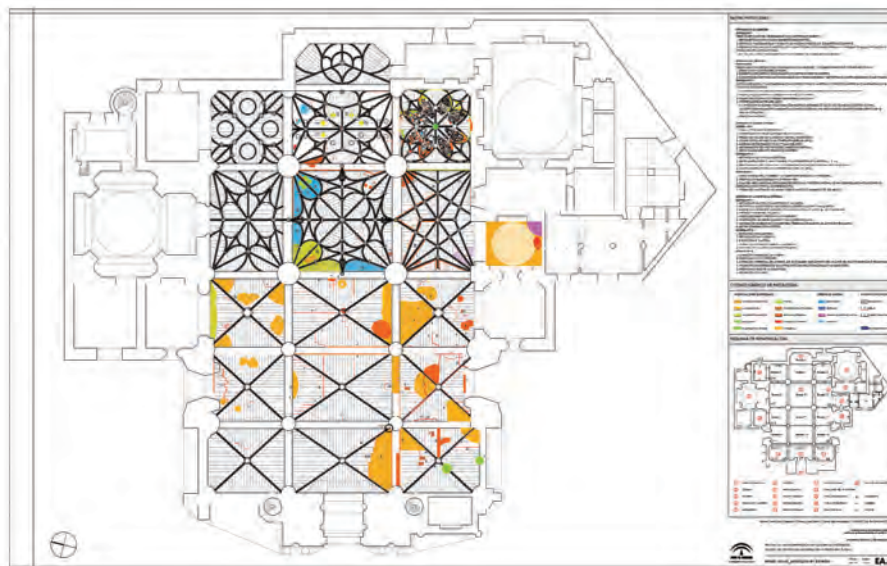
24 Tal y como se recoge en el Código Técnico de la Edificación aprobado por Real Decreto 314/2006, de 17 de marzo.



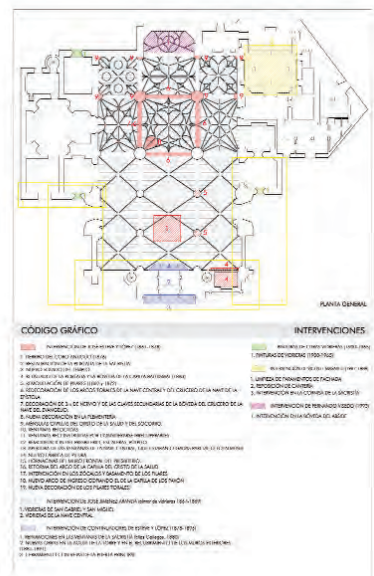
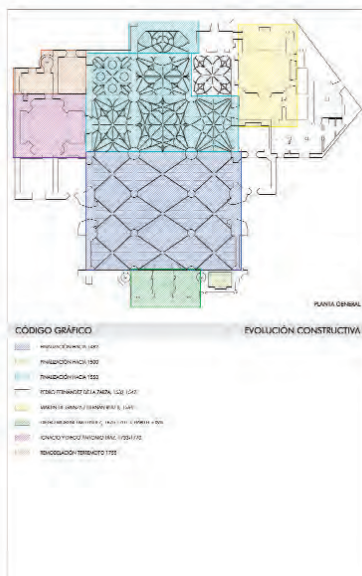
Cubiertas y torre de la Iglesia de San Miguel. Foto: Eugenio Fernández Ruiz



Estado actual. Sección constructiva. Plano: Taller de Inmuebles, Centro de Intervención del IAPH



Plano de patologías en bóvedas. Plano: Taller de Inmuebles, Centro de Intervención del IAPH



Planta de la evolución constructiva del edificio y planta de las intervenciones del edificio. Plano: Taller de Inmuebles, Centro de Intervención del IAPH

Morteros de cal: una propuesta para la intervención en la Iglesia de San Miguel de Jerez

Ana Luque Aranda, Eduardo Sebastián Pardo, Universidad de Granada. Esther Ontiveros Ortega, Jesús Espinosa Gaitán, Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Introducción

La adecuada calidad que presentan los materiales empleados en las intervenciones realizadas en el patrimonio histórico arquitectónico es primordial a la hora de garantizar su conservación (Carta de Cracovia, 2000).

Los proyectos de intervención a ejecutar en los edificios históricos deben fundamentarse en un riguroso proceso de actuación, basado ante todo en el empleo de materiales tradicionales, semejantes y compatibles con los elementos de fábrica.

Los morteros de cal siguen siendo, sin ninguna duda, el material de intervención más utilizado en los trabajos de restauración, de ahí el esfuerzo que se viene realizando, en los últimos tiempos, para esclarecer las incógnitas que plantea este tipo de material. La investigación técnico-científica de los morteros tradicionales de cal y de los morteros actuales de restauración viene abordándose de forma paralela, mediante la determinación de sus propiedades y características, tanto en laboratorio como puesto en obra.

En este sentido, antes de acometer cualquier intervención, es necesario el estudio y análisis previo, tanto de los materiales y/o morteros originales como de los morteros de restauración que se van a emplear. Esta conciencia es la que se ha mantenido en el caso de la Iglesia de San Miguel (Jerez de la Frontera, Cádiz), ya que previo a su intervención se han realizado una serie de análisis y ensayos que han ayudado a llevar a cabo una adecuada selección de las materias primas (tipo de cal, árido y aditivos) y también una correcta elaboración de la pasta de mortero. De este último material, se han examinado con extremo cuidado las modificaciones que va experimentando hasta constituirse como un material suficientemente resistente (proceso de carbonatación y endurecimiento).

Metodología

Los análisis de los distintos materiales empleados en la construcción de la Iglesia de San Miguel de Jerez nos indican que tanto la piedra como los morteros originales y/o de intervenciones anteriores presentan procesos de degradación importantes. Esta degradación va ligada a la presencia de sales que aparecen en forma de eflorescencias, costras negras y depósitos superficiales (yeso, tenardita, mirabilita, arcanita, natrón y halita). El origen de estas sales está relacionado, de forma importante, con las distintas intervenciones que ha sufrido la iglesia.

De los resultados obtenidos a partir de la analítica abordada para el estudio de estos materiales se concluyen una serie de propuestas de intervención, en las que se incluye una nueva fase de estudios previos en laboratorio para el diseño de los morteros más adecuados.

Los métodos empleados para la elaboración de estos materiales se basó prácticamente en la norma UNE EN 998-2/01 y en las recomendaciones de Cazalla (2002). Esto requiere la elaboración previa de probetas de ensayo (EN-UNE 1015-11), establecida de acuerdo a las siguientes pautas:

Selección de las materias primas

En base a las características que presenta los morteros originales, que son morteros de cal con árido compuesto por cuarzo, calcita y fragmentos de ladrillo triturado, se elaboraron ocho tipos de morteros con las siguientes variables:

- **Cal** (UNE EN 495-1/02 y UNE EN 495-2/02):

1. Cal calcítica en polvo: portlandita 100%, CL-90". Periodo de apagado superior a 1 mes.
2. Cal calcítica en pasta: Se trata de la misma cal que la anterior pero hidratada con exceso de agua apagado manual en balsa) y posteriormente tamizada. Periodo de apagado superior a 3 meses.

- **Árido**: Se seleccionaron varios tipos, atendiendo principalmente a las características que presentaban los empleados en los morteros originales.

1. Árido de sílice normalizado (UNE-EN 196-1) suministrado por el Instituto de la Construcción Eduardo Torroja (CSIC, Madrid)

2. Árido carbonato (procedente de canteras de los alrededores de Arcos de la Frontera) ajustándonos a la norma UNE-EN 13139/02, la granulometría de árido viene indicada en la tabla 1.

- **Aditivos**: Se ha utilizado ladrillo triturado procedente de las fábricas actuales. Este componente se ha añadido para conferirle un cierto grado de hidraulicidad a algunas de las probetas, con el fin de que se asemejen en todo lo posible al mortero original.

Tamiz (mm)	% (en masa) que pasa	Peso retenido (%)
≥2	100	0
1	63	36,94
0,5	30	32,54
0,125	0	30,52
Finos	0	0

Tabla 1. Granulometría que presenta el árido carbonatado

Proceso de elaboración de las probetas

Con estas materias primas se han elaborado los siguientes tipos de morteros que cumplen con los requerimientos exigidos por la norma EN-UNE 1015-2:

Tipo I. Cal en pasta:

I.1 Cal + árido síliceo (1:3) **I.2** Cal + árido síliceo + fragmentos de ladrillo*(1:3) **I.3** Cal + árido síliceo + árido carbonatado (1:2:1) **I.4** Cal + árido síliceo + árido carbonatado + fragmentos de ladrillo (1:2:1)

Tipo II. Cal en polvo:

II.1 Cal + árido silíceo (1:3) **II.2** Cal + árido silíceo + fragmentos de ladrillo (1:3) **II.3** Cal + árido silíceo + árido carbonatado (1:2:1) **II.4** Cal + árido silíceo + árido carbonatado + fragmentos de ladrillo (1:2:1)

*La cantidad de ladrillo no supera el 20% de la proporción de árido silíceo (siendo, por tanto, la relación ladrillo/árido, 1:5).

Relación agua/cal:

Cal en polvo: 0.8

Cal en pasta: 0.1- 0.2

Para la preparación de las probetas de mortero se han empleado moldes normalizados (UNE- EN 1015-11). El desmolde se realizó a los 8 días de la elaboración, cuando se comprobó que tenían la suficiente consistencia. Se les mantuvo en una habitación con circulación de aire en las siguientes condiciones ambientales ($20\pm 5^{\circ}\text{C}$ y del $50 \pm 10\%$ HR), condiciones muy parecidas a las establecidas en la norma UNE-EN 1015-11.

Equipos y técnicas de análisis realizadas para la caracterización y evaluación de los morteros

Las distintas probetas elaboradas se sometieron a las siguientes determinaciones:

- Medidas de propagación de pulsos ultrasónicos: Esta técnica tiene como objetivo la determinación de la velocidad de propagación de las ondas longitudinales ultrasónicas en el seno de las probetas de mortero. Esta velocidad está directamente relacionada con el grado de compactación que van adquiriendo las probetas con el paso del tiempo.

- Medida de la retracción: La cuantificación de la retracción hidráulica o de secado de los morteros no se ha podido realizar según la norma UNE 80-113-86 y UNE 80-112-89, debido al tamaño de las probetas (4x4x16 cm) y a la imposibilidad del desmoldado de éstas a las 24 horas de su elaboración. La medida se ha realizado con ayuda de una regla calibrada. Aunque es un método menos preciso permite disponer de valores de comparación entre los distintos tipos de morteros.

- Análisis porosimétrico: En los morteros de cal, los poros o espacios vacíos son la principal vía por donde se va a producir el fenómeno carbonatación (transformación de portlandita a calcita), ya que es por donde el agua líquida o en forma de vapor con CO_2 disuelto va a penetrar hacia el interior del mortero. Se determinó el porcentaje de volumen poroso accesible al mercurio y la distribución de tamaños de poros, también definida como porometría.

- Ensayos mecánicos: Se han efectuado los ensayos sugeridos por la UNE EN-1015-11 a los 28 días de la elaboración de los morteros de cal, determinándose con ellos la resistencia que estos presentan a la flexión y a la compresión. Las resistencias mecánicas son algunas de las propiedades más importantes a tener en cuenta de cara a su comportamiento como material de construcción. Éstas están directamente relacionadas con la porosidad, por tanto, con el grado de endurecimiento y/o carbonatación y en cierto modo, condiciona su resistencia frente a los agentes de deterioro. En el caso de los morteros de cal resulta de especial interés conocer la resistencia que van adquiriendo estos materiales con el paso del tiempo.

Técnicas y métodos de análisis realizados para el control del proceso de curado y/o carbonatación

El proceso de "curado" (fraguado o carbonatación) de los morteros de cal esta directamente relacionado con la transformación de la portlandita en calcita. Este proceso se puede controlar a través de los siguientes métodos y técnicas de análisis.

- Pruebas con fenolftaleína: La fenolftaleína es un indicador químico ($\text{C}_{20}\text{H}_{14}\text{O}_4$) que cambia de color (vira de rojo a incoloro) al pasar de pH alcalino a neutro. En el caso de los morteros, la aplica-

ción de este producto produce una tinción de rojo intenso, cuando el mortero está aún sin carbonatar, predominando por tanto como fase mineral la portlandita (medio alcalino). En el caso de que la fase mineral predominante sea la calcita (medio neutro) esta tinción ya no se produciría, presentándose por tanto incolora. Esta técnica se considera fiable según K. Kouzell mientras en la muestra exista más de un 10% de portlandita.

- Difracción de rayos X: Para la determinación de la composición mineralógica se ha empleado el método de polvo cristalino. Este método permite la determinación del parámetro "R" (CAZALLA, 2002), a través de la cuantificación de la relación de calcita-portlandita existente en la muestra.

- Microscopía electrónica (SEM): A través del microscopio se observa la evolución que ha experimentado el proceso de carbonatación mediante la observación de la microtextura que presenta el mortero (aspecto de la cal y los áridos así como su interrelación).

- Propiedades hídras: Este tipo de ensayos permite caracterizar el sistema poroso, debido a que su volumen y distribución determinan la cantidad de agua retenida y/o pérdida, así como la velocidad y cinética a la que este proceso se desarrolla.

En cada ensayo (RILEM/PEM 25, 1980) se controla la variación del contenido en agua de tres probetas de dimensiones normalizadas (probetas cúbicas de 5 cm de lado) con respecto al tiempo. Los ensayos que se han efectuado son: absorción libre de agua (permite determinar el tanto por ciento de agua absorbida en relación con la probeta desecada respecto al tiempo $W(t)$) y desorción de agua o cinética de secado (pérdida de agua por evaporación de las muestras saturadas en agua y expuestas a condiciones atmosféricas).

Ensayos de calidad técnica de los morteros

La alterabilidad de los materiales se puede predecir mediante métodos indirectos, a partir de la información que nos suministra la petrografía y las propiedades físicas de los materiales, en especial su sistema poroso; o bien, mediante ensayos experimentales en los que el mortero se somete a determinados procesos en los que se intenta reproducir la acción de los agentes de alteración. Estos se denominan "ensayos de alteración acelerada".

Debido a las condiciones medioambientales reales a las que se va a encontrar sometido el mortero de reposición una vez puesto en obra, es aconsejable determinar previamente la durabilidad que presentan frente a dichas condiciones. Los ensayos efectuados han sido los más frecuentemente utilizados por la RILEM (hielo-deshielo, humedad-sequedad y cristalización de sales). Su procedimiento experimental ha sido el mismo en todos los casos y se ha basado en la repetición cíclica de cada uno de los procesos de alteración. Para ello, se han empleado una probeta de cada tipo de mortero talla de forma prismática. Y los ensayos (ESBERT et al., 1997) que se han realizado han sido:

- Ensayos de heladicidad: Permite caracterizar el comportamiento de un material sometido a sucesivos ciclos de hielo-deshielo (30 ciclos de 24 horas). Se puede así estimar la durabilidad de una muestra sometida a fuertes variaciones climáticas naturales de humedad y temperatura. Para evaluar los resultados, se efectúan controles periódicos que consisten en determinar las variaciones de peso y, en la observación visual o mediante microscopio, la aparición de fisuras o grietas a medida que avanzan los ciclos.

- Ensayos de humedad-sequedad: Consiste en someter las muestras a ciclos que alternan la inmersión en agua de la probeta y el posterior secado en una estufa (en total 15 ciclos de 24 horas). Simula la degradación de los morteros a causa de fluctuaciones de la humedad (en ambiente húmedo y ambiente seco).

- Ensayos de cristalización de sales por inmersión total: Reproduce los fenómenos originados por la cristalización de fases salinas en condiciones naturales. Las sales dan lugar a distintos tipos de

acciones destructivas (picado superficial, disgregación y pérdida de partículas) cuando cristalizan en el interior del sistema poroso (ciclos de 24 horas). Es un ensayo muy destructivo, dependiendo del tipo y del grado de concentración de sal en la disolución, de la humedad relativa y de la temperatura tanto del ambiente como de la solución salina.

Conclusiones

De acuerdo con los resultados obtenidos se recomendó el empleo del mortero de cal (en pasta) con árido carbonatado y silicio (MI3), al ser estos los que mejores resultados presentaban en lo que se refiere a su durabilidad frente a los ensayos de deterioro.

1. Se plantea la necesidad e importancia que adquieren las aportaciones que presentan las investigaciones científicas realizadas en este campo, apoyadas por el empleo de técnicas de análisis y ensayos en laboratorio estandarizados que permiten garantizar la reducción del riesgo de utilizar morteros inadecuados y asegurando, por tanto, el éxito de las intervenciones.

2. Se recomienda un estudio exhaustivo del mortero original (determinación de la naturaleza de las materias primas e identificación de la cal y los áridos, las proporciones en que se encuentran y sus propiedades). Estos aspectos resultan esenciales a la hora de evaluar la calidad que presentan los mismos y las características a exigir a los nuevos materiales de intervención.

3. Se pone de manifiesto el comportamiento físico y mecánico que presentan los morteros de cal frente a los ensayos simulados en laboratorio: estos están limitados, entre otros, a la incompleta carbonatación que presentaban los morteros en el momento de procedimiento analítico acordado en este proyecto.

4. Se plantea la necesidad de elaborar un proceso normalizado en la elaboración de morteros de cal. Estos materiales necesitan un mejor conocimiento a la hora de interpretar adecuadamente el comportamiento que presentan en los edificios o en las construcciones en sí.

Bibliografía

ASOCIACIÓN Española para la Normalización (Aenor)

UNE EN 495-1/02. Cales para construcción. Parte 1: Definiciones, especificaciones y criterios de conformidad.

UNE-EN 459-2/02. Cales para la construcción. Parte 2. Métodos de ensayo.

UNE-EN 998-2/04. Especificaciones de los morteros para albañilería. Parte 2. Morteros para albañilería.

UNE-EN-1015-1/02. Determinación de la distribución del tamaño de las partículas (método del tamizado).

UNE-EN-1015-2/99. Toma de muestras de morteros y preparación de probetas.

UNE-EN-1015-3/00. Determinación de la consistencia de morteros -método de la mesa de sacudidas-

UNE-EN-1015-4/99. Determinación de la consistencia de morteros -método sonda de penetración-

UNE-EN-1015-9/00. Determinación del periodo de trabajabilidad y tiempo abierto del mortero fresco.

UNE-EN-1015-11/00. Determinación de la resistencia a flexión y compresión del mortero endurecido.

UNE-EN 13139/03. Áridos para morteros.

UNE-EN 933-1/98. Ensayo Para determinar las propiedades geométricas de las partículas. Método del tamizado.

UNE 80-113-86. Método de ensayo de cemento. Ensayos físicos. Determinación de la expansión de autoclave.

CAZALLA, O., SEBASTIÁN PARDO, E., DE LA TORRE, M.J., VALVERDE, I. and ZEZZA, U. *Control de la evolución de la carbonatación en morteros de cal.* IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y edificación. La Habana (Cuba), 1998, pp. 227-229

CAZALLA, O. *Morteros de cal. Aplicación en Patrimonio histórico.* Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2002

ESBERT, R.M., ORDAZ, J., ALONSO, F.J. and MONTOTO, M. Manual de diagnosis y tratamiento de materiales pétreos y cerámicos.

Col·legi d' Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona. Barcelona: 1997

Rilem. Comm Pierres Groupes 25 PEM: *Expeiimental methods reconimended.* Proc. Int. Symp. Deterioration and Protection of Stone Monuments, Paris, 5-9/VI/1978, Vol. V (Publ. CEBTP). TEST VI. I: External aspect of stones, 1978



Daño que producen las intervenciones realizadas con mortero de cemento (Hospital de San Juan de Dios, Granada). Foto: Ana Luque



Intervención de restauración realizada con mortero de cal llevada a cabo en la Portada del Convento de la Concepción (Granada). Foto: Ana Luque



Morteros elaborados en laboratorio. Foto: Ana Luque

Hacia una normalización de la limpieza de fachadas de edificios

Manuel Iglesias Campos, MPA, SL-CETEC-patrimoni: Universitat Autònoma de Barcelona-Institut Químic de Sarrià. Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas, Moisés Frías Rojas, Instituto de Ciencias de la Construcción “Eduardo Torroja”, CSIC

Introducción

El presente estudio se ha realizado en el Grupo de Trabajo “Materiales y Técnicas de Intervención” del Subcomité N.8 *Técnicas de Intervención para la Conservación y Rehabilitación de Edificios*, perteneciente al CTN- 41 de “Construcción”.

Como en otras fases de la intervención, durante el proceso de trabajo, la idea de *norma de limpieza* fue desechada por la de *instrucción de limpieza*. ¿Cómo poder normalizar intervenciones donde los edificios, los ambientes, las alteraciones son diferentes y por lo tanto las soluciones también lo son? ¿Cómo dar una norma, con la rigurosidad del término, si incluso en un mismo edificio construido en su totalidad con el mismo material, la limpieza puede variar según la fachada que tratemos?. De ahí la idea de elaborar unas *recomendaciones para la limpieza de edificios* donde se recojan los aspectos relevantes en este tipo de intervenciones, permitiendo plantear de una forma coherente la actuación, y priorizando el edificio y los materiales, que son los que realmente determinarán cómo enfrentarnos a ellos.

Para dar una visión global del problema se creó un equipo formado por arquitectos, químicos, geólogos, biólogos, restauradores, historiadores... con lo que la mayoría de los profesionales que intervienen en estos trabajos aportaron su experiencia y su punto de vista.

En este trabajo sólo se contemplan las técnicas de intervención en las limpiezas de fachadas, dejando a un lado los estudios diagnósticos previos que abarcarían los análisis históricos, los estudios del proceso patológico, la identificación puntual de las causas del deterioro así como los aspectos medioambientales que inciden en la conservación y mantenimiento del edificio que quedará recogida en la norma UNE 41805 que clasifica los edificios como:

- Edificios sin interés histórico
- Edificios históricos

En la actualidad la mayoría de los edificios sometidos a procesos de limpieza de fachadas no tienen el carácter de históricos, son edificios no declarados BIC ni encuadrados en otros grados de protección. Los elementos constructivos que presentan son los originales de su etapa inicial, sin embargo a la hora de llevar a cabo una actuación en la fachada deberían realizarse, al igual que los declarados BIC, unos estudios previos documentales de carácter histórico de bajo calado en los que se recojan datos sencillos como autor, fecha, partes del proyecto, etc.

Se consideran edificios históricos los declarados BIC y aquellos que conservan datos que son fuentes de información para la Historia y sus disciplinas, que presentan reformas y distintas etapas constructivas que afectan a su estado. A la hora de intervenir en estos edificios es imprescin-

dible tener en cuenta las consideraciones previas al estudio de edificios históricos recogidas en la Norma UNE 41805 sobre Diagnóstico de Edificios, sin olvidar la memoria histórica de los trabajos efectuados así como las conclusiones técnicas debidamente argumentadas y documentadas.

El objeto de nuestro trabajo ha sido el establecimiento de un sistema de clasificación general de limpiezas de fachadas que a modo de instrucción sirva de guía en las intervenciones de restauración y rehabilitación de fachadas de edificios. En estas recomendaciones se hace especial hincapié en la enumeración y descripción de cada una de las técnicas, aunque para cada caso concreto va a ser necesario, como es lógico, los estudios específicos del problema a abordar.

En el documento se apuntan las características principales de cada uno de los sistemas que se abordarán específicamente en estudios posteriores y que formarán un único conjunto.

Métodos de limpieza

Los métodos de limpieza se clasifican según el principio o técnica usada y deberán ajustarse a corregir la patología presentada. Estos los hemos clasificado en:

- Sistemas con agua
- Sistemas mecánicos
- Sistemas químicos
- Desincrustación fotónica (técnica láser)
- Ultrasonidos

Estos métodos también pueden combinarse entre sí según las necesidades de la limpieza (sistemas mixtos) como podrían ser la proyección de abrasivos en húmedo, la limpieza mediante agua acompañada de cepillado, la limpieza láser sobre superficie humectada...

En la tabla del final se recogen algunos de los principios y parámetros de los distintos sistemas de limpieza así como sus ventajas y desventajas (ver p. 268).

Consideraciones previas

Antes de tomar la decisión de limpiar la fachada de un edificio hay que tener en cuenta unas consideraciones previas.

La primera consideración es su necesidad, es decir, si con esta actuación se va a mejorar la calidad del edificio, pues si no se sigue la metodología idónea en unas horas de trabajo de limpieza se puede producir más deterioros que los ocasionados a lo largo de un siglo en un ambiente normal.

La mayoría de las veces las fachadas de los edificios se limpian por razones estéticas, y pocas veces técnicamente necesarias. Muchas de las limpiezas de las fachadas de los edificios más representativos que configuran el paisaje urbano de una ciudad se deben a decisiones políticas que intentan a través de estas actuaciones impactar en la población que tutelar la verdadera memoria de los pueblos.

A la hora de actuar sobre el patrimonio considerado como riqueza monumental pocas veces se ha sido consciente de proteger la imagen de la ciudad definida en un espacio concreto. Estas actuaciones se han polarizado hacia edificios específicos a los que se les ha supuesto un cierto valor histórico.

Desde hace unos pocos años desde un cierto sector de la ciudadanía se está teniendo en consideración la revalorización de los edificios rehabilitados que se encuentran en los núcleos históricos de las ciudades, actuaciones que han sido promovidas tanto por entidades públicas como privadas.

Las intervenciones en el patrimonio arquitectónico y especialmente las referidas a la limpieza de fachadas, si no se llevan a cabo teniendo en cuenta una serie de recomendaciones básicas, pueden provocar que en vez de restaurar el edificio se des-restaure, perdiendo así su identidad histórica y cultural así como la herencia que, material y espiritualmente, nos han legado nuestros antepasados y que tenemos la obligación de traspasar a nuestras futuras generaciones.

De todos es conocido que desde ciertos ayuntamientos se está potenciando la limpieza y restauración masiva de las fachadas de edificios, tengan o no carácter histórico, para dar una imagen más estética y limpia de la ciudad, especialmente antes de la llamada de los ciudadanos a las urnas. Estas actuaciones masivas en general tienen un componente más destructivo que protector del patrimonio arquitectónico. Hay que poner coto a estas acciones exageradas que pueden llevar a daños irreversibles en nuestro patrimonio si se quiere preservar el acervo cultural de una colectividad.

La aplicación de determinadas técnicas en la intervención de fachadas se ha de llevar a cabo desde un planteamiento de modo globalizado tomando en consideración desde sus inicios la trascendencia que tuvo el diseñador de la misma, los materiales usados y las técnicas de colocación y que configuran el aspecto exterior y la imagen del edificio.

No hay que olvidar que cada material impone sus reglas: las dimensiones de los elementos constructivos (ladrillos, sillares, etc.), la resistencia, maleabilidad, color, textura, etc. que van a definir la expresión externa del edificio y que hay que tener presente a la hora de elegir las técnicas de limpieza.

En los edificios considerados como históricos hay que tener en cuenta también su significado, que adquiere especial relevancia en los construidos para significar.

Cada vez se va introduciendo en España el uso de las nuevas tecnologías en la restauración del patrimonio histórico sin dejar a un lado las investigaciones en recuperación de las técnicas tradicionales que tienen una mayor eficacia y adecuación al conjunto del monumento, a pesar de las dificultades que presenta la puesta en obra de estas técnicas: falta de formación específica de oficios, aplicación puntual y localizada, carencia de materiales y de instrumental, etc.

Si en un primer momento la introducción en España de las nuevas tecnologías en la restauración monumental se debió al ámbito empresarial que quería introducirse en el sector español, poco a poco se han ido abriendo unas líneas de investigación apoyadas en la mayoría de las veces por el estado y en colaboración con empresas nacionales cuyos resultados están comenzando a dar frutos.

Los grandes retos científicos han llegado a planteamientos filosóficos de los que se pueden extraer criterios de actuación y que ha dado a la restauración y conservación del patrimonio el más alto carácter cultural.

Bibliografía

ÁLVAREZ MORA, A. Conservación del patrimonio, restauración arquitectónica y recomposición elitista de los espacios urbanos históricos. En *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999, pp. 55-66

ESBERT, R.M.; ORDAZ, J.; ALONSO, F.J.; MONTOTO, M. *Manual de diagnosis y tratamiento de materiales pétreos y cerámicos*. Manual de Diagnóstico nº 5. Barcelona: Col.legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, 1997

GARCÍA GIL, A. Filosofía y tecnología. En *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid. 1999, pp. 29-40

GONZÁLEZ FRAILE, E. El contexto de las nuevas tecnologías en la restauración patrimonial. En *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid. 1999, pp. 235-241

LAZZARINI, L.; LAURENZI TABASSO, M. *Il restauro della pietra*. Padova: CEDAM. Ed. Dott. Antonio Milani, 1986

OLIVARES, S.; LAFARGA OSTERET, J. *Introducción al control de calidad en restauración. Limpieza y restauración de fachadas*. Sevilla: Universidad, 1988

RIVERA BLANCO, J. El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras. En *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999, pp. 13-16

SISTEMA	PRINCIPIO	PARÁMETROS	VENTAJAS	DESVENTAJAS
Limpiezas con agua	Disolución y reblandecimiento de suciedad con baja adherencia al sustrato.	Presión y cantidad de agua, temperatura y tiempo de actuación.	Según los parámetros empleados puede ser un sistema suave, útil para ciertos materiales, de fácil utilización. Económico.	Migración de sales solubles, manchas por disolución de componentes naturales del material, crecimientos biológicos. Infiltración de agua por fisuras y juntas y posible acceso del agua al interior del muro.
Limpiezas con productos químicos	Disolución de componentes químicos de la suciedad reactivos con el producto empleado.	Método de aplicación, temperatura, pH, proporción del disolvente, cantidad de agua empleada, tiempo de aplicación.	Acelera la limpieza con agua. Producto adecuado a cada suciedad. Económico.	Según el producto es necesario una neutralización importante para evitar residuos del tratamiento que produzcan ataque químico, cambio de coloración, productos de neoformación o eflorescencias salinas.
Limpiezas mecánicas simples	Eliminación de la suciedad por energía mecánica. Elimina suciedad superficial y costras de cierto grosor según el método empleado.	Presión y ángulo de trabajo, intensidad de la vibración o impacto según el método empleado.	Imprescindible en ciertos trabajos de valor patrimonial. Actuación puntual.	Posibles pérdidas de fragmentos si el material está muy débil o de la superficie si está muy arenado y no existe un control preciso de los trabajos. Coste elevado.
Limpiezas mecánicas por proyección de abrasivos	Eliminación de la suciedad por proyección de diferentes abrasivos (vidrio micronizado, microesferas de vidrio, silicato de aluminio, óxido de aluminio,...). Elimina suciedad superficial y costras negras de grosor importante.	Granulometría, naturaleza y morfología del abrasivo, distancia de proyección, presión y ángulo de trabajo, y forma de la boquilla.	Según la dureza del abrasivo y presión empleada puede limpiar superficies delicadas. Económico.	Abrasión y posibles pérdidas de pequeños fragmentos si no existe un control preciso de los trabajos.
Limpiezas láser	Eliminación de depósitos superficiales y costras de suciedad por fotoablación.	Densidad de la energía. Frecuencia y duración de los pulsos, longitud de onda.	No presenta contacto con la superficie. Con los parámetros adecuados es inocuo para el material y permite limpiar superficies delicadas o en mal estado de conservación. Actuación muy puntual.	Con gran cantidad de energía puede ocasionar daños en el material alterando algunos minerales y con duración de pulsos muy largos vitrificación superficial. Lento. Coste elevado.
Limpiezas con ultrasonidos	Separación de costras sobre el material por vibración.	Frecuencia de ultrasonidos, y adherencia de las costras con el material.	Actuación puntual.	Separación de zonas de material frágiles. Lento. Coste elevado.



Nebulización: Limpieza por nebulización de agua acompañada de cepillado. Foto: Manuel Iglesias Campos, Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas, Moisés Frías Rojas



Mecánica bisturi: Limpieza mecánica simple mediante bisturi de depósitos de suciedad. Foto: Manuel Iglesias Campos, Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas, Moisés Frías Rojas



Láser: Limpieza con láser de superficies escultóricas. Foto: Manuel Iglesias Campos, Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas, Moisés Frías Rojas



Apósitos de fibra de celulosa: Aplicación puntual de apósitos de AB-57 con fibra de celulosa para limpieza puntual. Foto: Manuel Iglesias Campos, Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas, Moisés Frías Rojas



Mecánica abrasivos: Limpieza mecánica mediante proyección de abrasivos a baja presión de granito y ladrillo. Foto: Manuel Iglesias Campos, Virtudes Azorín López, María Isabel Sánchez de Rojas, Moisés Frías Rojas

EXPERIENCIAS

Experiencias recientes de restauración en Italia

Paolo Marconi, arquitecto. Profesor titular de Restauración Monumental en la Facultad de Arquitectura.

Università degli Studi Roma Tre

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz y Laura Moreno Soto

En 1986 apareció el hermoso libro *Les delices de l'imitation* (Madariaga, Bruxelles), realizado bajo la dirección de Maurice Culot, responsable del *Departement Histoire et Archives de l'Institut Français d'Architecture* y con la colaboración de Ives Poiret y otros, en el cual se discutía sobre el futuro arquitectónico de la bella ciudad de Tolosa, además de sobre el futuro de la restauración de la Iglesia de Saint-Sernin, llevada a cabo por Viollet le Duc en torno a 1860. Dicha discusión se producía en un mundo de la arquitectura ya fuertemente condicionado por la *Carta de la Restauración de Venecia de 1964* y por consiguiente favorable a la *conservación* más que a la *restauración*, firmemente convencido de que cada *acabado de un edificio por restaurar*, según el artículo 9) de aquella Carta, *debe distinguirse del proyecto arquitectónico y deberá llevar el signo de nuestra época*. En particular, se discutía sobre el hecho de que, en una sesión de la *Commission superieure des Monuments historiques* del 27 de enero de 1979 celebrada en París, la restauración de Saint-Sernin había sido juzgada negativamente por Ives Boiret, Architecte en Chef, por ser demasiado *parisina* y no suficientemente *du Midi de la France*, desde el punto de vista lingüístico. Por este motivo era una *restauración que había que des-restaurar*, aunque Bruno Foucart, valioso historiador del arte tolosano, contraatacaba diciendo que *le passage a l'acte dit dérestauration s'appelle en verité vandalisme*.

Tuve la suerte de participar en el debate que dio origen al mencionado libro, invitado por Maurice Culot, y el resultado de la discusión fue el siguiente: habría sido mejor dejar en pie la restauración de Viollet le Duc, antes que volver al estado de la iglesia antes de 1860, dado que era una restauración cuya eliminación *hubiera privado a Saint-Sernin y a Tolosa de una gran parte de su historia y de la historia nacional*, llevada a cabo de forma magistral *por el salvador de Nôtre Dame y por el poeta de Pierrefonds*¹.

El libro recogía el punto de partida de la disputa sobre el Saint-Sernin para elogiar *les delices de l'imitation* en el campo de la arquitectura, con una hermosa serie de proyectos encaminados a rediseñar numerosos edificios de Tolosa según el lenguaje de su época, siguiendo el ejemplo de Viollet y basándose en nuevos relieves y representaciones de su estado actual. Todo ello con el fin de frenar en los arquitectos contemporáneos *el deseo latente y lancinante de lo novedoso, de la afirmación individual, legítima en sí pero fuera de lugar en el corazón de la ciudad*, evitando llevar al centro de la ciudad antigua los comportamientos habituales en las *banlieues* y recurriendo preferentemente al *lenguaje del lugar*².

El debate sobre la *des-restauración* nació pues hace veinte años, inspirado ya, por nuestra parte, por una valoración negativa de la Carta de Venecia de 1964, la cual, aunque incitaba a los arquitectos en el artículo 9) a elegir un lenguaje *de nuestra época*, el mismo artículo contradecía, sin embargo, afirmando que *cuando subsista un ambiente tradicional, éste deberá ser conservado; además, deberá ser condenada cualquier otra nueva construcción, destrucción o utilización* (Art. 6). Una Carta, pues, incierta si no contradictoria, además de inspirada por la *revolución cultural* de moda entre 1963 y 1968 en las Facultades de Arquitectura desde Pequin hasta Roma o Berkeley, inspirada a su vez por Mao Tse Dong, Adorno y Marcuse. Por no hablar de la recién aparecida *Teoría del restauro* (*Teoría de la*

Restauración) de Cesare Brandi (Roma, 1963), que afirmaba que *para la restauración de los monumentos valen los mismos principios que han sido planteados para la restauración de las obras de arte... La reconstrucción, la rehabilitación o la copia ni siquiera pueden abordarse en materia de restauración... Se debía reconstruir el campanile de San Marco de Venecia, pero no el campanile caído; de este modo se debía reconstruir el puente en Santa Trinità (Florencia), pero no el puente de Ammannati...*

He rebatido ya públicamente esta forma de asimilar la *copia de la arquitectura* a las *copias de las obras de arte muebles* en numerosas ocasiones, incluso recientemente, con el argumento de que *la copia de la arquitectura, ciertamente, no está destinada a engañar a los mercaderes del arte como las copias de las obras de arte muebles y, por consiguiente, no es ni un pecado mortal ni un crimen, sino el único modo de hacer que sobrevivan los ejemplares de la arquitectura que se considere importante conservar para las futuras generaciones*³. En nuestro país, por otra parte, *la asimilación* de las *copias de arquitectura* a las *copias de las obras de arte muebles* es un concepto ampliamente difundido en la opinión pública por la actividad mediática de los *historiadores del arte/entendidos* al servicio de los mercaderes del arte y de los *Conservadores de ruinas antiguas* al menos desde hace dos siglos, y se explica con el hecho de que la *falsificación de objetos de arte y objetos de arquitectura* (capiteles, fuentes, etc.) es *la única industria fina* nacional desde el tiempo de los Jubileos y del Grand Tour, junto al tráfico ilegal fuera de nuestras fronteras de los objetos en cuestión, provocando una asimilación de los dos "oficios" tan maximalista como errónea, cuya única justificación, sin embargo, se encuentra en el deseo de frenar la salida de Italia de un número pavoroso de obras maestras.

En cualquier caso, los arquitectos que se dedican a la restauración olvidan con gusto, gracias al beneplácito de la Carta de Venecia de 1964, que la tradición secular de la restauración arquitectónica exige, entre las obligaciones culturales del restaurador, *el conocimiento del lenguaje clásico y vernáculo de la arquitectura*, es decir *el equivalente del conocimiento de las lenguas griega, latina y medieval para quien se dedique a los estudios humanistas y literarios* y quiera dedicarse a la *filología* de los textos correspondientes. El trabajo del *restaurador arquitecto*, efectivamente, es análogo al trabajo del *filólogo de textos literarios*, tanto de los antiguos como de los medievales y modernos. Un trabajo eminentemente *creativo*, sin embargo, aunque obligado a recorrer las mismas vías que los textos que se pretenden *enmendar: un arte, más que una ciencia (emendatio ope ingenii)*, como decían los romanos y el gran Giorgio Pasquali⁴, y por tanto sujeto a una racionalidad y a una masa de conocimientos de orden superior a la del que proyecta obras tecnológicas. *Un arte que necesita de una sensibilidad artística que sea capaz de interpretar dignamente las obras de arte sobre las que interviene, como sucede por otra parte en el caso de las obras musicales y de su ejecución. Además de intercalarlas con la máxima competencia lingüística y poética, con el fin de devolverlas íntegras a la admiración de la posteridad.*

Está claro que *la cultura histórica y la sensibilidad artística no impiden las equivocaciones*, y la disputa sobre la validez del Saint-Sernin es muy reveladora: la restauración de Viollet, al ser fruto quizá de un escaso conocimiento del lenguaje arquitectónico del Mediodía francés y de su tradición, es tal vez equivocada en el plano lingüístico, si bien constituye un orden expresivo y lingüístico superior al de los incoherentes añadidos medievales del ábside de la Catedral. Ésta es, en todo caso, *poética*, como decía B. Foucart, y podría ser sustituida por otra restauración (*con una des-restauración previa*) sólo si *la nueva restauración fuera mejor que el objeto actual*, en el plano de la coherencia histórica y lingüística, y también en el de su calidad poética. Tal y como sucede en el campo de la filología lingüística.

Pero aquí se plantea el problema de nuestra actitud a la hora de juzgar la calidad cultural y estética de la restauración arquitectónica; una actitud minada por el exhibicionismo arquitectónico inducido por la Carta de Venecia de 1964, tras cuya aparición se atribuyó a *la contemporaneidad del len-*

guaje arquitectónico una *plusvalía ideológica* capaz de obstaculizar la valoración de la *congruencia lingüística, sintáctica y gramatical del texto enmendado*. Dicha plusvalía, por consiguiente, puede *distorsionar el juicio cualitativo de la nueva obra en nombre de su valor ideológico*.

En realidad, las *modificaciones posteriores de las lenguas habladas y escritas* son lentísimas: entre el latín de Cicerón y la lengua vulgar de Macchiavelli transcurren quince siglos; entre el lenguaje de Machiavelli y el de Manzoni, cuatro siglos; entre Manzoni y Montanelli, dos siglos. Pero el italiano de Montanelli (el buen italiano de hoy) no es muy distinto del italiano de Machiavelli (con seis siglos de diferencia) y puede ser comprendido también por alguien que conozca solamente la lengua aprendida de su madre. De este modo, entre la arquitectura de los tiempos de Cicerón y la de finales del siglo XIX las diferencias lingüísticas no son grandes, y pueden ser comprendidas también por el hombre de la calle, que se habitúa a él como a la lengua hablada y escrita del lugar; no se entiende por qué hay que insistir tanto en *la contemporaneidad del lenguaje de los añadidos de los monumentos*, casi como si emplear el lenguaje de algunos siglos atrás fuera *ilógico, o bien pecaminoso, si no un hecho criminal*.

El problema al que el libro *Les delices de l'imitation* trataba de dar respuesta es el siguiente: en una ciudad como la hermosa Tolosa el lenguaje arquitectónico del contexto constructivo, colocado históricamente entre la época del latín y la de la lengua vulgar medieval, renacentista y neo-renacentista, es comprendido de forma espontánea por los ciudadanos como se comprende una lengua madre y no comporta especiales esfuerzos de aprendizaje. Éste, sobre todo, como todas las *lenguas madre*, encarna y simboliza nuestro sentido de pertenencia al lugar donde hemos nacido. *Un sentido de pertenencia que es el único baluarte que existe, hoy, contra la globalización de las culturas*⁵.

La Restauración debe ser enseñada pues *sólo en caso de que su método sea afín al método de la filología literaria*, también y sobre todo por su capacidad de difundir entre los arquitectos *la sensibilidad hacia la arquitectura en cuanto sistema de comunicación* basado en códigos conocidos, si es verdad, como lo es, que la arquitectura es cultura y por tanto comunicación, como repite Umberto Eco desde el mítico 1968⁶. Ese año, sin embargo, como dice nuestro Sartori, *la revolución juvenil (o pseudojuvenil) ha borrado a los gigantes de la antigüedad -cuyos sucesores eran enanos en comparación con ellos- e interrumpido la transmisión cultural* entre el pasado y el presente⁷.

Notas

¹ FOUCCART Bruno, *La restauration du Saint-Sernin, LES DELICES DE L'IMITATION*, cit.

² M. Culot, *INTRODUCTION*, pag. XV

³ En *IL RESTAURO ARCHITETTONICO: RIFLESSIONI A CONFRONTO*, conferencia pronunciada para el *ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO A LOS 65 AÑOS DE SU FUNDACIÓN*, *Jornadas de estudio del 18-19 de octubre de 2006*, organizadas por el I.C.R., Roma; en *LA QUALITA' DEL RESTAURO TRA TRASGRESSIONE e REGOLA*, Congreso del ARCo, (*Asociación para la Recuperación de las Construcciones*), Mantua, 2006, y también en el *Congreso internacional* celebrado en Venecia con ocasión de la Bial de Arquitectura por el INTBAU - Princes Foundation entre el 2 y el 5 de noviembre de 2006, titulado *THE VENICE CHARTER REVISITED*, en el que tuve el honor de pronunciar la conferencia inaugural, todos de próxima publicación. Para información de los lectores, sigue la Declaración final de la Carta de Venecia de 2006:

La Declaración de Venecia de la INTBAU

Sobre la conservación de los monumentos y sitios histórico-artísticos en el siglo XXI

La Carta de Atenas de 1931 ha supuesto una importante contribución al desarrollo de un amplio movimiento internacional por la salvaguarda del patrimonio común para futuras generaciones. La Carta de Venecia de 1964, examina de nuevo los principios fundamentales de la Carta de Atenas a través de un minucioso estudio para profundizar y ampliar sus contenidos y ámbito de acción en un nuevo documento, teniendo en cuenta problemas más complejos y variados.

Hemos sido testigos casi medio siglo más tarde de nuevos problemas y dificultades, entre lo que destaca el reto de mantener entornos urbanos sostenibles y coherentes en los que los monumentos, importantes y útiles testimonios históricos, están totalmente integra-

dos. Hemos advertido también que el alcance de la Carta de Venecia no va más allá de Europa o los Estados Unidos, y pasa por alto el importantísimo papel que sigue teniendo la construcción de edificios tradicionales. Por último, hemos podido comprobar contradicciones lógicas evidentes dentro de la propia carta, o en la interpretación demasiado rigurosa que puede hacerse de su contenido.

De acuerdo con esto, un grupo de líderes internacionales en la conservación, arquitectura, urbanismo y planificación del entorno, se reunió en Venecia en noviembre de 2006 y acordó que era el momento de aclarar el contenido de la Carta de Venecia y su interpretación, principalmente en los siguientes temas:

- El PREÁMBULO incide en la responsabilidad común de salvaguardar los monumentos para futuras generaciones y de «transmitirlos en toda la riqueza de su autenticidad». Sin embargo, se entiende que cualquier obra de conservación o restauración es inevitablemente una obra de alteración basada en conocimientos históricos parciales. Por lo tanto, la autenticidad no debe interpretarse como la necesidad de una conservación total de momentos precatalogados en el tiempo, sino como reflejo de un modelo complejo de cambio y recurrencia en diferentes épocas, incluida la presente, y que se consigue a través de material interpretativo y de técnicas correctas de conservación.

- El ARTÍCULO 1 incluye sabiamente los conjuntos urbanos y rurales en la noción de monumento histórico. Advertimos que también deberían incluirse enclaves históricamente únicos o estructuras organizativas dentro del entorno que pudieran servir de modelos para futuros enclaves.

- El ARTÍCULO 2 hace un llamamiento a todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y salvaguarda del patrimonio monumental, haciendo hincapié en la importancia de la investigación científica, sobre todo para el útil pero infravalorado testimonio histórico que suponen los monumentos, el cual puede resultar relevante de manera imprevisible para nuestros retos tanto en el presente como en el futuro. La participación del público en intercambios de naturaleza científica, educativa o política es vital en estos asuntos.

- El ARTÍCULO 4 pide el cuidado permanente de los monumentos. Advertimos que el mantenimiento mediante nuevos elementos compatibles no es un «falso historicismo» siempre y cuando los nuevos elementos puedan ser rápidamente distinguidos por expertos, o a través de material interpretativo.

- El ARTÍCULO 5 prohíbe cambios en la composición de un edificio, incluso aunque tenga una función útil para la sociedad. Se permitirán estos cambios en los casos en los que la alternativa suponga una amenaza a la conservación del edificio, los cambios mantengan la armonía que señala el Artículo 6, y se lleve a cabo una cuidadosa documentación de los mismos. En la medida de lo posible, tales cambios deben adecuarse a la estructura y las características espaciales originales del edificio.

- El ARTÍCULO 9 establece que las restauraciones «deben destacarse de la composición original y deben constituir un sello de nuestro tiempo». Este objetivo debe perseguirse en armonía con otras necesidades, tales como la coherencia y continuidad de los entornos humanos. Por lo tanto, las restauraciones deben destacarse de la composición original, pero manteniendo la armonía con tal composición. Un sello de nuestro tiempo puede presentarse de diversas formas, incluyendo información interpretativa o marcas distintivas o características. No es necesario crear una impactante yuxtaposición que pueda violar el mandato de preservar la composición tradicional o las relaciones de volumen y color (Artículo 6, Artículo 13).

- El ARTÍCULO 11 declara que «las aportaciones válidas de todas las épocas patentes en la edificación de un monumento deben ser respetadas, dado que la unidad de estilo no es el fin que se pretende alcanzar en el curso de una restauración». No obstante, los estilos no pueden asignarse a un único origen en un determinado tiempo o contexto, ya que pueden resurgir en diferentes periodos y contextos. Sin embargo, puede tolerarse y aceptarse una variación de estilos de algún periodo, incluyendo el presente. Además, la unidad de composición puede mantenerse sin conservar necesariamente la unidad de estilo.

- El ARTÍCULO 12 declara que «los elementos destinados a reemplazar las partes que faltan deben integrarse armónicamente en el conjunto, pero distinguiéndose a su vez de las partes originales a fin de que la restauración no falsifique el documento histórico-artístico». Sin embargo, esta afirmación no tiene que interpretarse necesariamente como la prohibición de reemplazar elementos de estilos compatibles. Esto requerirá una visible distinción de las reparaciones, que deben poderse identificar mediante información interpretativa.

El ARTÍCULO 13 prohíbe agregados que no respeten las partes interesantes del edificio, su esquema tradicional, el equilibrio de su composición o su relación con el entorno. Se permiten los agregados contemporáneos que puedan introducirse en armonía con la composición, como la reforma o innovación de estilos si se consideran apropiados. Así es como éste, junto con otros artículos, deben interpretarse. Los agregados que sean deliberadamente discontinuos, discordantes o conscientemente dominantes, no se permiten en favor del equilibrio de la composición o de la relación con su entorno.

⁴ Váyase al *MANUALE DI FILOLOGIA ITALIANA* de A. Balduino, Firenze, 1979/1999, alumno del gran G. Pasquali, *FILOLOGIA E STORIA*, Firenze, 1929/1964

⁵ Concepto extraordinario que guía la *INTACH CHARTER* de 2004, New Delhi, 2004, Carta de extraordinaria sensibilidad para la arquitectura vernácula y sus usuarios locales que he elogiado en el Congreso de Venecia del 2/5 de noviembre de 2006 mencionado en la nota 3)

⁶ *Los objetos de arquitectura aparentemente no comunican sino que funcionan... pero todos los fenómenos de la cultura son sistemas de signos, así pues la cultura es esencialmente comunicación. La arquitectura es cultura, por consiguiente es comunicación*, U. Eco, *LA STRUTTURA ASSENTE*, Milano, 1968.

⁷ G. Sartori, *L'intelligenza decrescente*, *CORRIERE della SERA*, 15.08. 2006.

L'Auberge Royale des Pauvres de Naples, un grand monument inachevé

Nicolas Detry, architecte spécialiste en restauration des monuments

Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé et où il rentre sans cesse alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger
Chateaubriand, *Le voyage en Italie*

Un patrimoine sauvé de l'abandon

Noé a sauvé les animaux sur son Arche, l'homme aujourd'hui est replacé devant ce même défi, sauver l'équilibre fragile de la nature mise en péril par l'homme lui-même. La belle planète bleue est notre patrimoine global, notre «jardin planétaire»¹. L'Italie elle, est «patrimoniale» jusqu'à la moelle épinière de sa longue botte.

L'usage créatif de ses monuments est l'un des enjeux majeurs de la société italienne contemporaine. À l'heure du consensus mondial sur l'urgence d'une démarche écologique à tous les niveaux; la «restauration des monuments» s'inscrit naturellement dans ce processus de sauvegarde d'un équilibre écologique. Le monument est comme une énergie renouvelable, recyclable et partie intégrante de la nature, à la manière des paysages sans cesse façonnés par l'homme.

En Italie du Sud, le tremblement de terre du 23 novembre 1980 détruit un grand nombre de villes et villages dans la région de l'Irpinia et cause de graves dommages à la ville de Naples. Un mois après ce grave séisme, trois zones de l'Auberge Royale des Pauvres (Real Albergo dei Poveri – RAP) s'écroulent, entraînant la chute des voûtes en béton armé, du haut vers le bas, causant ainsi la mort de 10 personnes. Suite à cet accident, l'Auberge Royale des Pauvres «*Real Albergo dei Poveri*» (RAP) est fermée et la ville de Naples devient propriétaire du bâtiment. Un groupe d'experts travaille alors pour analyser les causes du sinistre. Une mise en sécurité du site est réalisée. Alors que l'immense édifice (environ 110.000 m² et 750.000 m³) est encore partiellement habité, commence une longue période d'agonie et de déprédation. Les archives des institutions occupant le RAP (*Collegi riuniti, Istituto sordo muti, tribunali dei minori, scuole di arti e mestieri...*) sont abandonnées, le mobilier, les éléments de décor,...tout ce qui peut être emporté est progressivement spolié pour alimenter des marchés aux puces. Le manque d'entretien, le vent et la pluie continuent le lent travail de dégradation.

Pendant cette période de décadence, la question de l'utilisation du RAP, suscite de vifs débats à tous les niveaux de la société. Plusieurs articles et livres sont publiés à ce sujet. Grâce au travail du professeur Francesco Lucarelli², l'UNESCO intervient dans ces débats, parallèlement au classement de la Ville de Naples sur la liste du Patrimoine Mondial de l'Humanité. Mimmo Jodice, un des meilleurs photographes italiens contemporains, publie une série de photos remarquables sur l'agonie de ce grand vaisseau de pierre. Francesco Lucarelli organise une pièce de théâtre³ dans la cour centrale du RAP en 2001. L'architecte napolitain Paolo Giordano⁴ étudie l'histoire du RAP, analyse son architecture et propose un projet préliminaire pour une restauration d'ensemble du monument.

En 1999 un «chantier école» est financé par la ville de Naples. Ce premier chantier permet de dégager des tonnes de débris, côté *piazza Carlo III* et de mettre en œuvre la reconstruction de quelques voûtes en maçonnerie de *tufo*. En juillet 2000, la ville de Naples organise un concours international pour choisir une équipe d'ingénieurs et d'architectes spécialistes en restauration des monuments. Je décide alors en association avec Francesca Brancaccio, architecte napolitaine de monter une équipe européenne d'experts avec comme chefs de groupe Didier Repellin, Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH) installé à Lyon et Giorgio Croci, professeur et ingénieur spécialiste en restauration des édifices anciens, installé à Rome.

En février 2002 notre équipe «RTP Croci-Repellin» a gagné le concours. Le travail d'étude commence dès février 2002. La mission qui nous est confiée porte exclusivement sur la question de «la consolidation et de la reconfiguration architecturale du RAP». Le maître d'ouvrage laisse de côté, «temporairement», la question essentielle du programme de réutilisation. Ceci complexifie le travail de projet qui consiste à restaurer un «container monumental» sans fonction précise.

Début 2005 la ville de Naples annonce officiellement son intention de créer dans le RAP, la *città dei giovani* (la ville des jeunes), avec le soutien de Madame Rosa Russo Iervolino, Maire de Naples. Cette idée de la *città dei giovani* semble être plus un «paravent» qu'un véritable programme adapté à la réalité socio-économique et urbaine d'un édifice d'une telle importance.

Un palais royal pour les pauvres au 18ème siècle

Fils de Philippe V roi d'Espagne et d'Isabelle Farnese, Charles arrive à Naples en 1734, âgé de 18 ans pour assumer le rôle de roi Charles III de Bourbon, roi de Naples et des deux Siciles (Madrid 1716-1788). Arrivant par la mer, la ville posée dans l'un des plus beaux paysages de la Méditerranée, lui semble magnifique. Mais ces châteaux, ces églises, ces somptueux palais cachent une ville pleine de contradictions sociales, une ville alors exceptionnellement dense de 600.000 habitants, aux rues sombres. Ses palais, de grandes hauteurs, sont bâtis sur le parcellaire étroit de la ville grecque, Neapolis. Naples «città nobilissima» était aussi dévastée par la peste et le choléra, comme beaucoup d'autres grandes villes européennes. Comme l'explique avec sensibilité le professeur Lucarelli, «...au milieu du XVIIIème siècle, l'architecte Ferdinando Fuga – commandité par le jeune roi Charles de Bourbon qui entendait mettre un voile, au bénéfice des nobles et des bien pensants bourgeois, sur la déplorable vision de la plaie des mendiants et des marginaux – conçoit pour la ville de Naples le dessein de rationaliser, non seulement la vie, mais également le décès des déshérités. Il crée ainsi, dans l'arc d'une décennie (1751-1762), dans le remodelage urbain de la ville des Bourbons, les projets du Real Albergo dei Poveri et du Cimitero delle 366 fosse: la vie et la mort»⁵. Carlo III a été certainement le meilleur et le plus dynamique des rois de cette dynastie Bourbon. C'est lui qui va commanditer d'immenses travaux d'architecture à l'échelle du territoire, dans tout le royaume, avec une vision sociale et économique durable: les aqueducs et le palais royal de Caserta, l'Albergo dei poveri de Naples, les greniers, l'Albergo dei poveri de Palerme...

Dans la mémoire collective et les pratiques sociales napolitaines le «*Real Albergo dei Poveri*», inspire encore la souffrance, mais aussi l'espoir. Il force le respect par sa taille et son rôle d'institution caritative publique. Sa naissance au milieu du XVIIIème siècle, reste liée à un vaste élan de générosité et de paternalisme illuminé, de la part de Carlo III Dès sa genèse, le *Real Albergo dei Poveri* est affublé des noms les plus divers, de *Ospizio*, *Ospedale*, *Serraglio*, *Reclusorio*, *Conservatorio dei Poveri*, *albergo dei Poveri*, *palazzo Fuga*...

Alors que la question de la charité est débattue dans l'Europe du XVIII^{ème} siècle, est-elle une affaire d'église ou une affaire d'état? Le roi de Naples entendait avec cette oeuvre architecturale reconnaître la valeur de la souffrance humaine. La pauvreté devait être "compensée" par la beauté et la grandeur de l'édifice.

Dès 1749, le roi Carlo III confie à l'architecte florentin Ferdinando Fuga, le projet pour la construction du *Real Albergo dei Poveri*, alors qu'il confie à son rival, Luigi Vanvitelli, le projet pour son Palais Royal, la *Reggia di Caserta*. Ferdinando Fuga conçoit un immense édifice capable d'accueillir tous les pauvres du royaume, 8000 personnes selon les estimations de l'époque. Le projet a marqué les contemporains de Fuga et plusieurs générations d'architectes.

Grâce notamment au «*carteggio Vanvitelliano*», un vaste fond épistolaire du grand architecte Luigi Vanvitelli, nous pouvons retracer une histoire du projet et des travaux du RAP. En effet, Vanvitelli, premier architecte du roi, non content d'être l'auteur de la Reggia, la nouvelle Versailles, veut prendre la place de Fuga et ne rate pas une occasion de le critiquer pour tenter de démontrer son incapacité. Dans ses lettres, Vanvitelli parle du retard dans l'avancement des travaux, «[...] *l'ospedale dei poveri va male, li disegno non piacciono, onde patisce la crisi del non edificandum [...]*»⁶. Fuga se plaint également, il souffre des incertitudes quant aux financements de la fabrique, les ministres changent son programme constamment. Le devis de départ est de 900.000 ducats, après le début de la construction, l'estimation passe à 2.000.000 de ducats. Les travaux exécutés ainsi que les études ne sont pas payées ou payées tardivement. Fuga crie, réclame⁷ et obtient ainsi la réputation de «*seccatore*». Bien que préféré du Roi, Vanvitelli souffre des mêmes problèmes de retard de paiement à la Reggia.

Le choix du site pour l'Albergo dei Poveri, conditionne les différentes solutions envisagées et élaborées par Fuga. Il élabore un premier projet avec 4 cours carrées et une église sur la façade, implanté le long de la mer à «*spiaggia Borgo di Loreto*». Le second projet s'adapte bien au site finalement choisi, un vaste terrain en longueur situé au pied de la colline de *Capodimonte*, *hors les murs*, "*fuori porta Nolana*".

Du vaste projet de Fuga, prévoyant un immense édifice capable d'accueillir 8000 personnes avec 5 cours, seulement trois cours ont été construites. Seules les ailes donnant sur la place sont «achevées», les volumes postérieurs (côté colline) restent inachevés. De l'église, ne sera construit que le plan articulé autour de 6 cours triangulaires et trapézoïdales.

Une architecture complexe

Des dessins de Fuga conservés, à la façade gravée sur le plan de Naples du «*Duca di Noja*»⁸, on perçoit l'originalité et la grandeur de ce projet. L'édifice s'étend sur une longueur de plus de 600 mètres. L'enfilade de la grande façade Sud est rythmée par les 5 cours carrées. L'ensemble très horizontal, est dominé par la cour centrale coiffée d'une coupole sur plan circulaire: grande église en panoptique. L'espace de l'église est le point focal de la composition, autour duquel se disposent à droite et à gauche, de manière parfaitement symétrique, quatre grandes cours carrées, de 85 mètres de côté (intérieur).

Fuga met en place une distribution lucide depuis l'avant-corps central, siège de l'administration, vers les quatre autres cours (projetées) destinées à accueillir de manière parfaitement séparée les quatre catégories de pauvres, à droite les filles et les femmes, à gauche, les garçons et les hommes strictement séparés. Les quatre nefs de l'église accueillent séparément les quatre catégories de «reclus». Les circulations verticales et horizontales sont conçues selon ce même principe de séparation disciplinée. Deux typologies d'escaliers (grands et petits), distribue de manière différenciée les niveaux, selon les zones: nefs de l'église, tribunes hautes, dortoirs, réfectoires,

sanitaires... Cela signifie, avec sa traduction exemplaire en architecture, la mise en place de nouvelles règles sociales et hygiéniques tendant à l'abandon progressif des solutions précédentes de promiscuité des pauvres et des malades.

L'édifice, dans son état actuel, est caractérisé par la conception rationnelle de Fuga. Les proportions, la nature des espaces, la lumière, traduisent la volonté de créer une "machine parfaite", capable d'orchestrer le parcours terrestre des déshérités. Même inachevé le monument contient potentiellement l'idée formelle du projet initial. Les cinq cours, la vaste coupole de l'église, existent, *in nuncce*, dans cet état fragmentaire.

Le plan des ailes latérales (cour Est et cour Ouest) est tripartite: un couloir central qui distribue de vastes salles (8,20 x 39 m) de part et d'autres. D'autres salles carrées sont implantées systématiquement aux croisements des couloirs de distributions. Ces dernières servaient probablement de salle d'eau (bain, toilette, cuisine?).

L'avant-corps central (lot A-B en cours de restauration actuellement) présente une composition bipartite: un couloir au Nord qui distribue une enfilade de «petites chambres» (6,2x10 m). Ces chambres correspondaient aux bureaux et aux logements des administrateurs. Le couloir traverse tout l'édifice: 385 mètres en longueur, 140 mètres en largeur et constitue un drainage fonctionnel des espaces.

Grâce à cette rigueur de composition, basée sur la logique des espaces servis/espaces servants l'édifice est capable d'une grande flexibilité dans son usage. Depuis le début du chantier, les grands espaces ont été divisés, avec des simples cloisons, à l'intérieur du «container» ou avec des interventions plus lourdes. Malgré le temps et ses multiples dégradations, adaptations, abandons, bricolages, la logique initiale est inaltérée. Une certaine intégrité «stylistique» est réelle sur l'ensemble du bâtiment jusqu'au niveau V (deuxième étage).

Grâce à une recherche historique attentive, à une lecture philologique et critique, à de nombreux sondages, à une patiente recherche sur les modules et les proportions, un travail d'équipe mené entre 2002 et 2003, il a été possible de déterminer les zones attribuables au projet de Fuga, réalisée de son vivant ou après sa mort mais selon sa conception. Ces parties «Fuga» peuvent être synthétisées comme suit.

La grande façade sur piazza Carlo III

Composée selon une logique savante de proportions basées sur le carré et le rectangle d'or, la façade offre une perception du fonctionnement intérieur par la différenciation des rythmes, du nombre et de la dimension des percements: 5 niveaux de baies sur l'avant-corps et 3 niveaux sur les ailes latérales.

En revanche, l'attique avec ses fenêtres carrées, est le résultat de la transformation, par Carlo Vanvitelli d'un mur d'acrotère, originellement prévu par Fuga. Les têtes des couloirs sont éclairées par des grandes baies avec arcs en plein-cintre.

Selon le projet de Fuga, seuls les niveaux 0 (seminterrato), I (piano terra) et VI (terzo piano) devaient être continu –sur un même niveau sans emmarchement- sur toute la surface de l'édifice. Les autres niveaux étant des entresols introduits dans la partie centrale. Cette disposition s'exprime en façade par la base en *piperno* (pierre volcanique noire) et par la grande corniche sous l'attique, rythmée par des consoles en *piperno*.

Le plan et la coupe, les niveaux intérieurs voûtés

Du niveau 0 (piano seminterrato, accessible depuis la place) jusqu'au niveau V (secondo piano) la construction est de Fuga. Les thèmes récurrents sont les grands espaces voûtés, les rapports géométriques entre voûtes de différents types, surtout des berceaux à pénétration (voûte courante); les

lunettes, fenêtres, et portes, induisant des rapports de lumière clair/obscur subtils, comme l'a si bien exprimé Roberto Pane, dans son remarquable ouvrage sur l'œuvre de Fuga⁹.

L'organisation des niveaux et des espaces est basée sur un tracé géométrique simple, le tout est modulé par l'unité de mesure napolitaine du XVIII^{ème} siècle: la canna corrente e le *palmi*. Une canne courante équivaut à 8 palmes, soit 187,44 cm = 8 x 23, 43 cm. L'épaisseur des murs est continue depuis le niveau 0 jusqu'au niveau V (191 cm = 1 canne courante + enduit).

Deux volumes d'escaliers rampe sur rampe distribuent les 7 niveaux du corps central. Alors que pour les ailes latérales, deux volumes d'escalier, de part et d'autre du couloir central, étaient prévus (un seul est construit) pour distribuer alternativement les niveaux I (piano terra), III (primo piano) et V (secondo piano), dans une logique de séparation des flux.

Les niveaux VI, VII sont le résultat des différentes phases d'adaptation du bâtiment dans le temps (dès la fin du XVIII^{ème} siècle); dans une logique d'exploitation maximum des volumes disponibles. Il n'y pas de cohérence entre la façade sur la piazza d'une part, la façade sur la cour, les niveaux de sols et les percements des murs de refends longitudinaux d'autre part. Les différents éléments, mis à jour lors des sondages, ne permettent pas de rétablir une cohérence attribuable à Fuga. En somme ces étages supérieurs (niveaux VI et VII) sont l'expression d'un projet inachevé et résiduel qui ne fonctionne pas avec le dessin de la grande façade de Fuga sur la piazza.

Les Façades inachevées sur les deux cours latérales

Le dessin de ces façades depuis le sol jusqu'au niveau V correspond au projet de Fuga. Elles présentent une composition monumentale proche de l'architecture romaine; ordres superposés de pilastres et d'arcs en plein cintre évoquent le mur extérieur du Colisée, ou encore les grandes cours des palais de la renaissance. De même que pour la cour centrale, les niveaux VI et VII avec leurs divers percements sont l'expression d'un projet inachevé et résiduel.

La façade sur la cour centrale, vers l'église

Elle apparaît aujourd'hui comme une façade de même importance que celles des grandes cours, mais elle était prévue par Fuga comme une façade de cour secondaire (non vue). L'ensemble vu depuis l'intérieur de l'église, est marqué par l'inachèvement, ce qui crée l'impression d'être face à une gigantesque ruine antique. Le temps a interrompu le processus de construction et transformé le bâtiment par des apports de strates successives; il agit ici comme «un grand sculpteur» (Marguerite Yourcenar). La couleur ocre, l'aspect rude et écorché de la pierre de tufo, renforce ce sentiment. Les vues plongeantes sur les cours, depuis les étages hauts donnent le rapport de cette architecture avec le jardin botanique : une ruine romantique caressée par la végétation méditerranéenne, thème idyllique des peintres et des architectes du XVIII^{ème} siècle.

La question des toitures, les voûtes en béton armé des années 1930: une suite de «dérestauration» nécessaire ou une restauration manquée?

Certains dessins originaux de Fuga (les coupes) ont disparu. Nous ne connaissons qu'une minuscule reproduction dans un article de G. Chierici¹⁰ de 1932. Entre 1930-1940 le RAP est l'objet d'un grand programme reconstruction qu'alors on pouvait appeler restauration, ou restauration structurelle. Les pans de toitures du XIX^{ème} siècle, ainsi que le petit tympan central –dont nous avons les traces sur le bâtiment et sur l'iconographie– sont un complément et une surélévation du projet inachevé de Fuga. Ces toitures alors couvertes en tuiles romaines, sont détruites au début du XX^{ème} siècle: première dérestauration.

Les trois étages supérieurs, VI, VII (terrasse) et VIII (couverture du couloir) sont construits en voûtes minces et planchers de béton armé, durant les années 1930-1940. L'ensemble du béton est aujourd'hui fortement dégradé. De plus le tremblement de terre de 1980 a entraîné la chute de ces voûtes en béton qui ont détruit au passage les voûtes en pierre (*tufa*) des 5 niveaux inférieurs.

L'Auberge Royale des Pauvres s'adapterait-elle à tous les usages?

Les «typologies» définies de manière rationnelle, radicale, comme celle du RAP, sont avant tout indénifiables comme forme architecturale. Comme la basilique romaine, le monastère bénédictin, les prisons et les hôpitaux du début du XIX^{ème} siècle, les Hôtel-Dieu du XIV^{ème}, les hôtels particuliers parisiens du XVIII^{ème} siècle, le RAP fait partie de ces «types» par excellence. Ces édifices «type» ont été relevés, classés, commentés par l'excellent Jean-Nicolas-Louis Durand¹¹ dès la fin du XVIII^{ème} siècle. La typologie, qui génère la forme architecturale est-elle indifférente à la fonction? Cette question clé du rapport forme/fonction a été brillamment développée dès les années 1950 par Saverio Muratori; ces études de la «typomorphologie» sont poursuivies par la suite, en particulier par Aldo Rossi et Giorgio Grassi.

Par son architecture monumentale, austère et savante, par son concept d'espace servant/espaces servis, Louis Kahn, est le plus brillant héritier de cette grande «famille architecturale» qui va de Filippo Brunelleschi à Claude-Nicolas Ledoux en passant par Andrea Palladio et Ferdinando Fuga.

Comme évoqués précédemment le concept «Khanien» d'espaces servants/espaces servis est très utile pour comprendre l'architecture de Fuga, en particulier pour ces «œuvres sociales napolitaines» que sont le RAP, les Greniers à blé, et le cimetière des 366 fosses.

Si effectivement la ville européenne montre cette indépendance forme/fonction, cela ne signifie pas qu'un grand édifice peut se passer de fonction et vivre uniquement comme «forme urbaine». Ne fût-ce que d'un point de vue économique, «it's not sustainable» pour employer une expression à la mode. En outre, la taille exceptionnelle du RAP rend la question de son utilisation particulièrement complexe. Cette complexité est réelle selon différents points de vue:

Point de vue urbain et social, le RAP aujourd'hui: une barre minérale de 385 mètres de long et de 40 mètres de haut, non pénétrée par la ville, non pénétrée par la nature, imperméable aux pratiques sociales constitue une «poche» d'insécurité, de dégradations urbaines et de délinquances.

Point de vue économique et politique: seul un partenariat public/privé avec une dimension nationale et internationale sera en mesure de financer un projet de cette dimension, forcément programmé sur plusieurs années (20 ans environ). La durée d'un tel projet dépasse la vision à moyen terme d'un mandat politique.

D'un point de vue psychologique - participatif/éducatif: un travail de participation à l'élaboration du projet et du programme pourrait être mené avec les habitants de Naples. Le principe de «ré-appropriation» d'un monument par la ville passe par ce dialogue constructif, groupe de discussions, happening, workshop, mise en place de chantier école pour la restauration du bâtiment, atelier avec les enfants... A Naples, les liens sont particulièrement forts et complexes entre les habitants et leur patrimoine urbain.

Un tel projet aurait grand bénéfice à dépasser une approche «technocratique» du travail patrimonial. Ce bâtiment exceptionnel et radical dans sa forme (inachevée) et son rôle, demande un projet ambitieux, une attitude créative et sensible, une vision humaniste. Or, à ce jour, les tentatives d'élaboration d'un projet cohérent et radical ont été, semble-t-il, affaiblies par la segmentation du projet en «zones» (ou lots) et par un processus de gestion du chantier qu'il n'est pas aisé de comprendre; projet ultérieurement affaibli, par une tradition de la «Sovrintendenza» de Naples¹² dont

nous serions tenté de partager l'analyse qu'en faisait Renato Bonelli en 1963 dans sa célèbre définition de «restauo architetonico» publiée par l'Enciclopedia Universale dell'Arte, en complément de la définition de Cesare Brandi.

Orientation pour un nouvel usage du Real Albergo dei Poveri

Pour certaines catégories de travaux, comme la consolidation de voûtes, la reconfiguration de baies, la réintégration de lacunes, la restauration des escaliers, des portes, la reconfiguration du système de couverture... Il est possible de restaurer un édifice sans programme d'utilisation clairement défini. C'est d'ailleurs ce que la ville de Naples a commencé à mettre en œuvre¹³ avec détermination depuis 2002. Mais Ce chantier devient inextricable, voir «absurde» dès qu'il faut mettre en cohérence le projet de «restauration» avec l'architecture du bâtiment dans sa globalité.

Comment gérer, un chantier de restauration «sans utilisation» par rapport à la mise en œuvre nécessaire de «réseaux», équipement essentiel à la vie d'un édifice: eau, chauffage, électricité, ventilation, évacuation, assainissement...? Comment se passer d'ascenseur dans un édifice où le dernier étage est situé à 40 mètres au-dessus du niveau de la rue?

La destination, forcément plurifonctionnelle du RAP est favorisée par sa grande clarté typologique décrite précédemment (espaces servants, couloir=rue intérieure, distribuant les espaces servis=grandes pièces carrées ou rectangulaires).

Je n'ai pas la prétention, dans l'espace de cet article forcément limité et synthétique, d'élaborer une véritable programmation précise, mesurée, chiffrée pour la réutilisation de l'Auberge Royale des Pauvres. Un programme soutenable sera le fruit du travail d'une équipe multi disciplinaire. Ce programme pourra apporter des financements de la ville, de la Région, du pays, de l'Europe, du monde... Le propriétaire du bâtiment a tout intérêt à soutenir cette recherche de programmation.

Je souhaite simplement, après 5 années d'études et de «progettazione» sur ce magnifique monument, tracer des pistes, un voyage «entre utopie et réalité» pour reprendre les mots de Francesco Lucarelli. L'usage futur de cette immense fabrique inachevée; est un thème qui me tient à cœur, depuis ma première découverte de Naples en 1993.

Habiter, communiquer et travailler

Au cours de ses 257 années d'histoire, le RAP a accueilli tellement d'hommes et de femmes: petits garçons, petites filles, orphelins, pauvres, mendiants, sourds-muets, aveugles, délinquants, bandits, prostituées, reclus de la société... La silhouette minuscule et vacillante des enfants est encore perceptible dans ses immenses emmarchements inachevés, dans ses longs couloirs pharaoniques et concentrationnaires... Impossible de s'échapper par les fenêtres grillagées bâties à trois mètres du sol. Tant de souffrance et d'espoir dans cette immense machine à séparation; charité érigée en monument royal et lumineuse de rationalité.

Aujourd'hui cette architecture visionnaire devrait être récupérée avec ses propres dispositions architecturales. Récupérée comme «machine à habiter et à communiquer».

Vide, froidement inachevé, l'édifice demande à être de nouveau «projeté» de manière créative et de nouveau «habité» de manière durable, c'est à cette condition qu'il pourra reprendre sa place dans la ville.

D'ailleurs, même dégradé, inachevé, en cours de restauration, officiellement fermé au public, le

RAP n'est pas mort. 87 familles habitent dans la cour Ouest (niveau III). Le centre sportif "Kodokan" situé au niveau 0 de la cour Est joue un rôle social important dans tout le quartier grâce au charisme de son directeur et fondateur Peppe Marmo. D'autres espaces sont animés par des activités artisanales, une menuiserie installée depuis 1900, un atelier de travail du laiton,...

Comme d'autres, ces ateliers créés par des anciens "pensionnaires", participent, par le travail artisanal à l'insertion sociale. Les gens qui vivent et qui travaillent là expliquent simplement le pourquoi et le comment de cet édifice énigmatique.

Cette réalité actuelle est un point de départ de toute réflexion sur l'usage futur du RAP. En trois images symboliques, un plan, une coupe et une axonométrie nous illustrons une piste pour la réappropriation de ce monument.

Une situation favorable au transport urbain

Le projet établi de nouvelles connexions entre l'Albergo dei Poveri et l'ensemble métropolitain. Le bâtiment est situé de manière stratégique, dans la zone Orientale de la ville, au bord du centre historique classé patrimoine mondial UNESCO, sur la route de l'aéroport, proche de la gare Centrale (stazione Garibaldi), il s'ouvre sur le quartier populaire de Sant'Antonio. Cette situation invite tout naturellement à une connexion avec le réseau de transport en commun de la ville en pleins essors. Pourquoi pas une station de tramway *Piazza Carlo III*? Ou tout autre ligne de transport urbain qui pourrait le relier directement l'aéroport, la gare centrale, piazza Carlo III et le musée archéologique. C'est à cette condition que l'Albergo dei Poveri pourra retrouver son échelle territoriale et son rôle de pôle économique pour le quartier et pour la ville.

A. Au rez-de-chaussée, vaste socle creux pour l'ensemble

A.1. Ces espaces voûtés directement accessibles depuis la piazza Carlo III, de pleins pieds, doivent rester perméables à la ville, ce «socle perméable» a vocation à accueillir des fonctions utiles au quartier : ateliers d'artisans, boutiques, magasins de proximité, bars, bureaux-tabac journaux, restaurant, crèche pour les enfants.

Il serait très souhaitable de réserver un espace de cet ensemble pour un des lieux de prière et de méditation. Une chapelle pourrait être heureusement installée dans un des espaces voûtés, selon la communauté qui va l'animer, ce lieu pourrait être oecuménique, de manière à constituer un espace de dialogue entre les différentes communautés et nations.

A.2. La partie arrière du socle (vers la colline, côté Nord) doit conserver et développer son activité actuelle de centre d'activités sportives et associatives, mais elle devrait pouvoir s'installer sur deux niveaux communicant entre eux (niveau 0 et niveau 1). De cette manière, le «Kodokan», pourra générer d'autres activités sportives, ludiques et thérapeutiques avec un rôle social: gym, danse, yoga, fitness, hammam, sauna...

Enfin un local pour des associations caritatives et un local pour les Scouts du quartier pourrait également être installé dans le socle côté colline.

A.3. Sous les deux cours Est et Ouest, des parkings pour voitures (vélos et motos) doivent être construits, et reliés avec le nouveau réseau de transport. Nous savons, par l'histoire urbaine de Naples, que le sous-sol de ces deux cours (7200 m²) est libre de gisement archéologique et libre de réseaux (égouts, gaz, électricité...). Outre le fait que le périmètre du futur parking est déjà défini, ceci constitue un avantage énorme par rapport aux autres zones archéologiques et urbaines où les infrastructures enterrées sont très coûteuses et délicates à construire.

Bâtie sur un seul niveau, chaque cour peut accueillir 224 places de voiture (438 places de voitu-

re sur deux niveau), tout en laissant une zone centrale en pleine terre (de 600 m²) afin de faire pousser de grands arbres.

B. Dans la partie achevée, la ville côté piazza—administrer, projeter, communiquer, étudier

Le centre de l'édifice (lot AB) garde sa vocation d'origine prévue par Fuga : le cœur décisionnel de l'ensemble (en bleu sur le plan).

B.1. Au niveau I (piano terra) des espaces d'exposition ouverts au public permettent de communiquer sur les phases de projet et l'avancement des travaux. Architectes, ingénieurs, et les différents acteurs du processus de restauration/réappropriation du bâtiment installent leur «studio» également avec aisance dans les salles voûtées de la partie centrale, toujours au niveau I.

Au niveau II (primo piano ammezzato); jusqu'au niveau VI, s'installent des bureaux et des espaces de travail et de communication pour la ville de Naples et la Région *Campania*, ainsi que les bureaux de gestion du projet «recupero real albergo dei poveri». Ce bloc central, unique zone qui comprend 7 niveaux est parfaitement distribuée par les couloirs et cages d'escaliers. Le niveau VI et VII (terrasse) accueille un bar et un restaurant avec vue panoramique sur la ville.

B.2. La partie Ouest, avec le retour côté jardin botanique, accueille la cité des jeunes (città dei giovani) selon le projet élaboré par la ville de Naples (en vert sur le plan). Les différentes fonctions de la cité des jeunes s'installent à partir du niveau I (piano terra) mais avec des accès possibles au niveau O (piano seminterrato) socle perméable.

B.3. La partie Est, avec le retour côté via Tanucci (en bleu clair sur le plan), accueille l'université de Naples—Université Federico II et Université Orientale. Selon le projet élaboré par la ville de Naples en partenariat avec *l'Università*. Les différentes fonctions de la cité des jeunes s'installent à partir du niveau I (piano terra) mais avec des accès possible au niveau O (piano seminterrato) socle perméable.

C. Dans la partie inachevée, la campagne côté colline—habiter et travailler

Les volumes arrière au Nord sont inachevés. Ils seront probablement «reconstruit» au moins en partie de manière à achever le primo piano (niveau III), comme prévu dans le projet de reconfiguration architecturale élaboré par le groupe RTP Croci-Repellin et approuvé par la ville de Naples.

La vocation de ces espaces: habiter et travailler.

Ces espaces sont bien éclairés, parfaitement distribués par les rues intérieures (le couloir de Fuga). Une fois pénétré à travers l'épaisseur des ailes bâties (29 mètres) on se trouve dans une sorte de caravansérail, la ville fait silence (c'est si rare à Naples), et le regard peut se tourner vers la nature de tous les côtés: vers la colline verdoyante de *Capodimonte*, vers le jardin botanique, vers les cours, jardins potentiels...

C.1. Au niveau III (primo piano) autour des deux cours (en ocre-jaune sur le plan) des logements ainsi que deux hôtels, de différentes typologies prennent place de part et d'autres du couloir.

C.2. Au niveau III (primo piano) dans la partie centrale au Nord (en rouge sur le plan) des logements combinés avec des ateliers et des bureaux prennent place de part et d'autres du couloir. Ici les espaces sont plus vastes et permettent cette combinaison habitat et travail.

D. Dans la partie centrale, l'église inachevée—communiquer avec le monde

Que faire de cette vaste église inachevée, véritable cœur qui irrigue tout l'organisme architectural? Poursuivre sa vocation aulique originale avec un enjeu à l'échelle des ambitions d'un royaume du siècle des lumières: un centre de communication et de formation pour conservation des sites du patrimoine mondial de l'UNESCO.

Un programme de ce type permettrait de placer le Real Albergo dei Poveri dans une dynamique susceptible d'attirer des financements internationaux.

Chaque continent pourra organiser librement son pôle de communication sur ses sites classés patrimoine mondial ou en étude de classement. Fuga a juste eu le temps de bâtir des voûtes de 5 nefs pour accueillir 5 continents à Naples. La sixième nef sera celle du rassemblement, de la gestion de ce nouveau centre sous le signe de la diversité culturelle. Chaque nef-continent communique de manière cyclique par le passage d'une nef à l'autre, à travers les cours triangulaires, symbole des jardins planétaires et des océans.

Le projet de restauration

Une proposition critique entre dérestauration et reconstruction typologique

La description qui précède –lecture architecturale– n'est pas un simple état des lieux, mais c'est cette interprétation critique (analyse historique/critique) qui donne le ton au projet de restauration. Les éléments identifiés en phase d'analyse, constituent par la suite les thèmes du projet. Notamment à travers la volonté de rétablir (là où c'est possible) et de mettre en valeur les parcours, les niveaux, les percements, la distribution spatiale, le caractère, les rapports plein/vide, clair obscur, les textures et couleurs d'enduit, les sols, bref tous les éléments propres à la composition inachevée de Fuga. Cette intention de rétablir –*ripristinare*– n'est pas comprise dans son sens d'unité stylistique, mais bien dans cette idée d'unité figurative (Cesare Brandi). Ainsi il est possible de retrouver cette unité figurative, d'augmenter la cohérence formelle et la lisibilité de l'architecture conçue par Fuga, sans nécessairement effacer toutes les traces du passage de l'édifice dans le temps. Cela demande une solide préparation critique et historique ainsi qu'une sensibilité artistique et plastique, cela demande de ne pas confondre l'histoire et la chronique (Renato Bonelli). C'est là que le métier d'architecte-restaureur est véritablement passionnant, exigeant, paradoxal, presque impossible, sujet à toutes les critiques, souvent tendu entre ses deux positions extrêmes que sont le romantisme de l'absolue conservation (Ruskin et ses disciples) et la rationnelle fascination stylistique (Viollet-le-Duc et ses disciples).

L'intention maîtresse est celle de reconfigurer l'ensemble du Real Albergo dei Poveri, selon l'esprit du projet conçu par Ferdinando Fuga, tout en permettant une lecture diachronique des transformations de l'édifice dans le temps. Les dérestauration, conséquentes à la reconfiguration architecturale sont contrôlées. Une approche critique et créative permet d'évaluer –au cas par cas– ce qui peut être «sacrifié» au profit d'une meilleure lecture, d'un meilleur fonctionnement de cette machine, et ce qui doit être conservé, valorisé, et restauré, pour augmenter la valeur propre de l'édifice. C'est ce que nous avons tenté de faire, avec la première esquisse de projet, élaboré en 2002, mais écarté d'emblée par le Surintendant des monuments.

La première esquisse dite « hypothèse C/2002 ». Restauration selon l'esprit de Fuga, sans effacer toutes les traces du temps

Les voûtes en béton armé construites dans les années 1930 sont dans un état de dégradation très avancé. Les restaurer serait un travail d'un coût très élevé. Il n'est pas justifiable de consolider une disposition architecturale non cohérente avec une logique d'ensemble, non cohérente avec la façade sur la piazza qui est le seul élément achevé, héritage du grand dessin de Fuga. De plus, les voûtes en béton armé sont ancrées dans les murs de maçonnerie de *tuffo*; ces deux types de structures ont un comportement plastique différent (incompatibilité structurelle). Pour ces rai-

sons structurelles et architecturales, l'hypothèse de départ, qui consiste à démolir l'ensemble des voûtes en béton armé, est confirmée.

La question de la terrasse côté piazza

La démolition des trois niveaux de voûtes en béton armé «libère l'espace» des parties supérieures et ouvre le projet de consolidation et de reconfiguration architecturale des trois derniers niveaux: troisième étage (niveau VI), quatrième étage (niveau VII) et couverture du couloir (niveau VIII).

Le troisième étage (VI) devait être à l'origine 130 cm plus haut formant une vaste terrasse continue à 53,20 mètres au-dessus du niveau de la mer. Le bâtiment étant achevé par cette terrasse protégée d'un simple mur d'acrotère. Ce mur a été surélevé, doublé et transformé en étage d'attique, percé de baies carrées. L'attique est un ajout intéressant du XIX^{ème} siècle (Carlo Vanvitelli).

En partant de ces observations la première esquisse nommée «hypothèse C/2002» -propose de rétablir le niveau VI (troisième étage) à son «bon niveau» et de supprimer ou dérestaurer l'actuelle terrasse, qui n'a jamais été conçue à ce niveau-là. Cette «hypothèse C/2002» est restée à un stade d'esquisse, sans avoir pu être développée. Cependant avec le recul de 5 années de travail sur ce monument, il me semble que cette piste était l'une des meilleures. Cette solution avait de nombreux avantages, d'un point de vue structurel et spatial.

La terrasse existante est située à 58,80 mètres au-dessus du niveau de la mer, soit 3,60 mètres plus haut que la terrasse d'origine. L'«hypothèse C/2002» combine deux facteurs essentiels: conserver l'attique de Carlo Vanvitelli, et reporter la terrasse à son niveau d'origine –niveau Fuga– soit 53, 20 mètre au-dessus du niveau de la mer, cela pour l'ensemble du bâtiment côté *piazza*. Le niveau de sol est donné à la fois par les traces trouvées lors des sondages, ainsi que par la logique architecturale des coupes.

Avec la terrasse reportée à ce niveau, il est possible pour une personne de voir la ville à travers les fenêtres carrées de l'attique, ce qui n'est pas le cas actuellement. Le troisième étage (niveau VI) redevient ainsi la terrasse projetée par Fuga, mais entourée d'un mur haut percé de trous. Rétabli à cette hauteur, l'étage VI offre de belles vues sur Naples, par cadrage régulier, disposition spatiale plus riche que celle d'un grand pont ouvert sur la ville. Le fait de remonter le niveau VI implique de compléter les dernières volées d'escaliers. Dans cette zone, l'escalier actuel est en béton armé, il est donc prévu de le démolir. Le nouvel escalier aura trois volées rampe sur rampe au lieu de deux.

Des nouvelles voûtes en briques, dialogue avec Fuga - «hypothèse C/2002»

Du côté de la place, dans les chambres en enfilade, le nouvel étage VI (troisième étage) constitue le lien structurel et architectural avec la partie achevée – la façade Sud. L'«hypothèse C/2002» propose une nouvelle structure voûtée en briques. Une brique actuelle, industrielle, différente du *tufo*, des voûtes mais qui reste dans la même logique constructive de maçonnerie. Ces briques ne seront pas enduites mais seulement badigeonnées à la chaux. La texture des briques, évoque ainsi l'idée du *tratteggio*, utilisée dans la réintégration des lacunes en peinture murale.

Du côté du mur de refend longitudinal, les nouvelles voûtes seront établies à une certaine distance du mur. Cette distance critique est celle qui permet à la nouvelle structure de rétablir un espace architectural unitaire, tout en laissant la possibilité d'une lecture diachronique des stratifications (complexité des percements lisibles sur les refends). Cette distance permet de mettre en place un système de couverture vitrée qui met en lumière la complexité archéologique du mur de refend. Cette idée de distance par rapport aux murs «archéologiquement complexes» a été maintenue dans le projet finalement approuvé en 2004.

La brique est largement utilisée par Fuga, partout dans l'Albergo dei Poveri, combinée avec les assises de tufo, pour les plate-bandes, les arcs, les encadrements de baies, les angles de murs... Les autres matériaux sont la pierre volcanique *piperno* et la pierre calcaire (blanche) de Bellonna. Aucune structure en bois n'existait dans la construction d'origine, puisque l'édifice était voûté, en pierre, de bas en haut.

Evolution de l'hypothèse C/2002

Lecture et distribution des espaces à travers une passerelle

Le projet prévoit, dès 2002, au niveau VI (troisième étage) une différenciation entre espaces servis (les salles) et espaces servants (le couloir). Le couloir, qui est la partie la plus remaniée de l'ensemble, va accueillir sur toute sa longueur, une passerelle en ossature d'acier avec des garde-corps en verre. La passerelle sera détachée des murs afin d'offrir une lecture des différentes traces archéologiques et de laisser passer la lumière du toit (vitré) jusqu'au niveau V (deuxième étage). Dans un souci d'unité (architecture et structure) tous les éléments nouveaux ont été prévus au départ en acier et en verre. En outre, chaque élément nouveau qui s'insère dans le bâtiment existant est mesuré en canne courante et en palme, depuis le détail jusqu'aux grandes dimensions. Cette utilisation d'unité de mesure ancienne constitue une constante de notre travail d'architecte du patrimoine. Cette recherche de la bonne unité de mesure est garante d'harmonie entre l'ancien et le nouveau.

Nouvelles structures en acier pour les niveaux supérieurs, planchers et plafond, projet «seconde version» de 2003

Après l'abandon du projet des nouvelles voûtes en briques, les structures qui vont remplacer les voûtes en béton armé de 1930 (niveau VI et VII) sont projetées selon une «seconde version» en 2002/2003. À cette époque, elles sont conçues selon les critères suivants :

- Compatibilité avec la structure existante en maçonnerie,
- Réversibilité et indetification comme nouvelle structure.

L'enjeu: sur les deux niveaux VI et VII à «dérestaurer», ces nouveaux planchers représentent une surface d'environ 21.200 m², uniquement sur la partie achevée côté piazza. La structure est composée de poutres triangulées en acier. Ces poutres creuses et légères permettent le passage des réseaux (*impianti*) inévitables pour l'usage futur du bâtiment. L'entre axe des poutres est mesuré avec un module dimensionnel dit «A» (une canne courante = 187,44 cm). L'acier permet de franchir de grandes portées avec moins de matières, ainsi les empochements de poutres sont réduits en nombres. Ceci constitue un avantage par rapport à une structure bois ou béton armé, l'acier est moins destructeur (invasivo) pour le monument. D'un point de vue structurel, ce système de plancher a été étudié en détail pour résister au tremblement de terre.

Le plancher, posé sur les poutres triangulées, est composé d'une tôle nervurée avec une chape de compression. Cette chape pourra recevoir des strates d'isolation ainsi qu'un système de chauffage par le sol. Ces questions techniques ont été étudiées, mais restent en attente du fait de l'incertitude sur l'usage du bâtiment.

Pour la sous face des planchers, est proposé un système de plafond à caissons, démontable, en plaque de cuivre. Dans le détail, un profil acier en U (boulonné) relie les plaques de cuivre qui forment ainsi des carrés et des rectangles, rythmant l'espace des salles et des couloirs. Le dessin des plafonds

suit la position des poutres triangulées en acier. Le tout est modulé sur l'unité A (une canne courante = 187, 44 cm). Le cuivre est un matériaux noble et durable qui agit par sa qualité intrinsèque sur la beauté des espaces. Ces plafonds peuvent se patiner sans vieillir d'un point de vue linguistique. Un rapport s'établit dans l'espace par l'incidence de la lumière sur l'enduit à la chaux et le cuivre.

Une couverture en verre photovoltaïque, objet de polémique

Le système de couverture des couloirs, n'est pas connu avec certitude, même si il est probable qu'il s'agissait de voûtes en pierre comme sur l'ensemble. Le projet prévoit une couverture «ecotechnologique» qui puisse en même temps apporter de la lumière naturelle aux étages inférieurs, à travers une verrière et produire de l'électricité verte; (énergie renouvelable) grâce à l'utilisation de verre photovoltaïque¹⁴. Cette couverture contemporaine est calibrée et configurée pour protéger la partie supérieure de l'édifice, pour récupérer de manière efficace l'eau de pluie, et éclairer les étages supérieurs. La production d'énergie renouvelable et gratuite (électricité verte) représente une contribution économique et symbolique non négligeable dans la gestion d'un édifice public d'une telle dimension.

Déjà esquissée dans «l'hypothèse C/2002», cette solution innovante a été finalement approuvée fin 2004. La verrière photovoltaïque (PV), dans sa version maximum de 2003 (une grande toiture plate avec un porte à faux de 6,50 mètres) «troublait» le skyline de Naples, en particulier, selon E. Guglielmo, vue depuis la tangenziale, autoroute urbaine sur pilotis qui passe derrière le Real Albergo dei Poveri. Il est vrai qu'il serait dommage de perturber cette tangenziale empreinte si caractéristique dans paysage urbain de toute la partie Orientale de Naples, équivalente à l'esthétique encore injustement incomprise du Centro Direzionale, opération immobilière de grande envergure érigée dans un secteur à forte valeur ajoutée.

Fortune et infortune

Le projet (toutes les versions du projet) passe par l'avis du Surintendant des monuments; à Naples il s'agit de l'architecte Enrico Guglielmo (*Soprintendente Beni Architettonici ed al Paesaggio di Napoli e Provincia*).

Deux éléments particulièrement intéressants et sensibles ont fait l'objet de nombreux débats:

- La verrière photovoltaïque avec sa structure en acier, dans sa version 2002, sous la forme d'une grande plaque en porte-à-faux (5800 m²),
- Le système de plancher en acier avec faux plafond à caisson (21.200 m²).

Quant est-il aujourd'hui?

Deux fois le «comitato di settore nazionale¹⁵» s'est réuni à Rome pour donner un avis sur le projet. Deux fois l'avis de Rome était favorable, deux fois l'avis d'Enrico Guglielmo à Naples était négatif, deux années se sont passées...

- La verrière photovoltaïque avec sa structure en acier est finalement acceptée, dans une version «light» sans porte-à-faux, mais avec des caissons en acier comprenant une verrière extérieure PV et une verrière intérieure qui servira de régulateur thermique. La structure approuvée est limitée à la stricte couverture du couloir par des caissons en acier, modules assemblés tous les 140 cm (6 palmes). Les caissons sont posés sur un cordon en briques armées de chaque côté du couloir. L'ensemble sera couvert par un double vitrage avec un verre extérieur armé – et équipé de cellules Photovoltaïques.

- Pour les planchers, le Surintendant de Naples a imposé une solution composée de poutres pleines en bois lamellé collé sous-tendues par des tirants en acier, avec des planchers en béton. Conséquence sur les 21.200 m² de ces nouveaux planchers? Il est difficile de savoir comment les réseaux (impianti) vont prendre place dans cette structure mixte bois/acier/béton? L'architecte Fuga n'a jamais prévu de bois dans l'Auberge Royale des Pauvres, édifice conçu comme étant voûté entièrement en maçonnerie. Il me semble en outre incongru de démolir du béton des années 1930 réputé mal adapté et en mauvais état (il s'agit bien de dérestauration), pour le remplacer par des planchers formé en partie de béton armé, de bois et d'acier?

Récupération de l'eau de pluie et jardins en toiture?

En principe, les parties arrières, inachevées, seront couvertes par des toitures végétalisées, de part et d'autre de la couverture PV des couloirs. Comme les citernes prévues pour récupérer l'eau de pluie, les toitures végétalisées font partie de la démarche environnementale globale du projet, soutenu par le programme européen SARA (HYPERLINK "<http://www.sara-project.net/>"<http://www.sara-project.net/>).

Etre cohérent dans tous les choix par rapport aux questions actuelles d'eco-building serait exemplaire et rare dans un projet de restauration d'un monument historique de cette taille. Dans les plans d'occupation des sols, de plusieurs villes allemandes et autrichiennes, la végétalisation des toitures de grands bâtiments est obligatoire et fait l'objet d'une aide de la collectivité.

Le microclimat des grandes villes est de plus en plus perturbé: températures élevées, perméabilité des sols, humidité réduite, grande concentration de pollution. Il est prouvé que la végétalisation des surfaces de toitures compense en partie la pollution et influence positivement le microclimat. Les végétaux filtrent naturellement la poussière et régulent l'humidité du microclimat. En cas de fortes précipitations (fréquentes à Naples), les toitures végétalisées retiennent de 70 % à 90 % de l'eau de pluie régulant son évacuation et son filtrage.

En outre la végétalisation des toits, renforce l'isolation thermique des toitures et prolonge la durée de vie des couvertures en limitant les échanges thermiques.

Types de végétalisation, le système à végétalisation extensive est léger et ne demande que très peu d'entretien avec une fine couche de terre (10 à 15 cm). Il s'agit de petites plantes, mélange de Sédum et de graminée. Par contre ce système n'est pas accessible comme véritable un jardin.

La végétalisation intensive demande une plus grande couche de terre. En revanche cette solution permet de transformer les toitures en jardins suspendus accessibles, avec des plantes, des fleurs, des arbustes. Créer des jardins suspendus, au-dessus des zones inachevées, en liaison avec le jardin botanique, par une passerelle, pourra être envisagé.

L'équipe d'architectes et d'ingénieurs « RTP Croci-Repellin » auteur du projet de « consolidation et reconfiguration architecturale de l'Auberge Royale des Pauvres à Naples»

Maître d'ouvrage : Ville de Naples, représentée par Andrea Esposito, architecte, *Responsabile Unico del Procedimento, chef du bureau Recupero Real Albergo dei Poveri.*

Architectes et ingénieurs :

Deux chefs de groupe,

- Giorgio Croci (Rome) est ingénieur et professeur à l'Université de Rome La Sapienza, titulaire de la chaire d'analyse et consolidation structurelle des monuments. Très attentif à préserver l'authenticité et la logique structurelle des monuments, il a contribué à une nouvelle approche de la consolidation des structures anciennes, ceci à travers ses interventions sur les monuments historiques en Italie et dans le monde, ainsi qu'à travers de nombreuses publications qui constituent des références.

- Didier Repellin (Lyon) Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH) pour les départements du Vaucluse, du Rhône et pour les monuments français de Rome, Inspecteur Général des Monuments Historiques (IGMH). Il est consultant international dans le domaine de la restauration du patrimoine architectural. Il est particulièrement attentif à une approche globale du patrimoine architectural qui prend en compte la place de l'homme dans les processus complexes de fabrication et de restauration des monuments historiques.

Sept associés,

- Mario Biritognolo (Rome) ingénieur structure, spécialiste en restauration des monuments.
- Francesca Brancaccio (Naples), architecte, docteur en histoire de l'architecture, spécialiste en restauration des monuments.
- Nicolas Detry (Lyon) architecte, spécialiste en restauration des monuments, enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon.
- Giuseppe Carluccio (Rome) est ingénieur structure, spécialiste en restauration des monuments,
- Laurence Lobry-Lajunias (Paris) architecte, architecte du patrimoine et historienne de l'art.
- Pascal Prunet (Paris) architecte et Architecte en Chef des Monuments Historiques (ACMH)
- Paolo Rocchi (Rome) est architecte spécialiste en consolidation structurelle, professeur ordinaire à l'Université de Rome La Sapienza, consultant international.

Notas

¹ Gilles Clément, grand paysagiste français.

² Voir Lucarelli F. *Recupero e fruizione del Real Albergo dei Poveri, viaggio tra utopia e realta*, ed. scientifiche italiane, Napoli, 2000.

³ Lucarelli F. *I vivi e i morti, Oratorio per Ferdinando Fuga architetto dei Borbone*, ed. Sama, Napoli, 2001 (spectacle de théâtre en l'honneur de F. Fuga).

⁴ Giordano P., *Ferdinando Fuga a Napoli, l'Albergo dei Poveri, il cimitero delle 366 fosse*, i Granilli, ed. Del Grifo, Napoli 2002.

⁵ Lucarelli F. *Recupero e fruizione del Real Albergo dei Poveri, viaggio tra utopia e realta*, opcit, p.41.

⁶ Il s'agit d'un ensemble de 1500 lettres adressées en partie à son frère D. Urbano ou reçues, adressées au Roi. Ce Carteggio est conservé à la Biblioteca Palatina di Caserta

⁷ «[...] il Re nicchiava di fronte alle ripetute richieste di Fuga qui; il Re si era stomacato di Fuga...dice mi si levi di torno per finirla [...]».

⁸ Giovanni Carafa Duca di Noja, *Mappa della Città di Napoli e de' suoi Contorni* (Napoli, 1775)

⁹ «...Carattere di imponente grandiosità per il suo dimensionamento funzionale e per la sobrietà delle sue membrature. Le volte a botte e a padiglione, i raccordi a crociera sugli angoli delle gallerie, con conseguente e vario giuoco delle luci, conferiscono agli spazi interni una grande complessità di effetti chiaroscurali ; ma più precisamente interessano, come anticipazione di una sensibilità tutta moderna, il semplice riquadrare di fasce intorno alle aperture dei quattro cortili ad angoli smussati, il ritmo ottenuto con il solo variare il proporzionamento delle finestre e il limitare i risalti a nude paraste toscane, secondo quella visione d'insieme che trova un'anticipazione in altri edifici del periodo romano come il carcere di S. Michele ed il monastero di Calvi dell'Umbria». Pane Roberto, *Ferdinando Fuga*, ESI, Napoli 1956, p. 140.

¹⁰ Chierici G., *L'albergo dei poveri a Naploi*, in *Boll. D'arte*, 1932, pp. 439-445.

¹¹ Jean Nicolas Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. pub. l'Imprimerie de Gillé fils; Paris, 1799/1800.

¹² « Il Sovrintendente per i beni architettonici, archeologici... di Napoli e Provincia » était fier de nous dire lors d'une réunion mémorable, qu'il a réussi à empêcher la réalisation d'un beau projet de l'architecte Giancarlo de Carlo lorsqu'il était Sovrintendente à Ancona...(au moment de cette discussion, en mai 2004, l'œuvre de G-C de Carlo faisait l'objet d'une grande exposition au centre Georges Pompidou à Paris). Ces histoires ne sont pas nouvelles, l'un des pères du «restauro critico», Renato Bonelli, dénonçait déjà cet état de fait, à propos des Surintendants en Italie : «il manque en eux le sens de la continuité entre le passé et le présent. ...De là découle leur incapacité à comprendre l'architecture contemporaine avec ces fermentes, la complexité de ces motifs, la variété de ses tendances, l'incompréhension du processus toujours vivant et continu de renouvellement et de conservation de nos villes et des questions urbanistiques et artistiques qui y sont liées ; en un mot le détachement par rapport à l'histoire et à l'art. Voici éclairées, les raisons de l'attitude toujours négative des conservateurs chaque fois que se présente un enjeu, ces derniers étant toujours arrêtés dans la position stérile qui consiste à dire qu'il suffit d'empêcher le nouveau (la création) sans même imaginer la nécessité et l'urgence d'agir de manière concrète, critique et créative...», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Rome, 1963, page 348 (traduction de l'auteur).

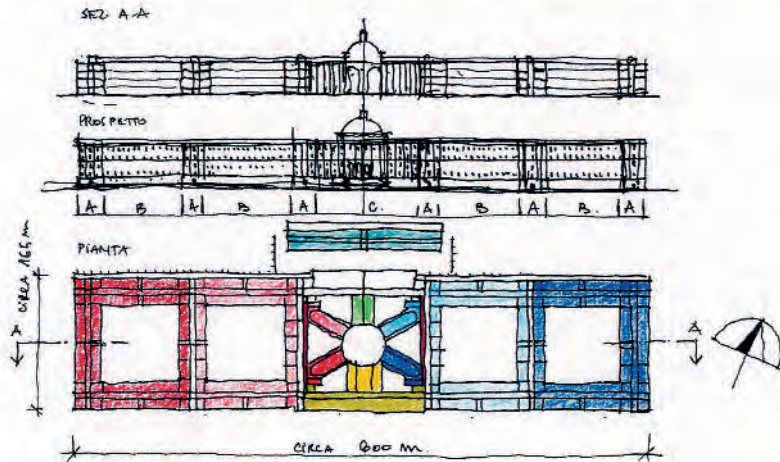
¹³ Carmela Fedele est maître d'ouvrage délégué par la ville, le RTP Croci-Repellin, groupe d'architectes et d'ingénieurs spécialistes en restauration des monuments, est auteur du projet choisi à l'issue du concours organisé en 2000.

¹⁴ En Italie, comme en France ou en Allemagne, l'électricité verte produite par des cellules photovoltaïques est vendue aux réseaux de distribution à un prix plus cher que son prix d'achat.

¹⁵ Comitato di settore nazionale, Equivalent de la Commission Supérieure des Monuments Historiques en France.

NAPOLI - RAP. Schema in pianta, sezione e prospetto del progetto di Ferdinando Fuga - Variante del 18 progetto per il RAP.

SCHEMA DI FUNZIONAMENTO - RAP. PROGETTO DI F. FUGA



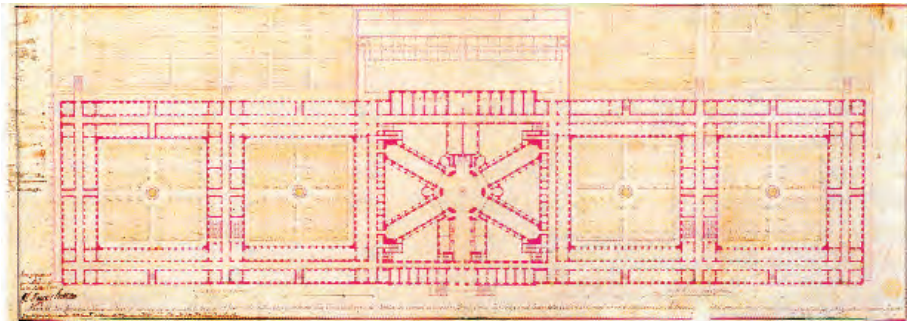
- PRINCIPIO DI SEPARAZIONE
- UOMINI
 - RAGAZZI
 - DONNE
 - RAGAZZE
 - MINISTRI - AMMINISTRAZIONE
 - ALLOGGI MINISTRI
 - CHIESA PARTE PER IL PUBBLICO
 - CHIESA PARTE ECCLESIASTICI
 - STANZE DI CONTINAMENTO (ISOLAMENTO - PUNIZIONE)
- ANCHE JE DA ALCUNI SCRITTI L'ORDINE SEMBRA DI ESSERE IL CONTRARIO.

- COMPOSIZIONE
- A = TESTATA (RETOUR D'AILE)
 - B = CORPO DI FABBRICA (CORPS DE LOGIS)
 - C = AVAN'CORPO (AVANT CORPS)

Napoli, Real Albergo dei Poveri, Schéma en plan et coupe du fonctionnement des espaces dans le projet original de Ferdinando Fuga.
 Dibujo: Nicolas Detry, 2002

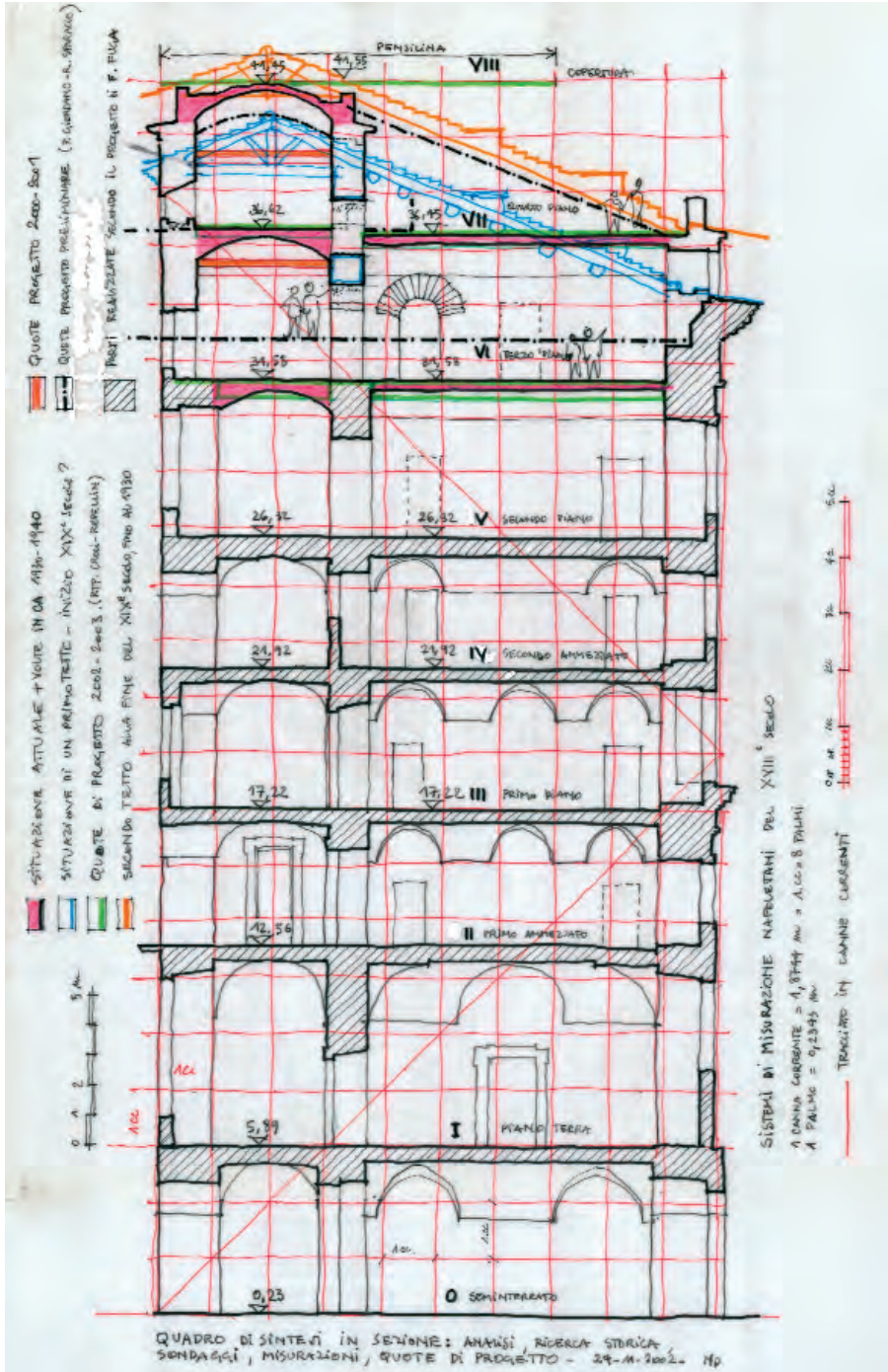


Napoli, Real Albergo dei Poveri, fotografia aérea. Fuente: World Monuments Fund New York

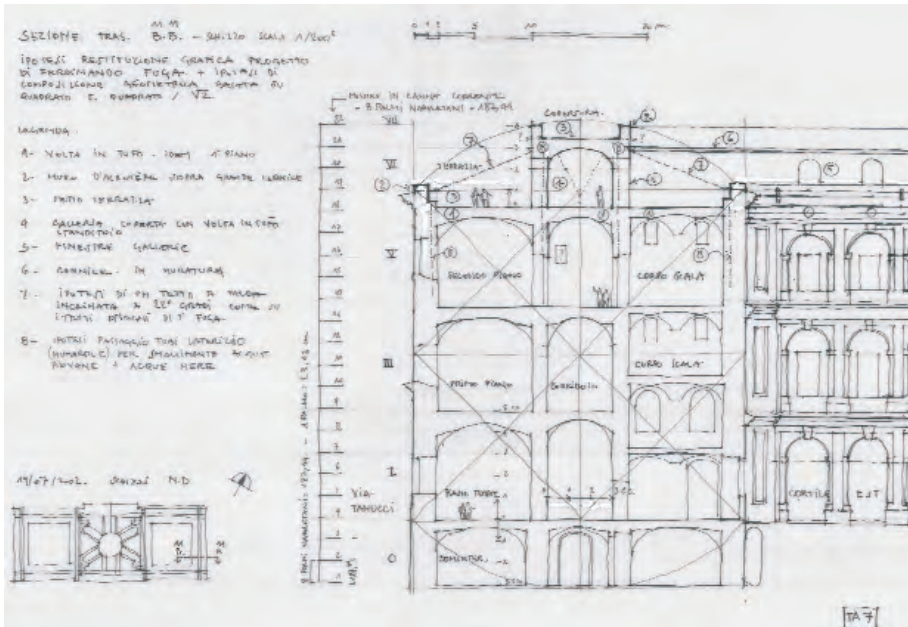


F. Fuga - Progetto del Reale Albergo dei Poveri di Napoli Al Borgo S. Antonio Abate. Prima stesura. "Pianta del Pian Terreno" 1753.

Plan de Ferdinando Fuga pour le Real Albergo dei Poveri, 1753



Coupe transversale, corps central côté Piazza, analyse des différentes phases constructives, des proportions, des modules en cannes courantes, des niveaux de voûtes, des couvertures. Dibujo: Nicolas Detry, 2002

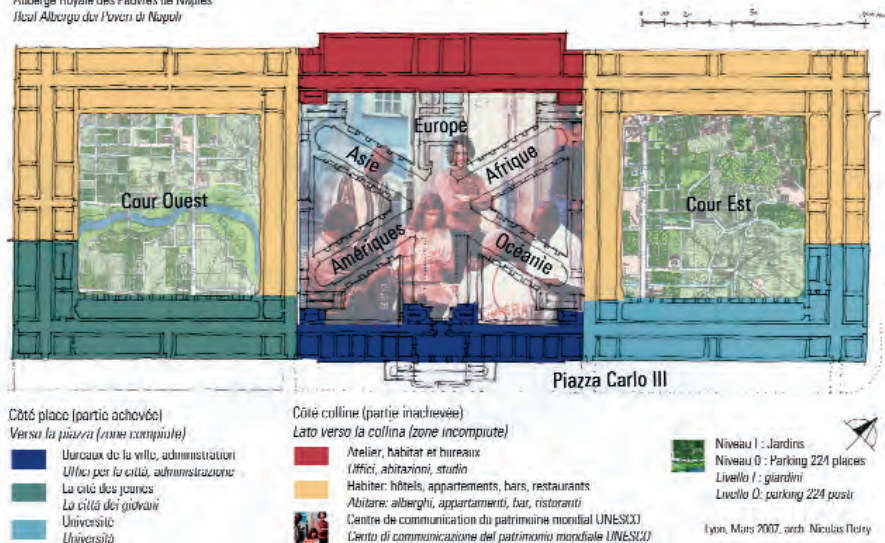


Coupe transversale sur cour, reconstitution graphique du projet original de F. Fuga. Dibujo: Nicolas Detry, 2002

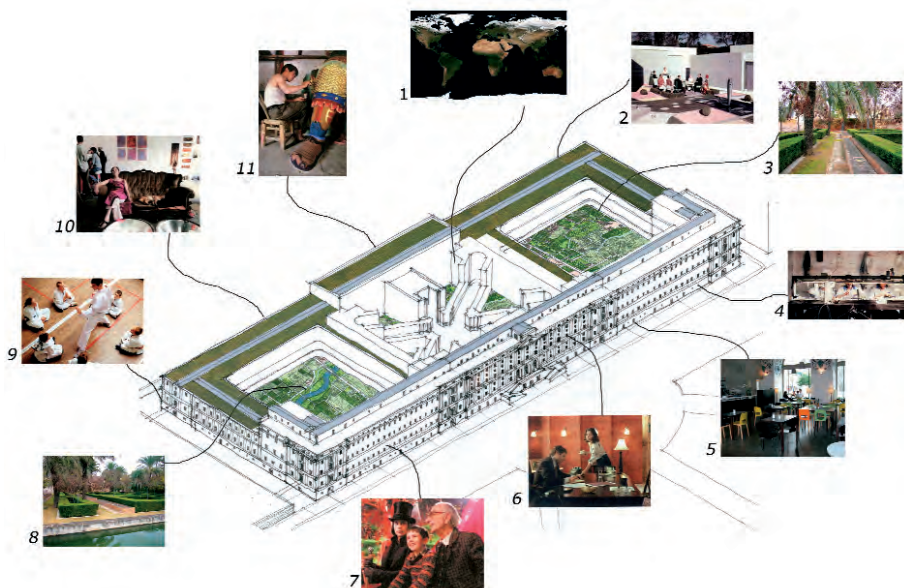


Coupe transversale, sur la cour Est, projet de construction partiel du primo piano. Orientation pour l'utilisation future du bâtiment: à gauche habiter, à droite travailler (université); au centre un grand jardin. Au niveau 0: des ateliers, des restaurants, des boutiques, sous la cour un parking. Dibujo-collage: Nicolas Detry, 2007

Proposition pour un programme de réutilisation du monument / Proposta per un programma di riuso del monumento
 Auberge Royale des Pauvres de Naples
 Real Albergo dei Poveri di Napoli



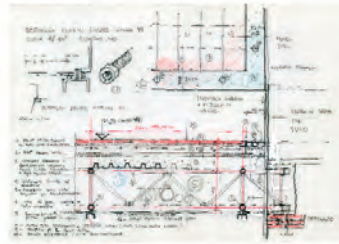
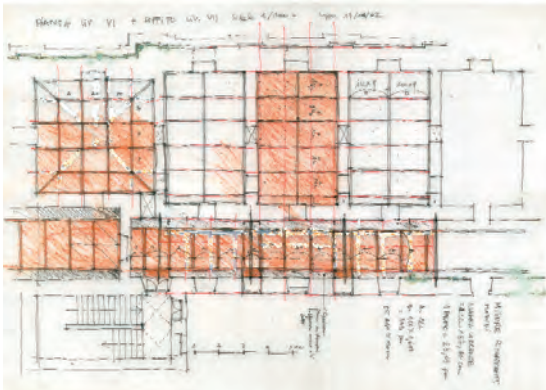
Plan schématique niveau I. Orientation pour l'utilisation future du bâtiment : Habiter et travailler autour de deux grands jardins.
 Au centre une immense église inachevée pour un centre de communication sur le patrimoine mondial. Dibujo-collage: Nicolas Detry, 2007



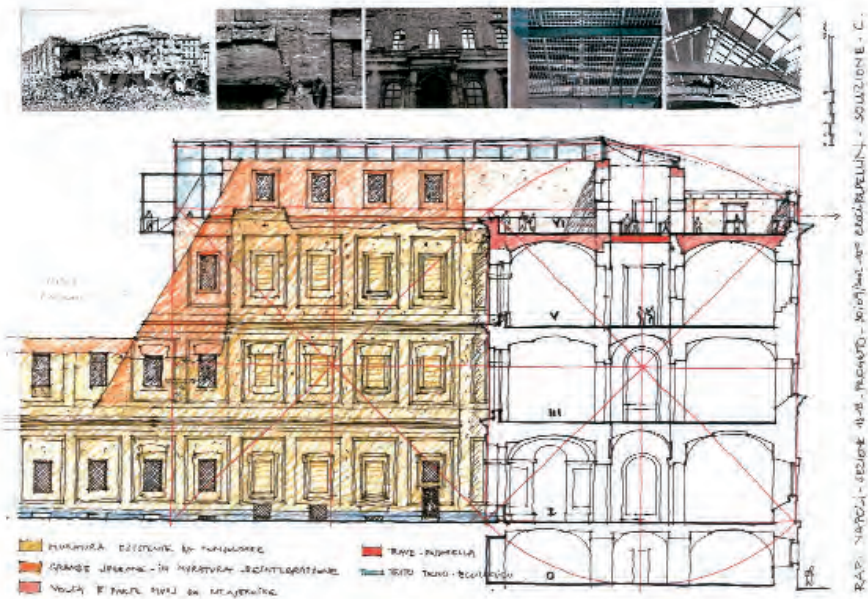
Axonométrie de l'ensemble. Orientation pour l'utilisation future du bâtiment, images évocatrices des fonctions proposées:

- Centre de communication sur le patrimoine mondial.
- 10, 11. Habiter et travailler
- 3, 8. Des cours jardins en liaison avec le jardin botanique
- 4, 5. Au niveau 0: ateliers et ouverture sur la ville
6. L'administration centrale
7. La cité des jeunes,
9. Parties arrières, centre de sport Kodokan

Dibujo-collage: Nicolas Detry, 2007



Plan et coupe, détails. Première solution pour les nouveaux planchers. Structures triangulées en acier et faux plafond démontable en cuivre ou en acier.
 Dibujo: Nicolas Detry, 2002



Coupe transversale, premier projet «hypothèse C/2002». Solution avec nouvelles voûtes en briques, verrière PV et passerelle dans le couloir. Les voûtes sont positionnées au «niveau Fuga», ainsi la terrasse devient une grande chambre à ciel ouvert, qui offre des vues sur la ville à travers les fenêtres de l'attique.
 Dibujo: Nicolas Detry, 2002



Vue de la cour Ouest. Foto: Nicolas Detry, 2005



Vue partielle d'un espace voûté sous une des nefs de l'église inachevée, espace proposé pour un centre de communication sur le patrimoine mondial
Foto: Nicolas Detry, 2005



Vue d'un espace intérieur (dortoir), piano terra côté piazza, cour Ouest. Foto: Nicolas Detry, 2005



Napoli, RAP, photo d'ensemble depuis le niveau VII, on note: la cour centrale avec l'église inachevée, la cour Ouest, le jardin botanique et la colline de Capodimonte. Foto: Nicolas Detry

Des-restauraciones en el último siglo en la Cerdeña septentrional

Stefano Gizzi, Superintendente de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro. **Daniela Scudino**, arquitecta funcionaria de la Sovrintendenza de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro (Cerdeña Septentrional)

A modo de introducción general al problema, sirve de ayuda preguntarse si existe alguna diferencia entre *des-restaurar* un bien arquitectónico (quitar material) y reparar o *rehacer* una restauración errónea.

En nuestra opinión, subsiste, efectivamente, una dicotomía fundamental entre una operación selectiva, que tienda a suprimir las estratificaciones añadidas al bien primitivo espontáneamente o mediante un proyecto, y la operación encaminada a la eliminación de intervenciones de restauración llevadas a cabo en el pasado. En efecto, a diferencia de la eliminación de los elementos de arquitectura añadidos en épocas posteriores que se han ido sedimentando en la obra, el término des-restauración debería referirse solamente a la abolición de las huellas de las *restauraciones* sufridas por la obra para recuperar un estado primitivo.

Esta compleja problemática ha sido afrontada en distintos países, aunque sea en términos contradictorios, sobre todo en Francia, cuando el dilema entre conservar o eliminar algunas intervenciones de Viollet-le-Duc se iba haciendo cada vez más apremiante y actual (recuerden las discusiones sobre las intervenciones en el Saint-Sernin de Toulouse), y en Grecia respecto a las restauraciones de los siglos XIX y XX en la Acrópolis de Atenas, imponiendo a menudo, por parte de los autores de la des-restauración, el argumento “arqueológico” o purista, o ese otro más ambiguo, planteado en las Cartas del Restauo, de una “facilitación de la lectura” del monumento, o, no en último lugar, la oportunidad de intervenir con una técnica y con una tecnología superior respecto a las empleadas en el pasado. Entre las distintas voces, Michel Parent, al preguntarse sobre los límites del respeto a los “antecedentes”, ha observado que no se debe atribuir a restauraciones fechadas y erróneas un respeto fetichista y que está justificado llevar a cabo una posterior restauración que, a la luz de ulteriores observaciones, ponga de nuevo *cada cosa en su sitio*¹, pero con una cierta confusión de términos allí donde, con el mismo vocablo *des-restauración*, asimila tanto la eliminación de los añadidos (como en el caso de iglesias románicas a las que se despoja de las superposiciones barrocas) como las correcciones de restauraciones equivocadas.

El problema puede ser contemplado en términos más amplios. El mismo Parent había promovido, en 1980, un congreso del ICOMOS, celebrado en Francia, en Tolosa, precisamente sobre el tema *Restaurer les restaurations*² (Restaurar las restauraciones). Y, ciertamente, el punto crucial parece el de definir hasta qué límite *es lícito conservar las restauraciones ya efectuadas en el pasado, consolidándolas, o interviniendo con medidas sustitutorias aisladas de restablecimiento de su solidez, o aprovechar la ocasión de su estado físico precario para restablecer su estatus quo ante*³, es decir, en sustancia, hasta qué punto es oportuno llevar a cabo una intervención “crítico-selectiva” eliminando las aportaciones consideradas incorrectas de los restauradores anteriores. Algunas de las ideas retomadas nueve años después (1989) por el mismo Parent sobre el carácter lícito de una *des-restauración*, por ejemplo, de las viejas restauraciones del Partenón (incluidos las de los años veinte y treinta

de Nicolas Balanos) no parece que se puedan compartir; además, se ha puesto de relieve cómo los términos han sido forzados⁴: *Michel Parent ha acogido abiertamente la teoría de la des-restauración, que la Carta [de Venecia] en cambio no puede admitir. Es evidente que él usa una argucia dialéctica para hacer que la Carta diga lo que no puede decir*⁵.

Sobre la *des-restauración* no existe, en verdad, una identidad de visiones, ni siquiera en la doctrina italiana. Por ejemplo, frente a las operaciones en curso en la obra de restauración de mayor resonancia mundial, una obra perennemente en activo desde el siglo XIX hasta hoy, en la Acrópolis de Atenas, a la posición claramente contraria de algunos que han levantado críticas contra las intervenciones “destructivas” y “puristas” operadas según las indicaciones trazadas por Leo von Klenze⁶, se unen otras⁷, según las cuales hay que preguntarse si algunas viejas restauraciones (como las de Balanos), a pesar de estar fechadas y de ser en parte nocivas, no representan por sí mismas un dato cultural que hay que respetar⁸.

De este modo se puede definir mejor la cuestión: ¿es lícito efectuar la “restauración de la restauración”? ¿Se puede responder en términos afirmativos, si los antecedentes son completamente erróneos? En sustancia, ¿en qué criterios de elección, técnicos, estéticos e históricos, sería oportuno basar una nueva intervención que vuelva a poner en discusión la validez de un tratamiento anterior? El problema, desde la óptica de la unidad metodológica de la restauración, se plantea de forma análoga para los bienes arqueológicos, arquitectónicos e histórico-artísticos.

Si se quiere situar la cuestión a un nivel más general, ésta debería girar en torno a los problemas que nacen de la sucesión de doctrinas y de ideologías que interpretan el pasado con los criterios del presente. Y lo mismo vale para el campo de la historiografía y para el de la estética. Querer modificar los signos tangibles de las realidades pasadas e imprimir en ellas el sello de las ideas dominantes en el momento, para transformar los datos, significaría ignorar, a propósito, el pasado y su historia. Si cada generación reelabora autónomamente, en el progresivo incidir de su civilización cultural y científica, las anteriores adquisiciones, ello no significa que ésta esté autorizada para eliminar los testimonios que las generaciones anteriores han producido en los distintos sectores de la vida social. En estos términos, en el campo de la restauración, volver a modificar todo cuanto, anteriormente, se había creído necesario, no debería admitirse si no es en presencia de graves y especiales exigencias de naturaleza objetiva, de modo que una manipulación de ese tipo no adquiera un significado exclusivamente crítico de la anterior intervención. Por encima de todo, en este devenir, también la nueva intervención podría luego, con el cambio del gusto y de la técnica, ser a su vez eliminada por efecto de un mal entendido historicismo⁹. Esto es válido a pesar de que en cada época se haya considerado correcta la restauración “contemporánea” que vendría a corregir los errores de las restauraciones anteriores. Así, por ejemplo, el célebre historiador de la arquitectura inglesa, Banister Fletcher, consideraba exactas las intervenciones de los años veinte de Balanos en el Partenón¹⁰, que habrían “corregido” anteriores intervenciones equivocadas, mientras que hoy, las mismas integraciones de Balanos han sido a su vez consideradas erróneas y sustituidas por Korrès.

Por otra parte, la *objetividad* de la restauración resulta siempre un dato presunto, o aleatorio, tratándose en cualquier caso de poner en práctica decisiones que cambian con la evolución de las ideas estéticas, políticas y sociales.

Des-restauraciones en Cerdeña

En Cerdeña, la tendencia a las des-restauraciones, que parecía aminorada en los últimos tiempos, parece, sin embargo, haber tomado un nuevo aliento –desgraciadamente– en un intento de afirmar

una voluntad propia de corregir realidades arquitectónicas y restauraciones efectuadas en el pasado, sin que exista una necesidad real y efectiva.

La isla no se ha librado de las ideas que circulan por la península; en cada período se ha mirado a la des-restauración según la óptica con que se afrontaba la restauración y la actividad proyectual y selectiva en general. A la fase de la restauración analógica le sucedió, en los años cuarenta, un período dominado por un imperante funcionalismo (debido al hecho de que los arquitectos que operan allí no eran solamente restauradores sino, sobre todo, proyectistas de obras nuevas) de ahí que las temáticas compositivas, se nos dirige hasta tocar también elementos de la auténtica restauración, por la cual se eliminan los elementos que se consideran distorsionadores.

En épocas más recientes, influidos mayormente, por un lado, por una mal disimulada vuelta a las ideas de una restauración *à l'identique*, se han querido eliminar ejemplos incluso mínimos de reintegración de lagunas efectuadas de manera muy suave y con un material claramente distinguible, como veremos a continuación.

Para ejemplificar el argumento con tres casos concretos, vamos a considerar tres monumentos sardos: dos basílicas románicas, como son las de San Gavino en Porto Torres y la de Sant'Antioco de Bisarcio, y una gótica, reducida a un estado ruinoso como es la abadía de Santa Maria de Paulis.

En San Gavino de Porto Torres, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el por entonces *Sovrintendente* Dionigi Scano, bajo los auspicios del Director del Servicio para la Conservación de los Monumentos de Cerdeña, Filippo Vivanet, había eliminado las anteriores restauraciones, en una operación de “embellecimiento” general –en busca de un poco probable “estilo” románico-sardo- en la onda de las que se estaban realizando en Piamonte, punto de referencia general de la isla, por parte de Alfredo d'Andrade, con quien mantenía un contacto muy estrecho.

Dionigi Scano se decidió a eliminar las obras de consolidación realizadas en el siglo XVII a instancias de Felipe IV de España¹¹, con la idea de armonizar el organismo arquitectónico según un modelo románico “idealizado” cancelando, sobre todo, una escalera de acceso exterior –en el portón principal de época aragonesa- semicircular y extremadamente escenográfica, mediante un replanteamiento generalizado de las cuotas del pavimento externas e internas y en la reelaboración total de las gradas externas¹², y eliminaba toda una serie de trabajos de consolidación tradicionales (distintos tipos de contrafuertes) ubicados a lo largo de la fachada oriental.

Por otra parte, según una mentalidad absolutamente contraria al mantenimiento de las restauraciones del pasado, tanto Scano como Vivanet se habían comportado del mismo modo frente al problema del mantenimiento de las intervenciones anteriores en otra famosa Basílica, la de la SS. Trinità de Saccargia.

Éstos no habían usado precisamente palabras dulces para hablar de las restauraciones anteriores, aquellas restauraciones “españolas” que, por consiguiente, no eran partidarios de mantener. Las intervenciones precedentes habían sido definidas por ellos como *remiendos de material*, o *zurcidos*, como los llamaba Vivanet, casi como un arreglo improvisado de la mejor forma posible y realizado con la única finalidad de impedir el derrumbe de una parte del conjunto arquitectónico, pero sin ningún otro compromiso con el cuidado de la operación. En un informe al ministro, Vivanet resumía en ese sentido, en poquísimas líneas, las restauraciones anteriores: *Como tuve ocasión de escribir a su Excelencia en otra ocasión, la abadía de Saccargia tuvo que soportar en distintas épocas varias restauraciones, si es que se les puede dar ese nombre, en el pórtico en tiempos de los españoles, y en el techo bajo el gobierno piamontés*¹³. En una carta posterior, fechada el 2 de enero de 1895, Vivanet le escribía de nuevo al ministro de Educación, poniendo de relieve que la iglesia *había sufrido, en tiempos de los españoles, algunos bárbaros remiendos, llevados a cabo con la única finalidad de no*

*dejar que se arruinaran algunas partes del edificio*¹⁴. Y, antes aún, el 7 de agosto de 1894, en el proyecto de los trabajos para la torre campanario, preveía la *eliminación de los remiendos realizados en los cables de los hilares alterados junto a los sillares estropeados*¹⁵.

Y, en sus intervenciones en la abadía de Saccargia, apenas cinco años antes de las operaciones en San Gavino, tanto Vivanet como Scano habían eliminado, sin más preocupaciones, tales medidas anteriores.

Para volver a Porto Torres, a mediados de los años cuarenta del siglo XX, uno de los más prestigiosos arquitectos de Cerdeña, Vico Mossa, en realidad más arquitecto de nueva obra que restaurador, desde la óptica de una restauración definida por él mismo como más orgánica que histórico-arqueológica¹⁶, además de suprimir (con el consenso del Ministerio de Educación¹⁷ de la época, que había enviado como asesor al famoso arquitecto Roberto Pane¹⁸) algunas estructuras góticas y aragonesas posteriores al primer proyecto, juzgadas por él como incompatibles con la estructura románica –que habían sido conservadas en las restauraciones de Dionigi Scano, por considerar éste que poseían un valor arquitectónico y testimonial-, eliminaba una parte de las restauraciones de finales del siglo XIX del mismo Dionigi Scano, dando una ulterior solución al problema principal de la redefinición de las relaciones entre las cuotas de los pavimentos internos y externos, cambiando, una vez más, la escalinata exterior de San Gavino.

Y es significativo observar cómo, últimamente, mediante unos fondos especiales concedidos por el Ministerio para los Bienes Culturales a la *Sovrintendenza* de Arqueología local, se efectuó, a comienzos del año 2000, una ulterior des-restauración, esta vez centrada justamente en el arreglo de Vico Mossa: para adecuar los niveles del suelo de paso exterior, en el denominado Atrio Metropoli, a las exigencias de accesibilidad a las estructuras arqueológicas de época romana aparecidas debajo del altar mayor, se englobó en el nuevo plan de pavimentos la escalinata de acceso a la Basilica, conservando a la vista sólo el revestimiento de mármol del piso superior. Esta decisión, en respuesta a las exigencias manifestadas por la competente *Sovrintendenza* para los Bienes Arqueológicos de cara a la protección y a la vista de las excavaciones todavía en curso y, de forma contemporánea a la viabilidad de la principal vía de acceso a la iglesia -desde hace años involucrada en las excavaciones-, ha llevado el nivel exterior a la cuota de la primera planta, cancelando al pie de los muros las señales de las intervenciones realizadas en épocas anteriores. Como alternativa se habría podido decidir dejar abiertas las excavaciones, con los consiguientes riesgos para la conservación de las estructuras y de los valiosos mosaicos, la dificultad de acceso a la Basilica y el mantenimiento de una situación global de perenne obra abierta para el importante monumento, o bien para mantener las cuotas reestablecidas por Mossa, enterrar las estructuras arqueológicas sin dejar ninguna posibilidad de acceso ni de prosecución de las investigaciones.

Distinta y más reciente es la operación llevada a cabo en otra iglesia románica, Sant'Antioco de Bisarcio.

Aquí las arcadas laterales del pórtico, a comienzos del siglo XX, aparecían taponadas, hasta tal punto que Scano defendía su eliminación poniendo de relieve que “los pocos añadidos, efectuados en tiempos recientes y fácilmente renovables, no quitan ni disminuyen integridad artística al monumento, al cual el ambiente primitivo le confiere una fascinación muy especial¹⁹ y que “los añadidos del pórtico, hoy subdividido en distintas partes por muretes erigidos entre pilar y pilar, por suerte no arruinaron de modo permanente la bella arquitectura y, eliminándolos y abriendo las arcadas laterales de la fachada, la hermosa obra [...] resurgiría a una nueva vida²⁰”.

También aquí fueron des-restauradas, a mitad del siglo XX (provocando, ya en aquellos momentos, bastantes polémicas)²¹ algunas intervenciones precedentes, realizadas por “aficionados”, que quizá, al menos en parte, habrían debido ser conservadas.

Una vez eliminado el taponado, y sacado a la luz el capitel del lado oriental, éste, bastante degradado, incapaz ya de resistir estáticamente, había sido eliminado y vuelto a colocar, con Renato Salinas como *Sovrintendente*, en una restauración de 1958²², con una estructura metálica muy ligera, diseñada con alambre, en transparencia, que hay que interpretar no ya como un diseño constructivo sino como una ideal sugerencia gráfica del espacio que falta, sustituyendo con un trazo de lápiz un perfil metálico de la sección adecuada, solución (la de plantear de nuevo elementos en una simple moldura metálica) que desde entonces, en líneas generales, ha tenido éxito en Italia. Basta pensar que, con una técnica absolutamente análoga iban a ser recolocados, en 1997, fustes y capiteles del frontón del templo del Sacello de los Augustali de Misero, recompuesto en el Museo arqueológico del Castillo de Baia (con proyecto de Enrico Guglielmo y de Stefano De Caro), con la ayuda de estructuras de acero declaradamente modernas y capiteles estilizados, también de acero, para denunciar las partes ausentes²³.

Pues bien, en 1997 la *Sovrintendenza* aprobó una operación de carácter inverso, proyectada por la Administración municipal, ciertamente más servil y menos interesante, con la cual se des-restauró la reposición metálica a favor de un banal aunque estilizado capitel en *trachite* local²⁴.

Hoy se puede apreciar una mayor madurez por parte de la *Sovrintendenza*, con un respeto más selectivo, no fetichista, frente a situaciones ya convertidas en historia.

De ese modo, la abadía de origen cisterciense, reducida al estado de ruina, de Santa Maria de Paulis en Ittiri (Sassari), en la intervención actualmente en curso²⁵ se ha efectuado una cuidadosa criba de las intervenciones no perjudiciales que se pueden mantener, y se han dejado, si bien de manera parcial –eliminando otras con finalidad estática y no sólo estético-figurativo– algunas continuaciones llevadas a cabo por simples autodidactas, como un erudito sacerdote amante de la arqueología (el Padre Piero Cao, que había llevado a cabo operaciones de consolidación, con un método absolutamente personal, en Saccargia y en Nostra Signora de Paulis, cerca de Sassari).

El abad Cao, considerado por otra parte un “buen restaurador” por el ya recordado Vico Mossa²⁶, había llevado a cabo restauraciones de urgencia en los paramentos de obra arruinados que representaban un especial testimonio de una intervención directa, símbolo de un autodidactismo isleño (“restauraciones temerarias” las llamó Vico Mossa²⁷), realizada con una gran sabiduría teórica y encaminada a frenar la degradación de las paredes pulverizadas y la caída de una buena parte de sus sillares. Los trabajos habían sido completados con sillares que no seguían la alineación de los originales, y consistían además en la creación de paramentos y tamponamientos externos, además de nuevas aperturas, como una ventanita cruciforme en la fachada, sobre unas bases vagamente analógicas. Algunas de estas continuaciones, sin embargo, habían sido realizadas con material de derribo, procedente no sólo de la iglesia sino también del claustro, recolocado sin haber estudiado su posición originaria, tamponando las partes de la nave donde se habían conservado las bóvedas con un aparejo de una calidad discutible y forrando sillares de una elaboración más fina para lograr también ambientes habitativos.

Hoy la *Sovrintendenza* ha puesto en evidencia las intervenciones consideradas significativas de Cao mediante un revoque de color, justamente para poner de relieve la voluntad de mantenerlas.

En cualquier caso, resulta difícil acercarse con certezas absolutas a un monumento que hay que restaurar, o aún peor si para restaurar nos encontramos con que debemos o podemos des-restaurar. Éste es un campo en el que, en ocasiones, el acercamiento sensorial prevalece sobre la imitación servil y la impersonal aplicación de la “regla” y de un hipotético “método universal” de des-restauración.

Si bien eliminar los signos del uso y del tiempo pueden vaciar de sentido la estructura, con el riesgo siempre presente en la interpretación personal y en los condicionamientos de climas culturales huidizos, nacidos en momentos y en contextos particulares, atentas y medidas eliminaciones de super-

posiciones o de intervenciones objetivamente no convincentes, si se llevan a cabo sin la presunción de “mejorar” y “corregir” sino con una obstinada atención sobre las estratificaciones, pueden devolverle ese sentido sacrificado a las necesidades de uso.

En la restauración y en la des-restauración de los restos de la abadía cisterciense del siglo XIII de Santa Maria de Paulis se ha buscado el justo equilibrio entre instancias conservadoras y tentaciones puristas. Conjunto arquitectónico imponente y, según el cuadro que hoy se va delineando, de gran interés artístico y arquitectónico, además de paisajístico, durante casi un siglo fue condenada al olvido por parte de las entidades encargadas de su tutela y de los estudiosos, tal vez debido a un inapeable juicio negativo expresado por uno de los más importantes historiadores locales de la arquitectura, que fue también un apreciado *Sovrintendente*²⁸.

Aquí se trataba de conservar y de restaurar, para evitar derrumbamientos y peligros para los visitantes, las paredes realizadas por el profesor Cao, confiriéndole de ese modo una dignidad cultural a fragmentos de albañilería inciertos y de sabor *naïf*, erigidos con sillares heterogéneos en cuanto a la forma y a los materiales y con fragmentos de ornamentos recogidos aquí y allá, e incluso con materiales recuperados de la demolición de otras iglesias románicas, que han hecho muy difícil la lectura del “monumento” y han generado ambiguas interpretaciones²⁹: fábricas realizadas en parte para evitar rotaciones de estructuras y sostener arcos, pero sobre todo para realizar un abrigo para la variada humanidad protagonista, junto al ermitaño “restaurador”, de acontecimientos importantes que han dado fama al monumento entre las poblaciones locales, devolviéndolo también en cierto sentido a la devoción popular. O bien se podían eliminar las estructuras del siglo XX y consolidar arcos y bóvedas del conjunto originario devolviéndole la legibilidad a los restos del organismo cisterciense.

A partir de un atento estudio de los edificios y de investigaciones arqueológicas, se decidió eliminar las paredes que no fueran funcionales o necesarias desde un punto de vista estático y que, en mayor medida que otras, impedían una correcta lectura de los espacios, es decir, las estructuras que obstruían los arcos de la nave y las que delimitaban vanos bajo las bóvedas aún íntegras de la pequeña nave lateral o de la sacristía así como un horno rudimentario adosado a los restos de la fachada.

Para no cancelar por completo la memoria de la fase de vida reciente, cuyas vicisitudes están ya arraigadas en el imaginario de las poblaciones locales, sino tratando de tenerlas como referencia respecto a valores primarios, se han conservado, distinguiéndolas con una ligera diferenciación en el tratamiento superficial de las estructuras cistercienses y de algunas intervenciones del siglo XVII, las paredes que delimitan el ábside y el espacio central del transepto, así como contrafuertes y muros de empuje que, incluso con su evidente falta de pericia y con la irregularidad de la fábrica, han cumplido, en cualquier caso, la tarea de evitar el derrumbamiento total de las estructuras.

Como conclusión, parece que los principios que subtienden a la restauración y a la des-restauración están unidos por un halo de transitoriedad, por la inconstancia de las modas...

Cierto que, en general, no resulta simple tomar una decisión que, desde el punto de vista del proyecto, resulta siempre indefectible, o bien una “selección”, entre las distintas fases que se han ido acumulando en un monumento, distinguiendo entre “Crónica” e “Historia”. En el caso que se acaba de recordar, ¿las intervenciones del abad Cao pueden considerarse como historia o se pueden reducir a la mera crónica? ¿Existe el peligro de confundir lo que Bruno Zevi definía como “Crónica menuda” con la verdadera “Historia”? Si bien hoy aparece clara dicha distinción, siempre existe la posibilidad de que, dentro de algunas décadas, lo que hoy se presenta como una simple Crónica pueda entrar a formar parte de la Historia. Por eso habría que desplazar dicha distinción hacia otro nivel, hacia el de la diferenciación de valores: y en la restauración se debería tender a hacer comprensible, por lo menos, lo más significativo de éstos³⁰.

A Stefano Gizzi se debe el discurso general y el estudio de algunos ejemplos sardos, a Daniela Scudino el análisis detallado de las restauraciones y las des-restauraciones efectuadas en Santa Maria de Paulis (Sassari) así como las de 2001- 2004 realizadas en San Gavino de Porto Torres.

Notas

¹ Michel Parent, *Intervención en 3ª International Meeting for the Restoration of the Acropolis Monuments*, Athens 1989, pp. 112-121, pero espec. p. 113: “Si la dérestauration consistant à priver un monument d’un apport séculaire est aujourd’hui unanimement condamnée -comme ces débarquements qui ont sévi au début du siècle en Italie, en Allemagne et même en France jusqu’à la seconde guerre mondiale- il ne me paraît pas raisonnable d’avoir le fétichisme d’une restauration datée et erronée, comme appartenant imprescriptiblement à l’histoire du monument, si, notamment du point de vue technique, l’opération est aberrante et condamne le monument. Que la restauration actuelle, à la faveur d’observations nouvelles, ait remis ‘chaque choses à sa place’ ne saurait passer pour une faute de lèse-majesté de l’histoire”.

² AA.VV., *Restaurer les restaurations*, Les Cahiers de la Section française de l’ICOMOS, Toulouse 1980, Presse de Copèdith, Paris 1980.

³ Daniele Boccalatte, *Dérestauration e purismo in Francia: ragioni di una querelle ancora aperta sull’uso ideologico anziché conoscitivo dei materiali storici dell’architettura*, en Gianfranco Spagnesi (a cargo de), *Esperienze de storia dell’architettura e di restauro*, Instituto de la Enciclopedia Italiana fundada por G. Treccani, Roma 1987, tomo I, pp. 219-235.

⁴ Daniele Boccalatte, *Dérestauration e purismo in Francia*, cit.

⁵ Daniele Boccalatte, *Dérestauration e purismo in Francia*, cit., p. 224.

⁶ Alessandra Melucco Vaccaro, en *Restauro e anastilosi: il caso dell’Acropoli di Atene*, en *Prospettiva. Rivista de Storia dell’Arte antica e moderna*, 53-55, abril de 1988 – enero de 1989, pp. 49-54, crítica ásperamente las “des-restauraciones realizadas inmediatamente después de la independencia griega [...] siguiendo las indicaciones de Leo von Klenze [...] con] la más larga, radical y destructiva de las muchas intervenciones puristas llevadas a cabo en monumentos y ruinas”.

⁷ Roberto Di Stefano, *Dibattito*, en Rosa Anna Genovese (a cargo de), *L’Acropoli de Atene. Conservazione e restauro*, Actas del Congreso de Estudios, Nápoles 8-9 de febrero de 1984, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles 1985, pp. 89-92. “Es demasiado fácil decir: ‘Balanos se ha equivocado, tiremos todo lo que él hizo. Sería como decir que una página de la cultura de la historia griega ha saltado; porque Balanos no era precisamente un vándalo, es más, era un hombre que representaba a la cultura de su tiempo y uno de los redactores de la Carta de Atenas. Balanos, por tanto, trabajó como sabía trabajar, y sus soluciones, incluso las destrucciones, han sido ya acogidas por la historia. La eliminación rápida de los “errores” de Balanos no es algo que convenza mucho y hay que revisarla de nuevo, en términos históricos y estéticos, fragmento a fragmento, caso por caso, elemento por elemento”.

⁸ Antonino de Vita, *Nel 1994 un “nuovo” Partenone. Monumenti da salvare ad Atene e a Roma*, en *Bollettino d’Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, n° 21, septiembre-octubre de 1983, pp. 89-96. “A lo largo de la discusión se formaron dos partidos. El de los que veían en la vieja restauración de Balanos, aunque defectuosa, un hecho cultural adquirido que hay que conservar, al menos en parte, y otro de los que, por el contrario, consideraban que el Eretheo había que desmontarlo y volverlo a montar”. Y continúa Antonino de Vita (*art. cit.*, p. 91): “El principio mismo de eliminar un momento cultural del monumento me repugnaba. Siguiendo los pasos del Eretheo y de cuanto sucedía por aquellos mismos años en Munich, donde Dieter Ohly eliminaba de golpe la restauración clasicista del a pesar de todo gran Thorvaldsen de las esculturas de Egina, ¿no se habría llegado a abolir cualquier intervención, a pesar de ser culturalmente significativa, y aunque se presentara con el intento, loable en apariencia pero no historicista de devolverle al monumento antiguo su original y fantástica pureza?”.

⁹ Alfredo Castiglioni, Paolo Gasparoli, Luca Rinaldi, *Problemi teoretici e scelte progettuali per il de-restauro della chiesa dei SS. Cosme e Damiano ad Arsago Seprio*, en *Actas del Congreso “Scienza e Beni Culturali. Bilancio e Prospettive”*, Bressanone 5-8 julio 1994, Libreria Progetto ed., Padua 1994, pp. 583-591.

¹⁰ Banister Fletcher, *A History of Architecture of the Comparative Method*, versión italiana *La storia dell’architettura secondo il metodo comparativo*, a cargo de Adriano Alpago-Novello, Martello, Milán 1967, p. 130: “Tras algunas intervenciones erróneas de restauración, el lado norte [del Partenón] fue reconstruido con los fragmentos encontrados en el suelo aquí y allá por aquellos años 1921-1929”.

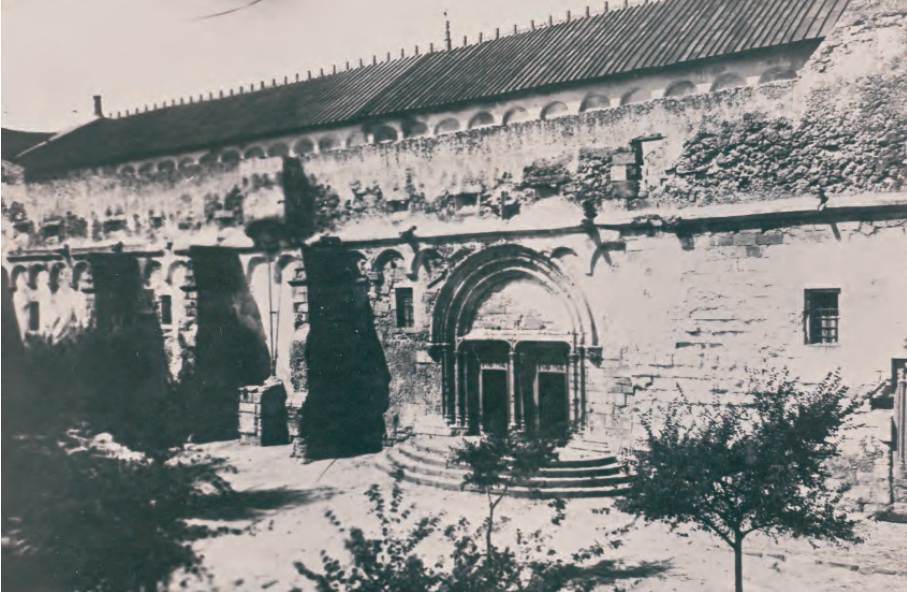
¹¹ Cfr. Vico Mossa, *S. Gavino de Torres. Impianto - Inserti - Restauri*, Chiarella ed., Sassari 1988, p. 20.

¹² Cfr. El Documento “S. Gavino en Porto Torres”, Archivo Histórico de la *Soprintendenza* para los B.A.P. y para el P.S.A.E. de las Provincias de Sassari y Nuoro”, carta del 28 de diciembre de 1904 de la Oficina Regional para la Conservación de los Monumentos de Cerdeña al Asistente para los Trabajos Antonio Oggiano con varias indicaciones para el arreglo de las escalinatas de la Basílica.

¹³ Carta de Filippo Vivanet a S.E. al Ministro de Educación, Cagliari 22 de julio de 1891, carta que tenía por objeto la “Reconstrucción del techo de la Abadía de la SS. Trinità de Saccargia”, n° de salida 362, n° de protocolo 15849.

¹⁴ Carta de Filippo Vivanet a S.E. al Ministro de Educación, que tenía como objeto el “Informe de aprobación de los trabajos de reconstrucción del techo de la iglesia de la Abadía de la SS. Trinità de Saccargia”.

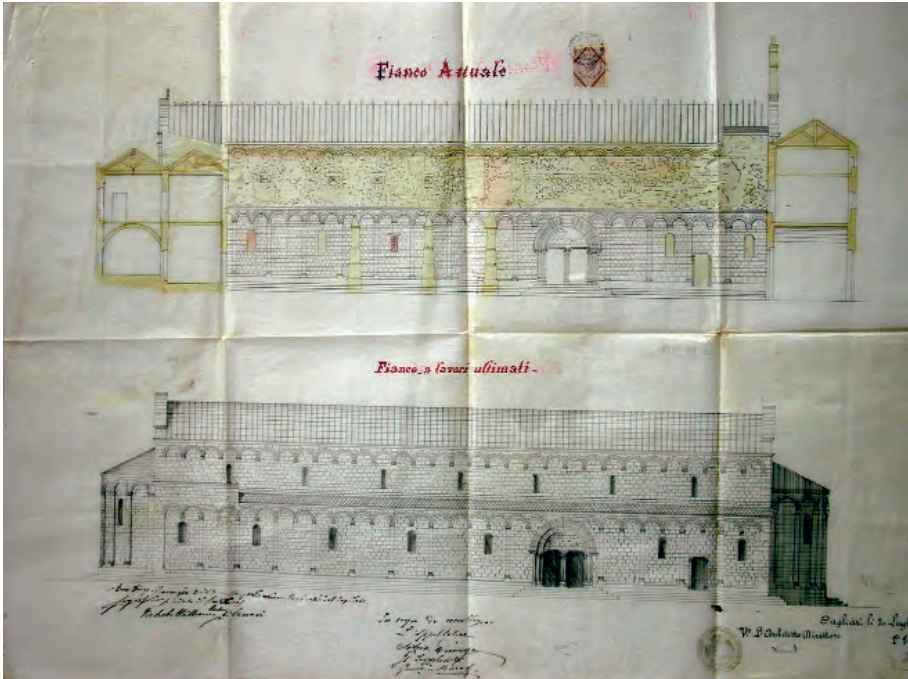
- ¹⁵ Oficina Regional para la conservación de los Monumentos de Cerdeña, Provincia de Sassari, Jurisdicción de Sassari, Proyecto de los trabajos de consolidación en la torre de la Basílica de Saccargia en Codrongianos (Prov. de Sassari), a 7 de agosto de 1894, visto por el Arquitecto Director Vivante, capítulo 2: "eliminación de los remiendos realizados en los cables de los hilares alterados junto a los sillares estropeados; provisión y colocación de los nuevos sillares según las antiguas líneas".
- ¹⁶ Vico Mossa, *Recenti restauri nella Basilica di San Gavino a Porto Torres*, Gallizzi, Sassari 1948, p. 10, criticaba las anteriores restauraciones de Dionigi Scano como "solución de compromiso, prevaleciendo entonces el concepto histórico-arqueológico sobre el arquitectónico-orgánico".
- ¹⁷ Existe, a este propósito, una nutrida correspondencia entre la *Soprintendenza* y el Ministerio. Cfr., de entre todas ellas, la carta conservada en el Archivo histórico de la *Soprintendenza* para los B.A.P. y para el P.S.A.E. para las Provincias de Sassari y Nuoro, de la R. *Soprintendenza* para las Antigüedades y las Obras de Arte de Cerdeña de Cagliari en el Ministerio de Educación, fechada el 4 de julio de 1939, con la que la *Soprintendenza* misma le pide al Ministerio que proceda a una visita de reconocimiento en la persona designada, a la Basílica, para establecer si demoler o no las "superposiciones" gótico-aragonesas de dentro de la iglesia.
- ¹⁸ Vico Mossa, *Con maestri d'arte e de muro*, Carlo Delfino ed., Sassari 1989, pp. 33-34: "Se ha acordado, para S. Gavino, demoler los triforios aragoneses que afeaban los dos ábsides contrapuestos que caracterizan a la Basílica [...] y otras intervenciones menores. Contraria al proyecto (tras una visita de reconocimiento del inspector Roberto Pane, de la Universidad de Nápoles, con el cual he quedado en muy buenas relaciones) se mostraba una parte de la opinión pública, sobre todo las personas mayores, que estaban muy apegadas a lo que siempre habían conocido".
- ¹⁹ Dionigi Scano, *Storia dell'Arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Arnaldo Forni ed., Cagliari 1907, p. 200.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 205
- ²¹ A finales de los años cincuenta del siglo XX se produjo una nutrida correspondencia entre la Prefectura de Sassari y la *Soprintendenza* local, la cual, a propósito de la eliminación de las "restauraciones" de Piero Cao, sostuvo que "las restauraciones efectuadas en 1946 por obra de un aficionado fueron juzgadas por esta entidad como algo carente de consistencia reconceptiva estilística y sólo fruto de una arbitraria y escenográfica reconstrucción, realizada en su mayor parte transgrediendo [...] la ley de la tutela de las cosas de interés artístico e histórico". Cfr. la carta del *Sovrintendente* de Monumentos y Galerías de Cerdeña, en su delegación de Sassari, Prof. Dante De Juliis, al señor Prefecto de Sassari, de fecha 28 de junio de 1958, prot. n° 342, conservada en el Archivo histórico de la *Soprintendenza* de B.A.P. y de P.S.A.E. para las Provincias de Sassari y Nuoro.
- ²² Cfr. Bruno Billeci - Gabriela Frullo, *Dal riconoscibile al reversibile. Restauri in Sardegna tra XIX e XX secolo*, en Guido Biscontin - Guido Driussi (a cargo de), *Scienza e Beni Culturali XIX, La reversibilità nel restauro. Riflessioni, Esperienze, Percorsi di Ricerca*, Actas del Congreso de Estudios, Bressanone 1-4 de julio de 2003, Arcadia Ricerche ed., Venezia 2003, pp. 425-438, pero p. 430.
- ²³ Patrizio Pensabene Perez, "La decorazione architettonica", en Paola Miniero (a cargo de), *Il Sacello degli Augustali de Miseno*, Ministerio para los Bienes y las Actividades Culturales, *Soprintendenza* de Arqueología de Nápoles y Caserta, Electa Nápoles, 2000, pp. 9-21.
- ²⁴ El proyecto, realizado por el arquitecto Vittoria Loddoni del Ayuntamiento de Ozieri, fechado el 25 de noviembre de 1996, preveía, entre otras operaciones, la "sustitución del capitel de hierro por otro de piedra semejante en forma, materiales y dimensiones al original", y fue aprobado por la entonces *Sovrintendente* Marilena Dander con carta prot. 1581 del 10 de febrero de 1997.
- ²⁵ Proyecto y Dirección de los Trabajos de Daniela Scudino.
- ²⁶ Vico Mossa, *Con maestri d'arte e de muro*, cit., pp. 13-16.
- ²⁷ Vico Mossa, *Con maestri d'arte e de muro*, cit., p. 15: "Piero Cao se trasladó al destruido monasterio cisterciense de Paulis, en territorio de Uri. Solo, también aquí llevó a cabo una temeraria restauración, colocando piedra sobre piedra para crearse su propio cenobio y desenterró elementos del antiguo claustro que, por lo que queda, debía ser muy hermoso. Luego enterró nuevamente los restos para fastidiar a la *Soprintendenza*".
- ²⁸ Raffaello Delogu, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, La Libreria dello Stato, Roma 1953, p. 142: "La nueva construcción fue concebida con una evidente economía de medios y con modestia no solo técnica sino también y sobre todo artística".
- ²⁹ En los años cincuenta fueron demolidos, en el municipio de Uri, los restos de la iglesia románica de Santa Croce. Piero Cao recuperó parte del material de derribo, que reutilizó en las "restauraciones" de Santa Maria de Paulis, en particular los pavimentos de planchas de pizarra fueron utilizados por Cao para revestir las faldas de las cubiertas de la parte restante de la iglesia, generando, posteriormente, equívocos en la interpretación de los técnicos y los expertos del sector que en años recientes se han enfrentado a las estructuras, atribuyendo tan insólitos acabados al diseño original cisterciense.
- ³⁰ Piero Cao, profesor de instituto y arqueólogo, vivió en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX entre las ruinas de la abadía de Nostra Signora de Paulis, vistiendo el hábito blanco de los cistercienses, en calidad de inspector honorario del por entonces Ministerio de Educación, solicitó en varias ocasiones una intervención de la *Soprintendenza* para la consolidación de los citados restos, defendiendo una reconstrucción total de la iglesia y del convento. Ante la imposibilidad de obtener la financiación, el Ministerio autorizó a Cao a intervenir directamente con sus propios medios.
- Stefano Gizzi, *Relazioni tra Storia dell'architettura e Restauro, oggi*, entrevista a Arnaldo Bruschi, en *Quaderni ARCo. Restauro Storia e Tecnica*, Gangemi, Roma 1997, pp. 67-74.



San Gavino en Porto Torres antes de las restauraciones de Dionigi Scano, con los contrafuertes de las "restauraciones" de época española. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



San Gavino en Porto Torres después de la restauración de Vico Mossa, posterior a la Segunda Guerra Mundial, después de la sustitución de la escalinata semicircular dejada por Dionigi Scano con tres escalones rectangulares. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



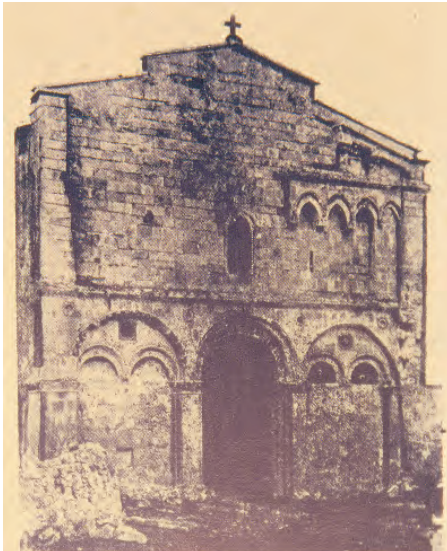
San Gavino en Porto Torres. Proyecto de restauración de Dionigi Scano con la eliminación de los contrafuertes de época española y con la reconstrucción "en estilo" de algunas partes. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



San Gavino en Porto Torres después de la restauración de 2006, con la eliminación de los escalones añadidos por Vico Mossa. Foto: Stefano Gizzi



San Gavino en Porto Torres. El proyecto de restauración de Dionigi Scano con la "liberación" de los elementos de arquitectura estratificados sobre la basílica. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Sant'Antioco di Bisarcio a finales del siglo XIX con las arcadas laterales tapiadas. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Sant'Antioco di Bisarcio después de la apertura de las arcadas, con la reposición de un capitel del pórtico con alambre, diseñado por el superintendente Renato Salinas en 1958. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Sant'Antioco di Bisarcio después de las restauraciones de la Administración municipal con la eliminación del capitel de alambre y la realización de un banal aunque estilizado capitel en piedra (trachite) local. Foto: Stefano Gizzi, 2006



Sant'Antioco di Bisarcio hoy (vista de conjunto), 2006. Foto: Stefano Gizzi



Santa Maria di Paulis después de la restauración del profesor Piero Cao. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Santa Maria di Paulis. El profesor Piero Cao, con sayal, frente a su restauración. Fuente: Archivo de la Superintendencia de Bienes Arquitectónicos y del Paisaje de las Provincias de Sassari y Nuoro



Santa Maria di Paulis, hoy, respetando algunas restauraciones "historicistas" de Piero Cao, evidenciadas con coloraciones diversas.
Foto: Stefano Gizzi

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 los 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 *Restauo storico* de Luca Beltrami, no llegará a ser plenamente codificado y aceptado hasta la teoría del Restauo 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 acodamiento 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 pétreo 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 pétreo del coro, el acodalamiento 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 pétreo 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 acodalamientos 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 acodalamiento 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, acentuada con la pérdida de la vía sacra y del conjunto de rejías 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 basílica. 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 Basílica.

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* (M³ 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), púlpitos, 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 Restauo 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 Restauo, proclamadas con anterioridad a estas intervenciones y presentes también en la tradición conservadora-restauradora de esta catedral, hablan de esta solidaridad artística e histórica, por eso no se entiende esta asistemática y falta de rigor, ya que, en aquellos tiempos, el restauo científico en transición al restauo-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 restauo 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 restauo-estilístico o de un restauo-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 impuso 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 siales 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 enmarcada 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 trascoro. 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 trascoro, 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 *artisticidad* (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 basílica.

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 trascendía, 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 pétreo 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 pétreo 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 siales 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 siales 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 siales, tribunas, pasillos, etc., así como las fachadas traseras, a las naves laterales, del resto del conjunto de los siales. 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 siales 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 “restauo 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 Vía 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 basílica, 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 artisticidad 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 artisticidad 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 basílica, 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)

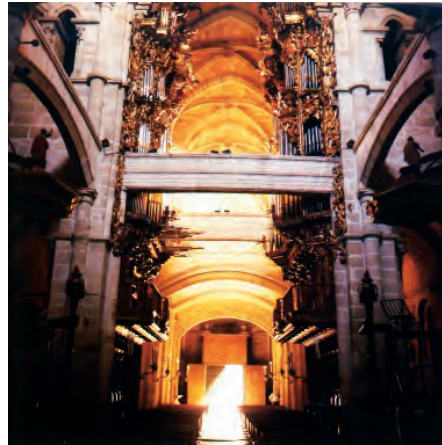
*Bibliografía consultada y, sobre todo, tenida en cuenta en la estructuración, en los criterios y en los conceptos desarrollados en el presente documento. Por lo tanto, el texto es deudor de ella y del esfuerzo de sus autores.



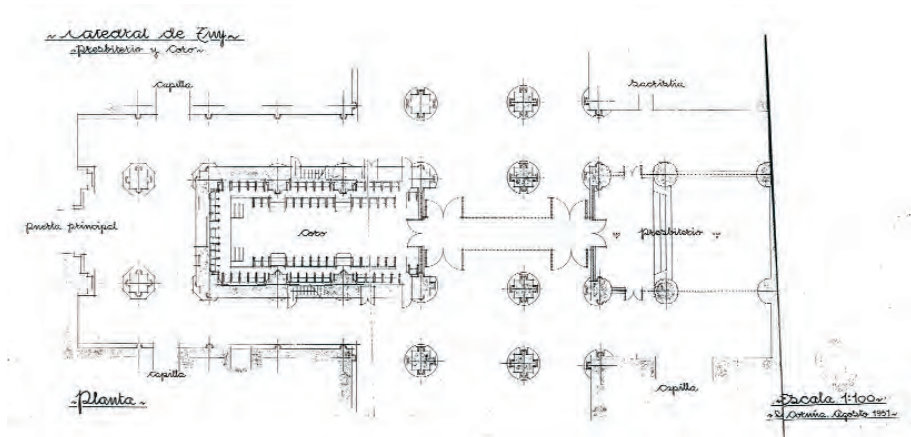
Vista del coro. Fuente: Institut Amatier D'Art Hispanic, 1919



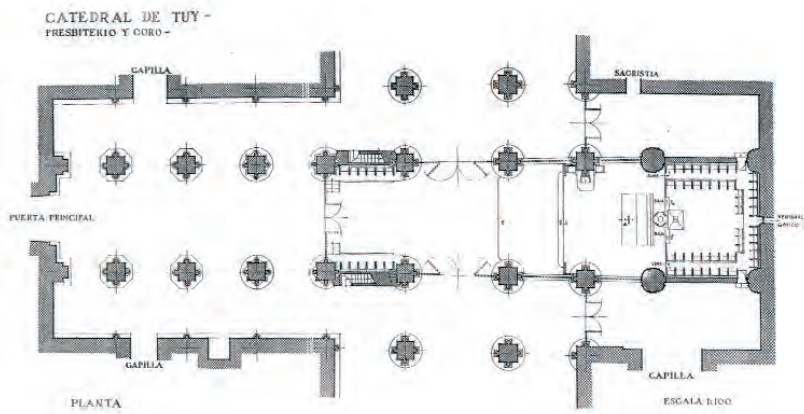
Reconstrucción de pilar, 10 de febrero de 1957. Fuente: Archivo Vila



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 via Sacra. Fuente: Archivo del instituto Amatler d'Art Hispanic, 1919



Cruceiro 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



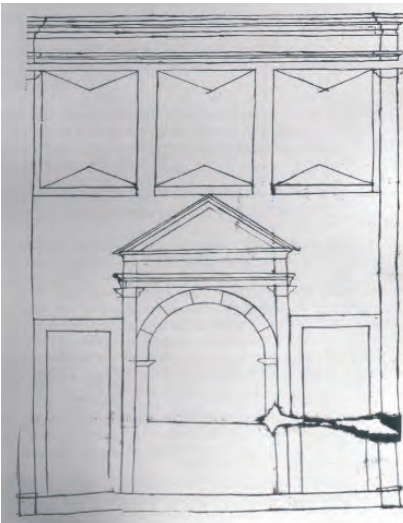
Retablo Mayor neoclásico. Noviembre de 1979. Fuente: Archivo Vila



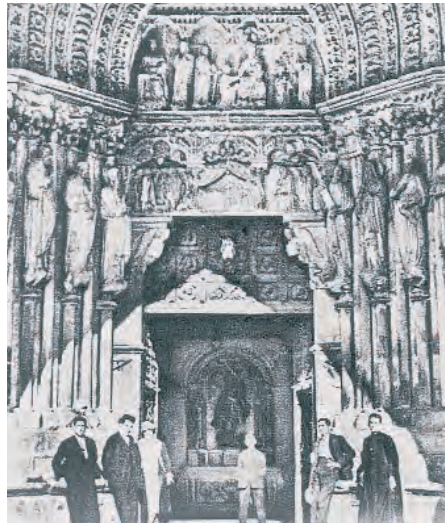
Sillería del coro. Parcial. Año 1952.
Fuente: Archivo Vila



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



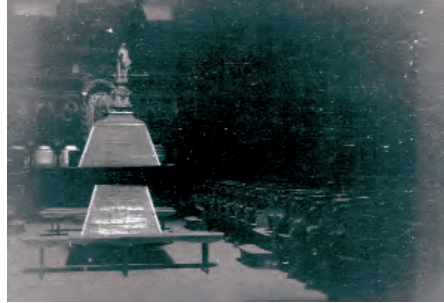
Trazas del alzado del muro del trascoro. Archivo Catedralicio de Tuy.
Gonzalo de Barbosa. Año 1630. Publicado por Iglesias Almeida, E.
Fuente: Plan Director (cesión del archivo catedralicio)



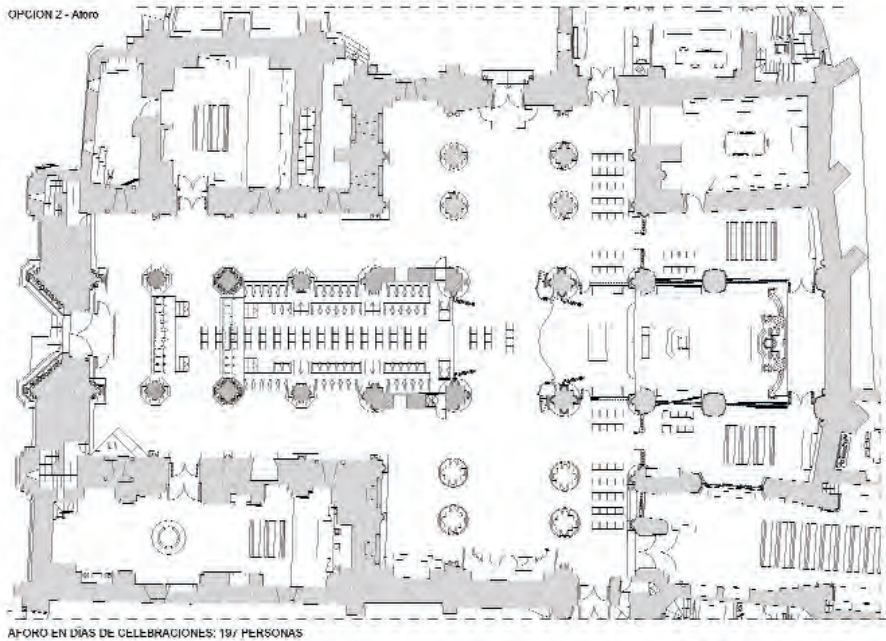
Tain Guzmán y Novo Sánchez. Informe histórico artístico de la Capilla
Mayor de la Catedral de Tuy. Fuente: Informe parcial por encargo
extraordinario del director del Plan Director, Iago Seara



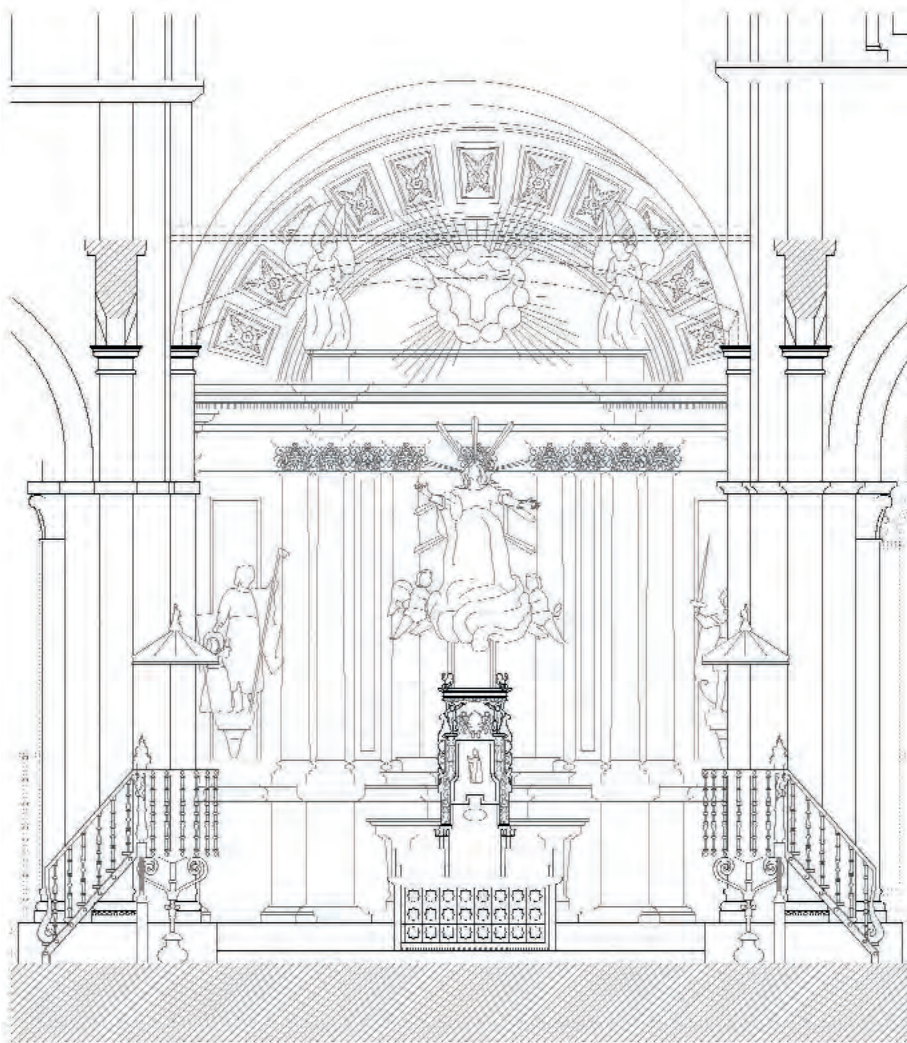
Pilar y trascoro. Parcial. Noviembre de 1979.
Fuente: Archivo Vila



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



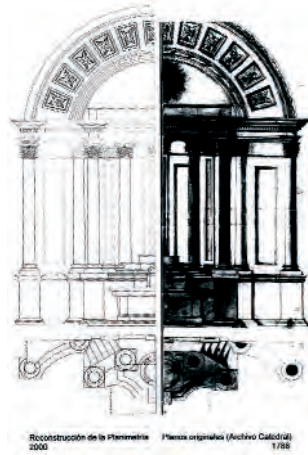
Reintegración planimétrica del espacio litúrgico y cultural, desarrollada por el Plan Director



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, ultimo cuarto del siglo XVIII



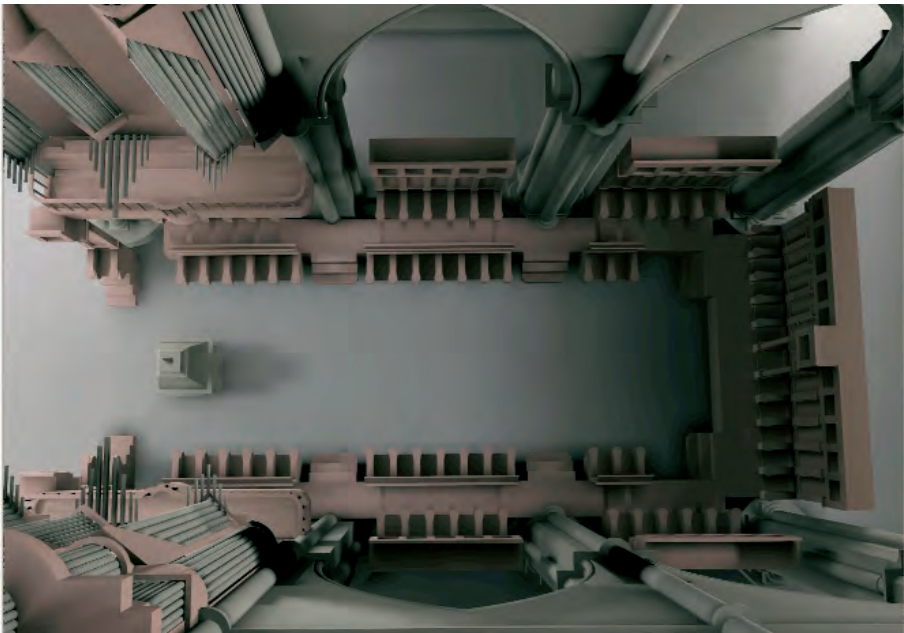
Restitución de las trazas del retablo del altar mayor a partir de los Figs originales encontrados en el Archivo Catedralicio. Planimetría desarrollada por el Plan Director



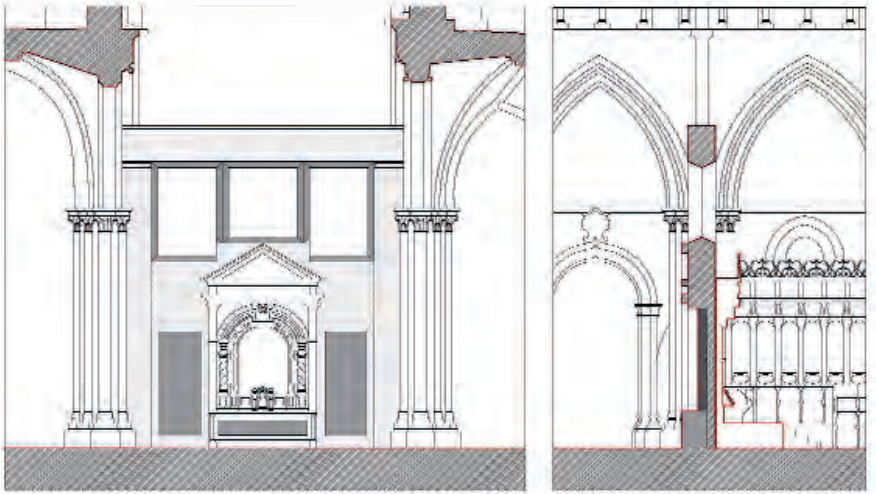
Reintegración del espacio presbiteral y coro a través del proyecto de Catedral Virtual. Fuente: Documentación del Plan Director



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

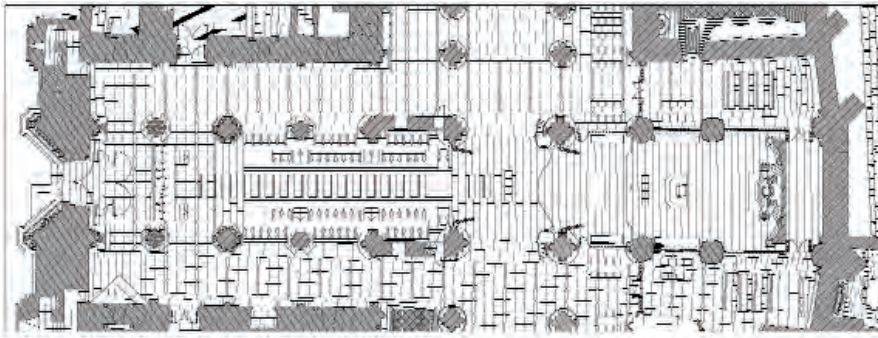


Reintegración del coro lígneo a través del proyecto de Catedral Virtual. Eliminación de los arcos codales. Fuente: Documentación del Plan Director



Restitución hipotética del trascoro. Planimetría desarrollada por el Plan Director

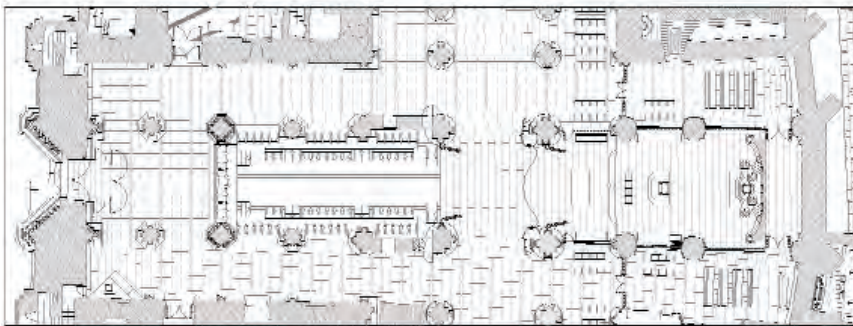
OPCIÓN 2 Planta



PLANTA DE LA NAVES CENTRAL, VENTILACIÓN MAYOR, Y LA PARTE TRASERA DE OBISPO DE LA CATEDRAL

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 NAVES CENTRAL Y DE LA CAPILLA MAYOR CON LA MOVIDA TRAZADA DEL COMO SE UJAN EN SU LUGAR

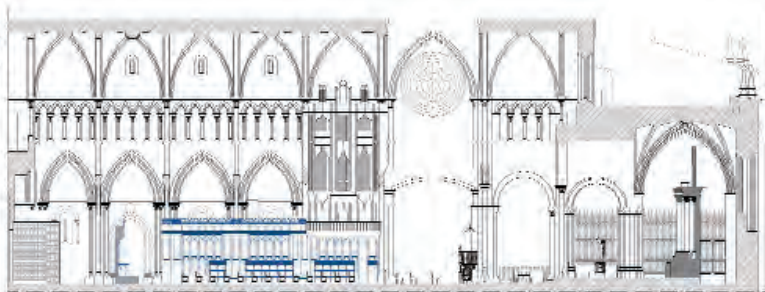
La organización propuesta para el espacio cultural y litúrgico se basa en un modelo de planta que garantiza una perfecta integración con el espacio existente, en el que se ha buscado una solución práctica. Se ha optado por un sistema de gradas que, en algunos puntos, se ujan al espacio central cubriendo el espacio con una nueva piel de madera (pelo que le respalda de los elementos originales que ocupaban estos muros, sin perder la continuidad). De nuevo el espacio se transforma en una planta total, pero resulta una constante en todos los proyectos, puesto que para garantizar el espacio central se respaldará el espacio como apoyo los muros de toda planta, y el mismo espacio. Hay una conexión con el espacio para garantizar no como un espacio, sino como un espacio, por lo que se opta por una solución que permita tener un espacio.

En cuanto a la capilla mayor, se han optado por un modelo de planta que garantiza una perfecta integración con el espacio existente, en el que se ha buscado una solución práctica. Se ha optado por un sistema de gradas que, en algunos puntos, se ujan al espacio central cubriendo el espacio con una nueva piel de madera (pelo que le respalda de los elementos originales que ocupaban estos muros, sin perder la continuidad). De nuevo el espacio se transforma en una planta total, pero resulta una constante en todos los proyectos, puesto que para garantizar el espacio central se respaldará el espacio como apoyo los muros de toda planta, y el mismo espacio. Hay una conexión con el espacio para garantizar no como un espacio, sino como un espacio, por lo que se opta por una solución que permita tener un espacio.

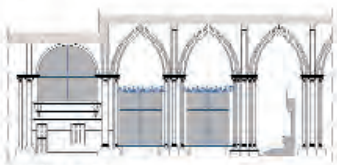
Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director

OPCIÓN 2

Sección longitudinal con la parte trasera del coro desplazada



SECCIÓN LONGITUDINAL CON LA PARTE TRASERA DEL CORO DESPLAZADA

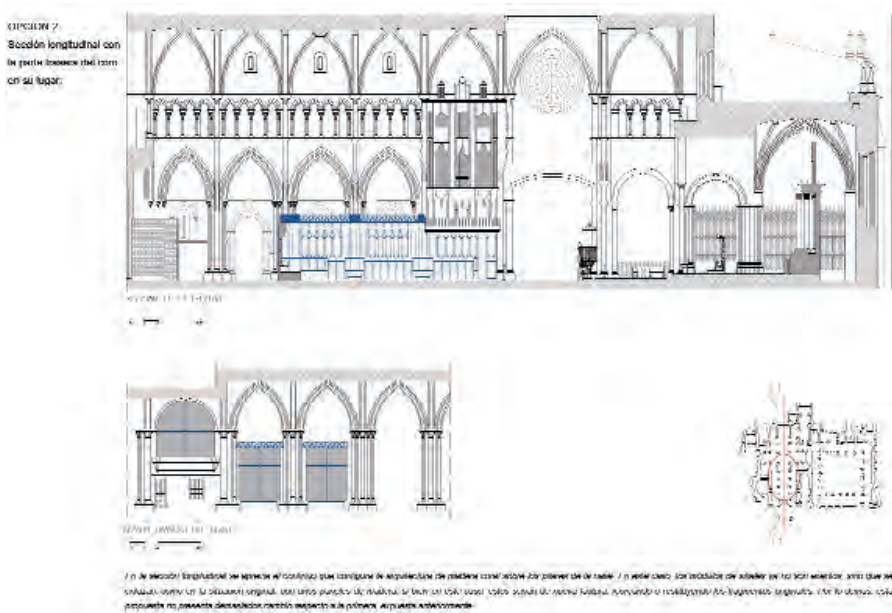


SECCIÓN TRANSVERSAL DEL CORO

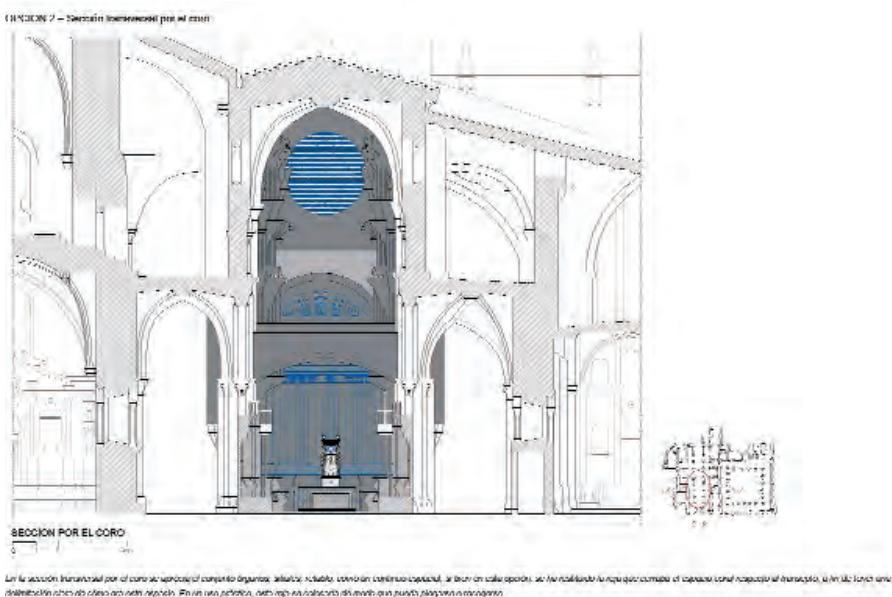


OPCIÓN 2

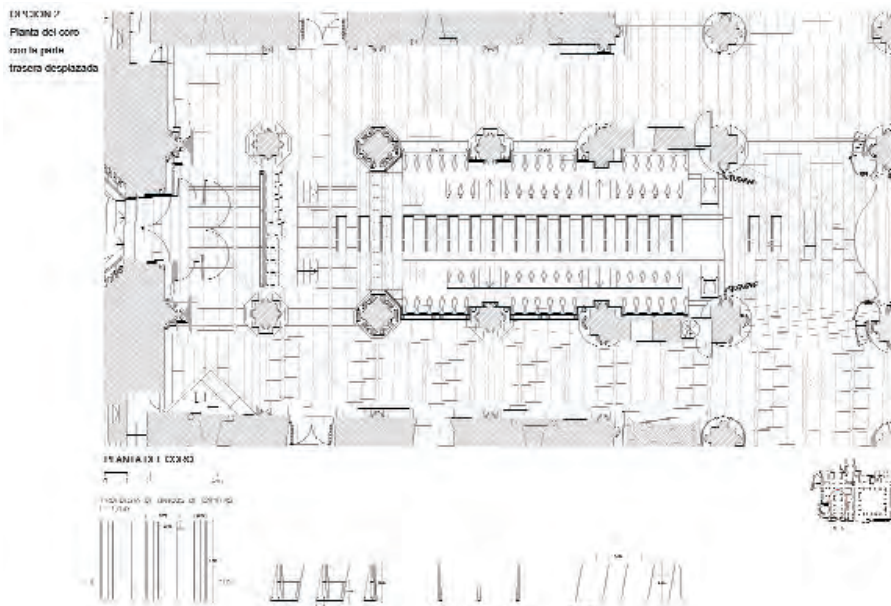
Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director



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

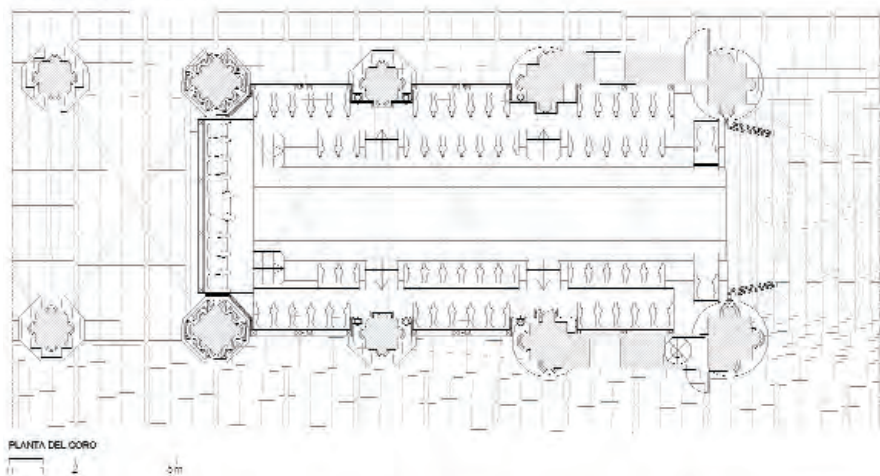


Opción 2 de restauración del espacio litúrgico y cultural de la Capilla Mayor y naves. Planimetría desarrollada por el Plan Director



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

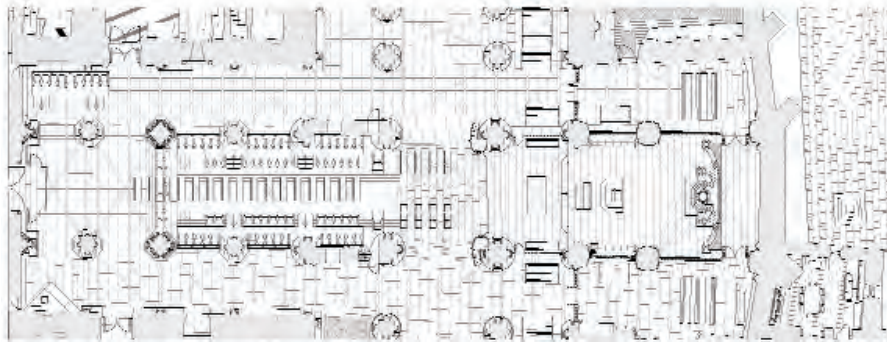
OPCIÓN 2
Planta del coro con la parte traseña en su lugar



De modo, el aspecto social se ve reforzado por un pavimento de madera que facilite la circulación de asistentes de diferentes edades de unificar los órdenes de pilares y conseguir así la integración unitaria del coro. Se plantea un ambiente monástico, como el bosque, unidas entre ellas con la opción 2. Por lo último, el coro se realice únicamente con el aspecto original, incluso con la misma estructura de columnas.

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

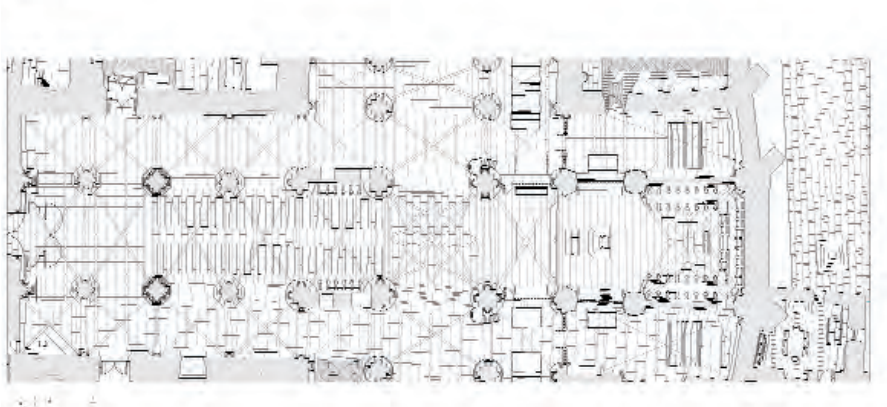
OPCIÓN 3 - Planta



En la opción 3 se plantea algunas variaciones respecto a las anteriores. En primer lugar, se veía la ocupación de las naves con nuevas bancas o sillas respecto a las características existentes de modo que se podría crear en el transepto un espacio para el coro, al igual que en el resto del templo. Asimismo la planta en una gran medida se ve reducida por el Monumento de San Juan Bautista. Las nuevas bancas se introducirían mediante un sistema de distribución en abanico, en la zona donde se ubican de una forma de modo que se facilite la participación y la cercanía de los fieles. Se introducirían más bancas en las capillas laterales, de modo que participen de la liturgia de la capilla mayor. Se reubicarían los áncas de forma simétrica respecto de la misma (Influjo, áncas y altar) en el sector de las áncas correspondientes de la misma. Se introducirían las sillas para los cantos y la música al igual que en las otras opciones, que se veía más para desplazarse cuando estaba el pueblo. Se reubicarían al transepto más en una de las posiciones que está en un momento de 1888 en su lugar, creando el nivel más cercano a la zona de las capillas laterales. Así mismo se reubicarían y se gran parte de la nave de la capilla mayor se reubicarían en la utilización de las bancas, ya que se veían un espacio fundamental en las capillas laterales.

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

OPCIÓN 4 - Planta



A sugerencia del Cabildo, y para dar cumplimiento a las disposiciones de la Ley de Patrimonio Cultural, se plantea la posibilidad de un espacio para el coro, al igual que en el resto del templo. Asimismo la planta en una gran medida se ve reducida por el Monumento de San Juan Bautista. Las nuevas bancas se introducirían mediante un sistema de distribución en abanico, en la zona donde se ubican de una forma de modo que se facilite la participación y la cercanía de los fieles. Se introducirían más bancas en las capillas laterales, de modo que participen de la liturgia de la capilla mayor. Se reubicarían los áncas de forma simétrica respecto de la misma (Influjo, áncas y altar) en el sector de las áncas correspondientes de la misma. Se introducirían las sillas para los cantos y la música al igual que en las otras opciones, que se veía más para desplazarse cuando estaba el pueblo. Se reubicarían al transepto más en una de las posiciones que está en un momento de 1888 en su lugar, creando el nivel más cercano a la zona de las capillas laterales. Así mismo se reubicarían y se gran parte de la nave de la capilla mayor se reubicarían en la utilización de las bancas, ya que se veían un espacio fundamental en las capillas laterales.

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

El Real Monasterio de Santa María de Sigüenza. Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Caja Madrid, Convenio con Diputación General de Aragón

Mariano Pemán Gavín, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Sigüenza, una Fundación Real

El Monasterio de Sigüenza es conocido sobre todo por las excepcionales pinturas románicas que decoraban la Sala Capitular, pero también lo es por el interés que despiertan los restos arquitectónicos románicos que todavía permanecen, algunos de ellos en estado de ruina, y por su interesante historia ligada a la del antiguo Reino de Aragón. Fundado a final del Siglo XII por la Reina Doña Sancha de Aragón, ha sido objeto de la atención de eruditos y estudiosos de la Historia del Arte, a pesar de la mala conservación de gran parte de sus fábricas y de que las transformaciones habidas a lo largo de los siglos desfiguraban sustancialmente la primera fundación románica. Este interés es debido al rico patrimonio artístico que poseía y también seguramente por el pintoresco conjunto que había llegado a ser Sigüenza, el propio monasterio y su enclave, en una zona fértil de los Monegros, en la ruta que une a Huesca con Lleida. Las acuarelas de Vicente Carderera de final del S. XIX son un testimonio del interés que despertaba Sigüenza, de su estado de conservación y del carácter de su arquitectura fragmentada y heterogénea.

La importante destrucción sufrida como consecuencia del incendio provocado en los primeros días de la Guerra Civil llevó a la ruina a una importante extensión del monasterio perdiéndose para siempre algunas techumbres de madera de valor único, entre otras obras de arte. Afortunadamente, las pinturas románicas de la Sala Capitular sobrevivieron y fueron trasladadas a Barcelona donde se conservan en depósito en el Museo de Arte Nacional de Cataluña. A pesar de todo, Sigüenza se ha convertido en un símbolo aragonés por su condición de Fundación y de Panteón Real, por su obstinada resistencia a desaparecer y también por las recientes ventas y traslados de obras de arte a la diócesis de Lleida. En definitiva, el patrimonio cultural del monasterio reside más en su condición de sitio histórico que en el valor artístico de lo que se conserva, ya que buena parte de sus obras de arte fueron destruidas, y otras se hallan dispersas en varios museos.

Sin embargo, la ruina material de Sigüenza comenzó a fraguarse casi desde el momento de su fundación, al elegir para su emplazamiento un terreno ocupado por una laguna; la tradición explica esta elección por la repetida aparición de una imagen de la Virgen de una iglesia cercana en dicha laguna. Pronto debieron hacerse patentes los efectos destructivos del agua sobre la piedra arenisca de los zócalos hasta los que subía la humedad, alcanzando inmediatamente los gruesos muros de tapial.

Fue esta humedad la causante de los constantes problemas de conservación y de insalubridad que ha tenido Sijena a lo largo de toda su vida. Los problemas ocasionados por esta circunstancia llegarían a influir en la transformación del monasterio, e incluso en su propia regla.

Historia

La reina Dña. Sancha, esposa del rey Alfonso II de Aragón, fundó el Cenobio femenino en 1188, para acoger a una orden hospitalaria, la Orden de San Juan de Jerusalén, destinada a religiosas pertenecientes a la nobleza del Reino de Aragón. Se trataba de una regla que hacía compatible la vida contemplativa y de oración con la vocación asistencial caritativa propia de los Hospitalarios, todo ello en comunidad; la orden obtuvo una serie de privilegios papales, entre otros el de no acatar una clausura plena, habitual en los monasterios femeninos, lo que unido a la protección de los monarcas aragoneses llevó a la vida del monasterio a constituir una especie de corte en la que tuvieron su reflejo los acontecimientos de la Corona durante la Alta Edad Media. La reina fundadora incorporó a este monasterio un panteón para su propio enterramiento y para el de la familia real.

Sijena alcanzó su consolidación artística a mediados del siglo XIII cuando estuvieron terminadas la iglesia y las pinturas murales de la Sala Capitular. Se instaló también un importante Archivo de la Corona de Aragón, en el que se custodiaron documentos del Gobierno del Estado, antes de que Jaime II creara el Archivo de Barcelona. En el siglo XIV se realizaron importantes reformas impulsadas por la priora Dña. Blanca de Aragón y de Anjou, hija del rey D. Jaime II, que debieron afectar sobre todo al Palacio Prioral. En esta época, en la que la comunidad llegó a contar con más de cien dueñas, el monasterio se enriqueció artísticamente con importantes tapices, retablos, pinturas y diversos objetos de mobiliario, de lo cual nada se conserva en el propio recinto monacal. A esta época se atribuyen las salas del Palacio Prioral, con sus interesantes techumbres, y es entonces cuando se convierte en una pequeña "ciudad" habilitándose viviendas que se construyen sobre los torreones, muros, claustro e incluso sobre la iglesia. Cada "dueña" se apropia de un espacio propio para su vivienda dentro del monasterio.

Sin embargo, la administración de Dña. Blanca con sus importantes inversiones en obras y adquisiciones llevó al monasterio a la bancarrota y a partir de esta época la orden consigue apenas la supervivencia con una nueva política de austeridad que se prolongaría a partir del siglo XV, cuando pierde la protección y vinculación real, hasta el siglo XIX en que se inicia el ocaso del edificio y de la propia orden.

Seguramente el hecho de que Sijena no fuera abandonada definitivamente por sus moradoras como consecuencia de la desamortización de 1835 fue determinante para conservar el monasterio, a pesar de los importantes problemas de conservación que ya entonces presentaban algunas de sus fábricas. En marzo de 1923 fue declarado Monumento Nacional.

El incendio de 1936 afectó a la totalidad de techumbres y forjados de madera, quedando en pie la irregular estructura muraria que amenazaba ruina en muchas de sus partes. El peligro de derrumbes llevó al director de las obras de restauración D. Fernando Chueca Goitia a realizar una labor de desescombro a partir de 1955 que aprovechó para eliminar los muros añadidos, reconstrucciones y recerimientos, seguramente todos ellos en mal estado, para dejar la estructura medieval de muros y arcos, como una ornamenta desnuda, sobre la que se habían ido erigiendo las ampliaciones sucesivas; de modo que la destrucción del monasterio supone una vuelta a los orígenes de aquella primera arquitectura sencilla y austera del siglo XII.

Arquitectura

La historia de Sijena es bien conocida por la abundante documentación conservada de todas las épocas incluso de la primera fundación; sin embargo, las referencias a las obras realizadas no son suficientes para explicar satisfactoriamente y con detalle la configuración del monasterio románico en el momento de su fundación a finales del siglo XII. En cuanto a la tipología arquitectónica, la traza es clara y conocemos la distribución general y las partes que formaban la edificación en torno al claustro, pero en cuanto a la evolución de las fábricas se plantean algunos interrogantes.

El monasterio erigido en el siglo XII responde a una tipología sencilla: se trata de una ancha crujía continua en torno a un claustro compartimentada para albergar las distintas funciones de la vida monástica; de modo que las dependencias sucesivas en torno al claustro tienen una misma configuración estructural y espacial, ya que está construida la crujía con una serie de arcos de piedra que a modo de arcos transversales o diafragmas de 8,5 m de luz se repiten cada 3 m aproximadamente, apoyándose en los gruesos muros que delimitan y cierran esta nave continua. Esta serie de arcos forman una estructura modular según una disposición geométrica muy precisa basada en la utilización de un número de unidades que son múltiplos de 3. Sobre estos arcos se apoyaba directamente la estructura de correas de la cubierta, cuyas vertientes se formaban por la coronación de los arcos rematados según la pendiente de las cubiertas.

De este modo el espacio de las dependencias, salas y dormitorios, se caracteriza por una prolongada secuencia de arcos ligeramente apuntados, que se manifiestan al interior en toda su forma y dimensión, sin más ornamento que unas pinturas de las que nos han llegado algunos fragmentos.

La iglesia también forma parte de esta disposición de la planta, ocupando el ángulo sureste, en continuidad con el refectorio, destacándose el volumen construido con tramos de bóveda de cañón sobre arcos fajones y con mayor altura que las naves del resto de las dependencias, destinadas a dormitorios, locutorio, sala capitular, cocina, refectorio, etc. Se puede apreciar una clara diferencia estilística y cronológica entre la cabecera y la nave. En una primera fase se construirían los tres tramos occidentales de la nave y tendría seguramente una cabecera recta, y en una segunda fase en la primera mitad del siglo XIII se erigieron la cabecera y el transepto que enlaza por su parte septentrional con el panteón. La singular disposición de la cabecera, desplazada respecto de la traza general, bien puede deberse a que ésta se adaptara a la existencia previa del panteón y de la torre de señales, resolviendo la integración de estos volúmenes con los tres ábsides.

El tipo de monasterio basado en la construcción sistemática e indiferenciada de arcos transversales, es decir, basado en una sola sección, es bien distinta de la complejidad articulada de los monasterios cistercienses que por aquellas fechas se estaban edificando en el ámbito territorial de la Corona aragonesa. Pero seguramente era el tipo adecuado a las necesidades de la orden y a la exigencia de construcción en un plazo rápido.

El sistema utilizado para la construcción es, por otra parte, una sabia utilización de los elementos disponibles. Se utilizó para el zócalo, cimientos y arcos, piedra arenisca, completándose la construcción de los muros con tapial de 1,60 m de espesor; los arcos apoyan en el zócalo de piedra, y el tapial es un muro corrido independiente de éstos, siendo por tanto su función la de formar el cerramiento hasta la altura de la cubierta. Este sistema tiene algo de arcaico en su "masividad", en el empleo de estructuras inertes, resistentes y aislantes. A la pesadez de los muros se contraponen el empleo sistemático de los arcos ligeramente apuntados.

El claustro románico primitivo estaba formado por una serie de arcos de medio punto apoyados en sencillas columnillas con capiteles lisos en cada uno de sus lados. Las naves estarían configura-

das, en una primera construcción, por un forjado inclinado de vigas de madera en la prolongación de la vertiente interior de la edificación perimetral, tal y como hemos señalado. En una etapa posterior seguramente no muy lejana en el tiempo de la primera se hizo la bóveda de cañón que todavía permanece en los tramos conservados.

La sala capitular nos interesa particularmente porque fue la sala más importante, artísticamente hablando, y también por la última restauración llevada a cabo, de la que nos ocuparemos más adelante.

Desde la sala capitular se dirigía la vida del monasterio; para poner de manifiesto la vinculación a la Corona de Aragón, y darle carta de naturaleza a su condición de espacio real, se hizo una bellísima techumbre de madera y se decoraron sus paramentos con pinturas murales en una singular confluencia de artistas de distintas culturas, un caso único en la península ibérica.

La techumbre ocupaba los seis tramos de la estancia delimitados por los seis arcos diafragmas que la configuran, con el mismo sistema que el resto del monasterio; una viga central en el eje longitudinal dividía el techo en doce rectángulos cubiertos por los correspondientes taujeles, solución estructural distinta de los característicos alfarjes de la tradición aragonesa e hispánica.

Así pues, la techumbre plana de la sala capitular estaba realizada con una solución de taujeles concebida como grandes paneles rectangulares inspirada en el modelo de la Capilla Palatina de Palermo y no con el sistema de alfarjes utilizados generalmente en la tradición local, sustituyendo el empleo de mocárabes por el repertorio de soluciones geométricas existentes en el Aragón islámico. Este influjo se explica por el matrimonio de Constanza de Aragón, hija mayor de Alfonso II y de Dña. Sancha, la fundadora de Sijena, con el Rey Federico II “Barbarroja” de Sicilia y emperador de Alemania. La reina Constanza había permanecido en el monasterio y mantuvo estrechas relaciones con él, haciendo llegar a Sijena los reflejos artísticos de Palermo. Resulta pues insólito el influjo oriental en un monasterio cristiano a principios del siglo XIII, a través de la nueva dinastía aragonesa que incorporaba plenamente las nuevas corrientes occidentales, en un territorio que seguía teniendo sus carpinteros y gremios artísticos con nombres musulmanes y en las proximidades de algunos notables monumentos islámicos como el citado Palacio de la Aljafería en Zaragoza.

Se ejecutó la techumbre en primer lugar, y posteriormente las pinturas murales se adaptaron a la estructura para configurar un conjunto unitario a modo de los existentes en Sicilia. Se atribuye la autoría de las pinturas de Sijena a maestros ingleses que estuvieron trabajando en la Corte de Sicilia a finales del siglo XII, y a los que se relaciona con la iluminación de la Biblia de Winchester. El mecenazgo de la reina Constanza de Sicilia llevaría a tierras aragonesas hacia 1210 a los artífices de aquellos monumentos que tanto debieron impresionar a la hija de Dña. Sancha para realizar una obra ambiciosa en el monasterio en que estaban enterrados su madre y su hermano el rey Pedro II. Esta conexión mediterránea explica el sorprendente influjo de Palermo y de las miniaturas de códices en la sala capitular de Sijena.

Nos hemos detenido en la sala capitular porque solamente este singular episodio artístico, perdido, pero bien documentado, junto con la conservación de las pinturas murales en el MNAC y la del armazón estructural de esta sala y las contiguas, justifica la recuperación del monasterio, con un planteamiento en el que el eco de las ausencias es tan importante como la misma presencia de los restos conservados in situ, y que exige una revisión de los criterios de restauración utilizados.

Restauración. Historia

En el año 2000 comienza nuestro trabajo en Sijena por encargo de la Fundación Caja Madrid para llevar a cabo la restauración prevista en un convenio firmado por esta entidad financiera con la

Diputación General de Aragón. El objetivo era el de actuar sobre el claustro y demás estructuras en situación de ruina progresiva, en las que no se había intervenido todavía para evitar que se perdieran definitivamente. En aquel momento el monasterio había sido objeto de varias restauraciones y de alguna “desrestauración”.

Sijena ha sido objeto de varias etapas o campañas de restauraciones bien diferenciadas.

Una primera etapa se remonta a mediados del siglo XIX: Ya desde el año 1850 se tiene noticias documentadas de las obras de restauración, en las que se da cuenta de los problemas de conservación del monumento, siendo los más importantes los de las cubiertas y sobre todo los originados por la presencia de abundante agua en el subsuelo que secularmente ha constituido una patología permanente e imparable. Para ello se realizaron algunas soluciones de drenaje y de saneamiento de solados y paramentos.

La humedad no solamente afectaba a las fábricas de piedra, sino también a los revestimientos y decoraciones, incluidas las pinturas románicas de la sala capitular, siendo además la causa de un ambiente insalubre.

En 1884 se inició una importante restauración promovida por la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca que había encargado al arquitecto Ignacio de Velasco el estudio de las zonas ruinosas, levantamiento de planos y el proyecto que finalmente se llevó a cabo. Gracias a estos detallados planos e informes podemos saber cómo se encontraba el monasterio y las obras realizadas posteriormente, en las que se abordó la reconstrucción completa de las fachadas norte y oeste del claustro ya que estos lados estaban completamente arruinados.

Las nuevas fachadas introducían un orden regular frente a las construcciones a las que sustituyeron y a los cuerpos fragmentados conservados en el lado este, intentando recuperar el ambiente románico. Pero la nueva configuración ejecutada en ladrillo era en su composición, forma y trazado totalmente ajena a la del primer claustro románico.

El fuego y el desescombrado de la postguerra significaron la desrestauración completa de aquella reconstrucción.

La segunda etapa comprende las restauraciones realizadas desde el año 1927 hasta 1936; las obras realizadas en 1927 según proyecto del arquitecto Bruno Farina se refieren a consolidaciones de cimientos, drenajes, arreglos de cubiertas y diversas restauraciones en la iglesia y el claustro dirigidas a sanear y consolidar el monasterio poco después de ser declarado Monumento Nacional. Dentro de esta segunda etapa, anterior a la destrucción del incendio de 1936, se producen las primeras restauraciones destinadas a recuperar el monumento como tal, con los criterios habituales de aquellos años, que procuraban eliminar los cuerpos extraños añadidos a las primitivas y originales fábricas románicas de piedra como en tantos monumentos. Sijena había sido objeto de torpes ampliaciones ajenas a la arquitectura principal en cuanto a tipo, estructura, forma y materiales, sobre todo en el s. XIX que afeaban el conjunto y alteraban la comprensión de aquella arquitectura románica. Por las fotografías del Archivo Mas, y de J.M. Luesma (1930) podemos saber que se eliminaron los recrecimientos de los ábsides románicos en la nave principal y en la torre; con ello el volumen recuperó la fisonomía original. Esta labor de limpieza no supuso invención alguna ya que los cuerpos eliminados habían sido ejecutados con ladrillo sobre las fábricas viejas, sin destruirlas.

Podemos considerar como una nueva etapa de restauraciones las que se promueven desde los órganos de la administración pública en la postguerra; desde 1950 se suceden casi ininterrumpidamente diversas obras de restauración, primero bajo la dirección de Ricardo Fernández Vallespín y después a partir del año 1955 hasta mediados de los setenta bajo la dirección del arquitecto Fernando Chueca Gotilla. Es una etapa importante porque la destrucción originada por el incendio de la Guerra Civil llevaron al monasterio a una situación de ruina completa, en la que las fábricas

de piedra habían aguantado mejor que las estructuras leñosas y que las construcciones de ladrillo, lo cual propició la limpieza de escombros, la demolición de muros inestables y la restauración de las fábricas románicas conservadas, cuya permanencia cobró un renovado valor frente a los añadidos posteriores. El monasterio ruinoso, inhabitable, se manifestó con toda la banalidad de las ampliaciones y reformas que ocultaban las estructuras primitivas.

De esta etapa son los últimos trabajos de saneamiento de fábricas y cubiertas de la iglesia, siguiendo con los realizados antes de la guerra, en los que se utilizaron los criterios y soluciones constructivas habituales en aquellos años, con procedimientos de tecnología sencilla y artesanal pero incorporando algunos materiales nuevos, tableros cerámicos, cemento, etc. La restauración se dirigía a devolver al monumento su máxima claridad formal y estilística siguiendo las pautas del propio edificio o de otros monumentos emparentados cronológica y estilísticamente, según la sabia y experta discrecionalidad del autor. En palabras del arquitecto Fernando Chueca Goitia “los elementos desaparecidos permiten una reconstrucción purista”, y con este criterio se restauraron los ábsides, las torres, ventanales, impostas, cornisas, capiteles de la iglesia, se eliminó una capilla añadida al transepto por el lado sur (Epístola), y se restauró el singular ventanal recayente por este lado. Además de la iglesia, se restauró la nave contigua correspondiente al antiguo refectorio, y se comenzó la restauración del claustro para lo cual Chueca redactó un proyecto que contemplaba la reconstrucción completa, que no se llegó a realizar.

La ingente tarea de recuperación completa del monasterio quedó no obstante supeditada a unas campañas de presupuestos muy limitados que no pudieron abordar toda su problemática y todo su alcance. Los proyectos eran parciales, y la documentación de éstos recoge los aspectos concernientes a cada campaña sin realizar estudios y análisis completos de la situación. No reflejan por tanto un conocimiento detallado y exhaustivo de las fábricas, de su contexto, de sus patologías, ni tampoco un proyecto claro del conjunto. Como era habitual en España en ese periodo, la propia obra establecía las pautas a seguir, y abarcaba tanto la exploración arqueológica y cualquier otra investigación que, en su caso, se estimara necesaria.

De 1974 es el proyecto de reconstrucción del claustro, en el que se contempla la intervención en las galerías y de las crujiás. Al parecer las galerías estaban completamente arruinadas.

Proponía el arquitecto reconstruir sólo las bóvedas de la panda del claustro contigua a la nave de la iglesia, que era la mejor conservada, desmontar todo lo existente, construir una galería de arquillos para después colocar las bóvedas sobre ellos. Los otros tres lados se proyectaron de modo más sencillo, siguiendo en realidad la traza del claustro neorrománico del XIX.

Finalmente la intervención se redujo a la panda sur, contigua a la iglesia, y en ella no se siguió el proyecto completamente, pues no existen “semicolumnas de piedra” según el dibujo del proyecto, sino que las dovelas están efectivamente conservadas e integradas dentro de unos arcos de ladrillo de luz menor que la original, que son un apeo de los restos pétreos originales.

En las crujiás que circundan el claustro, incluida la sala capitular, el proyecto de Chueca contemplaba la reconstrucción de arcos y la colocación de un artesonado similar al realizado en el refectorio, según el modelo tipológico levantino, tal como se dice en la memoria.

En los proyectos de Chueca no encontramos un análisis de las evidentes superposiciones de etapas constructivas medievales que se pueden observar en los restos conservados en las pandas no restauradas, superposición que plantea, como veremos, un conflicto difícil de resolver y que no sabemos si se hallaba presente en el refectorio.

Tampoco encontramos en las restauraciones de postguerra ninguna actuación dirigida a resolver o paliar el problema de las humedades procedentes del subsuelo.

A partir de 1989 la restauración de Sigüenza toma una nueva dirección. El Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón, a la que se había transferido las competencias en materia de conservación al patrimonio cultural, encargó al arquitecto Emilio Rivas Soria un proyecto director de intervenciones y posteriormente diversos proyectos de rehabilitación que acometieron la sala capitular, la conclusión del refectorio y el acceso al recinto monumental con unos nuevos criterios de intervención incorporando las tendencias, gustos, interpretaciones y técnicas de los años 80 en España. El trabajo de Emilio Rivas se encuadra plenamente en esta corriente que trata de interpretar el monumento como objeto arquitectónico, más allá de los aspectos estilísticos e históricos, con una valoración global, que incorpora la sensibilidad contemporánea del espacio, de la luz y de la forma, y que trata por encima de todo de diferenciar lo antiguo de lo moderno, llevando hasta el extremo la recomendación de las cartas de restauración, de evitar el falso histórico, de diferenciar, etc.

En la sala capitular llevó a cabo una intervención consistente en el cubrimiento de la sala con una nueva estructura metálica ligera sobre los arcos transversales sobre la que se construye el tablero de cubierta, un plano inclinado que constituye la única vertiente del tejado, constituido por tramos separados, que dejan unas aberturas por las que pasa la luz, todo ello con procedimientos constructivos y materiales manifiestamente distintos de los originales. Con ello el plano de la cubierta se levanta respecto de la coronación de los arcos. Las aberturas formadas en las juntas del tablero de cubierta son coincidentes con la línea de apoyo en el arco, de forma que la luz penetra buscando estas fisuras sobre los propios arcos, enfatizando este efecto de ingravidez de plano “flotante”. El arco se convierte en este proyecto en el objeto arquitectónico a valorar, casi como si de algo singular y único se tratara, por encima de su condición estructural y de “formación” de un espacio. La estructura metálica superpuesta, con un sofisticado dispositivo para resolver el encuentro del vidrio y el tablero de cubierta con piedra se convierte así en un nuevo y distinto objeto arquitectónico, significando claramente la diferencia.

El cambio de orientación respecto de las actuaciones precedentes es tan grande que se podría hablar de desrestauración, aunque realmente no se llegó a demoler nada de lo realizado anteriormente, tal como se contemplaba en el proyecto con el artesonado del refectorio.

Según Rivas la restauración llevada a cabo en la sala capitular es “paradigma de la nueva metodología a utilizar en el resto de las dependencias que se encuentran en el mismo estado y anexos a la misma (...) el respeto obligado a los elementos originales y existentes no suponía renunciar a la claridad expresiva del diseño contemporáneo estableciendo un diálogo entre ambos conceptos siempre y cuando la nobleza de los materiales empleados y el binomio forma-construcción fueran los adecuados”.

La intervención en la sala capitular obtuvo un Diploma de Europa Nostra en el año 1991.

Nuestra restauración

Con la firma del citado convenio entre Fundación Caja Madrid y Diputación General de Aragón la restauración de Sigüenza entra en una nueva etapa. En esta ocasión la propia Fundación introduce una metodología y se forma un equipo multidisciplinar dirigido por nosotros para que previamente a la redacción del proyecto de restauración se realicen unos estudios exhaustivos sobre todos los aspectos de la problemática del monumento: Los criterios de restauración deberán apoyarse en un sólido conocimiento de los restos, de sus condiciones materiales y de su historia.

Para ello, se comenzó con la organización de un seminario en la sala capitular, para reflexionar y debatir conjuntamente, a la vista del estado de conservación y del “estado de la cuestión” en cuanto a teorías y praxis de los últimos años incluidas las realizadas en el propio monasterio, sobre los criterios

de la futura intervención. Insólito comienzo bajo la dirección de Gabriel Morate, Director del Programa de conservación del P.H. de la Fundación, que reunió en una misma mesa a expertos en restauración, incluidos los arquitectos de las intervenciones anteriores, Emilio Rivas y Fernando Chueca, y a la fundadora de las Hnas. de Belén, la nueva comunidad de monjas que habitan el monasterio desde el año 1985 en lugar de las monjas Sanjuanistas y que planteaban su programa de necesidades.

El trabajo realizado posteriormente en Sijena tuvo como base de partida las conclusiones de aquel seminario, que debatió sobre todo las posibilidades de actuar sobre las amplias crujiás ruinosas en torno al claustro, estableciendo unos criterios generales en cuanto a la metodología y al procedimiento, que admitía la necesidad de cubrir la ruina y el completamiento de arcos diafragmas de las crujiás y de las arcadas del claustro “centro y referencia fundamental de la arquitectura y de la vida del Monasterio, sin el que no se puede entender el alcance de su arquitectura actualmente desfigurada”. También se decía que debían “potenciarse los valores inmateriales del Monasterio como son el silencio y el uso religioso que pervive actualmente como parte de la Memoria histórica del conjunto, con especial atención a la integración en el paisaje y al tratamiento de la luz...” Se habló de la conveniencia de llegar a un equilibrio entre la acomodación a las necesidades de la comunidad religiosa y a la condición cultural del monumento.

En aquel debate se criticó el cubrimiento realizado en la sala capitular, cuestionable en sí mismo, pero inapropiado en todo caso como sistema generalizable a todo el resto de las crujiás.

Tampoco eran aplicables los criterios de la restauración “purista” de postguerra, ya que las estructuras ruinosas conservadas corresponden a una arquitectura mixtificada que no admite una interpretación simple y unitaria.

El problema se Sijena reside en que ni es absolutamente una ruina, ni tiene la suficiente entidad arquitectónica como para constituir a partir de los restos un conjunto terminado y habitable. La conservación de los restos significa consolidar, reconstruir algo. Y por otra parte es un monasterio habitado que trata de recuperar una identidad como tal. No es posible, a nuestro juicio, hacer lo que proponía Chueca en el seminario, construir un “bonito convento” para la nueva comunidad de monjas a partir de las crujiás que permanecen en pie. Al menos no es posible hacerlo con los criterios “puristas” utilizados en la iglesia y refectorio porque no hay suficientes elementos que determinen la forma de hacerlo.

Por otro lado, las partes restauradas y en uso requieren la máxima recuperación posible de las zonas ruinosas, para encontrar su sentido en un conjunto arquitectónico. Se trata en consecuencia de establecer un compromiso entre el valor arquitectónico y el arqueológico, sabiendo que tal vez el mayor valor sea el histórico.

Había pues que encontrar una tercera vía o un prudente equilibrio basado en un riguroso estudio del monumento y de los problemas de las áreas más ruinosas.

El paulatino conocimiento del monasterio obtenido a partir de los estudios previos, de los aspectos materiales e inmateriales, nos llevó a un abundamiento de las conclusiones del seminario en la propia elaboración y concreción del proyecto de restauración el cual definió una idea del conjunto, un objetivo de configuración global, pero que en todo caso suponía una estrategia de actuación ya que, a pesar del gran alcance de los estudios realizados de los materiales, quedaban importantes aspectos a dilucidar en la propia obra. Sobre todo en lo que se refiere a la intervención en los muros, tan alterados y modificados, con materiales pobres, de poca consistencia, donde el trabajo de restauración debía basarse en una exploración completa de todas las superficies.

El estudio de las fábricas durante la obra fue revelando el papel constructivo de cada material y se fueron aclarando las etapas de la evolución tipológica, y, aunque todavía mantenemos ciertas dudas, disponemos de suficientes datos como para fundamentar la actuación llevada a cabo.

El estudio histórico constituye una importante indagación de los primeros siglos de vida del monasterio, en relación con la Orden Hospitalaria de San Juan, estableciendo algunas nuevas hipótesis y profundizando en los orígenes, lo que permite explicar la formación un tanto atípica de la cabecera románica con el Panteón Real y elaborar algunas hipótesis en cuanto a la presencia de edificaciones anteriores a la fundación del monasterio propiedad de la Orden del Hospital.

Pero lo que aquí interesa señalar es que en la actuación que hemos llevado a cabo se ha procurado obtener una comprensión de todo el conjunto, de sus problemas de conservación, del significado cultural y también de la realidad material que nos encontramos. Y en esta línea se redactó un proyecto que abarcaba la totalidad del claustro, galerías y crujías, del cual se está ejecutando una primera fase. Un proyecto que se basa más en los aspectos globales y en las características tipológicas de la arquitectura medieval que en el virtuosismo de un nuevo envoltorio proyectado para cada fragmento como si se tratara de una joya de museo o una naturaleza muerta. En este proyecto se incluye el desmontaje de la cubierta de la sala capitular, para realizar en su lugar un cubrimiento con el mismo sistema del resto de las crujías, que es el que nos parece adecuado desde esta perspectiva de conjunto que hemos tratado de obtener. Se trata por tanto de desrestaurar una obra reciente, cuya mayor virtud reside seguramente en ser ejemplo de una determinada actitud en la restauración propia de un tiempo concreto y de un contexto cultural/profesional. Pero es por otra parte incoherente con la actuación que se ha proyectado en el resto de las crujías, que son la mayoría de las dependencias. Es por otro lado, la cubierta de la sala capitular, una solución constructiva frágil por la que entra el agua de un modo progresivo, afectando a las fábricas de arcos y muros cuya piedra se sigue disgregando habiéndose producido algunos desprendimientos. En la actualidad la sala capitular permanece cerrada ya que la “desrestauración” no se ha ejecutado en la nueva fase de obras.

El planteamiento general de nuestra propuesta trata de conciliar las condiciones arqueológicas de las estructuras ruinosas que nos han llegado con la posibilidad de clarificar o incluso de restituir su condición arquitectónica, a partir de la resolución de los problemas de conservación de los materiales, procurando que los procedimientos no se impongan sobre aquellas condiciones esenciales.

Así pues en lo que se refiere a las crujías del claustro, en las que se conservan la mayoría de los arcos transversales y buena parte de los gruesos muros perimetrales formando una evocadora ruina, entendemos que la repetición de éstos define un ámbito que no llega a ser arquitectura completamente, pero en el que la serie geométrica y la permanencia de los elementos fundamentales del proyecto medieval constituyen un orden arquitectónico que permite una reconstrucción analógica del espacio y del volumen, como protección a la ruina.

La ruina se degrada. Por ello se trata de recomponer el espacio como el ámbito apropiado para presentar la ruina y como el mejor procedimiento para la protección de ésta. Ya no se trata de un fragmento sino de un sistema constructivo completo, y la actuación se debía producir con una cierta “naturalidad” evitando soluciones demasiado explícitas o artificiosas.

Pero ahora, y a diferencia del criterio empleado en la sala capitular, el envoltorio, la protección se hará a partir del completamiento de los propios elementos arquitectónicos estableciendo, eso sí, unos procedimientos diferenciados de los históricos, con un tratamiento específico para cada caso, sin aspiraciones expresivas ajenas a las propias fábricas.

Era imprescindible comenzar por solucionar el problema del acuífero, pues se había demostrado la fatal confluencia de los agentes que llevan necesariamente a la haloclastia de la piedra arenisca, lo que significa la ruina total a largo plazo, un problema por otra parte conocido desde siempre en Sijena. Con los medios actuales, es posible extraer el agua del acuífero y eliminar este peligro. Este capítulo supone no solamente asegurar la conservación de los materiales y la salubridad del espacio,

sino también la posibilidad de eliminar los rellenos que modificaban los niveles originales en algunas zonas, recuperar dichos niveles y con ello clarificar la traza y los recintos románicos.

Lo primero ha sido, por tanto, la realización de un costoso y difícil drenaje del agua del subsuelo, para lo cual ha sido necesario practicar unos largos taladros en el nivel de roca y conducir la salida del agua hasta un punto en el que el freático es capaz de absorber este vertido, 160 metros fuera del recinto monacal. Los beneficios de esta operación ya se han dejado notar incluso en las fábricas restauradas anteriormente.

Los restos de los muros y arcos presentan diversos materiales procedentes de las numerosas ampliaciones y reparaciones a lo largo de la historia, de distinta factura, en general pobres labores de ladrillo, revocos, rellenos, impropios de un edificio monumental, pero que forman parte ya de las fábricas históricas y que sería muy difícil por otra parte eliminar o sustituir completamente. Conservamos estas huellas menores, siempre que no ofrezcan peligro o falta de consistencia ya que la restitución espacial y tipológica se basa en la recuperación y puesta en valor de los valores sustanciales de los materiales arquitectónicos–arqueológicos que nos han llegado; la estructura espacial de profunda perspectiva, la proporción, el silencio, la luz medieval, el orden pautado y geométrico, la masividad de los muros de piedra y tapial... antes que la recuperación prístina de una entidad arquitectónica que no se corresponde totalmente con ninguna de las fases históricas.

La solución constructiva consiste en la ejecución de un forjado de madera sobre los propios arcos transversales en el nivel constituido por recrecimientos de éstos, realizados en ladrillo en los siglos XIII y XIV para constituir una planta elevada, aunque ahora no se realiza este segundo piso, dejando la arquitectura interrumpida justamente en el nivel cuya configuración nos resulta desconocida, pero señalando el modo en que la arquitectura se transformó. Continuando con este sentido de arquitectura interrumpida y en cierto sentido, neutra, las crujías se cubren con cubiertas planas.

Por lo que respecta al claustro incluimos en el proyecto una propuesta de reconstrucción analógica de la arcada del ladrillo para configurar la delimitación del patio y significar las dos escalas del claustro, las crujías y las galerías, aunque éstas quedarían sin cubrir. Con ello se recupera la tipología claustral pero sin la reconstrucción de una entidad arquitectónica integrada, para la cual no existe un guión coherente ni justificación alguna.

En el recrecimiento y consolidación de los muros se han empleado tres materiales; ladrillo macizo revocado con mortero de cal o visto, tapial de hormigón de cemento en color ocre, y piedra arenisca. El ladrillo visto se ha empleado en la reparación y consolidación del tapial en las franjas constructivas en las que históricamente se ha empleado este material de reparación, tanto por el interior como por el exterior. Por el interior se mantiene la apariencia preexistente ya que los tramos de muros entre arcos tienen más presencia, como lienzos autónomos, que los materiales. No así en el exterior donde la desnuda continuidad de la reposición proporciona una percepción renovada y unitaria, distinta de la fragmentación heterogénea de la ruina que no se podía mantener, dada la pésima calidad del conglomerado de materiales que se habían acumulado. Esta circunstancia se ha aprovechado para delimitar en el muro la altura del claustro original, diferenciándolo respecto de los posteriores recrecimientos, en los cuales las fábricas estaban igualmente alteradas. En la parte superior de los muros, correspondientes a los recrecimientos, los paramentos saneados con ladrillo se han revocado con mortero, un tratamiento más difuso que quiere significar la indeterminación de la arquitectura de la planta superior.

En los tramos de muros en los que el tapial había desaparecido completamente el muro se ha reconstruido en todo su espesor con hormigón con un procedimiento equivalente a la fabricación del tapial. La base de piedra se ha mantenido incluso con la erosión producida por la humedad rellenando-

do o sustituyendo únicamente cuando la solidez de la fábrica o las aberturas nuevas incoherentes así lo requerían, procurando utilizar material recuperado.

Se han eliminado rellenos en el claustro y en las naves, especialmente en el ámbito del Palacio de Dña. Sancha, lo que ha puesto al descubierto las bases de piedra y cimentaciones originales, en general bien conservadas, todo lo cual viene a confirmar el carácter arqueológico del sitio y a valorar la reconstrucción de muros y de los arcos en su justa medida.

Con esta actuación se pretende recuperar el espacio y el volumen básico con su arcaica masividad, manteniendo el material que ha llegado hasta hoy en condiciones de estabilidad, y procurando una lectura de la formación del objeto arquitectónico.

Así el conjunto formado por la iglesia, las crujiás mejor conservadas y las ruinosas ahora recién cubiertas, cobran una renovada coherencia, obviamente inconclusa, y allana el difícil camino de terminar la recuperación de Sijena.

Bibliografía

CABAÑERO SUBIZA, B. *La techumbre mudéjar de la sala capitular del Monasterio de Sijena (Huesca): nuevos datos para el estudio de la evolución durante el siglo XII de los modelos de tableros geométricos de la aljafería de Zaragoza.* Tarazona: Instituto de Estudios Turiasonenses, 2000

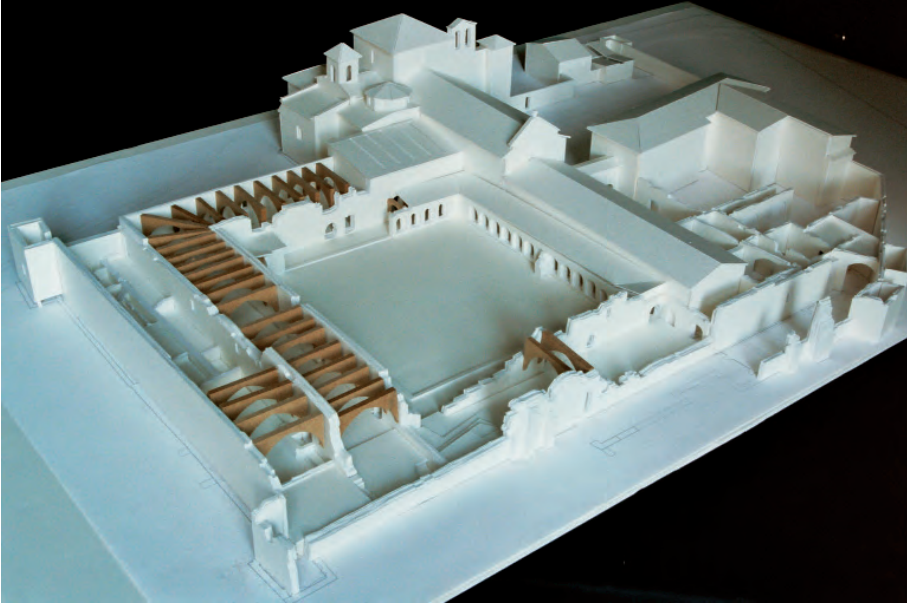
DE PANO Y RUATA, M. *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción.* Lérida, 1883

MAS, A.; GUDIOL, J.; COMPAIRÉ, R.; LUESMA, J. *Real Monasterio de Sijena. Fotografías 1890-1936.* Huesca: Diputación, 1997

OAKESHOTT, W. *Sijena: Romanesque paintings in Spain & the Winchester Bible artists.* London: Harvey, Miller and Medcalf Ltd, 1972

UBIETO ARTETA, A. *El Real Monasterio de Sijena (1188 - 1300).* Valencia: Anubar, 1966

UBIETO ARTETA, A. *El monasterio dúplice de Sijena.* Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Diputación de Huesca, 1986



Maqueta del conjunto del monasterio. Luis Franco y Mariano Pemán, 2002



Acuarelas de Valentín Carderera. Siglo XIX. Fuente: *Real Monasterio de Sigüenza: fotografías 1890-1936*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1997



Claustro. Estado de conservación en 2002. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Vista del lienzo norte del claustro después de la última restauración. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán, 2006



Arcos de la nave norte de dormitorios en 2002. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Nave norte de dormitorios después de la última restauración. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán, 2006



Restauración de la sala capitular. Emilio Rivas, 1989-1991. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Completamiento y cubrimiento de los arcos, 2006. Foto: Luis Franco y Mariano Pemán



Acuarelas de Valentin Carderera. Siglo XIX. Fuente: *Real Monasterio de Sigüenza: fotografías 1890-1936*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1997



Sala Capitular. Fuente: Archivo Mas. Alrededor de 1940. Cesión de la Fundación Caja Madrid

Esquema de la restauración de la Iglesia del Salvador en Sevilla

Fernando Mendoza Castells, arquitecto

Antecedentes

El 26 de noviembre de 1987 comencé a investigar el conjunto del Salvador, apoyado en el encargo de una pequeña obra de emergencia para resolver el problema de caída de varios remates, que amenazaban la seguridad pública. El estado de conservación del Salvador era pésimo, con múltiples grietas, entradas de agua, caídas continuas de materiales e incluso cubiertas de fibrocemento en algunas zonas. A lo largo de dieciséis años, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se hizo cargo de las reparaciones más urgentes por un importe total acumulado de un millón de euros, que permitieron mantener abierto el templo hasta el año 2003. Estas actuaciones, de pequeño presupuesto, consistieron, fundamentalmente, en solucionar la caída de materiales, impedir las entradas masivas de agua y palomas y restaurar la fachada principal. Esta atención, más o menos intermitente, permitió una investigación profunda del templo que generó posteriormente la redacción de un proyecto de restauración ajustado a las patologías y condiciones constructivas del edificio.

La Iglesia del Salvador está considerada, junto con la Iglesia de San Luis, la de la Caridad, la Magdalena, San Telmo y la capilla de San José, la expresión máxima del barroco sevillano. Sin embargo, la Iglesia del Salvador es hija, sin complejos, de las catedrales de Jaén, Granada y Málaga: sofisticados mazos de columnas, de orden compuesto, con sus altos cimacios y bóvedas de aristas y pañuelo, crean un elegante espacio clásico, con vocación de catedral por su escala, dimensión y potencia.

Sin embargo, y a pesar de su aspecto de edificio unitario, es una obra colectiva formada por varias partes. De los arquitectos y artistas que trabajaron en la obra, Esteban García trazó la planta y diseñó el conjunto de criptas subterráneas. José Granados realizó la sección interior, con su juego de cimacios y cornisas. Leonardo de Figueroa cerró las bóvedas y construyó la cúpula. El edificio sufrió importantes cambios en su espacio interior y funciones litúrgicas a lo largo de casi trescientos años.

El Arzobispado de Sevilla fue consciente, a comienzos de la década de 2000, de la necesidad de redactar un proyecto de restauración completo que tratara los problemas a fondo y evitara la proliferación de pequeñas actuaciones que no atacaban de raíz el problema del grave deterioro del edificio. Este proyecto fue un encargo del Arzobispado y se entregó en marzo de 2002. El documento, con un presupuesto de seis millones de euros, abarcaba los siguientes objetivos básicos:

- Conocimiento científico del pasado del conjunto, en especial de la antigua mezquita mayor de Adabbás.
- Eliminación de las humedades de capilaridad en el interior del templo.
- Reconstrucción de las cubiertas.

- Consolidación de la estructura de piedra, inyección de grietas.
- Renovación tecnológica de las redes de electricidad, megafonía, seguridad, iluminación, agua y alcantarillado.
- Limpieza de la piedra y recuperación de luz natural en el interior del templo.
- Limpieza exterior del conjunto.
- Tratamiento global de los bienes muebles.

En la madrugada del 13 al 14 de febrero de 2003, se produjo el desprendimiento de una piedra de varios kilos del arco de la Virgen del Rocío. Esto supuso el cierre preventivo del templo por parte del Cardenal de Sevilla, D. Carlos Amigo. El proyecto de restauración estaba ya terminado, lo que permitió una tarea política urgente: la implicación directa del Ministerio de Cultura en la financiación de las obras, operación llevada a cabo magistralmente por el Delegado Episcopal para la Restauración, el canónigo Juan Garrido Mesa. Los trabajos se han dirigido desde una oficina instalada en el mismo Salvador, se ha contado con la arquitecta Marta Villanueva en labores de coordinación y un numeroso grupo de asesores externos, lo que ha permitido una atención constante al desarrollo de la obra.

La manzana de la Mezquita de Adabbás

La manzana que ocupaba la antigua mezquita de Adabbás (829-830) se encuentra situada entre las plazas del Salvador y del Pan y las calles Córdoba y Villegas. Incluye el templo, con el patio de los naranjos y otras dependencias, así como un conjunto de 25 edificios y locales comerciales que rodean la iglesia por tres de sus caras. Es tradición, en todo el mundo musulmán, adosar pequeños comercios a los muros de la mezquita. Restos de esta antigua actividad en la mezquita son las pequeñas tiendas de la plaza del Pan, antiguas panaderías de Sevilla y Alcalá.

Las dependencias de la Iglesia del Salvador se localizan alrededor del interior del muro perimetral del antiguo patio de los naranjos de la Mezquita de Adabbás o a adiciones posteriores tales como la Capilla Sacramental, hoy Capilla de Pasión, la del Cristo de los Desamparados o la recientemente descubierta Capilla de los Pineda. Al exterior de la manzana hay que destacar el conjunto de edificios del siglo XVIII en las calles Córdoba y Villegas y el atractivo, aunque muy deteriorado, conjunto de tiendas en la Plaza del Pan.

Las sacristías gemelas son dos espacios adosados al testero de Levante de la Iglesia del Salvador de Sevilla y que suponen la fachada superior del conjunto de tiendas que ocupan unos antiguos soportales que tenían la función de la venta de pan. Las tiendas tienen un reducido fondo comprendido entre 1 y 2 m y se encuentran pautadas por un conjunto de fustes de mármol que pertenecieron a la sala hipóstila de la mezquita, reconvertida en Colegial medieval.

En la Plaza del Pan nos encontramos pues, con tres tramos distintos de locales comerciales:

b) El tramo más antiguo corresponde a los poyos de Mairena (1739). El autor fue Ambrosio de Figueroa. Posee cinco locales, desde un pequeño local recién rehabilitado, sin nombre, hasta Canela Pura.

a) El tramo correspondiente a los poyos de los panaderos de Sevilla y Alcalá. Consta de 6 locales situados bajo las sacristías gemelas. Según la información histórica fue construido entre 1776-1777, probablemente por Lucas Cintora.

c) El tercer tramo consta de 3 locales obtenidos vaciando la planta baja del edificio de esquina a la calle Córdoba, antigua Alcueros.

Evolución del conjunto urbano del Salvador

Todo este conglomerado, que evolucionó a partir del trazado de una mezquita muy primitiva (829-830), se configuró básicamente en los siglos XVII y XVIII. Posteriormente, el siglo XIX lo transforma y renueva en lo que podemos llamar su primera actuación de restauración.

Podemos decir que la época moderna del Salvador comienza con el derribo de la mezquita colegial, en 1671. Tras un largo proceso constructivo y varias ruinas que finaliza en 1712, la iglesia se consolida en su configuración actual. Sin embargo, los procesos de transformación comienzan en el siglo XVII y son continuos a lo largo de todo el XVIII:

- Remodelación del patio de los naranjos por Vermondo Resta.
- Construcción de la crujía de la Virgen de las Aguas y del camarín y retablo (J. Maestre) con las dependencias de la calle Villegas.
- Construcción de los poyos panaderos de Mairena. Ambrosio de Figueroa.
- Construcción de la nueva capilla Sacramental. Matías de Figueroa.
- Construcción del retablo de la Capilla Sacramental. Cayetano de Acosta.
- Construcción de la capilla del Cristo de los Desamparados. Matías de Figueroa.
- Cierre de la gran cristalera a Levante y construcción del retablo mayor.
- Se construyen los edificios adosados al muro de la mezquita en la calle Córdoba y plaza del Salvador.
- Construcción de sacristías gemelas y poyos panaderos de Sevilla y Alcalá. Lucas Cintora.
- Instalación de la sillería del coro en la nave central. José y Felipe González.
- Construcción del órgano. Juan de Bono y Manuel Barrera y Carmona. El órgano, de doble fachada, se encontraba entre los pilares centrales de la nave Norte.
- Construcción del revestimiento del coro por el cantero estepeño Julián del Villar.

Sabemos por los escritos de la época que el terremoto de Lisboa (1755) daña gravemente la estructura de la iglesia sólo 43 años después de su inauguración, y que los canónigos se muestran muy alarmados ante las importantes lesiones aparecidas. Las reparaciones de las grietas se realizan con yeso, que se entona con el color de la piedra mediante una jabelga de cal. Para sujetar el yeso se utilizan escarpas y cuñas de madera que han aparecido en la restauración.

Podemos afirmar que el último ciclo de restauración de la iglesia, hasta hoy, es el llevado a cabo alrededor de 1860 en el cual se acometen las siguientes tareas:

- Perforación de los pilares del presbiterio para localizar escaleras de caracol de acceso a púlpitos.
- Supresión de las tumbas superficiales y lápidas del suelo de la iglesia. Terminación de la nueva solería de mármol.
- Traslado del coro a la nave central. Colocación del órgano en nave lateral Norte.
- Supresión del coro. Nueva ubicación del órgano a los pies de la iglesia.
- Terminación del tallado de algunos pilares.

El proceso de restauración

Nuestro proyecto se plantea, desde el principio, en una cuádruple vertiente:

1. Un proyecto de obras propiamente dicho.
2. Una actividad de investigación constructiva e histórica que verificara los datos disponibles y abriera otras vías de análisis.

3. Un conjunto de actividades para la difusión de la obra (Patio de los naranjos).
4. Una gran actividad de restauración de bienes muebles en colaboración con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y de actuaciones en el sitio (rescate del camarín de la Virgen de las Aguas, restauración de las pinturas del Presbiterio, restauración del órgano, etc.).

Trabajos preliminares

La obra se comienza por la Capilla de los Pineda en el Patio de los naranjos. Esta capilla mudéjar del siglo XIV se encontraba abandonada y usada como trastero. La actuación consistió en la recuperación del nivel histórico, dos metros por debajo del nivel actual, con la aparición de una lauda sepulcral en azulejo, de la familia Pineda, una de las mejores conservadas de Sevilla con este material.

Protecciones y desmontaje de los retablos

Resulta evidente que el Salvador, con sus dieciséis piezas, posee una de las mejores colecciones de retablos barrocos españoles. Sin embargo, estos elementos no estaban incluidos en el diseño original del templo: Una iglesia “a la romana”, concebida a finales del XVII, que recorrió un proceso hacia atrás basado en la religiosidad popular y la presión social, que culminó con la localización del coro de canónigos entre los cuatro pilares de la nave central, siguiendo el modelo de las catedrales góticas españolas.

En un primer momento después de su inauguración, se reaprovechan retablos que todavía existían en la colegial medieval, como el situado en la Sacristía, de Pablo Legot, Santa Ana o Cristo de la Humildad. Los primeros retablos construidos para llenar el vacío del gran templo, inaugurado en 1712, se construyen pocos años más tarde: Rocio (1718), Cristo Afligidos (1721), Virgen de las Aguas (1722), santas Justa y Rufina (1730), San Crispín y San Crispiniano (1730).

Pero el retablo monumental que comienza a cambiar la disposición del templo es el de la Capilla Sacramental. Construido por el entallador y escultor portugués Cayetano de Acosta, en el año 1756, 44 años después de la inauguración del templo, su espectacular aparato hace que los canónigos colegiales, asombrados del resultado, encarguen al mismo artista el retablo mayor, lo que supuso el cierre de un monumental arco acristalado a Levante, hoy visible en la Plaza del Pan, y la eliminación del altar mayor, en forma de baldaquino, que se situaba bajo la media naranja de la cúpula. Este retablo, el mayor y más monumental del Salvador, fue construido entre 1770 y 1778.

Dentro de las adecuaciones previas a la restauración de la Iglesia del Salvador llevadas a cabo en verano de 2003, se procedió al desmontaje y/o protección de los retablos. Esta protección se realizó mediante lienzo geotextil y forrado con madera sobre estructura metálica, formando cajón en la parte inferior.

La operación de desmontaje y protección de retablos fue, junto con la catalogación y clasificación de los bienes muebles, una de las primeras actuaciones necesarias para poder restaurar el edificio. Las complejas operaciones de desmontaje del órgano, cancelas, rejas, pilas y retablos, conjuntamente con la protección de las grandes piezas mediante lienzos adecuados, han suprimido este carácter barroco, de gran impacto visual, y han puesto de manifiesto una potente iglesia tardorrenacentista con su espacio desnudo.

Excavación del subsuelo

Una vez que hubimos determinado mediante sondeos el nivel histórico desde el cual se construyó el templo, su plano de asiento, se vació completamente la iglesia de unos 3.000 m³ de tierra de labor que había sido vertida sobre la cota original de arranque. Se libera así a la cimentación de una sobrecarga de 6.000 toneladas formada por un relleno de tierra y huesos humanos, empapada de agua.

El control arqueológico de la retirada del relleno mostró una gran escasez de elementos arquitectónicos. Sin embargo aparecieron restos de más de 1.400 individuos enterrados en lo que fue, probablemente, el mayor cementerio de la ciudad en el siglo XVIII.

Los materiales procedentes del desmontaje de la iglesia medieval fueron vendidos o arrojados a las zanjas de cimentación para dar más consistencia a los derretidos de cal.

La excavación ha permitido reconstruir tres de los cuatro muros de cierre de la mezquita y hallar la modulación de pilares.

La sustitución de los empujes de la tierra retirada se realizó en dos etapas. En la primera se utilizó un sistema de codales prefabricados. En una segunda etapa, estos codales se sustituyeron por estructuras metálicas que, a la vez, soportaban unas pasarelas peatonales que permitían las visitas organizadas de obra:

Trabajos de investigación arqueológica y constructiva

Un equipo de arqueólogos formado por Fernando Amores, Manuel Vera y Álvaro Jiménez, apoyados en la Antropología por Juan Carlos Pecero, realizaron la excavación y el control de los movimientos de tierras. De esta actuación y los estudios posteriores se ha podido trazar definitivamente la Mezquita de Adabbás, muy discutida anteriormente en cuanto a su número de naves y de tramos.

Se han definido los muros de cierre del oratorio islámico correspondientes al Norte (Patio de los naranjos), Este (Plaza del Pan) y Oeste (Plaza del Salvador). Ha faltado por hallar el muro de cierre correspondiente al muro de la qibla y el mihrab, dado que se encuentra absorbido por la cimentación correspondiente al muro de la iglesia.

Igualmente se ha estudiado la evolución de la mezquita como iglesia cristiana hasta su derribo en 1671, con el apoyo del inventario de la demolición por Esteban García y se ha analizado en profundidad su proceso constructivo.

Eliminación y control del agua subterránea

Durante la excavación encontramos el nivel del suelo de la iglesia medieval cubierto por 30 cm de agua, aunque por las marcas en los muros se aprecia que el nivel ha subido hasta 150 cm sobre el nivel de la mezquita colegial, formando un gran aljibe. Esto fue debido a que el muro de cierre de la iglesia a la plaza del Pan se cimentó mediante tres grandes arcos que permiten el paso del agua, mientras que el muro opuesto, a la plaza del Salvador, se ancló en la capa impermeable del subsuelo. Esta operación impide la salida del agua, procedente de un antiguo regato fósil que discurre todavía en dirección al antiguo cauce del río que se situaba en las manzanas delimitadas por las calles Sierpes y Tetuán. Por ello, el agua se almacenaba en el subsuelo, subiendo por capilaridad a gran altura en los pilares de piedra con el correspondiente deterioro. Hemos encontrado que las claves metálicas que sujetan las placas de mármol de las basas de las columnas se encuentran corroídas por el óxido, debido al agua.

Para evitar y controlar la entrada de agua al edificio hemos realizado un doble sistema: mediante un aljibe de regularización, bombeando el agua excedente a la red de alcantarillado. Si el agua sube hasta un nivel determinado, entra en funcionamiento una red de drenaje de seguridad que, por gravedad, saca el agua a la red municipal de alcantarillado. Existe una válvula en la acometida para evitar que la red en carga introduzca agua en el interior del edificio.

Actuaciones en cubiertas

El crucero del edificio se encuentra elevado respecto a las naves laterales y cubierto por cuatro pirámides de madera y teja que protegen las bóvedas de pañuelo.

Ésta es una solución tradicional medieval. Corresponde a uno de los arcaísmos de la Iglesia del Salvador.

Como dice Heyman, *el sistema de doble cubierta en una gran iglesia -una techumbre de madera sobre una bóveda de fábrica- es, al mismo tiempo, decorativo y funcional. La techumbre, de fuerte pendiente, proporciona la necesaria protección contra los agentes atmosféricos de un clima...; de hecho, la bóveda de piedra, tal vez agrietada y en cualquier caso permeable al agua, necesita la protección de una techumbre exterior* (HEYMAN, 2005: 57).

Sobre estas cubiertas se ha actuado reponiendo la tablazón deteriorada por las filtraciones de agua y atando las bases de las pirámides para que no ejerzan empujes horizontales sobre los arcos. Se han repuesto las tejas rotas y se han vidriado las necesarias para completar las pirámides, restaurando los remates cerámicos.

Las cubiertas bajas se encontraban en muy mal estado. Originalmente fueron cubiertas planas, pero la constante entrada de agua hizo que se elevara cada vez más el ataque de la cubierta a los muros, cubriéndola finalmente con teja árabe. La escasa pendiente de esta cubierta hacía que estuviera permanentemente cubierta de vegetación, favorecida por el guano de las palomas que transporta las semillas. La operación ha consistido en el total desmontaje de las cubiertas, impermeabilización y su restitución como azoteas planas, tal y como fueron originalmente.

Aproximación a la consolidación estructural

La estabilidad de grandes conjuntos de fábrica, como es la Iglesia del Salvador, queda asegurada, de hecho, por la compactación de los diversos elementos bajo la acción de la gravedad. En edificios tan masivos existe un estado general de compresiones que sólo admitirá, sin embargo, tracciones débiles. Las fuerzas verticales de compresión actúan como una especie de “pretensado” de la fábrica, manteniendo la estabilidad general y permitiendo que los esfuerzos oblicuos internos se transmitan sin causar tracciones ni deslizamientos.

La verdadera preocupación del arquitecto es encontrar sistemas de fuerza que estén contenidas en el interior de la fábrica. Si las fuerzas se ven obligadas a abandonar los límites de la fábrica (por ejemplo, una línea de empujes puede verse obligada a salir de un arbotante mal proyectado), esto implicará la aparición de tracciones en la piedra, que es incapaz de resistir esfuerzos a tracción, y por lo tanto, provocará grietas y fisuras.

La cátedra de Antonio Jaramillo, en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, ha elaborado un complejo modelo matemático de elementos finitos que nos ha sido de gran ayuda para detectar las causas de las graves lesiones del esqueleto de piedra y colocar los refuerzos con la dimensión y en los lugares adecuados.

El edificio se encuentra construido con piedra de la Sierra de San Cristóbal en las pilas. Esta piedra es muy blanda, una arenisca compactada, y tiene una resistencia a la compresión de menos de 40 kg/cm², que se reduce a la mitad cuando se moja. En condiciones normales la piedra está soportando una presión de 3 kg/cm², pero el problema viene con los esfuerzos dinámicos del sismo, que no es capaz de soportar porque no tiene apenas resistencia a la tracción. A pesar de esto, los ensayos y verificaciones efectuadas en la iglesia han demostrado que sólo los pilares han evitado una posible ruina del edificio. Están muy bien cimentados y construidos con piedra en su totalidad, al contrario de la forma habitual de la época que consistía en una capa externa pétreo y un relleno interior de escombros compactado. Mientras que los arcos y bóvedas están agrietados y rotos, los pilares han soportado los grandes esfuerzos provocados por las cargas dinámicas. Las bóvedas son de ladrillo, para aligerar la presión sobre las pilas.

Relleno de los pilares del presbiterio

La Iglesia posee dos extraordinarios púlpitos situados a ambos lados del presbiterio y adosados a dos de las pilas que sujetan la media naranja central. El de la derecha, según se mira al altar mayor, fue labrado en mármol en 1734, posiblemente por Vicente Bengoechea (GÓMEZ PIÑOL, 2000: 403-407). El de la izquierda fue realizado por el cantero estepeño Julián del Villar en 1778 y es una copia exacta del anterior. Originalmente, los dos púlpitos tenían el acceso mediante escaleras de madera exteriores. Este acceso primitivo se aprecia perfectamente por la distinta coloración de los paños de mármol que forman el cilindro de cierre, antes abierto para la acometida de la escalera.

Un interesante documento firmado por Demetrio de los Ríos y fechado el 26 de marzo de 1863 ha sido encontrado por el archivero de la Parroquia, Manuel Sousa, y supone una aclaración total del problema de las perforaciones en los pilares para las escaleras de acceso a los púlpitos:

Es muy cierto que los dos pilares o manchones que sostienen el arco toral del presbiterio han sido perforados con una escalera que conduce a los púlpitos adosados a los mismos. El Arquitecto Director ha verificado esta reforma porque, habiéndose retirado el altar Mayor que estaba adosado al testero del edificio hasta aislarlo en medio del crucero para dejar detrás de sí el coro que antes interceptaba la nave mayor, por semejante reforma quedaba el Presbiterio sumamente reducido, estorbando las escaleras adosadas a los pistones que servían para los púlpitos.

Es decir, los pilares del presbiterio, que soportan una importante carga de la cúpula en media naranja y su tambor, se perforaron por una razón puramente funcional: porque las escaleras de caracol estorbaban la vista del altar al reformar el altar mayor y el coro. En cuanto a la estabilidad de la iglesia, Demetrio de los Ríos nos dice que no debemos preocuparnos:

En cuanto a la robustez del pilar no hay motivo para temer ni próxima ni remota ruina, máxime cuando el Arquitecto se compromete a revestir interiormente la perforación con una armadura de hierro. Pero en las obras monumentales no se debe aspirar a la robustez necesaria para la persistencia e integridad de los edificios, sino que se debe hacer ostentación siempre de solidez, por el carácter de perpetuidad que se debe imprimir a semejantes monumentos, conspirando contra este carácter cualquier perforación o disminución del volumen de la especie de la que ahora se examina.

De “armadura de hierro” interior, nada de nada. Después de eliminar el revestimiento interior de yeso constatamos que la piedra está desnuda. Demetrio de los Ríos nos demuestra que sabe nadar y guardar la ropa. Por una parte afirma que *no hay motivo para temer ni próxima ni remota ruin*, pero por el contrario dice que *conspira contra este carácter (persistencia e integridad de los edificios) cualquier perforación o disminución del volumen...*

La perforación de estos pilares puso en riesgo evidente la solidez del Salvador al reducir su sección portante en más del 30%. Si consideramos la mala calidad de la piedra utilizada, esta disminución de sección podría haber sido fatal, en especial en los movimientos sísmicos. De hecho, el pilar situado al sur del presbiterio se encontraba muy agrietado y ha sido necesario inyectarlo y “coserlo” con varillas de fibra de carbono para reforzarlo y devolverle su integridad perdida. Las perforaciones de las pilas de los púlpitos se han vuelto a rellenar con piedra de la misma calidad y han vuelto a recuperar su sección original.

Refuerzos de arcos y bóvedas

El proceso de atado ha consistido en individualizar cada elemento constructivo (arcos, bóvedas, cúpula) y dotarlo de la capacidad de tracción suficiente para soportar nuevos esfuerzos horizontales y dinámicos. Para ello se han utilizado refuerzos de fibra adaptados a cada situación estructural concreta. Basados en las fibras de aramidas, se han utilizado también fibras de vidrio y carbono, en función de la rigidez deseada en cada caso.

Se obtiene así un atado completo del edificio que le permite volver a trabajar como una unidad mecánica, sin perjudicarlo con cajeados en los muros para vigas de hormigón o encamisados del mismo material.

Todas las lesiones se han individualizado y localizado en planos de obra que han servido para la realización de las inyecciones y retacados de juntas.

La losa de atado de la cimentación

Al retirar el relleno de tierra de la iglesia se hacía necesario colocar un forjado que soportara el peso de las personas y los pasos de Semana Santa. El proyecto original de Esteban García, de finales del siglo XVII., elevó la iglesia sobre la cota de la plaza del Salvador para obtener unas bóvedas subterráneas que modernizaran el sistema de enterramientos tradicional. La construcción de cañones y criptas era más higiénico y permitía realizar suelos decorativos al no tener que estar permanentemente abriendo y cerrando tumbas superficiales. Esteban García diseñó tres grandes cañones que siguen las naves de la iglesia y que se deberían cubrir con bóvedas de cañón ajustadas a matriz carpanel.

Según el estudio de elementos finitos era necesario que la losa del suelo de la iglesia, además de soportar las cargas descritas, tuviera funciones de absorción del sismo, dado que del estudio de las lesiones se deducía que su origen eran los terremotos y que el edificio necesitaba un atado en la cota del terreno. Por ello se diseñó una losa de hormigón armado capaz de soportar una sobrecarga de uso de 1.000 kg/cm². Se calculó simplemente apoyada y postensada en la nave central y se reforzó mediante arcos carpaneles de hormigón que siguen la pauta de la matriz de las bóvedas originales, no realizadas. Todos los apoyos de la losa se han realizado sobre placas de neopreno, para no transmitir momentos flectores a los apoyos y a las pilas.

La cripta obtenida por este procedimiento está dotada de ventilación forzada y supone una importante mejora para el edificio, ya que evita las humedades de capilaridad y permite el control del agua subterránea.

Inyecciones de grietas

Una de las preocupaciones fundamentales del proyecto de restauración era resolver el problema de las grandes fracturas del edificio. Era necesario el relleno y sellado de grietas por varias razones: incrementar la resistencia de las fábricas, evitar la entrada de agua y el agravamiento posterior de las lesiones, y mejorar la transmisión de cargas y evitar tracciones no deseadas.

El mayor problema estructural del edificio era la pérdida de su continuidad mecánica. Según los estudios por ondas realizados por la Cátedra de Antonio Jaramillo, el edificio estaba cortado verticalmente en siete piezas que se comportaban independientemente.

Al suprimir los revestimientos de yeso de las bóvedas y retirar los antiguos sistemas de cubierta, se apreciaron todavía más las grandes grietas de corte del edificio, producidas por fuertes movimientos sísmicos. Hay que tener en cuenta que después del terremoto de Lisboa, el Salvador ha soportado diez movimientos de intensidad superior a siete en la escala de Richter.

El proceso de inyección ha consistido en el relleno de todas las grietas, tanto horizontales como verticales. Se han consumido 20.000 kg de pasta de cal en las grietas de muros, arcos y bóvedas.

Refuerzo de los arranques de arcos

Uno de los puntos débiles del edificio eran los arranques de arcos. Al tener el centro de gravedad muy alto, los movimientos sísmicos han actuado sobre los arcos como un martillo, arenizando la pie-

dra en sus arranques. Para reforzarlos se han utilizado varillas de fibra de carbono según los cálculos del modelo de elementos finitos. Se han introducido 1.300 metros lineales de varilla de fibra de carbono con diámetros entre 5,5 mm y 7,5 mm.

Refuerzos estructurales de fibras aramídicas

Se han aplicado un total de 370 m² de distintos tipos de fibras aramídicas y de carbono para la dotación de capacidad de tracción a los distintos elementos constructivos. Para evitar el deslizamiento por esfuerzo cortante en los arcos, se han utilizado pins de acero inoxidable o fibra de carbono anclados a fábrica de piedra y solidarios con la capa superficial de fibra aramídica.

La cúpula

Este elemento se había restaurado anteriormente en un proyecto anterior. Se habían repuesto los revestimientos y sellado las grietas tanto de la cúpula como del tambor. Faltaba el tratamiento exterior, que ha consistido en el desmontaje de toda la teja, picado de la cúpula, aplicación de refuerzos aramídicos perimetrales, reposición de cristales en el capulín y restauración de remates. También se ha vuelto a reponer el enlucido exterior con mortero de cal y se han vuelto a colocar las tejas, que se han colocado clavadas para impedir su deslizamiento.

Limpieza y consolidación de a piedra

El proceso de limpieza de la piedra se ha fundamentado en la idea de recuperar la espacialidad y la luz natural en el interior de la iglesia. El Salvador se concibe inicialmente como una iglesia muy luminosa, con un gran ventanal a Levante y con vidrieras claras. La construcción del retablo mayor, con el cegado de este ventanal, la colocación de unas vidrieras neomudéjares en 1860 y el progresivo oscurecimiento de la piedra, transformaron el interior en un espacio más parecido a una cueva que a una hermosa iglesia renacentista. Por ello, recuperar algo de la espacialidad de origen de la iglesia pasaba por el rescate del color original de la piedra y el incremento de la luz natural en su interior.

Para la limpieza se ha usado un sistema de látex líquido, que desprende la suciedad cuando se solidifica, como una papeta tradicional, sin afectar a la pátina superficial. El sistema fue estudiado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, una vez comprobada su inocuidad para la piedra, se utilizó extensivamente. La costra de suciedad estaba formada, principalmente, por hidrocarburos y hollines, producidos por casi trescientos años de iluminación con velas, hachones y candelas.

La limpieza de la piedra puso al descubierto numerosas lesiones ocultas por la suciedad y que han sido tratadas. También se han liberado a las columnas de una cantidad sorprendente de clavos, utilizados extensivamente para sujetar colgaduras. La limpieza también ha permitido descubrir los distintos tipos de piedra utilizados: San Cristóbal en pilas y Morón (más dura) en los arcos.

Para la consolidación de la piedra, una vez limpia, hemos aplicado varias manos de agua de cal, producto natural que carece de las contraindicaciones de los productos químicos.

Restauración de las sacristías

Se han restaurado las tres sacristías de la iglesia. La Sacristía Baja, uno de los restos de la capilla sacramental de la colegial medieval, poseía una cubierta de madera en estado irrecuperable, por lo que se ha sustituido por otra idéntica, prefabricada en taller. También se han consolidado y limpiado las nervaduras góticas de la bóveda y se ha reinstalado el retablo de Pablo Legot, una vez limpio de tres repintes completos.

Las sacristías altas han puesto al descubierto un antiguo ingreso en ángulo desde el Altar Mayor, muy perjudicado por el revestimiento pétreo posterior y que no ha sido posible recuperar. En la Sacristía Sur se ha instalado un archivo osteológico, con 200 cajas, de los esqueletos hallados en las excavaciones. Este archivo se utilizará por antropólogos y forenses para investigar esta población del siglo XVIII sevillano.

La restauración de los bienes muebles

Desde el comienzo de las obras se contó con la inestimable colaboración del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) que se hizo cargo de la restauración de casi sesenta piezas que comprendían estatuaria, entre otras el San Cristóbal de Martínez Montañés, platería, pinturas, joyas bibliográficas, como el libro de reglas de la Hermandad de la Virgen de las Aguas y textiles, como el manto ceremonial de esta Virgen.

Posteriormente, la Delegación Episcopal firmó un convenio de cooperación con CajaSur, que ha patrocinado la restauración del Camarín y Retablo de la Virgen de las Aguas.

Con el dinero de donantes, muchos de ellos anónimos, se está restaurando el presbiterio completo, incluyendo el gran retablo, el fresco de Juan de Espinal de la bóveda y la policromía de las columnas. Queda pendiente la restauración del magnífico órgano de José Bono en espera de encontrar fondos para esta compleja operación.

La difusión y participación pública

Desde el principio de la restauración, adoptamos el criterio que ésta iba a ser una obra abierta a todos, en todo momento. El proceso de trabajo se ha complementado con un proyecto de divulgación, en el que todos los sevillanos han podido conocer el desarrollo de las obras a lo largo del tiempo. Este seguimiento se realiza a través de un programa de visitas guiadas, patrocinado por Caixa Galicia, haciendo así partícipe a la ciudadanía de un proceso de sensibilización en los valores de la conservación de nuestro patrimonio.

Para materializar esta idea se consiguió la colaboración de la Gerencia de Urbanismo de Sevilla que financió el acondicionamiento del Patio de los naranjos como centro de interpretación y actividades y la construcción de las pasarelas-codales que permitieron las visitas guiadas al interior del templo durante la excavación.

En total han visitado las obras, hasta la fecha, 48.661 personas, obteniéndose una recaudación de 62.645,23 en concepto de donativo por la entrada, que se han destinado a un proyecto de abastecimiento de aguas y semillas en El Salvador (país) desarrollado por Manos Unidas.

La difusión de las obras y las actividades culturales han estado a cargo de Carlos Carrillo. El Programa de sensibilización infantil lo ha dirigido María Luisa Ríos con un gran éxito entre los colegios de Sevilla.

El patio, una vez acondicionado, se ha utilizado como foro abierto ciudadano y centro de cultura. En este espacio se han celebrado, hasta ahora, 89 actividades entre los años 2005 y 2006, entre el Foro de Historia de Sevilla, actividades musicales y otras, entre ellas presentaciones de libros y exposiciones. El público sevillano ha tomado el patio del Salvador como algo propio y lo ha convertido en un auténtico foro ciudadano situado en el corazón de la ciudad.

En este año 2007, el patio se desmontará y devolverá a su situación anterior. La estructura de madera y cristal que lo cubre, financiada con fondos públicos, se reutilizará en el emplazamiento que decida la Gerencia de Urbanismo.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F. La Sevilla del XVIII. En MORALES PADRÓN, F. (coord.) *Historia de Sevilla*. Sevilla: Universidad, 1992 pp. 339-414
- AGUILAR PIÑAL, F. *La Sevilla de Olavide, 1767-1778: homenaje al autor*. Sevilla: Servicio de Publicaciones, Ayuntamiento de Sevilla, 1995
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Sevilla pintoresca o la descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. 1844
- ARANA DE VARFLORA, F. *Compendio de Sevilla*. Reedición, 1978
- BONET CORREA, A. *Andalucía Barroca, Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona: Polígrafa Ediciones, 1978
- CARO, R. *Antigüedades y principado de la ilustrísima Ciudad de Sevilla*, 1634
- COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, F. (1957) *La Sevilla que vio Guzmán el Bueno*. Sevilla: Archivo Hispalense (84/85)
- COLLANTES DE TERAN, F. *Los establecimientos de caridad de Sevilla*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1980
- DE LOS RÍOS, DEMETRIO. *Archivo de la iglesia del Salvador de Sevilla*. Documento inédito
- DESCRIPCIÓN breve del nuevo Templo del Salvador del mundo*. Sevilla, 1712
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. La Sevilla del Siglo XVII. En *Historia de Sevilla*, Sevilla: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1986
- ESPINOSA Y CÁRCCEL, A.M. Continuación de los Anales Eclesiásticos y Seculares de la... ciudad de Sevilla... Madrid: en la Imprenta Real, 1795-1796
- GARCÍA, E. Transcripción del documento sobre el estado de la iglesia Colegial de El Salvador de Sevilla antes de que se derribase para hacer el nuevo templo. 15 de agosto de 1671
- GESTOSO PÉREZ, J. *Sevilla Monumental y Artística*, t. III, Sevilla, 1892
- GÓMEZ PIÑOL, E. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XVI al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Abenzoar, 2000
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L.M.H. ciudad de Sevilla*. Imprenta José Morales, Sevilla 1839
- GUICHOT Y PARODI, J. *El cicerone del viajero de Sevilla*. Sevilla: José M^o. Ariza, 1882
- HERNÁNDEZ, F. *El alminar de la aljama de Ibn Adabbas*
- HEYMAN, J. *El esqueleto de piedra: mecánica de la arquitectura de fábrica*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2005
- MADOZ, P. *Diccionario geográfico y estadístico histórico de España. 1846-50*
- MARÍN HIDALGO, A. *Vermondo Resta*. Sevilla: Diputación Provincial, 1988
- MORGADO, A. *Historia de Sevilla*. Sevilla : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981
- MONTOTO, S. *Sevilla en el Imperio (siglo XVI)*. Sevilla: Nueva Librería, [s.a.] Vda. de Carlos García, 1938
- MORALES, A.J. (et. al.) *Guía artística de Sevilla y Provincia*. Sevilla: Diputación provincial, 1981
- NORBERG-SCHULZ, C. *Arquitectura Barroca*. Madrid: Aguilar, 1989
- ORTIZ DE ZÚÑIGA. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*
- PERAZA, L. *Justicia de Sevilla, Historia de la Ciudad*
- RIVAS CARMONA, J. Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1994
- ROLDÁN Y BARRIOS, F. *El Vicario de Ecija: bosquejo biográfico de D. Victoriano Aparicio y Marín, Presbítero Misionero apostólico y exarcipreste de la ciudad de Ecija Texto impreso*. Sevilla : [s.n.], 1920 Est. Tip. de El Correo de Andalucía
- SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid : [s.n.], 1952 Gráf. Diana
- SAN NICÓLAS, FRAY LORENZO. *Arte, y uso de arquitectura : Segunda parte, con el quinto y septimo libros de Euclides... y las medidas difíciles de bóvedas (sic)... Con las ordenanzas de la... ciudad de Toledo...* Madrid : Manuel Román, 1736
- SCHUBERT, O. *Historia del barroco en España*. Madrid [Santander : Aldus], 1924
- SERRERA, JM; OLIVER, A. *Iconografía de Sevilla 1650-1790*.
- TORRES BALBÁS, L. *Crónica Arqueológica de la España musulmana*
- TORRES BALBÁS, L. *El Andalus*. Volumen II
- VEGA, B. *El patio de la Mezquita del Salvador de Sevilla*, 1917
- VV.AA. *Estudio de la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla*. Vorsevi (marzo, 2001)
- VV.AA. *Iconografía de Sevilla*. Focus
- WEISBACH, W. *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942



Vista general de la Iglesia del Salvador. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Vista general de la Iglesia del Salvador. Foto: Carlos Ortega



Vista general de la Iglesia del Salvador. Foto: Carlos Ortega



Patio de la Iglesia del Salvador. Foto: Carlos Ortega



Vista del presbiterio. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Ángel del presbiterio. Foto: Carlos Ortega



Detalle tallado del pilar. Foto: Carlos Ortega



Camarin de la Virgen de las Angustias. Foto: Carlos Ortega



Detalle del camarín de la Virgen de las Angustias. Foto: Carlos Ortega



Camarin de la Virgen de las Angustias. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Detalle del retablo. Foto: Fernando Mendoza Castells



Obra en cubiertas.
Foto: Estudio Fernando
Mendoza Castells



Cubiertas bajas, diciembre
2005. Foto: Estudio
Fernando Mendoza
Castells



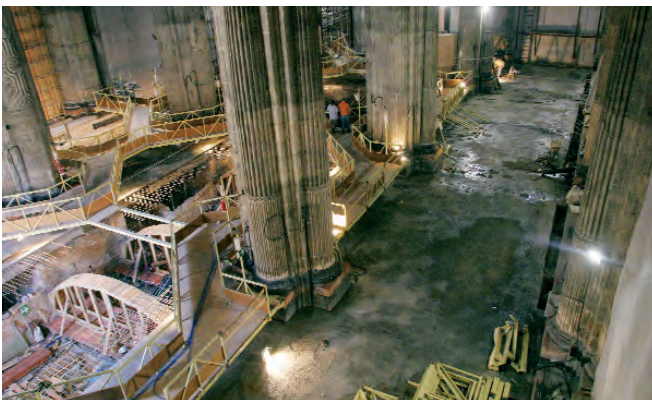
Obra en cubiertas, 31 de agosto de 2004.
Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Obra en cubiertas, 23 de julio de 2004.
Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Obra en el interior, 17 de mayo de 2004. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Excavación del subsuelo. Pasarelas peatonales que permitan la visita de la obra, soportadas por estructuras metálicas. Cripta obtenida con una losa de hormigón armado, reforzada mediante arcos carpaneles que siguen la pauta de la matriz de las bóvedas originales. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Excavación arqueológica de la Iglesia. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Cripta. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Pasarelas durante la obra. Foto: Estudio Fernando Mendoza Castells



Remodelación del Patio de los Naranjos

Des-restauración *versus* restauración en la iglesia de Santa María de la Fuente, Concatedral de Guadalajara

José Juste Ballesta, Doctor arquitecto. ALPRM

El caso de Sta. María de la Fuente, un monumento necesitado de clarificación; el estado inicial...

La iglesia Concatedral de Santa María de la Fuente, o Santa María la Mayor, es uno de los edificios más antiguos de la ciudad alcarreña, y además uno de los escasos testimonios medievales que conserva en la actualidad Guadalajara, la antigua *Wad-al-Hayara* musulmana. Su emplazamiento se ubica precisamente en un sector de la ciudad caracterizado en época islámica por su notable protagonismo urbano. Es muy probable, además, que la traza mudéjar de las partes más antiguas del edificio –es decir, la torre y las naves, edificadas a mediados del siglo XIV- guarden relación con la notable presencia de moriscos documentada en Guadalajara hasta un momento histórico muy tardío. En todo caso, la relación compositiva de las portadas occidental y meridional con los modelos nazaries contemporáneos es evidente.

El núcleo inicial de aquella iglesia mudéjar primitiva sería modificado y ampliado posteriormente en diversas ocasiones hasta lograr la configuración actual, destacando de entre estos episodios transformadores de la tipología inicial la agregación en los últimos años del siglo XV o primeros del XVI del atrio porticado que rodea al templo por sus lados meridional y occidental, así como la posterior ejecución de la actual cabecera barroca. Con esta última operación se dotó a la iglesia, una vez demolida su primitiva cabecera mudéjar, de un transepto compuesto por unos brazos escasamente desarrollados y un presbiterio de ábside plano, flanqueado por dos capillas. Todo el espacio interior fue así mismo acondicionado con un tratamiento abovedado barroco, que incluía una gran cúpula con linterna sobre el crucero, aprovechando el soporte mudéjar, que quedó de esta forma completamente escamoteado. Años antes, la coronación originaria de la gran torre mudéjar –probablemente el mejor exponente arquitectónico del conjunto- había sido sustituida así mismo por un esbelto chapitel de pizarra.

La configuración del edificio, tal y como llegó a principios del siglo XX, era pues en síntesis el producto de las transformaciones renacentistas y barrocas de un edificio mudéjar, con resultados consistentemente contradictorios e incluso chocantes, que se manifestaban, por ejemplo, en la composición desaliñada de la fachada principal, o en las desgarradas proporciones del oscuro interior.

La destartalada, vieja y entrañable iglesia de Santa María, fruto de tantas manipulaciones, continuó siendo objeto de nuevos y desafortunados arreglos a lo largo del siglo XX, realizados todos ellos con escasos medios y cortedad de miras, que vinieron a trastocar aún más si cabía la imagen final. Así, en los primeros años de aquel siglo se colocó un pintoresco peto neomudéjar alrededor del chapitel del campanario, alterando su morfología y su lógica constructiva. A mediados de siglo, el colapso de uno de los pilares interiores que sostienen la arquería de separación de la nave central y la nave

sur motivó una reconstrucción que afectó a una parte importante del templo, realizada, una vez más, con medios cicateros.

En un intento de dignificar el aspecto que ofrecía el templo mayor guadalajareño, también el exterior fue objeto en tiempos más recientes de sucesivas intervenciones, tales como la realización de una cornisa de hormigón en la coronación del frontón mixtilíneo de la nave central y de unos abultados espúreos. Finalmente, se pavimentó el ámbito del atrio con un modesto empedrado que terminó de empobrecer el aspecto exterior del conjunto concatedralicio, el cual, paradójicamente, había ido adquiriendo un mayor protagonismo urbano a raíz de los sucesivos acondicionamientos del entorno.

Consiguientemente, la necesaria mejora formal del aspecto exterior del edificio histórico debería de establecerse forzosamente a partir de un equilibrio entre la clarificación de las características específicas de cada uno de los componentes del conjunto, y el refuerzo de los aspectos comunes a todos ellos. Y por otro lado, en el interior había que lograr la coexistencia entre los dos sistemas principales, tan alejados conceptualmente entre sí, que habían configurado la personalidad del edificio, es decir, el conjunto mudéjar de los siglos XIV y posteriores, y las fábricas barrocas del XVIII, cuyo tratamiento preferencial en uno u otro sentido había dado pie hasta la fecha a propuestas encontradas.

Y es que los revestimientos barrocos habían preservado, ocultas en el bajo cubierta, las partes altas del antiguo edificio mudéjar, incluido el alfarje de la nave central, cuya función había quedado reducida a la de simple elemento soportante de la cubierta. Se trataba, pues, de recuperar y hacer compatibles aquellos elementos mudéjares conservados por encima del nivel de las bóvedas, con los ámbitos inferiores del templo acondicionados con lenguaje barroco.

En otoño de 1994, el Obispado de Sigüenza-Guadalajara encargó al arquitecto Enrique Nuere y a mí mismo un estudio del estado de la Concatedral y unas propuestas de actuación. Entre tanto, el colapso generalizado de la armadura del atrio, que tuvo que ser apuntalado con urgencia, aceleró la formulación de un proyecto de restauración que afectaba a dicho atrio, y a las cubiertas de las naves, para cuya ejecución hubo que suscribir un convenio entre la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el Obispado, el Ayuntamiento de Guadalajara, y la Diputación Provincial. La ejecución de las obras se prolongó hasta el año 1997.

Posteriormente, se realizaría una segunda fase con la que se concluyó la consolidación y restauración de todo el conjunto, a excepción del interior, que aún está por hacer. Esta nueva fase sería asumida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes con cargo al Plan de Catedrales, y afectó a la totalidad de la cabecera del templo, habiéndose concluido en el año 2002.

Las actuaciones realizadas: historia de una reflexión sobre las preexistencias, y de una revisión crítica de las intervenciones de restauración anteriores

La filosofía general del proyecto redactado para aquella primera fase consistía en revalorizar las distintas partes que constituían el sistema concatedralicio, procediendo a eliminar con firmeza, pero con rigor metodológico, las situaciones anecdóticas o degradantes, así como las aportaciones restauratorias improcedentes. Todo ello atendiendo al mismo tiempo a los requerimientos constructivos y funcionales del edificio, así como a la necesidad de poner en sintonía su imagen con la fuerte carga simbólica y representativa que este templo posee para la capital alcarreña. Por lo que se refiere al interior, era posible lograr la antes mencionada coexistencia entre las estructuras mudéjares y las barrocas si, una vez restaurados y revalorizados convenientemente las primeras, se acondicionaban convenientemente para su visita.

Se iniciaron las actuaciones de esta fase desmontando el atrio, que ya había sido manipulado en diversas ocasiones, y del que sólo se conservan como elementos originales los fustes y los capiteles de las columnas. Tras ello, se efectuaron los estudios arqueológicos, que consistieron primordialmente en una exhaustiva lectura estratigráfica de paramentos, cuya aplicación novedosa para aquellos años aportó una rica información acerca de las distintas etapas constructivas del edificio.

La restauración de las cubiertas y de sus ámbitos internos respondió a criterios de consolidación y restauración pura, aplicándose con especial esmero el principio de conservar la mayor cantidad posible de materia histórica; como quiera que, sin embargo, las armaduras habían perdido buena parte de sus elementos originales, se efectuaron intensas reintegraciones con vistas a recuperar las características constructivas y espaciales de las armaduras mudéjares originales, lógicamente hasta donde ello era posible sin caer en el falso histórico.

En cuanto a las fábricas, se demolieron las deplorables reconstrucciones realizadas en los años 50, y se rehicieron posteriormente con técnicas constructivas de calidad, compatibles con las históricas. Se hizo especial hincapié en la consolidación de los tapiales y en la fijación de los restos de los sucesivos revestimientos de acabado originales. Finalmente, se colocaron pasarelas y una iluminación dispuesta para servicio específico de la contemplación de los componentes mudéjares.

Mayor complejidad conceptual adquiría la intervención en el exterior, dado que, como se ha dicho, había que contar con la necesidad de dignificar el aspecto final del exterior del monumento. El mayor problema lo constituía el hecho de que la totalidad de la fachada ofrecía un aspecto inconexo, producto de sucesivas transformaciones históricas, y de las diversas intervenciones posteriores que se habían iniciado con la desafortunada implantación del frontón curvilíneo con que se había sustituido el frontón recto inicial, y cuyo derrumbamiento había sido ocasionado por el empuje del artesonado interior.

La total carencia de regularidad compositiva de la fachada producto de las sucesivas intervenciones se manifestaba también en la disposición desplazada de la portada nazarí respecto del eje principal de la misma, la diferencia de dimensiones y alturas de los huecos y, sobre todo, en la distinta anchura de las naves laterales cuyos faldones, además, poseían distinta pendiente. En cuanto a los cerramientos laterales de la nave central, su calidad formal y constructiva era del todo nula.

Ante este panorama, y una vez picados los enfoscados de cemento que cubrían los paramentos de ladrillos históricos, se optó por dejarlos vistos, una vez restaurados, con la doble finalidad de potenciar el aspecto unitario del edificio, basado en el uso predominante del ladrillo, y de dejar manifiesta la autenticidad de las fábricas históricas. También se demolieron las pésimas reconstrucciones sectoriales de los muros del cerramiento de la nave norte, y se aumentó su altura –dejando reconocible esta operación en el interior del bajo cubierta-, hasta igualar la del alero lateral de la nave sur.

Finalmente, se reconstruyó el frontón de acuerdo con el perfil que había poseído en el siglo XVI, según habían puesto de manifiesto los estudios históricos, y se revistieron con ladrillo los cerramientos laterales. Con el fin de dejar manifiesta la contemporaneidad de la reintegración historicista así realizada, se incluyeron unos bajorrelieves en bronce datando la intervención.

Por lo que se refiere a la reconstrucción del atrio, se sustituyó la armadura que había sufrido el colapso por otra dotada de mejores condiciones constructivas. En cuanto a la columnata, se repusieron los fustes sobre unos basamentos nuevos, diseñados con proporciones canónicas, en sustitución de las basas improcedentes anteriores. Se acondicionaron así mismo las plataformas del atrio, de manera que éstas tuvieran un acuerdo adecuado con el espacio público circundante, y una mayor dignidad constructiva y formal. En el año 2000 se reiniciaron las actuaciones, centradas esta vez en la recuperación de las fábricas que configuran todo el sector oriental del templo, incluida la torre.

Como en la fase anterior, la nueva actuación estaba constituida por una suma de actuaciones de restauración pura de los componentes históricos, y de “des-restauraciones” de las aportaciones no históricas que se demostraban incapaces de resistir un análisis crítico.

En general, la actuación en las cubiertas estaba orientada a la recuperación de su capacidad funcional, comprometida por el escaso mantenimiento y por la modestia de las soluciones constructivas aplicadas en su elaboración. Consiguientemente, se respetaron las condiciones iniciales de éstas, reponiendo los elementos dañados, pero cuidando de mejorar las soluciones constructivas de las situaciones más comprometidas, tales como encuentros entre faldones y paramentos, limas, impostas, aleros, etc.

La intervención principal en este sector estuvo centrada en la recuperación del transepto, que era la zona más degradada y, al mismo tiempo, el sector de la aportación barroca dotado de un mayor valor arquitectónico. Afortunadamente, la armadura que sostenía la pesada linterna que corona el cuerpo superior del crucero se hallaba en un aceptable estado de conservación, por lo que bastó con reforzar con prótesis los elementos de madera más debilitados y con introducir algunos tirantes de varilla de acero para recuperar el estado de equilibrio del conjunto del transepto. Tras ello, se sanearon los cerramientos de ladrillo, y se rehizo con materiales nobles el remate de la linterna.

Pero la acción “des-restauradora” más llamativa fue la realizada en la torre, que probablemente constituye el episodio más sobresaliente de todo el conjunto monumental de Santa María. El imponente campanario mudéjar que, como se ha referido anteriormente, estuvo separado hasta el siglo XVIII del cuerpo de la iglesia, es muy semejante a la madrileña torre de San Pedro el Viejo y, como ésta, se halla así mismo coronado por un gran chapitel barroco, que a su vez es muy similar al de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares. Este remate, construido sobre un levante que sorteaba la cúpula de ladrillo del cuerpo de campanas, vino a sustituir la terminación mudéjar que, según Pavón, debía de estar constituido por una terraza plana con un cuerpo menor, a modo de “Giraldillo”.

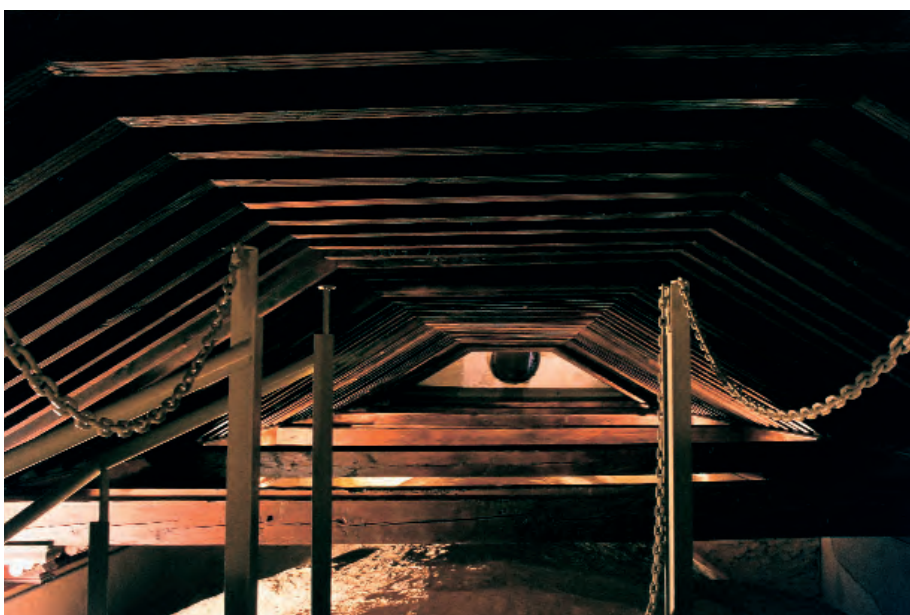
Como se dijo anteriormente, en los primeros años del siglo XX, y a la vista de los daños que presentaban los faldones del chapitel, se ejecutó una intervención en éste, consistente en la eliminación de las partes inferiores del chapitel del XVI, las cuales fueron sustituidas por un pintoresco peto neomudéjar decorado con arquillos ciegos y remates piramidales en las esquinas; este peto escondía un canalón para recogida de las aguas que, una vez atorado convenientemente por la suciedad, constituía un foco de humedad que afectaba de manera permanente a la armadura del chapitel. Además, se alteró profundamente el comportamiento constructivo de aquélla.

Dada la relativa proximidad en el tiempo de la actuación realizada, existía una documentación fotográfica que reflejaba suficientemente el estado previo a la reforma realizada, conservándose por otro lado diversos ejemplos tipológicamente afines al chapitel de Santa María, por lo que la operación de “des-restauración” propuesta no revestía dificultad desde el punto de vista metodológico; a pesar de ello, habían sido necesarios varios años para “convencer” a los responsables locales en materia de Patrimonio de la oportunidad de restituir los elementos que habían sido eliminados del chapitel.

Pero la actuación pudo realizarse finalmente, y una vez repuestos los componentes del chapitel desaparecidos, se acometió la rehabilitación de los cuerpos interiores de la torre. El resto de la intervención, de carácter ordinario, se realizó sin mayores problemas, quedando tras ella más patente si cabe, la belleza de la arquitectura mudéjar de la torre, una vez que su chapitel de coronación barroco hubo recuperado su antigua dignidad formal y constructiva.



Estado general de la iglesia de Santa María de la Fuente, Concatedral de Guadalajara, previo a la intervención. Foto: José Juste Ballesta



Acondicionamiento de los ámbitos mudéjares del bajo cubierta. Foto: José Juste Ballesta



Chapitel de la torre, después de la "des-restauración".
Foto: José Juste Ballesta



Estado final del exterior de la Concatedral, tras la restauración. Foto: José Juste Ballesta

La recuperación del espacio interior de la Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca)

Joaquín Naval Mas, arquitecto. ALPRM

Antes de centrarnos en la intervención del singular edificio de la Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar, es obligado describir brevemente sus orígenes y su ubicación en uno de los más interesantes y notables conjuntos urbanos del Alto Aragón, que fue declarado Conjunto Histórico Artístico en 1982, y su Castillo Colegiata, Monumento Histórico Artístico en 1931.

La Villa de Alquézar aúna monumentalidad, arquitectura tradicional y traza urbana de carácter medieval, perfectamente asentada en una naturaleza de particular belleza, como es el Somontano oscense de Barbastro, cuna de excelentes vinos, y a las puertas del Parque Natural de la Sierra de Guara. Su núcleo se alza y queda limitado por los cañones del serpenteante río Vero.

El núcleo se abriga, en una ladera al Mediodía, buscando el soleamiento de sus casas. Esta disposición da lugar a la superposición de volúmenes y tejados, presididos y vigilados por su imponente Castillo-Colegiata que se asienta en lo alto de un promontorio rocoso.

Historia

Alquézar, de fundación musulmana a principios del siglo IX, fue reconquistada en 1065 por el Rey Sancho Ramírez de Aragón, transformándose, a partir de entonces, su predominio militar en religioso, con motivo del establecimiento de una comunidad de canónigos que asistía a las nuevas guarniciones militares.

El templo primitivo de la colegiata se consagró a finales del siglo XI, conservándose de aquella época el atrio que cuenta con interesantes capiteles de traza esquemática y arcaica, y que forma parte a su vez del claustro románico, de planta trapezoidal, que se terminó de levantar en el siglo XIV. Los paramentos sirvieron también de soporte de pinturas murales realizadas en los siglos XV y XVI y que describen la vida y muerte de Jesús.

La actual colegiata se construyó en la primera mitad del siglo XVI, en una sola nave -con capillas entre contrafuertes- de 24 m de longitud, 9 m de ancho y 14 m de altura. Está cubierta con bóveda estrellada, de terceletes y combados, y claves ornamentadas con pinjantes a modo de rosetas. Nuevas capillas se levantaron en el alzado norte en el siglo XVII, que conjuntamente con el volumen de la sacristía, y los magníficos retablos que se incorporaron en aquella época, dieron como resultado este bello y acogedor espacio.

A diferencia de otros edificios de la misma apariencia y periodo de tiempo, su bóveda se talla con refinada labra en piedra caliza. La buena ejecución de las fábricas de sillería se hizo extensible también a los muros, contrafuertes y vanos que definen la construcción del templo.

Intervención

La intervención, objeto de esta comunicación, es una fase más de las realizadas en los últimos 20 años. La peculiaridad de su ubicación ha llevado consigo la dificultad para llevar a cabo los trabajos, como fue la operación que se hizo en la década de los 90, cuando hubo que intervenir en la restauración y restitución de la cubierta. Para ello, se tuvo que trasladar y colocar -mediante helicóptero- la nueva estructura de madera.

Las diferentes actuaciones ejecutadas hasta el momento han estado enfocadas a la recuperación de sus estructuras, materiales, trazas y espacios, tal como se configuraron en el momento de su construcción. La madera, piedra, tierras, cales y yesos han sido materiales imprescindibles para la restauración de los diferentes elementos constructivos que se encontraban muy deteriorados y dañados con el paso del tiempo. Con este criterio se han ido sustituyendo o eliminando añadidos que carecían de valor y habían perdido su función.

La nueva fase de restauración en el conjunto arquitectónico, y concretamente en el interior de su iglesia, ha tenido un especial significado en el proceso, ya que ha permitido recuperar la luminosidad y el aspecto de un espacio que se levantó por manos expertas en el siglo XVI y que posteriormente se arropó y se potenció su valor con aportaciones e intervenciones hasta el siglo XVIII.

Es a partir del siglo XIX cuando este patrimonio de gran entidad artística queda velado por acciones, que en vez de engrandecerlo y revalorizarlo, enmascararon cada vez más su calidad hasta nuestros días. Esta “decadencia” es consecuencia, sin duda, de la falta de recursos y medios para nuevas aportaciones y para un mantenimiento acorde con el interés de este rico patrimonio. Es lamentable que este mal sea muy común y se haga extensible a parte de nuestro patrimonio mobiliario y edificado; hasta el extremo, que en ocasiones ha hecho imposible su recuperación. Afortunadamente, no es el caso de la Colegiata de Alquézar, ya que diversas actuaciones en los últimos años han permitido recuperar y apreciar de nuevo este conjunto monumental.

La restauración del interior del templo ha estado enfocada a la recuperación de la “piel” que configuró la envolvente de este equilibrado y sugerente espacio. Con el estudio -mediante catas y decapados- de los diferentes revestimientos superpuestos que se aplicaron a lo largo de los siglos en sus paramentos y bóvedas, se ha averiguado qué acabado se le dio en el momento de su construcción. Dentro de una escala de valores, se llegó a la conclusión de que la acción original era la que estaba en mayor sintonía con la arquitectura y la resaltaba con toda su valía.

La gran sorpresa, aunque se podía intuir, a pesar de la suciedad acumulada y anclada a la superficie, y que había contribuido, en gran parte, al oscurecimiento del espacio, hasta el extremo de darle un aspecto sombrío, fue el descubrir unas magníficas bóvedas estrelladas de piedra labradas por avezados canteros, que cooperaron todavía más a definirla como una obra extraordinaria. En el momento de su construcción ya se utilizaban otros materiales alternativos a la piedra, como el ladrillo y el yeso, que eran más próximos y menos costosos, a la hora de dar forma a los muros y bóvedas de los edificios; incluso en edificios tan singulares como fueron las catedrales construidas en su misma época.

De este modo, la Colegiata de Alquézar se levantó con excelentes fábricas de piedra, tanto al exterior como al interior, hasta el extremo que las bóvedas, que tradicionalmente se revestían con morteros de cal y yeso para enmascarar las irregularidades de la labra, no fue necesario, y se aplicaron tratamientos de simples veladuras de agua de cales pigmentadas, que dejaban entrever la calidad y textura de la piedra, y que decoraban con despieces simulados de sillarejo, según el criterio estético y de acabado propio del estilo arquitectónico.

Con criterios similares de intervención, se ha actuado en las capillas de la Virgen del Rosario o la de San Nicostrato, levantadas un siglo más tarde, y en donde los elementos ornamentales se han recuperado también de acuerdo con los cánones del estilo. Los fileteados, dorados, pinturas policromas de tipo geométrico o arquitectónico se sacan a la luz, tras la eliminación, aparte de la suciedad, de los repintados y decoraciones superpuestas.

Igualmente se han sacado a la luz y se han restaurado los restos de los frescos medievales, que representan a Santa Catalina y San Pablo, con sus atributos hagiográficos, que quedaban ocultos a los pies de la iglesia, en el muro que formaba parte del atrio del anterior edificio.

También ha sido posible recuperar los primitivos pavimentos de baldosas de barro cocido o de yeso endurecido que quedaron ocultos tras la superposición de tarimas de madera que los ocultaba y protegía. La diversidad de formatos de las piezas de solado y la disposición con diferentes aparejos se han mantenido por formar parte del modo de hacer en los tiempos pasados. No considerándose necesario su unificación, ni su sustitución, incluso en los casos de un mayor desgaste. Se ha procedido únicamente a su limpieza y a dar un tratamiento de protección.

Es así como se ha llegado a la intervención final, recuperando las veladuras y la luminosidad original, sustituyendo las vidrieras coloristas -tanto geométricas como figurativas- dispuestas en el siglo pasado, por ventanales de alabastro, que ya tuvieron, y que ayudan a matizar la luz y a acentuar sus volúmenes sin desvirtuar la textura y calidez de la piedra. La apertura de los ventanales del lado del evangelio que quedaron cegados con las cubiertas de las capillas adosadas nos permite contemplar de nuevo, con la incorporación de un lucernario, el espacio con una luz natural equilibrada y acorde con su arquitectura.

Objeto de esta acción ha sido también la dotación de nuevo alumbrado eléctrico y de otras instalaciones ajustadas a la normativa. Sabemos que son instalaciones imprescindibles pero de difícil integración en el patrimonio.

Los magníficos calados y elementos decorativos aparecidos con la limpieza de las cornisas y ménsulas de piedra han llevado a renunciar, tal como en un principio estaba previsto, a colocar los focos y tendidos eléctricos apoyados sobre las impostas. Solución, por otro lado, muy recurrida al quedar en gran parte oculta la instalación. Al final ha sido preferible asumir una solución más visible, a base de báculos exentos, que “no tocan el edificio y sus partes ornamentales”, y que a su vez son soporte de las distintas instalaciones que cada vez son más numerosas y complejas. El alumbrado monumental, ambiental, de balizamiento y de emergencia, enchufes, detectores de seguridad y megafonía se han dispuesto y colgado de estos soportes integrados. Respecto al alumbrado ambiental se ha resuelto mediante iluminación indirecta y por reflexión que nos permite reforzar y resaltar la forma de las bóvedas, a la vez que se asemeja a la iluminación natural del edificio y se evita el deslumbramiento a la hora de contemplar el espacio.

Se han realizado trabajos externos, aunque de menor alcance. Los tapias de la fachada sudeste del volumen del claustro se encontraban en parte deteriorados por su antigüedad y el paso del tiempo, así como por las reparaciones y parcheos de morteros de cemento que se habían aplicado en las últimas décadas. La utilización de tierras ocre del entorno, unido al uso de cales y yesos, ha permitido recuperar tonos y texturas de estas fábricas históricas.

Las fábricas de piedra debido a su deterioro, junto con el bajorrelieve de las Vírgenes Nunilo y Alodia -santas vinculadas a la comarca- que recuerda la ubicación de la mazmorra donde estuvieron encerradas, han sido objeto también de restauración. Para ello se ha cajeado y repuesto el material pétreo dañado y se ha sustituido el relieve original (del siglo XVIII) por una copia, dado el estado de deterioro y de disgregación a que había llegado. Tras su consolidación

y restauración pasará a formar parte del museo de arte sacro que la colegiata tiene instalado en las dependencias del claustro.

Para finalizar, se puede decir que las últimas obras realizadas en el edificio han pretendido recuperar la esencia del interior del templo, tal como se concibió, revalorizando sus trazas y elementos ornamentales, en una acción que también se podría denominar de “des-restauración” -término de debate en la presente Bienal sobre la Restauración del Patrimonio Monumental- y que se ha centrado en la eliminación de aquellos cambios o actuaciones que había soportado el edificio en el último siglo, conjuntamente con los trabajos de reparación y conservación necesarios por el deterioro e inevitable envejecimiento de sus materiales, y que aún no habiendo sido transformaciones de gran alcance, han contribuido al realce y puesta en valor del monumento.



Bóveda de la Capilla del Rosario antes y después de la restauración. Foto: Joaquín Naval Mas



Nave de la iglesia antes de la restauración. Foto: Joaquín Naval Mas



Nave de la iglesia después de la restauración. Foto: Joaquín Naval Mas

La actitud restauradora en la Alhambra de Granada durante el régimen franquista: D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Una aproximación a su estudio

Aroa Romero Gallardo, Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada

La intervención en el patrimonio histórico español, durante el franquismo, estuvo marcada por un episodio ineluctable de nuestra historia como fue la Guerra Civil, condicionando al mismo desde dos frentes: por una parte, la gravedad de los daños que ésta ocasionaría sobre la arquitectura monumental conduciría a la puesta en práctica de una política de “reconstrucción nacional”¹; por otra, la victoria del bando nacionalista en 1939 supondría para la restauración monumental un período de “ruptura” con el proceso evolutivo vivido por la disciplina a lo largo del primer tercio del siglo XX².

De este modo, durante la “España franquista” acontecerá un cambio de orientación ideológica que, indudablemente, conllevará acentuadas modificaciones en la disciplina: relevo de los técnicos y profesionales que debían encargarse de la conservación del patrimonio, renovación del marco administrativo, y creación de nuevos organismos como la Dirección General de Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura³. Se puede afirmar que el Gobierno Central acometió una verdadera “reestructuración” de los mecanismos integrantes de la tutela y conservación del patrimonio histórico-artístico.

Junto a lo señalado anteriormente, es importante anotar que, en un contexto marcado por la tremenda carencia de medios económicos, de una España arruinada por la guerra, con prioridades inmediatas (comunicaciones, energía, abastecimiento de la población), las intervenciones sobre los monumentos se convirtió en uno de los sectores prioritarios de la actividad estatal⁴. Y es que el Régimen utilizó éstas como propaganda política de primer orden, en un deseo por crear un escenario monumental acorde con la ideología dominante.

Se tiende a resaltar que, en esta época, las nuevas orientaciones que asume la disciplina suponen el abandono de posturas progresistas, radicalizándose los presupuestos teóricos en aras de alcanzar un purismo de estilo y un perfecto acabado, descuidándose aspectos de utilización y veracidad histórica⁵. Si bien es verdad que éstos fueron los parámetros rectores, conviene señalar que los logros teóricos y metodológicos alcanzados hasta entonces, basados en criterios “científicos, no permiten resolver el maltrecho estado en que se encuentra parte significativa de nuestro patrimonio monumental tras el conflicto bélico; de ahí que la restauración bascule hacia posiciones más arriesgadas y, en cierto sentido, de difícil justificación metodológica⁶.

Expuestas, muy someramente, las directrices generales de la Restauración Monumental en el Franquismo⁷, analicemos en qué medida dichos posicionamientos encontraron plasmación en la Alhambra y Generalife de Granada. Plantear una aproximación al proceso de actuación sobre este conjunto monumental en tal período histórico conlleva, inexorablemente, recurrir a la figura de Francisco Prieto-Moreno Pardo⁸ (1907-1985). El 25 agosto de 1936 se producía el cese de Leopoldo Torres Balbás como Arquitecto Director de la Alhambra, sustituyéndole Prieto-Moreno, quien tomaba posesión del

cargo el 26 de agosto de ese mismo año⁹. Su responsabilidad al frente de las obras durante más de 40 años¹⁰, coincidiendo prácticamente con el período de vigencia del “Régimen”, le permitirá desarrollar una labor ingente y variada que, tan sólo en una mínima parte, será analizada en estas páginas.

Para comprender el discurso patrimonial que, por esos años, se desarrolla en torno al conjunto nazarí, debemos remitirnos al despliegue de una serie de instrumentos de carácter normativo e institucional, producto de la situación política del momento¹¹. A pesar de que queda fuera de nuestro estudio reflejar este extenso corpus normativo queremos insistir en que, desde los primeros momentos, el rasgo común en la gestión y administración de la Alhambra y Generalife será la complejidad de su funcionamiento y la constante renovación de los organismos rectores¹².

En esta línea, aludimos a dos escritos elaborados por Prieto-Moreno: su “Memoria” de 1937, para informar a la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica de Burgos sobre su gestión en la Alhambra desde el comienzo del Movimiento Nacional¹³, y el artículo que redacta en 1941, “La conservación en la Alhambra”¹⁴. La lectura de ambos nos acerca, en líneas generales, a los parámetros de actuación vigentes durante la etapa autárquica de posguerra: puesto que los efectos destructivos del conflicto bélico no se dejaron sentir en el Conjunto -siendo innecesarias labores de “reconstrucción”-, el plan a seguir consistió en la terminación de los trabajos iniciados con anterioridad¹⁵, orientados hacia la ordenación de murallas, edificios y jardines del monumento; por otra parte, se efectuaron consolidaciones, pues las obras se vieron bastante determinadas por las actuaciones precedentes sirviendo para consolidar la morfología y composición material del monumento; excavaciones arqueológicas, demoliciones y expropiaciones para lograr la unidad en el control del recinto amurallado¹⁶. No hay que olvidar la precariedad técnica y escasez de materiales a la que tuvo que enfrentarse el Patronato en los años de posguerra¹⁷; no obstante, dichas “limitaciones” -a las que hay que sumar las dificultades en el transporte- también trajeron consigo factores positivos, pues obligaron a emplear los materiales disponibles, en muchos casos los utilizados en la obra original, y ofrecer trabajo a artesanos (carpinteros, albañiles, canteros), que por la década de los 40 aún no habían perdido las técnicas tradicionales.

En esta aproximación a los criterios metodológicos aplicados en la conservación del Conjunto conviene incidir en que, con carácter puntual, se designaban “Comisiones de Obras” destinadas a velar por el correcto desarrollo de intervenciones que, debido a su especial problemática, requerían una mayor atención. Así, a modo de ejemplo, en Pleno 16 noviembre 1963 (Actas), se designó una “Comisión” compuesta por José Manuel Pita Andrade, Francisco Prieto-Moreno y Jesús Bermúdez Pareja para presentar un anteproyecto del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán. En ese mismo Pleno se encomendó a estos dos últimos -arquitecto y arqueólogo- un anteproyecto de la ordenación general de las cubiertas del Patio de los Leones. Cabe destacar la estrecha colaboración profesional que mantuvieron Prieto-Moreno y Bermúdez Pareja, Director del Museo Arqueológico de la Alhambra. A través de la lectura de las Actas se puede constatar este hecho, lo que conllevaba una cierta predisposición hacia la investigación científica, como ejemplifican las diversas excavaciones arqueológicas que contaban con el importante asesoramiento de Bermúdez Pareja¹⁸. A ello hay que sumar la importancia de los cargos desempeñados por Prieto-Moreno que, además de Arquitecto-Conservador de la Alhambra, fue nombrado Arquitecto-Jefe de la 7ª Zona¹⁹ y Director General de Arquitectura (1946-1960). Responsabilidades que beneficiaron a la conservación del monumento ya que significaron una agilización de los trámites a la hora de obtener los permisos y presupuestos pertinentes.

Con la llegada de los años 60, y coincidiendo con un fenómeno de expansión demográfica y económica, las políticas patrimoniales continuaron, sin embargo, ancladas en cierto anacronismo

que ocasionaría la inadecuación de los instrumentos de intervención a la nueva situación socio-política²⁰. Además, la atención prestada por el Estado al patrimonio monumental se ve menguada considerablemente, en aras de un interés por la emergente actividad económica. En esta década, la labor propagandística desarrollada hasta el momento por la Dirección General de Regiones Devastadas sería continuada por el Ministerio de Información y Turismo, fundamentalmente, a través de sus Paradores²¹. Por ello, las actuaciones realizadas en la Alhambra y Generalife, a partir de la década de los 60, se encauzan hacia el establecimiento de infraestructuras que permitieran absorber el creciente flujo turístico acrecentándose, simultáneamente, el interés por ofrecer al visitante una mayor aproximación a la magnificencia del conjunto arquitectónico²².

Para completar nuestro estudio nos detenemos en dos intervenciones, inmersas en el amplio y variado programa de actuaciones desarrollado por Francisco Prieto-Moreno como Arquitecto-Conservador del Conjunto Monumental, que se pueden considerar ejemplos de “des-Restauración” ateniéndonos, de este modo, a la temática propuesta en esta III Bienal de Restauración Monumental²³.

En primer lugar analizamos la reestructuración de la Fuente del Patio de los Leones, posiblemente, el rincón más conocido y representativo de toda la Alhambra y, por ello, se ha visto sometida a infinidad de reformas para ser adaptada a la estética de cada época. Posiblemente fue en el siglo XIX, cuando su composición alcanzó mayor grado de fantasía y vistosidad a los ojos del gusto occidental²⁴, ya que en 1838 se le añadió un surtidor, que permitía que el agua borboteara con fuerza en todas direcciones, nada más alejado de esa serenidad del agua defendida en el mundo oriental. Al respecto Jesús Bermúdez Pareja apuntaba: “Las fuentes de la Alhambra, en más o menos, han pasado por esos obligados cambios, entre otras razones, porque nuestra cultura occidental es en muchas partes una cultura de pueblos húmedos y la cultura islámica es una cultura de hombres por lo general sedientos. Para unos y otros el agua es cosa diferente y la trataron con diferente técnica y gusto estético. Las fuentes musulmanas nunca pretendieron tener la elevación de las fuentes cristianas (...)”²⁵. En época franquista, se decide liberar la fuente de estas adherencias para permitir una interpretación más auténtica de la misma²⁶. La primera propuesta de reforma la encontramos en la reunión del Pleno del Patronato (sesión 18 mayo 1945), por parte del Presidente de dicha institución, D. Juan de Contreras -marqués de Lozoya-, por entonces, Director General de Bellas Artes, aprobándose que el proyecto lo redactara Francisco Prieto-Moreno. Así, se decide llevarlo a cabo, dividiéndose su ejecución en varias etapas: la primera, por la que se suprime el surtidor central de mármol, y la segunda, en que se desmonta la taza superior, se realizan en 1945; y la tercera, en 1966, en la que se baja la taza inferior a la altura de las culatas de los leones: “A modo de ensayo quedó por unos días ejecutado la totalidad del plan, en la segunda quincena de agosto de 1945. De la experiencia se tomaron notas y fotografías y no por vacilación, sino por razones de prudencia, se volvió a elevar la taza inferior y quedó aplazada la realización de la tercera etapa, hasta que el 9 de julio de 1966, por orden superior, la fuente fue restituida al esquema que tuvo desde el siglo XIV hasta mediados del siglo XVI, según lo que hoy es posible saber, con la diferencia, respecto a las reformas anteriores, de que ninguna pieza de la fuente ha sido modificada en lo más mínimo y que todos los elementos desmontados se conservan, de modo que en cualquier momento se pueda devolver a la fuente cualquiera de las diversas composiciones que a lo largo de los siglos fue adoptando”²⁷. Como complemento documental aportamos la referencia a una serie de dibujos que ayudan a comprender las reformas mencionadas²⁸:

-nº 169: *Patio de los Leones. Fuente que está sobre la de los Leones. Planta y alzado; escala 1:10* Delineante: M. López Reche. En el inventario aparece fechado entre 1918-1939.

-nº 1781: *Fuente de los Leones. Alzado*; escala 1:30. En inventario “anterior a 1958”.

Aparece representada con la segunda taza descansando sobre los balaustres que, a su vez, apoyan sobre los lomos de los leones, aunque sin el surtidor superior.

- nº 168: *Fuente en el Patio de los Leones*, con fecha de 1945, y el más completo para nuestro estudio:

a) “Alzado y sección: estado actual” (presenta idénticas características al nº 1781);

b) “Alzado y sección: proyecto de reforma” (tras la ejecución total del plan, una vez eliminada la segunda taza, y los apoyos de los lomos de los leones);

c) “sección con el surtidor primitivo”.

Para finalizar acudimos a una de las intervenciones más conocidas de Francisco Prieto-Moreno en la Alhambra: la “des-Restauración” efectuada en el pórtico de la Torre de las Damas en el Palacio del Partal²⁹. En concreto, nos referimos a la sustitución de los pilares de ladrillo, que Torres Balbás³⁰ colocó para sustentar los arcos de la galería, por columnas de mármol. Como hemos podido comprobar, al parecer no se conserva la Memoria del proyecto de esta intervención ni en el Archivo de la Alhambra, ni en el Central de la Administración, en Alcalá de Henares. No obstante, sí hemos podido contar con los planos del proyecto para el estudio del mismo, realizados por Francisco Prieto-Moreno y el delineante M. López Reche:

- “Torre de las Damas. Proyecto”. Esc. 1:50, febrero 1959 (nº 2.058)

- “Torre de las Damas. Estado actual”. Esc. 1:50, febrero 1959. (nº 2.059)³¹.

Nos detenemos en un texto básico como el redactado por J. Bermúdez Pareja en 1965³², donde ofrece información detallada al respecto, por lo que reproducimos textualmente algunos fragmentos: “De las columnas de este pórtico, que indudablemente tuvo, por la traza de la fachada, quedaron sólo algunas huellas de las basas, al parecer evidentes, pero no bastaba para conocer cuáles fueron la altura de las columnas, ni las formas de los capiteles y de los fustes. No tuvo esta galería columnas en los extremos, empotradas en el muro, que hubieran podido servir de testimonio para encontrar las columnas exentas del pórtico (...) Don Modesto Cendoya supuso para las columnas del pórtico Norte, del Palacio de la Torre de las Damas, una disposición similar a la de los pórticos Norte y Sur del Patio de los Arrayanes, y como no había manera de conocer qué formas ni proporciones tuvieron, adoptó la proporción de los pórticos del Patio de los Arrayanes y la forma de sus fustes (...) Al parecer no llegaron a montarse, aunque estaban ya terminadas ya las cuatro columnas, cuando el señor Torres Balbás se encargó de continuar la obra y levantó en su lugar simples pilares de ladrillo”. De estas palabras se deduce que Modesto Cendoya también consideraba oportuno la colocación de columnas en el pórtico, puesto que mandó labrar una serie de fustes y capiteles entre 1912 y 1913³³ que, tras permanecer durante tiempo enterrados para que adquirieran cierta pátina, finalmente serían colocados en 1965, seis años después de que Prieto-Moreno redactara su proyecto³⁴. Mediante esta columnas se perseguía “devolverle al monumento algo de sus calidades perdidas, darle un aspecto general más amable, menos tosco y más bello y acercarse más a la apariencia general de esbeltez y elegancia que, sin duda, tuvo la fachada, sin garantizar nada más”³⁵.

Conclusión

Como hemos visto, el análisis del grado de adecuación de las intervenciones en la Alhambra, a los criterios entonces vigentes, nos ha permitido identificar, en parte, los fundamentos teóricos y metodológicos de la restauración monumental en época franquista. Al mismo tiempo, la expo-

sición de varios proyectos realizados por Francisco Prieto-Moreno, tan sólo una mínima parte de su amplio programa de actuaciones nos permite valorar el trabajo de este arquitecto, cuyo estudio resulta indispensable si se quiere alcanzar una completa interpretación del conjunto monumental. De este modo, creemos que una investigación profunda de las posiciones doctrinales adoptadas durante el Franquismo haría factible una correcta relectura de los principios históricos de la disciplina.

Notas

¹ Según un informe elaborado en 1943 por la Dirección General de Regiones Devastadas, se arrasaron 150 iglesias, se demolieron 1850 edificios y se causaron daños en 4850 templos. Ver AA.VV, 1945: 2-6 y GALLEGO BURÍN, 1938.

² “La esforzada y denodada tarea de reconstrucción del Patrimonio Histórico Español se prolongó durante una posguerra muy dilatada (1939-1960) y se realizó con escasísimos medios materiales, debido a la autarquía y al aislamiento. La ruptura con el proceso administrativo, teórico y técnico desarrollado durante el anterior período republicano es palmaria, y la restauración monumental en España avanza por sendas nuevas y en gran medida apartadas de las propuestas modernizadoras establecidas durante los años 30 (...)” (GONZÁLEZ VARAS, 1998: 308).

³ Sendos organismos fueron los que tuvieron un mayor grado de participación en la ingente labor de “reconstrucción nacional”, aunque fue la Dirección General de Regiones Devastadas la que desempeñó un papel preponderante.

⁴ Consultar al respecto (AA.VV, *Veinte años...* 2001). En este Catálogo - cuya 1ª edición, a cargo del Ministerio de Educación Nacional, apareció en 1958- se recoge la Exposición celebrada en ese mismo año, por la Dirección General de Bellas Artes, y que responde a la labor realizada por la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional entre 1938-1958.

⁵ “Mientras gran número de las actuaciones estarán inspiradas por posturas tradicionalistas en cierta manera similares a las de la ‘escuela restauradora’, otras incluirán una voluntad de monumentalismo y representatividad. La diferencia estriba en que la alteración infringida al edificio no estará basada en un deseo de encontrar un estado primigenio, cuya existencia o concepción fuera más o menos probable, sino, por encima de esto, dotar al edificio de una monumentalidad gratuita de nuevo cuño” (MUÑOZ COSME, 1989: 115).

⁶ Una situación, por tanto, similar a la realidad europea tras la Segunda Guerra Mundial, en cuanto a la proliferación de las reconstrucciones, la recuperación simbólica del patrimonio perdido, y el desvío de los rigurosos principios de la Carta de Atenas de 1931, por la masiva destrucción del patrimonio arquitectónico. No obstante, en la España de posguerra, si podemos hablar de un verdadero retroceso ideológico de los conceptos de restauración, hacia posturas ya superadas en época republicana, pues nuestro país se mantuvo al margen de las corrientes europeas, debido a la astricción cultural impuesta por el régimen franquista.

⁷ Señalar que la postura de cada arquitecto restaurador introduce cierta variabilidad en esta tónica general, dependiendo de su personalidad y posicionamiento intelectual.

⁸ Una semblanza sobre la trayectoria personal y profesional de Francisco Prieto-Moreno Pardo la encontramos en MOSQUERA, 1990: 174.

⁹ APAG/Patronato de la Alhambra y Generalife. Organismo autónomo del Estado. Expediente personal de Francisco Prieto-Moreno (sin numeración). “Hoja de Servicios del Arquitecto-Director de la Alhambra”, Granada, 31 julio 1940.

¹⁰ En su Expediente Personal, APAG (Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife) se conserva el resguardo de Baja en el Ministerio de Trabajo (Instituto Nacional de Previsión) como miembro del Patronato de la Alhambra, fechado el 31 de marzo 1978, y con sello de 3 de abril de ese año.

¹¹ Como fuente documental esencial destacamos el Libro de Actas del Patronato de la Alhambra y Generalife [en adelante, Actas] dividido en dos tomos: I (24 mayo 1940-25 setiembre 1959), II (18 noviembre 1959-26 junio 1976), conservados en el APAG con las signaturas “Libro 409” y “Libro 410”. Estas Actas recogen, entre otros asuntos, parte de la normativa e instituciones surgidas, en la Alhambra, en el período de posguerra y cuyo estudio es esencial ya que, en gran medida, marcarán los criterios de actuación sobre dicho patrimonio.

¹² Para un completo estudio ver CRUCES, 1999: 113-140.

¹³ PRIETO-MORENO, 1937

¹⁴ PRIETO-MORENO, 1941: 49-61. Artículo publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* y que, junto a la revista *Reconstrucción* -cuyo primer número aparecía en 1940, erigiéndose en medio oficial de transmisión de los ideales de la Dirección General de Regiones Devastadas-, serán las dos publicaciones especializadas más representativas del proceso de “reconstrucción” nacional.

¹⁵ Señalar que estos trabajos fueron dirigidos entre 1923-1936 por Leopoldo Torres Balbás, hacia cuya persona Prieto-Moreno sentía gran admiración -pues fue su maestro- y cuya labor no dudó en considerar positivamente en su “Memoria” de 1937, gesto que ha de tenerse muy en cuenta, pues tan sólo el hecho de nombrar a Torres Balbás, en plena contienda militar, y tras ser cesado de su puesto, suponía un riesgo para Prieto-Moreno, quien ocupaba el cargo de Arquitecto de la Alhambra desde hacía sólo un año. Nuevamente, en el artículo de 1941, Prieto-Moreno lo recuerda con estas palabras: “En 1923 sustituye a Cendoya como Arquitecto-Director D.Leopoldo Torres Balbás, bajo cuya

dirección se inicia una etapa de gran fecundidad y provecho para la Alhambra". Sin olvidar que, en la polémica acontecida en 1935, tras la conocida intervención de Torres Balbás en el templete este del Patio de los Leones, Prieto-Moreno no dudó en apoyarlo públicamente -a través de la prensa local-, junto con otras personalidades como Manuel de Falla o Antonio Gallego Burín. Al respecto ver SORIA, 1989: 33-45.

16 Desde 1870 en que la Alhambra es declarado Monumento Nacional y, por tanto, se desvincula del Patrimonio de la Corona, se suceden toda una serie de gestiones -prolongadas hasta la actualidad- encaminadas a ampliar sus límites geográficos con el fin de permitir una adecuada salvaguarda del Monumento (CHAMORRO, 2006).

17 Como ejemplifica la propuesta de Prieto-Moreno de 14 febrero de 1941 (Actas) referente al desmonte de la cubierta de la Torre de las Armas- debido a su pésimo estado de conservación-, y el aprovechamiento de sus maderas para labrar las ventanas, balcones y puertas del Palacio de Carlos V. Sobre la demolición de dicha cubierta y restablecimiento de su primitiva disposición tenemos noticias en "La conservación en la Alhambra"(1941) op.cit. y AA.VV, 1941: 470.

18 En Sesión 10 diciembre 1952 (Actas) se corrobora que el Arquitecto, como Director de los trabajos, debía cuidar de que las excavaciones se realizaran de la forma adecuada, y que al Sr. Bermúdez Pareja, como asesor arqueológico, se le proporcionarían los medios necesarios para conseguir el mayor número de datos. Mediante estas excavaciones se pretendía, en la medida de lo posible, recuperar la elaboración doctrinal desarrollada por Leopoldo Torres Balbás, cuyas premisas principales eran una defensa a ultranza de la autenticidad y valor documental del monumento, considerándose esenciales las aportaciones de la arqueología. Pero se trataba de un método de trabajo lento, nada apropiado para la "celeridad" de los métodos adoptados en la posguerra.

19 La división del territorio nacional en zonas arranca del Decreto 26 julio 1929 por el cual Torres Balbás era nombrado Arquitecto-Conservador de los monumentos del sureste peninsular; posteriormente, en la inmediata posguerra, la Dirección General de Regiones Devastadas desarrollaría su labor a través de 7 zonas (Orden 8 marzo 1940) que, por Decreto 287/1960 de 18 febrero se elevó a diez. Así, Prieto-Moreno como Arquitecto Jefe de la 7ª Zona- se encargaría de supervisar los trabajos de conservación y restauración desarrollados en Granada, Almería, Málaga, Jaén y las Plazas de Soberanía de África, Ceuta y Melilla y, por ello, tendría una participación muy activa en el proceso de reconstrucción nacional.

20 Mientras que otros países, una vez superada la crisis de posguerra, pondrían en marcha un replanteamiento del campo disciplinar, España se mantendría al margen de este desarrollo internacional. "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" (MUÑOZ COSME, 1989 en AA.VV.: 13).

21 Recordar que la DGRD finalizaba su actividad en 1957.

22 En 1965 Bermúdez Pareja escribía estas palabras: "La historia de la conservación de la Alhambra es compleja y ya larga. A través de ella han prevalecido muy diversas orientaciones que pueden resumirse en dos: conservar y restaurar. El criterio dominante ahora es de restauración y embellecimiento y para una buena parte del turismo que la visita, debiera ser de reconstrucción total, sin duda porque la misma Alhambra provoca en el turista reacciones similares a las que hicieron poblar de moros los dibujos de algunos visitantes románticos" (BERMÚDEZ PAREJA, 1965: 99).

23 Aunque no se conservan las memorias de los proyectos de las obras que, seguidamente, analizamos si hemos podido localizar datos gráficos (planimetría y fotografías) que, junto a los documentos textuales, nos permitirán reflexionar sobre las mismas.

24 *Fuente y pabellón del patio de los Leones (1862)*, C. Clifford, fotografía perteneciente al Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, reproducida en AA.VV, 2002: 120.

25 BERMÚDEZ PAREJA, 1967: 24.

26 Al parecer, la fuente no fue sometida a ningún tipo de actuación por parte de Torres Balbás (VÍLCHEZ, 1988: 232).

27 BERMÚDEZ PAREJA, 1967: 28. Por su parte, las palabras de Gallego Burín aportan nuevos datos: "La fuente, de mármol blanco, constituye una de las más importantes muestras de la escultura musulmana y estaba formada, en un principio, solamente por la gran taza dodecagonal que apoya hoy, por medio de cortos balaustres torneados, en los lomos de doce toscos leones puestos en rueda que arrojan agua por la boca. A comienzos del siglo XVII se agregó otra taza circular, también árabe, que ha sido quitada en 1945, e instalada en el jardín de los Adarves, así como el surtidor que la remataba, y que se había colocado en 1838" (GALLEGO BURÍN, 1961:145). Como se desprende de estas palabras, Gallego Burín describe la fuente cuando ya se había llevado a cabo la reforma de 1945 pero no la de 1966, ya que su libro aparecía editado en 1961. Sobre esta última intervención de 1966, ver PRIETO-MORENO, 1967: 154: "Se suprimen los apoyos de la taza sobre los lomos de los leones y se baja la taza a su primitiva disposición", informe correspondiente al segundo semestre de 1966.

28 Todos ellos se conservan en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife. Colección de Planos.

29 Para un análisis arquitectónico y decorativo del Patal ver PAVÓN MALDONADO, 1975: 115-135 y ORIHUELA UZAL, 1996: 57-70.

30 Torres Balbás no pudo concluir categóricamente si el pórtico estuvo soportado, primitivamente, por pilastras o columnas, más bien -y tras inspeccionar la base- la solución sería esta última: "por haberse encontrado debajo de aquellas (pilastras), en el suelo de hormigón del pórtico, un reborde de mezcla como de haber estado allí descansando una pieza de piedra o mármol" (VÍLCHEZ, 1988: 312). No obstante, finalmente D. Leopoldo decide colocar pilares de ladrillo obras que-junto a las restantes de la Torre de las Damas- se realizan entre julio-setiembre 1923. Pues en ese año el pórtico aún está cegado y dividido en dos plantas, tras las modificaciones que

sufrió en el XIX al ser utilizado como vivienda. Ver las fotografías *Galería y Torre del Partal. Estado previo a la restauración, 1923*, y *Galería y Torre del Partal. Estado posterior a la restauración, 1930* en AA.VV, 2002: 180-181. Como ejemplo de la desvirtuación que la fábrica del edificio había sufrido en el XIX ver también: *Pabellón y Torre de las Damas. Estado actual*, Madrid, 3 diciembre 1917. Ricardo Velázquez Bosco (Archivo del Patronato. Colección de planos, nº 638) y *Torre de las Damas. Alzado de la galería después de la reforma (incompleto)*, nº 1.336; en el Inventario este plano se fecha como anterior a 1955.

³¹ Estos números se corresponden con los del Inventario en el Catálogo del Patronato de la Alhambra, numeración que también ha sido empleada en el resto de planos. Sus correspondientes en la Oficina Técnica serían “1842” y “1843” respectivamente.

³² BERMÚDEZ PAREJA, 1965: 100-112. En este mismo artículo Bermúdez Pareja expresa su opinión acerca de los pilares colocados por Torres Balbás, considerando que cuando un material pobre como el ladrillo se emplea en el arte nazari, aparece revestido por decoración, manteniendo así la calidad que el mármol le otorga a la Alhambra. No obstante, considera plausible el empleo de estos pilares en tanto que “tenían la virtud de oponerse a nuevas copias desproporcionadas, surgidas caprichosamente. Intentaban cortar un peligroso camino de restauraciones a fantasía, que falseaban el monumento (...)”.

³³ “1912. Partal. Desde junio a diciembre se labran dos capiteles grandes para la galería de la Torre de las Damas y se comienza un tercero (...) 1913. Partal. En los primeros meses del año los canteros labran un capitel grande de mármol, dos fustes y cuatro basas” (ÁLVAREZ LOPERA, 1977: 147-150).

³⁴ La colocación de los fustes y capiteles de época de Modesto Cendoya se decide en Sesión del Pleno de 30 junio 1964 (*Actas*). Por ello, cuando Gallego Burín describe el Partal en su *Guía* (GALLEGO BURÍN, 1961:160), nos dice: “De los cinco arcos del pórtico, sostenidos hoy por pilares de ladrillo (...)”.

En la colección de planos del Patronato se conserva un plano general del palacio del Partal y jardines, fechado en 1962 (nº 2.282) por tanto, anterior a la reforma de 1965, y donde se aprecian los arranques de los pilares.

³⁵ BERMÚDEZ PAREJA, 1965: 112. El artículo va acompañado de una lámina (XXIV) muy ilustrativa, ya que refleja los trabajos de dicha sustitución.

Bibliografía

AA.VV. *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid: MOPU, 1987

AA.VV. *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad, 2001

AA.VV. *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra (1840-1940)*. Madrid: T.f editores, 2002

AA.VV. La reconstrucción en España. *Reconstrucción*, nº 35, Madrid, 1945

AA.VV. Obras recientes en la Alhambra. Crónica Arqueológica de la España Musulmana, IX. *Revista Al-Andalus. Revista de la Escuela de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, nº 6, 1941

AA.VV. *Veinte años de restauración monumental*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2001

ÁLVAREZ LOPERA, J. La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29-31, 1977

BERMÚDEZ PAREJA, J. Obras en el Cuarto Dorado. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, 1965, pp. 99-105

BERMÚDEZ PAREJA, J. Restitución de columnas en el Partal. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, 1965, pp. 110-112

BERMÚDEZ PAREJA, J. La fuente de los Leones. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 3, 1967, pp. 21-29

CRUCES, E. Instituciones y Organismos que han gestionado la Alhambra y el Generalife (siglos XIX y XX). Análisis de las estructuras orgánicas, funciones y procedimientos. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 35, 1999, pp.113-140

CHAMORRO MARTÍNEZ, V. E. *La Alhambra, el lugar y el visitante*. Granada: Colección Plural, Tinta Blanca, 2006

GALLEGO BURÍN, A. *Guía de Granada*. Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961

GALLEGO BURÍN, A. *La destrucción del tesoro artístico de España: informe sobre la obra destructora realizada por el marxismo en el patrimonio de arte español, de 1931 a 1937, según datos aportados por las Comisiones Provinciales de Monumentos*. Granada: Imp. Hº Paulino Ventura, 1938, II Año Triunfal

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999

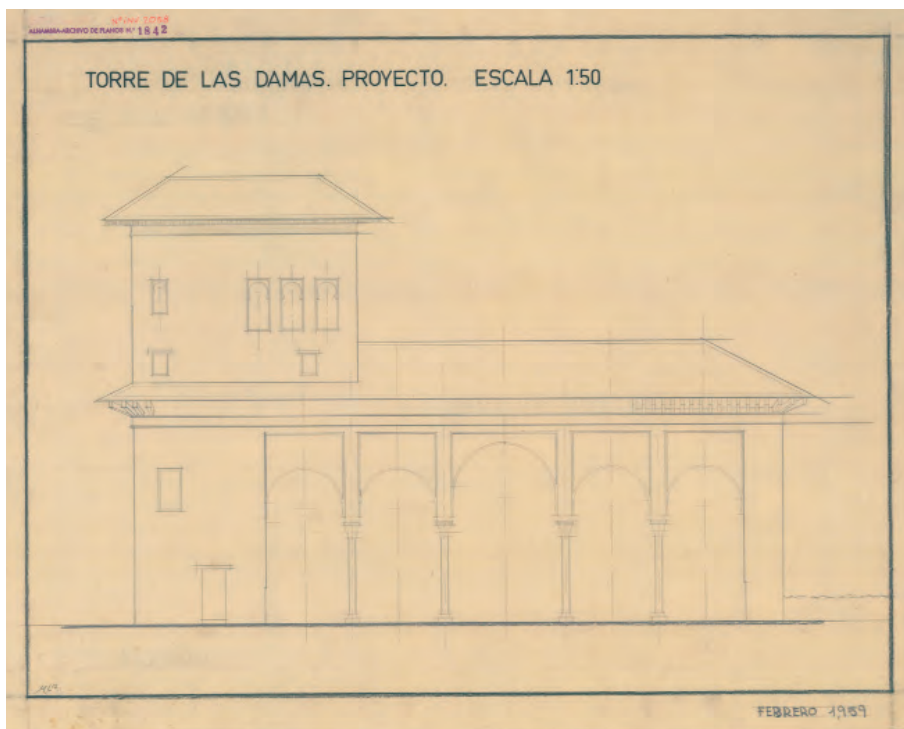
ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A. Torres Balbás y la Restauración Arquitectónica en España. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 25, 1989, pp. 45-55

MOSQUERA, E.; PÉREZ, M. T. *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990

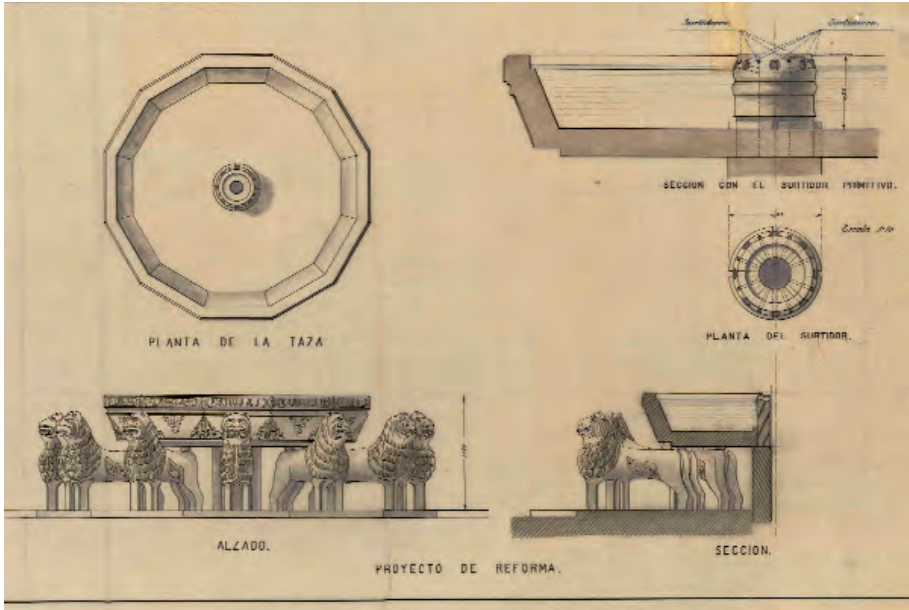
MUÑOZ COSME, A. *La conservación del Patrimonio Arquitectónico Español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989

MUÑOZ COSME, A. La Documentación de Restauración. Significado Cultural. En AA.VV. *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989

- MUÑOZ COSME, A. *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Consejería de Cultura, IAPH, 2005
- ORDIERES DÍEZ, I. La Alhambra de Granada, 1837-1936. En *Historia de la restauración de los monumentos en España (1835-1936)*, tomo I. Madrid: Universidad Complutense, 1993, pp. 351-398
- ORIHUELA UZAL, A. *Palacio del Partal, Casas y palacios nazaries siglos XIII-XV*. Granada: El Legado Andalusi. Barcelona: Lunweg, 1996
- PAVÓN MALDONADO, B. El Partal, anejo I. *Cuadernos de la Alhambra*, 1975, pp. 115-135
- PRIETO-MORENO PARDO, F. La conservación en la Alhambra. *Revista Nacional de Arquitectura*, año I, n° 3, 1941, pp.49-61
- PRIETO-MORENO PARDO, F. Leopoldo Torres Balbás. Arquitecto Conservador de la Alhambra. *Arquitectura*, n° 32, agosto 1961, pp. 2-3
- PRIETO-MORENO PARDO, F. Memoria descriptiva de la labor técnica realizada en la Alhambra y Generalife desde el comienzo del Movimiento Salvador. Estado actual y obras por hacer, febrero 1937 (APAG. Legajo-397-10)
- PRIETO-MORENO PARDO, F. Obras recientes en la Alhambra y Generalife. *Cuadernos de la Alhambra*, 3, 1967, pp.153-157
- SORIA ORTEGA, A. Torres Balbás y el ambiente cultural granadino de los años veinte. *Cuadernos de la Alhambra*, n° 25, 1989, pp. 33-45
- VÍLCHEZ, C. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. Obras de restauración y conservación. 1923-1936*. Granada: Comares, 1988



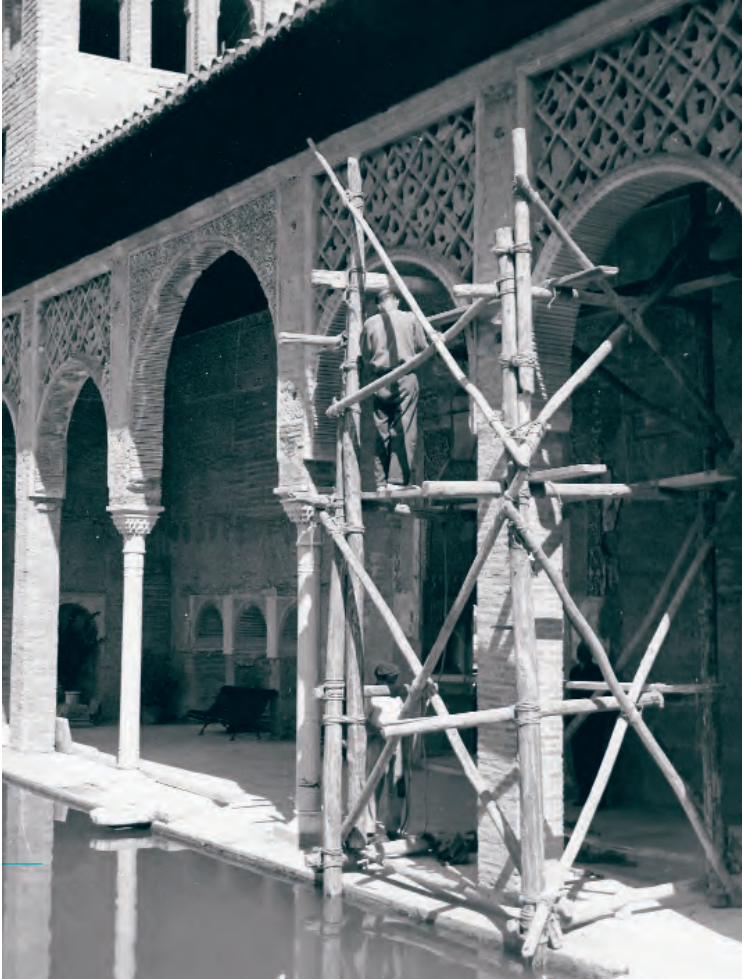
"Torre de las Damas", febrero 1959, Proyecto. Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife, Colección de Planos, n° 2.058)



"Fuente en el Patio de los Leones", Alhambra, 1945. *Proyecto de reforma.* Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife. Colección de Planos, nº 168)



"Fuente en el Patio de los Leones", Alhambra, 1945. *Estado actual.* Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife. Colección de Planos, nº 168)



Pórtico de El Partal. Trabajos de sustitución de pilares por columnas. 1965. Fuente: APAG (Archivo Patronato Alhambra y Generalife, Colección de fotografías, sin numeración)

La Iglesia de San Agustín de Málaga: puesta en valor de un Bien Patrimonial

Lourdes Royo Naranjo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

La Iglesia de San Agustín se encuentra localizada en el centro histórico de la ciudad de Málaga. Muy cerca de la Catedral y entre la calle Granada y calle Cister, limita en uno de sus lados con el Palacio de los Condes de Buenavista, antiguo Museo de Bellas Artes de la ciudad. Con motivo de la fuerte intervención que sufrió este ámbito de la ciudad en 2002 con relación a la rehabilitación del Palacio de Buenavista para futura sede del Museo Picasso, se aprovechó la coyuntura para actuar de manera conjunta sobre la Iglesia de San Agustín. Se gestionaron los trámites ante los organismos oficiales y públicos como la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía y la Oficina de Rehabilitación del Ayuntamiento de Málaga, y se planteó un proyecto global de rehabilitación de la iglesia.

Durante el transcurso de las obras realizadas entre 2002 y 2003, se fueron descubriendo diferentes aspectos de la Iglesia de San Agustín que hablaban de una historia adormecida bajo el paso del tiempo y que se ofrecía entonces como necesidad y valor imprescindible a los que sumar el potencial patrimonial de dicho bien. Circunstancias todas ellas que se sumaron a nuestro interés por elaborar un estudio sobre la evolución del edificio, haciendo especial hincapié en sus diferentes transformaciones, ampliaciones, deterioros y reformas que a lo largo del tiempo han configurado la imagen actual de San Agustín y que tras las últimas restauraciones han rescatado y puesto en valor un bien patrimonial hasta entonces desconocido para la mayor parte de la ciudad.

El proyecto de reforma que tuvo lugar en la Iglesia de San Agustín de Málaga en el año 2002, y que fue dirigido por el arquitecto técnico Manuel Pino Rodríguez, ofrecía entre sus objetivos fundamentales la restauración del exterior del templo al mismo tiempo que devolver a la iglesia el estado que llegó a tener, recurriendo para ello a la historia del edificio y a la memoria de los Padres Agustinos en una aportación por el rescate de los valores patrimoniales más representativos del inmueble.

En primer lugar y respecto a la estructura del templo, debemos señalar que la iglesia posee una planta en forma de cruz latina cuya superficie total es de 757,78 m² dividiéndose en tres naves, la central de mayores dimensiones, separadas a su vez por pilastras adosadas a los muros que sustentan un entablamento a modo de cornisa que recorre la iglesia longitudinalmente y sobre el que se alza una bóveda de medio cañón con fajones entre los cuales se disponen seis lunetos remarcados con molduras. A los pies de la nave central se alza el coro, que se abre a la iglesia mediante un pequeño balcón que juega con las formas cóncavo-convexas y mira hacia el extremo de la nave central, donde se encuentra la capilla mayor con su camarín, que a lo largo de su historia fue decorado con tres retablos de diferentes épocas: el primero del s. XVI, el segundo del s. XVII de traza y obra de José Fernández de Ayala y un tercero en el s. XVIII que se corresponde con el que contemplamos hoy en día, costeado por el cuerpo de comerciantes castellanos de la Rioja para dar culto a la Virgen de la Valvanera. La única diferencia, claro está, es que en lugar de la Virgen de la Valvanera que presidía la iglesia y decoraba el camarín y fue quemada en 1931, desde 1943 preside la Iglesia de San Agustín la obra de Félix Granda¹.

En un intento de homogeneizar las bóvedas de la nave derecha con las naves de la izquierda, en su momento fueron rebajadas en altura las tres primeras y unificadas con las otras tres bóvedas de la nave izquierda mediante cubiertas de casquete esférico que se alzan sobre pechinas. En esta búsqueda de unidad interior, el entablamento que recorre la nave central a modo de cornisa juega un papel fundamental al destacar sobre los arcos formeros (algunos de ellos decorados en su clave con coronas ovales de lauras cruzadas y otros con entablamento liso y que configuran seis tramos o capillas en cada una de las naves laterales) que dispuestos entre pilastras de capiteles corintios configuran una imagen homogénea a todo el espacio.

Pero debemos trasladarnos a la historia para comprender la evolución que a lo largo del tiempo ha configurado la imagen de nuestro templo. Los orígenes de la presencia agustiniana en la provincia de Málaga se remontan hacia 1521 cuando Pedro Vallejo donó a la Orden de San Agustín una ermita de su propiedad denominada Santa Brígida con el fin de que los Agustinos fundasen en la ciudad de Málaga². Los religiosos llegaron a la ciudad el 21 de octubre de 1523 y se asentaron en dicha ermita, que años más tarde serviría para la fundación de los frailes capuchinos. En 1528 quedaría constituida definitivamente la Provincia Agustiniana de Andalucía con unos veinticuatro conventos que se duplicarían en número hasta mediados del s. XVII³ y en enero de 1576 se documenta la compra del emplazamiento definitivo de la orden en la C/ Caballeros, que pasaría a denominarse C/ San Agustín tras la construcción de su iglesia y convento.

Después de largos trámites, la iglesia comenzaría su construcción el 19 de febrero de 1579, citándose como posible arquitecto a Diego de Vergara, maestro mayor de la Catedral y una duración de las obras de unos catorce años o quizá menos, pues se tiene constancia de la finalización de la construcción de la iglesia en el año 1589 bajo el priorato del P. Valderas⁴. Una vez resueltas las necesidades más urgentes, al disponer la comunidad de una iglesia, los esfuerzos constructivos de los Padres Agustinos se encaminaron en ir completando y dignificando las dependencias conventuales en un proceso dilatado que a lo largo de todo el s. XVII fue especialmente acentuándose. Al mismo tiempo, la iglesia comenzaba a destacar como una de las preferidas como enterramiento por la alta sociedad local, llegando a convertirse en una constante fuente de ingresos que contribuyó notablemente a sufragar las posibles obras determinantes para la configuración de la imagen que posee la iglesia, pues las capillas fueron labradas y dotadas de retablos, así como de ornamentos por sus respectivos patronos como podremos comprobar más adelante.

La construcción del templo quedaría finalizada en estos años y sin embargo a finales del s. XVIII ya amenazaba ruina, de tal forma que tras el dictamen de varios peritos se procedió a la demolición de la bóveda y al traslado de los cultos a la Sacristía. En esta reforma, comprobamos cómo la iglesia sufrió numerosos cambios en su interior confiriéndole un aspecto poco uniforme, a lo que se sumó el revestimiento de la armadura mudéjar primitiva de la fábrica con materiales diferentes que enriquecieron al conjunto con rasgos tardíos depurados hacia lo clásico, tan característicos que hoy prevalecen después de las distintas restauraciones que a lo largo del tiempo ha sufrido el edificio.

Ya en el s. XX y durante la Guerra Civil, el convento estuvo ocupado por la Falange hasta que a principios de 1919 les fue entregado a la orden de San Agustín materialmente. Desde entonces, la orden ocuparía el convento⁵ y la iglesia del mismo nombre, convirtiendo por estas fechas parte de los locales del antiguo convento en colegio, y habilitándose una entrada para los alumnos por el patio o jardín de la propia iglesia, que volvería de nuevo a ser propiedad de la orden agustina tras abonar cierta cantidad al obispado en concepto de conservación, iniciándose desde entonces una nueva etapa para la historia de San Agustín, pues sus primitivos moradores volverían a ser sus propietarios desde que la fundaran en 1575.

De dicho proceso de recuperación apenas nos quedan restos documentales, pero conocemos cómo siendo provincial en este mismo año el Padre Teodoro Rodríguez, la Provincia del Escorial recuperó el edificio íntegro. Por su parte, las actas municipales redactan al respecto la venta por parte del seminario y compra por parte de los agustinos sin indicar en ningún momento la cantidad, pues el documento firmado en 1918 entre el obispado de Málaga y la Provincia Agustiniense desapareció con toda probabilidad durante la Guerra Civil Española, junto con otros libros, documentos y papeles del Archivo Provincial de la Provincia Agustiniense Matrinense y del Archivo del Convento de San Agustín⁶.

En 1931 con motivo de los incendios que asolaron a la ciudad de Málaga en la noche del 11 de mayo, se destruyó la mayor parte del colegio, enseres, archivo y biblioteca, quedando a su vez el templo con la cubierta hundida y en malas condiciones, circunstancias que llevaron entre 1931 y 1936 a acometer obras de reformas y reconstrucciones al mismo tiempo que se inicia una lucha por la propiedad del edificio por los Agustinos que reclaman al gobierno militar la devolución del mismo.

Las obras de restauración llevadas a cabo en 1933 para subsanar los daños sufridos en la iglesia como consecuencia del asalto de 1931 recaen en manos del arquitecto malagueño D. Enrique Atencia Molina. Sin embargo, apenas nos han quedado unos apuntes sobre el desarrollo de las obras y un gran desconocimiento acerca de los planos originales así como de cualquier otra memoria que redactara el acontecer de las diferentes restauraciones a las que fue sometido el inmueble. Por el contrario, recogemos una serie de declaraciones que el arquitecto redactara en 1933 con la finalidad de obtener la licencia de obras así como la cita de posibles actuaciones puntuales que llegaron a realizarse en la Iglesia de San Agustín. En este sentido, cabe destacar cómo una de las pocas descripciones formales acerca del aspecto que presentaba San Agustín después de la Guerra Civil las encontramos en las cartas que los PP. Agustinos han conservado desde entonces y que nos ayudan a imaginar el estado de deterioro en el que situar dichas obras de restauración⁷.

“En los primeros años de agosto de 1940 tomé posesión de la Dirección del Colegio de S. Agustín (...). Encontré muy avanzada la construcción de la nave derecha de la Iglesia, que se abrió al culto el 28 de agosto, festividad de San Agustín.”

Entre 1939 y 1943 el General Queipo de Llano devolvería a los Agustinos el convento y la iglesia y se llevarían a cabo la mayor parte de las reconstrucciones de todo el colegio, con sus aulas y habitaciones para la comunidad, incluyéndose además importantes reformas en su fachada y Salón de Actos⁸.

“La Iglesia se construyó exclusivamente con limosnas de los fieles (...) En el trienio 1946-1949, que volví a dirigir el colegio, pude recoger otras 800.000 pesetas más o menos de limosnas de los fieles para reconstruir altares, imágenes y embellecimiento de la iglesia”.

Años más tarde, hacia 1955 se volvería a pedir al arquitecto Enrique Atencia Molina, un certificado-valoración de las superficies construidas en las distintas partes del edificio y de los valores unitarios que en aquellos tiempos se aplicaban a la ciudad de Málaga en relación con el género de construcción religiosa.

Hacia 1972, el entonces P. Provincial de la Comunidad Agustiniense Matrinense iniciaría una serie de gestiones encaminadas a enajenar el Convento de San Agustín, pues se pretendía con el resultado de la venta pagar parte de los costes del nuevo colegio que se estaba construyendo en las afueras de Málaga y que hoy conocemos como Colegio Los Olivos.

En 1975 el arquitecto Luis Machuca Santa Cruz ejecutó obras de saneamiento en las bóvedas de las capillas de la iglesia, consistentes en pequeñas actuaciones de acondicionamiento de los locales y obras en la sacristía que posibilitaron la reapertura del inmueble para el culto el 20 de marzo de 1982.

Por otra parte, la historia del Convento de San Agustín ha permanecido como hemos podido comprobar indisolublemente ligada a la historia de la iglesia de la misma orden, de manera que no pode-

mos dejar pasar la fecha de 1986, año en el que se realizaron en el antiguo Convento de San Agustín, una serie de excavaciones y sondeos arqueológicos que demostraron la existencia de restos fenicios y púnicos. De toda esta labor, quedan recogidos los trabajos realizados por el arqueólogo Ángel Recio Ruiz y que fueron programados por el Plan Provincial de Arqueología que desarrolló el Departamento de Arqueología de la Diputación Provincial malagueña⁹. El motivo principal que suscitó tal excavación fueron las obras que iban a tener lugar en el antiguo convento agustino, desde entonces propiedad de la Diputación, y que pretendían transformarlo en centro cultural capaz de albergar los servicios de la Biblioteca Provincial allá por 1985. El lugar escogido para llevar a cabo las obras fue el segundo de los patios interiores del antiguo convento, puesto que según la redacción de las obras, éste presentaba una elevación mayor que el resto. Sin embargo y para no afectar a las futuras obras de remodelación de los que iba a ser Biblioteca Provincial, se desestimó tal elección sustituyendo el campo de trabajo por el primero de los patios interiores. Como resultado de tales excavaciones, se determinó la existencia de un asentamiento fenicio-púnico del s. VI a. C. Al mismo tiempo que se analizaron los restos murarios encontrados, determinándose su posible origen a la defensa de la denominada “ciudad-baja” así como algunas estructuras relacionadas con fines domésticos, aunque se desconocen con seguridad las motivaciones que llevaron a construir tales sistemas defensivos. Tras dicho estudio sin embargo, se procedió a tapar lo encontrado y abandonar el inmueble, hoy en día bajo la atenta mirada de la Administración en una búsqueda por conferirle un nuevo uso a sus dependencias.

La Iglesia de San Agustín sin embargo y tras el letargo sufrido en la década de los años 90, fue objeto en el año 2003 de una profunda restauración, de cuyos resultados podemos obtener distintas conclusiones. El proyecto, obra del arquitecto Manuel Pino Rodríguez, se acometió en dos fases diferenciadas básicamente por el estudio de fachadas y tratamientos interiores y una segunda fase centrada más concretamente en el análisis, desescombros y puesta en valor de las criptas enterramientos de la iglesia.

Respecto al tratamiento exterior del edificio, se pensó de manera homogénea, con el objetivo de que una vez cubierto huecos, reparado grietas y consolidado todas las estructuras, se procediera a pintar las fachadas de un tono lo más acorde posible con lo planteado originariamente, entendiendo en este caso y después de un estudio previo a la historia del inmueble como mejor elección la imagen que se conoce de la iglesia después de la Guerra Civil entrando algo más en la década de los años cuarenta y cincuenta, dejando para una tonalidad algo más oscura las molduras y respetando con ello el ladrillo original que un día llegaron a tener tanto en la base de la torre como en la espadaña.

Comenzando con la fachada principal, una de las primeras actuaciones llevadas a cabo consistió en la sustitución del enfoscado, electrificación de campanas, instalación de pararrayos así como la eliminación de la azulejería que la Cofradía de la Pollinica donó a la iglesia a mediados de los años 80. En la fachada posterior, se proyectó un pequeño tejadillo junto a una pequeña peana. La torre central mudéjar se revistió totalmente de una nueva carpintería, abriendo huecos con el fin de hacerla totalmente simétrica y facilitar con ello el reforzamiento y limpieza del artesonado.

Sin embargo, tras las primeras labores de desenfoscado que tuvieron lugar, se descubrieron unos trazos geométricos que cubrían casi toda la parte izquierda de la fachada principal de la iglesia y que en principio se relacionaron con los esgrafiados que en el s. XVII decoraron algunas iglesias malagueñas¹⁰. A pesar de ello, no se pudo recuperar el trazado completo de tales figuras geométricas con forma arriñonada, puesto que en varias zonas de la misma fachada habían desaparecido, posiblemente como resultado de las muchas restauraciones sufridas a lo largo de la historia.

En lo que se refiere al interior, se procedió a tratar todo tipo de fisuras, humedades, enfoscados y pinturas al mismo tiempo que tras las excavaciones de criptas, se reubicaron capillas y restauraron retablos.

La segunda parte del proyecto de restauración de la Iglesia de San Agustín, se centraba exclusivamente en las criptas, cuya datación histórica más antigua se remonta al s. XVII. El proyecto abordó los objetivos de limpieza, saneamiento y puesta en valor de los casi 40 enterramientos y panteones familiares que recorren el interior de la iglesia a un nivel de unos escasos 4 m de profundidad, y que durante siglos habían permanecido en abandono, olvido y total desconocimiento.

Respecto a las dimensiones de las dependencias subterráneas o criptas, debemos señalar que no todas guardan las mismas proporciones, puesto que las dispuestas en el tramo central son mayores que las laterales, accediéndose a ellas por escalerillas desde la propia iglesia o por la galería central. De su disposición, cubiertas en su mayoría con bóvedas de medio cañón, y ornamento se encargaban los patronos, “quienes debían ajustarse a todo en cuanto a legislación canónica sobre patronos y se les daba, además del nombre del patrón, el de una advocación cristiana”.

En su momento el Padre Andrés Llordén documentó la existencia de toda una serie de capillas-enterramientos en San Agustín y se clasificaron de manera cronológica en una labor realizada por el P. Manrique años más tarde. Sin embargo, fue con motivo de esta última restauración cuando se fecharon y localizaron muchas de las lápidas y criptas que quedaban aún por descubrir y que nos hablan de la notable importancia que poseía San Agustín durante varios siglos al ser escogida como lugar de enterramiento por muchos personajes de reconocido renombre en la ciudad de Málaga.

Con todo ello, a lo largo de este trabajo hemos podido comprobar cómo a partir del análisis de las diferentes transformaciones, ampliaciones y restauraciones que el transcurso del tiempo han configurado la imagen actual de la Iglesia de San Agustín, somos capaces de descubrir no sólo una visión de lo patrimonial entendido desde la perspectiva de lo contemporáneo, sino la complejidad de diferentes capas históricas que han ido superponiéndose y enriqueciendo dicho patrimonio, puesto que al fin y al cabo, estamos hablando del rescate de un bien patrimonial con una fuerte carga histórica que bien merece su puesta en valor y correspondiente difusión.

Notas

¹ CAMACHO, ROSARIO, *Málaga Barroca*, Universidad de Málaga, Málaga, 1980, p.252-256.

² Archivo de Protocolos. Escribanía de Francisco Martínez de Arratia.

³ MANRIQUE, Laureano, *Las capillas-Enterramientos de la Iglesia de San Agustín de Málaga*, Ed. Escorialense, Madrid, 1996, p. 11.

⁴ Como posible autor se cita a Diego de Vergara, maestro mayor de la Catedral, pues de 1550 a 1586 había trabajado para los agustinos de Antequera, en cuyo convento construyó la capilla mayor.

⁵ Entre los años 1578 y 1842, el convento sufre una serie de cambios de uso, desde Edificio Oficial de Gobierno, Diputación, Consejo, Cuartel de la Guardia Civil, Ayuntamiento e incluso Registro Civil o Iglesia de los Jesuitas.

⁶ Este último instalado en la residencia de los Padres Agustinos de la c/ Valverde 25 de Madrid, incendiado por las milicias populares en julio de 1936 y el segundo Archivo destruido durante el incendio del Convento de San Agustín de Málaga en mayo de 1931.

⁷ Transcripción de la carta del P. Isaac Sahún al P. Arturo Cano con fecha 12/06/1940.

⁸ Transcripción de las declaraciones del P. Saturnino Casas Henares realizadas el 10/10/1975 con motivo del dictamen sobre el derecho de propiedad de la Iglesia de San Agustín de Málaga.

⁹ Su puesta en práctica estuvo motivada por el desarrollo del PGOU de Málaga, en el que se priorizaba la investigación arqueológica en solares intramuros de la Málaga medieval previo a cualquier licencia de obra de dichas parcelas del casco antiguo de la ciudad.

¹⁰ Para más información véase la obra de CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ASENJO RUBIO, Eduardo, “Nuevas identidades del Patrimonio cultural. La pintura mural y el color de la Málaga Barroca. Políticas renovadoras de la imagen urbana”, *IAPH*.



Fachada durante los años 60, 80 y actualmente. Foto: PP. Agustinos y Lourdes Royo Naranjo



Una de las lápidas encontradas durante la restauración. Foto: Lourdes Royo Naranjo

Propuesta de intervención en el talaiot de Son Serra de Marina en el municipio de Santa Margalida (Mallorca), conocido como “Sa Cova de Sa Nineta”

Marina Crespi Gómez, restauradora. Damià Ramis Bernad, arqueólogo

Con esta comunicación queremos plantear la des-restauración de un yacimiento, intervenido en los años 60. Por primera vez nos encontramos frente a una actuación de restauración ya realizada en un monumento talaiótico. Nuestro planteamiento es el de conjugar el respeto por la labor desarrollada bajo la dirección de Joan Camps Coll —la cual había permanecido inédita hasta muy recientemente (SOBERATS & GUASP, 2005)—; y por otra parte hacer posible la legibilidad de ésta. Más que una intervención propiamente dicha, queremos lograr a través de la máxima neutralidad de nuestras acciones ayudar a divulgar los dos hechos históricos que se unen en este emplazamiento. La adecuación del yacimiento debe guiar a los visitantes en la interpretación in situ de los restos y su contexto cronológico.

En el caso de este yacimiento, las motivaciones que han conducido a la restauración del monumento siempre han respondido al riesgo antrópico, materializado en las obras públicas. La proximidad del yacimiento a una zona turística ha condicionado la vida del monumento. La creación de las vías de comunicación para acceder a la zona ha afectado directamente a los restos. La transformación del paisaje también afecta a la correcta lectura e interpretación, objetivos de la musealización de los yacimientos.

Descripción del yacimiento

El monumento de Son Serra de Marina, conocido también como Sa Cova de sa Nineta, se engloba dentro de la categoría de los talaiots cuadrados. Se trata de un tipo de torre realizada mediante técnica ciclópea, con el uso en seco de grandes bloques de piedra calcárea. Los talaiots cuadrados se denominan de esta manera por la forma de su base, mientras el alzado es troncopiramidal. A diferencia de los talaiots de planta circular, que presentan dimensiones muy variables, la mayoría de los de planta cuadrada responden a un patrón más homogéneo, con una base que suele medir alrededor de 11 m de lado. Además, los portales de entrada presentan una orientación muy constante hacia el sureste (ARAMBURU & LÓPEZ-QUESADA, 1996; ARAMBURU, 1998).

De acuerdo con la documentación recientemente publicada (SOBERATS & GUASP, 2005), la actuación de Sr. Juan Camps en Son Serra de Marina quedó inconclusa. Una de las actuaciones proyectadas y nunca ejecutadas fue la excavación del monumento, lo cual limita de manera significativa su conocimiento histórico. La prospección de la zona ha puesto de manifiesto que, en realidad, el talaiot forma parte de un conjunto monumental más extenso (e.g., PONS, 1999; ARAMBURU, 2004). Los materiales cerámicos recuperados en superficie indicarían que este lugar se encontraba todavía en uso en torno al cambio de era (ARAMBURU, 2004).

Actualmente, y a nivel general, la falta de excavaciones sistemáticas en este tipo de yacimientos provoca la existencia de una incertidumbre en torno a su significado. El talaiot se relaciona con las fases iniciales de la cultura a la que da nombre, cuyo origen se situaría a finales del II milenio cal BC según los planteamientos tradicionales (e.g., ROSSELLÓ-BORDOY, 1972; PERICOT, 1975; FERNÁNDEZ-MIRANDA, 1978; WALDREN, 1982), o a comienzos del milenio siguiente según propuestas más recientes (e.g., LULL *et al.*, 1999). El talaiot de planta cuadrada constituye uno de los monumentos característicos de la cultura talaiótica en Mallorca, donde se conocen algo más de un centenar de ejemplares (e.g., ARAMBURU, 1998). En cambio, en Menorca, donde se desarrolla la misma cultura aunque con algunos rasgos específicos, la práctica ausencia de este tipo de construcciones (e.g., PLANTALAMOR, 1991) constituye uno de estos elementos diferenciadores entre el período talaiótico de ambas islas.

En los últimos años se ha planteado la existencia en Mallorca durante el período talaiótico de yacimientos definidos como centros ceremoniales (ARAMBURU, 1998). Una de las construcciones relacionadas con estos centros, junto a los túmulos escalonados o a los santuarios de planta de herradura son precisamente los talaiots cuadrados. De hecho, se ha propuesto que el talaiot de Son Serra de Marina formaría parte de unos de estos yacimientos de carácter ritual (ARAMBURU, 2004).

Antecedentes

Con anterioridad ya hemos citado que está documentada la intervención de restauración (SOBERATS & GUASP, 2005). Ésta fue practicada en dos campañas distintas a lo largo de los años 1968 y 1969. De ella se conservan los diarios del director Joan Camps, fotografías y unos alzados. La documentación andaba dispersa, pues ha sido gracias a la colaboración del entorno de Joan Camps que ha sido posible reunirla y recrear la situación y los medios de los que se disponía, y sobre todo el criterio con el que se abordó la restauración.

Campaña I. Limpieza y restauración

La primera campaña fue en los meses de agosto y septiembre del 1968 y tuvo lugar a lo largo de 17 días en los que, por lo descrito en los diarios, se combinan los trabajos de excavación y limpieza de la vegetación con los de la restauración. Según los mismos, en algunas ocasiones se reubican los bloques desplazados, donde “con certeza” se creen repuestos en su ubicación original. De estos movimientos de piezas no queda la constancia exacta de qué bloque es el reubicado. El sistema utilizado para los desplazamientos de los bloques es el de la cabria.

Campaña II. Limpieza, consolidación y restauración

Esta segunda campaña se desarrolló en agosto y septiembre de 1969 con una duración de 33 días. De lo descrito en los diarios se puede interpretar que el estado de conservación de la cara oeste es deficiente dado que sólo se conserva la primera hilada.

En esta campaña se combinan diversos factores que conducen al director a pasar momentos de incertidumbre. El criterio de la administración dista del criterio del director, en relación con las labores de limpieza y reconstrucción.

Conclusiones

El criterio de esta intervención fue el de la Anastilosis; levantamiento de una estructura, cuando se tienen datos objetivos y la mayoría de las piezas (FERNÁNDEZ *et al.*, 1993). Según la documenta-

ción gráfica recuperada, en el archivo Alomar, podemos distinguir las piezas originales, de las reubicadas y las de nueva factura. Se entiende que, en el momento en que se realizaron las labores de restauración, la distinción entre los bloques de nueva factura, los reubicados y los excavados era legible, pero en la actualidad es difícil hacer estas distinciones.

Plan de actuaciones

Actualmente el talaiot presenta un estado de conservación heterogéneo, pero globalmente lo podemos definir como regular. Este estado viene provocado por una falta total de mantenimiento. El yacimiento presenta diversas patologías, la más importante de las cuales es la desmesurada proliferación de la vegetación que pone en peligro la integridad del conjunto.

Tratamientos directos

En primer lugar se debe controlar el crecimiento biológico. La eliminación de la vegetación debe realizarse de forma manual y, si es necesario, mediante la aplicación de algún tipo de herbicida bioquímico, que tiene la ventaja de ser biodegradable y no tóxico. Por otra parte, es necesaria la aplicación de tratamientos edafológicos para combatir las especies que se desarrollan en los suelos ácidos, como los de la zona en cuestión.

Es posible que durante las labores de deforestación se debiliten las estructuras existentes y sea necesario recurrir a la consolidación de las estructuras arquitectónicas, para estabilizar los muros. Esta actuación puede que únicamente sea una pre-consolidación por lo que se aplicaría mortero de cal tradicional, totalmente reversible. El relleno con sedimentos del suelo facilitará el drenaje y las inclemencias climatológicas, y dificultará el desarrollo de las plantas superiores.

La práctica de analíticas y exámenes organolépticos nos van a servir junto con la documentación para realizar la musealización del yacimiento. Como solución para la lectura creemos que en los casos de los bloques de nueva factura se les debe practicar una textura distinta de los reubicados a base de incisiones apreciables a pocos centímetros de distancia.

Se debe establecer un itinerario que guíe al visitante para la comprensión del conjunto. De este modo se trazará el recorrido y se estipulará el sistema más idóneo para la circulación de los visitantes. El cerramiento debe actuar como elemento disuasorio, pero no debe presentarse como una barrera visual, por lo que se propone ajustar el cerramiento al máximo a la línea de delimitación del yacimiento. Éste debe ser en forma de H, con madera tratada con el protector orgánico (sales de cobre), potente funguicida que protege de los agentes bióticos.

La señalización, proponemos que sea realizada sobre madera tratada y pirograbada, ya que ofrece garantías de conservación y facilita la sustitución con facilidad. El contenido debe estar dividido en dos partes, la cronológica y la histórica, dado que la unión de las dos informaciones es la que nos dará la clave para la interpretación.

Las actuaciones a realizar son de diversa magnitud, estimándose un periodo de dos meses para su finalización. El equipo técnico para la ejecución de las actuaciones estaría compuesto por un técnico arqueólogo, un técnico restaurador y dos peones.

Tratamientos indirectos

La difusión es uno de los objetivos de la conservación por lo que se debe fomentar a través de diversos recursos. En este sentido debe buscarse la vinculación del entorno social y turístico con el

monumento y, por otra parte, establecer relaciones con la administración competente para que exista una protección y un mantenimiento del lugar. Finalmente, se propone la realización de material didáctico, y de actividades como talleres y demostraciones.

Agradecimientos: Queremos dar las gracias a Catalina Cantarellas, Jaume Guasp, Joana Maria Palou, Federico Soberats y Antoni Vallespir.

Bibliografía

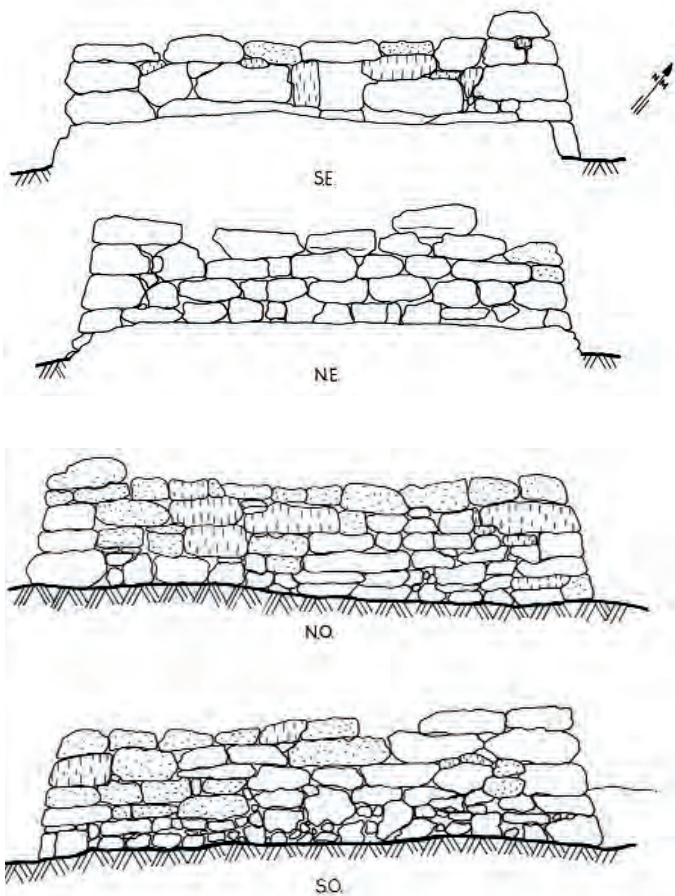
- ARAMBURU-ZABALA, J. *El patrón de asentamiento de la cultura talaiótica de Mallorca*. Palma: El Tall, 1998
- ARAMBURU, J. *Mallorca arqueològica. Contribució a l'inventari de jaciments*. Palma: Consell de Mallorca (editado en CD-Rom), 2004
- ARAMBURU, J.; LÓPEZ-QUESADA, M.^a. Los talaiots cuadrados de Mallorca. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 17, 1996, pp. 183-195
- FERNÁNDEZ, C.; CASTRO, L.; PÉREZ, F. *Arqueología y conservación*. Xinzo de Limia: Concello de Xinzo de Limia, 1993
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. *Secuencia cultural de la prehistoria de las Baleares*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca Prehistórica Hispana XV, 1978
- LULL, V.; MICÓ, R.; RIHUETE, C.; RISCH, R. *La Cova des Càrritx y la Cova des Mussol. Ideología y sociedad en la prehistoria de Menorca*. Barcelona: Consell Insular de Menorca, 1999
- MORALES, J. *Guía práctica para la interpretación del patrimonio. El arte de acercar el legado natural o cultural al público visitante*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1998
- PERICOT, L. *Las Islas Baleares en los tiempos prehistóricos*. Barcelona: Destino, 1975
- PLANTALAMOR, L. *L'arquitectura prehistòrica i protohistòrica de Menorca i el seu marc cultural*. Mahón: Trabajos del Museo de Menorca, 12, 1991
- PONS, G. *Anàlisi espacial del poblament al Pretalaiòtic final i al Talaiòtic I de Mallorca*. Palma: Consell de Mallorca, Col·lecció La Deixa, 2, 1999
- ROSSELLÓ-BORDOY, G. La prehistoria de Mallorca. Rectificaciones y nuevos enfoques al problema. *Mayurqa*, 7, 1972, pp. 115-56
- SOBERATS, F.; GUASP, J. Restauración del talaiot de Son Serra de Marina "Sa Cova de sa Nineta". (Santa Margarita). Mallorca. Dirigida por D. Joan Camps Coll. *Mayurqa*, 30, 2005, pp. 971-992
- WALDREN, W.H. *Balearic Prehistoric Ecology and Culture. The Excavation of Certain Caves, Rock Shelters and Settlements*. Oxford: BAR International Series, 149, 1982



Vista del talaiot de Son Serra de Marina tras las labores de limpieza en 1968. Fuente: Archivo Federico Soberats Liegey



Imagen de las labores de restauración en el talaiot de Son Serra de Marina durante 1969. Fuente: Archivo Federico Soberats Liegey



Alzado de los paramentos exteriores del talaiot de Son Serra de Marina con indicación de las piezas originales, reubicadas y de nueva factura. Fuente: Archivo Alomar

La Iglesia de San Nicolás en Alicante. De su des-restauración

Santiago Varela Botella, arquitecto. ALPRM

En Alicante con motivo del acontecimiento expositivo La Faz de La Eternidad, que se ha prolongado durante varios meses a lo largo del año 2006, manifestación que es financiada económicamente por la Fundación Pública La Luz de Las imágenes, entre otros edificios religiosos de la ciudad, la Iglesia Concatedral de San Nicolás ha sido uno de los inmuebles seleccionados como sede para acoger una de las secciones de la citada muestra de arte, cuyo contenido es eminentemente religioso. Para tal ocasión de manera previa se ha llevado a cabo una restauración integral del conjunto, tanto del templo como de varias dependencias anexas. Durante el proceso de la restauración se han seguido los criterios que resultan usuales en la disciplina.

Breve descripción del edificio

San Nicolás fue la segunda parroquia cristiana construida durante el siglo XVI en Alicante, situada sobre un solar de la villa Nova. Con el transcurso del tiempo, al quedar su capacidad sobrepasada por el aumento de la feligresía, el cabildo decidió la construcción de un nuevo templo con mayor capacidad. Estas obras que corresponden al edificio actual se desarrollaron durante el siglo XVII. Dieron comienzo de manera efectiva en el año 1616 y fueron dadas por terminadas en 1662. Sus trazas arquitectónicas se deben al arquitecto Agustín Bernardino, interviniendo sucesivamente otros maestros, Unceta, Real, Guillén, etc. Pese a lo dilatado del periodo temporal empleado para la construcción y a la participación sucesiva de varios directores, el templo ofrece respeto a las trazas iniciales y completa unidad morfológica.

El edificio está resuelto en un clasicismo manierista desornamentado, inspirado en los enunciados de los tratados renacentistas, en especial Serlio, y siguiendo los trazados reguladores, como se aprecia en las soluciones de la planta y las diferentes secciones. Lo cual supone rigor en la aplicación de la geometría. El templo queda inscrito en un rectángulo. Es de nave única, siguiendo la orientación canónica conforme a la liturgia, que incluye el crucero y el ábside poligonal. Situados entre los contrafuertes, a ambos lados de la nave y alrededor del ábside, se encuentran las capillas laterales de planta cuadrada, ocupan dos pisos superpuestos, y la perforación de los contrafuertes en los dos niveles permiten la circulación perimetral a través de estas piezas contiguas.

En el tramo de los pies de la nave estuvo situado el coro, en directa relación funcional y litúrgica con la capilla mayor. La opacidad de la fábrica de su arquitectura suponía un obstáculo visual desde el acceso de poniente y la percepción del altar mayor. En el presbiterio hubo un baldaquino con el tabernáculo, bella pieza barroca importada desde Italia y construida con mármoles de diferentes colores.

Contiguo al lado norte del templo se construyó el claustro de planta cuadrada, se encuentra rodeado mediante andadores perimetrales y en su área central queda el jardín dividido en cuatro cuartos.

Tiene en su centro una fuente circular dispuesta en una alberca ochavada, situada bajo un cenador a modo de gruta delimitado por ocho columnas.

Durante el setecientos prosiguen las obras de ampliación, con el añadido de nuevas dependencias. Se trata de la capilla de la Comunión, cuyas obras dieron comienzo con posterioridad a 1699, quedando concluidas en 1738. Dan por resultado la más lograda muestra de arquitectura barroca de la diócesis. Durante esos años se construyeron, junto a la alineación de levante del claustro, las dependencias de servicio. Se trata de la antesacristía y sacristía, además del archivo, que poco más tarde es reutilizado como sala capitular, cuya portada monumental queda abierta al claustro, recibiendo la luz desde poniente.

El conjunto, además de la morfología clasicista analizada, ofrece en su organización reminiscencias que devienen de la Edad Media, tal como se ha puesto de manifiesto.

Las reformas durante el siglo XX

Durante la centuria en el interior del templo las modificaciones fueron escasas, aunque de mayor significación. Así en los años cincuenta, siguiendo una actuación similar llevada a cabo en otras catedrales españolas, fue eliminado el coro. Con lo cual se cambiaba la percepción visual de la nave, dando lugar a un recorrido procesional longitudinal, sin filtros situados entre el acceso principal y el presbiterio. También sobre el primitivo pavimento de piedra caliza, se colocó otro nuevo de mármol formando damero en blanco y gris, dispuesto a cartabón.

Con posterioridad en el año 1974, a consecuencia de las reformas litúrgicas, se reformó el presbiterio, siendo el baldaquino trasladado a una de las capillas laterales en laseudogirola.

Durante estos años, a cargo de la Dirección General de la Vivienda, se realizaron obras de consolidación en la capilla de la Comunión y en el claustro. También fueron derribadas las casas contiguas al norte de este espacio. En el solar resultante se organizó una plaza, de nueva configuración respecto a la morfología tradicional. En la actuación quedó perforado el muro claustral norte, permaneciendo vistos los elementos estructurales de los arcos y pilastras. Estando prevista, aunque no realizada, la apertura de puertas en los paños extremos, permitiendo de esta manera la comunicación visual entre la calle y el interior del claustro. Con esta actuación quedó alterado el sentido etimológico y espacial del claustro.

La actuación seguida en la des-restauración

La redacción del proyecto de arquitectura y la dirección de la obra, han sido tareas compartidas con el arquitecto Mario Bevià. Hemos estado asistidos por un excelente equipo de técnicos colaboradores. También los jefes de obra y encargados de la empresa adjudicataria han demostrado conocimientos, dedicación y pericia extrema.

Con la finalidad de ajustar el contenido de esta comunicación a las exigencias generales de las presentes jornadas, me limito a exponer las actuaciones llevadas a cabo que considero resultan acordes con los enunciados del congreso.

Durante la fase de redacción del proyecto, con respecto al interior del templo meditamos acerca de la conveniencia de reponer materialmente el volumen, que no las formas, del antiguo coro. Con la pretensión de recuperar la disposición inicial y cambiar la percepción visual del espacio de

la nave. Eliminando por tanto la circulación longitudinal actual, y recuperando un espacio centrado en el crucero.

Desistimos de esa pretensión dado que, aunque conocemos la dimensión ocupada por la planta del coro, no disponemos de los materiales restantes necesarios para efectuar esa reposición de anafilosis. Puesto que las piezas originales, tras ser desmontado el coro, fueron repuestas formando una capilla ex novo en una casa solariega a las afueras de la ciudad. Ni tan siquiera intentamos recurrir a una reposición tipológica. Puesto que, además de las dificultades técnicas, hubiéramos chocado innecesariamente con el criterio del cabildo, cuyos componentes, lejos de la comprensión en la disciplina de la restauración, sin duda, habrían invocado otras razones. Como serían necesidades funcionales, también alegando la pérdida de capacidad, con la disminución de lugar disponible para los fieles, asistentes a las celebraciones religiosas, etc.

Sí por el contrario efectuamos dos actuaciones. Ambas invierten aquellas efectuadas medio siglo atrás. Así, tras la oportuna restauración, el baldaquino, con el tabernáculo, quedó de nuevo situado en el presbiterio, coincidiendo con el eje longitudinal de la nave. Para llevar adelante esta actuación hubo que reformar la franja delantera de la plataforma de la capilla mayor, afectando tan sólo a la ampliación realizada en la reforma antes aludida. De este modo se trasladó a un lado la sede episcopal, dejando su lugar libre para el baldaquino. Ahora de nuevo situado en el lugar de origen sobre un pedestal diseñado ex novo, construido mediante gruesas placas de mármol macael blanco, idéntico al que forma el ara del altar y el ambón. El resultado permite poner un acento vertical en la capilla mayor, en correspondencia a la composición de los alzados. Puesto que el interior adolecía de una composición en exceso horizontal y, sobre todo, sin el elemento significativo de carácter litúrgico capaz de atraer la mirada.

Por la necesidad de realizar las instalaciones eléctricas, eliminando las que resultaban aparentes hasta ese momento, habíamos previsto canalizaciones realizadas por el suelo. Levantado el pavimento moderno, se apreció el mal estado del original y las amplias superficies con muchas faltas, entre otras las resultantes con motivo de desmontar el coro. Se repuso, siguiendo las previsiones establecidas, uno nuevo de mármol gris bronce, con la finalidad de proporcionar con su tono oscuro peso visual al plano horizontal. Siguiendo en la colocación un despiece con losas de un metro cuadrado, delimitadas por franjas estrechas y tacos cuadrados. Supone la recuperación tipológica de numerosos despieces existente en iglesias medievales. De los cuales esta iglesia, como se ha dicho, participa.

La intervención seguida en el claustro

La actuación de mayor importancia ha consistido en la recuperación del claustro, y su repriminación, en cuanto que se trata de una pieza cerrada en su perímetro exterior, que recibe la luz a través del patio central y se expande por los huecos que lo configuran, hacia los andadores circundantes.

Para eliminar la actuación precedente y repriminar el claustro se ha procedido a cerrar los huecos abiertos de la fachada norte, conservando las rejas existentes por motivos de seguridad. A su vez, dejando patente el hecho de una actuación que ofrece la posibilidad de resultar reversible. Se han construido paneles situados en ambas caras de la reja, dispuestos sobre una estructura metálica autónoma, separadas de las fábricas, dejando una junta perimetral que sirve de testigo a la independencia constructiva entre los diferentes elementos. Se pretendía de este modo soslayar el mimetismo con las fábricas existentes, por tanto se consideraba conveniente evitar el empleo de la piedra en la realización de los cerramientos. Se ha procedido a un acabado superficial de mortero y estuco, de

color gris en la fachada interior, que en la cara exterior a la vía pública recupera la almagra, uno de los colores dominantes en los alzados de las construcciones existentes.

La restauración del jardín

Queda dicho que el jardín ha tenido diversas reformas en lo que respecta a la vegetación, introduciendo especies en general adecuadas a los jardines, aunque ajenas a las que son propias y específicas en el de San Nicolás.

La lectura de las crónicas escritas en el pasado al respecto aporta datos de la mayor importancia para el conocimiento de las especies que hubo plantadas. Por su interés documental reproduzco.

Fue Vicente Bendicho quien proporciona la primera información en su *Crónica de la muy Ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*. Escrita durante el siglo XVII, se trata de un texto coetáneo con el periodo de construcción del templo. De la cual entresacamos los siguientes datos.

“...en medio de haches claustro está el deleitoso huerto de jazmines, limones, yedras, naranjos, flores y yervas que la curiosidad de los hortelanos conserva, pártese en quatro quarteles un crusero sercado de yedras y arajanes (arrayanes) cubiertos de jazmines y en medio del crucero, una estancia o lonjeta con columnas de piedra sobre que estriba un cimborio de madera con su definición y barandilla todo cubierto y texido de jazmines que da flores a toda la ciudad debaxo de este cimborio y en medio esta longetta una deleitosa fuente con quatro caños de agua continuos para riego y regalo del huerto...”.

De otra parte en *ILICE Ilustrada, Historia de la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Alicante*, obra escrita por los PP. jesuitas Juan Bautista Maltés y Lorenzo López y terminada en el año 1752, donde los autores llevan a cabo las oportunas descripciones del templo, entonces recién terminado. Además, en ese momento, oportunamente están también en realización las obras para las nuevas dependencias del setecientos.

Con respecto a la fábrica del claustro, de nuevo inciden en la utilización de piedra blanca (como la empleada en el templo). Describen el jardín en los siguientes términos: “ameno jardin de jazmines, arrayanes, naranjos y diversidad de flores... en el medio su lonja, circundada de ocho columnas de piedra, que sustentan un cimborio o copula, a manera de piramide de madera”.

Cien años más adelante, fue Rafael Viravéns quien, en su *Crónica de la Ciudad de Alicante*, aportó nueva información con respecto al estado del edificio en ese momento. Por lo que respecta al jardín del claustro la información más destacada hace referencia en la gruta a la sustitución del cimborio de madera original, por otro de hierro. Con toda probabilidad se trata de la estructura todavía existente. Respecto a las especies del jardín, reitera la plantación de rosas, claveles, azucenas, dalias y geranios. Además de la presencia del ciprés, el limonero, el laurel y la enredadera. La enredadera, sin que Viravéns especifique el tipo, consideramos se refiere al jazmín, tal como mencionaban los cronistas que le precedieron.

En cualquier caso, la tónica común dominante en las especies que fueron plantadas en el jardín hace referencia a las que aportan color diverso, aunque sobre todo ofrecen variedad en el perfume que desprenden, y confieren al ambiente la agradable sensación descrito por los distintos autores.

Con esta información se procedió a llevar a cabo la actuación en el jardín. Teniendo presente que, en general, esta tipología no busca la utilización práctica. Es decir, el jardín está proyectado para su contemplación exterior, desde los andadores. Algo por completo acentuado en el de San Nicolás, por quedar el jardín en un nivel superior a los andadores que lo circundan. A su vez al estar los vanos

protegidos por medio de cancelas de hierro que fueron colocadas inicialmente en el año 1775, tras la terminación de las dependencias de servicios, sólo es accesible desde una puerta, prevista para su mantenimiento, situada en el andador de levante frente a la sala capitular. Reúne pues, todos los elementos para ser contemplado desde fuera.

Partiendo de estas distintas premisas, se ha procedido a la derestauración de aquellas actuaciones más recientes. O, en su caso, a la restauración, llevando a cabo la repristinación del jardín. Del que conocíamos, a través de las descripciones de los cronistas, las especies vegetales, pero no su disposición en los parterres. De tal modo con respecto a las especies vegetales y arbóreas, ha sido repuesto el mirto o arrayán, formando las alineaciones que flanquean los andadores centrales. Reponiendo en cada uno de los parterres las rosas, azucenas, claveles y romero, destinando el jazmín para la enredadera alrededor del templete central y situando varios naranjos amargos en alguno de los parterres. De otra parte se ha respetado el ciprés, que alcanza gran altura y porte, así como las dos palmeras. Una de ellas, muy crecida, puede tener cerca de cien años. No sucede lo mismo con la segunda cuya edad es la mitad.

En el cenador central se han restaurado las columnas del peristilo, así como la fuente, reponiendo el circuito de agua. Incorporando así, con el murmullo, nuevos aspectos sensoriales en la contemplación del jardín. También se han restaurado los andadores, utilizando en el suelo piedra nueva en sustitución de la existente, muy deteriorada.

La actuación llevada a cabo en la plaza

Se mencionaba más arriba la actuación que había sido realizada en la banda norte del claustro, con las aperturas efectuadas en los vanos de la pared contigua. Y la formación de un espacio abierto a modo de pieza urbana, que fue el resultado de un vaciado a consecuencia de la demolición de antiguas casas adosadas a la pared del claustro. La actuación a realizar en esta zona debería ser una propuesta global, lo que resultaba ajeno a los cometidos solicitados desde la Fundación, pues tan sólo pidió utilizar el actual espacio abierto, como lugar adecuado para la recepción de los visitantes, coincidiendo en el tiempo con la permanencia del evento expositivo. Con estas premisas de partida hemos realizado una actuación que ha consistido en recuperar el lugar desde el carácter meramente conceptual.

Estaba previsto cerrar aquella fachada del lado norte del claustro. Dejando, por motivos de seguridad en el interior de la iglesia, las sólidas rejas de colocación moderna. Procediendo a realizar a ambas caras sendos tabiques opacos que, mediante una junta perimetral, sin tocar la obra de fábrica existente, evidenciaran el carácter de provisionalidad temporal. Pero que sobre todo sirven para separar visualmente el exterior del interior, recuperan de este modo el carácter privado del claustro, que se había perdido por la intervención de los años setenta. La terminación en el interior mediante el color gris impide la identificación con la piedra, al tiempo que evita estridencias cromáticas, al contrario que en el exterior, donde elegimos el carmín, acorde con la policromía en rojo almagra de las fachadas próximas.

Necesidades para el funcionamiento expositivo obligaron a realizar un paso en esta fachada, por lo que se transformó un tramo en lugar de tránsito de los visitantes. La nueva puerta realizada conserva el carácter del muro, con aperturas efectuadas con la intención de permitir a través de ellas una mínima relación entre ambas caras y espacios.

En la plaza hubo que realizar un pabellón, destinado a centro de recepción e información de los visitantes asistentes a las sedes expositivas. Es una construcción de pequeñas dimensiones, llevada

a cabo con carácter provisional, ceñida a la duración temporal del acontecimiento. Construida en estructura metálica y vidrio, ha sido la ocasión propicia para reponer en el espacio abierto un volumen cerrado, con carácter funcional. Al tiempo que la marquesina que llena los vacíos con su propio vacío, ofrece una arquitectura muy liviana, resuelta mediante pies derechos de perfiles metálicos industriales, para soportar las lamas de madera que tamizan la entrada de sol. Sus dimensiones están determinadas por los contrafuertes del claustro, la altura de ambos elementos quedan enrasados, mientras que su posición coincide con los ejes, de manera que la modulación de los tramos del claustro se trasladan al exterior. La solución, a modo de propuesta, permite rememorar de manera tipológica la reposición de un volumen que rememore el histórico original, derruido medio siglo atrás. La actuación con lenguajes desornamentados pretenden ser únicamente un ejercicio de cómo actuar en tramas consolidadas históricamente, evitando de otra parte que resulten morfológicamente idénticos a los edificios en su momento demolidos, reposición que hoy resultaría imposible por desconocer su aspecto arquitectónico.



Aspecto de la nave del templo tras la restauración efectuada. Foto: Santiago Varela Botella



Actuación en la plaza del claustro. Foto: Santiago Varela Botella



Aspecto del baldaquino repuesto en su lugar de origen. Foto: Santiago Varela Botella



Cerramiento interior de la fachada norte del claustro. Foto: Santiago Varela Botella

La des-restauración en la conservación de los conjuntos arqueológicos en Italia.

El caso de Villa Adriana

Isabel Bestué Cardiel, profesora de Estética de la Ingeniería de E.T.S. C. C. P. Universidad de Granada

Villa Adriana, construida durante la primera mitad del siglo II d. C., está edificada sobre las laderas de una de las colinas de Tivoli (Italia), adaptándose y adaptando el terreno a la disposición de sus edificios. La villa no puede enmarcarse dentro de ninguna clasificación habitual: no es una verdadera villa por su excesiva dimensión y la distribución de sus funciones, aunque disfruta de sus elementos fundamentales; tampoco es una ciudad pues está construida a la medida de una sola persona, el Emperador Adriano. La Villa Adriana es un compendio de la arquitectura romana y de sus conquistas; en ella se rehace el patrimonio arquitectónico romano extrayendo sólo determinados elementos y elaborándolos de nuevo en inéditas combinaciones. Villa Adriana es, pues, un laboratorio de experimentación arquitectónica de su tiempo y modelo e influjo de los siglos sucesivos.

La Villa fue redescubierta a finales del siglo XV, comenzando entonces un proceso de excavaciones y restauraciones que no se ha paralizado hasta nuestros días. Villa Adriana se ha convertido así, por derecho propio, en una cantera permanente de experimentación para el mundo de la restauración arqueológica en Italia y por extensión en buena parte del mundo.

El estado de la restauración en Italia desde mediados del siglo XIX

En el campo de la arqueología en Italia, después de las primeras actuaciones en el Foro de Roma, que respondían al tipo de “restauración arqueológica”, el control de las intervenciones en estas áreas había pasado por entero a arqueólogos que no parecían mostrar gran interés por establecer pautas de actuación específicas en el campo de la restauración.

Al mismo tiempo, en los primeros años del siglo XX se estaban realizando importantes obras de excavación, de restauración y de reintegración en Pompeya —bajo la dirección de Spinazzola—, en Roma —con Boni en el Palatino y anteriormente Ricci en el Foro de Augusto—, en Villa Adriana—con las consolidaciones por macizado de los Camerlengatos y las anastilosis de Paribene— y en Ostia —donde después de las intervenciones de Vaglieri y Paribeni, G. Calza se ocupaba de las obras de reintegración y adecuación de las ruinas (CALZA, 1916)-.

Calza fue uno de los primeros arqueólogos en hacer notar la importancia del estudio de los trabajos de excavación y restauración arqueológica que, por aquellos años, eran abundantes y permitían abastecer de una amplia casuística a la creación de una estructura teórica en un campo hasta ese momento inexplorado. En todo caso, cada una de las intervenciones de Calza constituía una oportunidad para la reflexión sobre numerosas implicaciones de índole “técnico-arqueológico-estético”, lo que suponía ya un paso adelante en el modo de enfrentarse a los trabajos arqueológicos en aquellos años.

La “liberación” de añadidos posteriores, que en aquel momento era uno de los problemas de actualidad en las prácticas de restauración, era considerada por Calza, en Ostia, no significativa, pues este tipo de añadidos nada aportaban al enriquecimiento del edificio. La postura de Calza resultaba ya entonces excesiva para algunos de sus contemporáneos, como Gerkan, que lo acusaba de eliminar la posibilidad de estudiar, de manera global, los monumentos en el futuro, debido al abuso de intervención realizada. A este respecto Calza respondía que la restauración era “el justo acabado del edificio, y que en el fondo dicha operación era la demostración de que se había entendido perfectamente el monumento” (MARINO, 1982). Es con esta mentalidad con la que empezaron a realizarse, durante los primeros decenios del siglo veinte, intervenciones masivas para eliminar las partes que entorpecían la lectura clara del monumento (entendiéndolo como un objeto congelado en un determinado periodo histórico), y para completar posteriormente las ruinas arqueológicas.

De alguna manera, estas obras de eliminación y de liberación de los restos arqueológicos originales pueden considerarse hoy como el antecedente de las intervenciones de des-restauración que a lo largo del siglo XX se han ido sucediendo en diferentes momentos de la historia de la restauración.

La *limpieza* del monumento y la eliminación de aquellos añadidos que, a lo largo del tiempo habían *desvirtuado* la verdadera imagen de los restos arqueológicos, tenían como intención principal recuperar una estructura lo más original posible. Éste es sin duda el germen de una actividad que se ha mantenido durante todo el siglo XX hasta nuestros días: Intervenir sobre el monumento para devolver al conjunto un aspecto más acorde con la imagen ideal de su arquitectura primitiva; entendiendo por intervención desde la liberación de elementos arquitectónicos incorporados con el tiempo, hasta la supresión de añadidos de restauración que desvirtúan el conjunto desde el punto de vista estético, constructivo, estructural, etc.

Las restauraciones en Villa Adriana y los procesos de des-restauración

La posibilidad de hacer una lectura histórico-diacrónica de la restauración en la Villa deriva de la coexistencia hasta hoy día de ideas diferentes, incluso opuestas en relación con los modos de intervención sobre el resto arqueológico, que perpetúan las ideas de Brandi y Ceschi, de Aurigemma y Jacopi, y muchos otros más, manteniendo algunas ideas generales como aceptadas. Así por ejemplo: la supremacía del “rudero” o bien la legitimidad y la oportunidad de reintegraciones “didácticas”, con la vuelta al tema del “pintoresquismo”, que oscila desde la mitad del siglo XIX hasta, al menos, los años treinta del siglo XX; revisiones constantes en las tendencias teóricas de la restauración a partir de los resultados observados en la práctica y vuelta atrás en la metodología de la intervención, de modo que es posible encontrar fases de des-restauración en muchos y variados momentos de la historia de la intervención sobre los conjuntos arqueológicos.

Los procesos de restauración en Villa Adriana se inician, con verdadero interés constructivo y de la teoría de la restauración, desde nuestro punto de vista, a lo largo del siglo XIX. La denuncia generalizada del estado de abandono de la Villa (BOISSIER, 1887) dio como resultado que a partir de la segunda mitad del siglo XIX se iniciasen por fin trabajos de restauración en el entorno de Tivoli.

Se puede decir que la fecha exacta de inicio de los trabajos de restauración en Villa Adriana es 1841, fecha que aparece en una nota de trabajo conservada en el Archivo dello Stato en Roma, en la que se menciona la construcción de uno de los contrafuertes del Camerlengato en la Biblioteca Griega. Los sistemas que hoy llamaríamos pre-industriales se basaban en la confianza del carácter

estático de las estructuras de refuerzo. La mayor parte de estas construcciones estuvo avalada por figuras como Canina.

Con la puesta en marcha de estos refuerzos estructurales comienzan a desaparecer algunas imágenes consolidadas en el tiempo por la mano de artistas como Piranesi (PIRANESI, 1781). La nueva imagen de la Villa quedaría congelada, de este modo, durante decenios hasta las posteriores labores de “restauri di liberazione” y de “de-restauri” iniciadas durante la dirección de Catia Caprino. Este periodo, que abarca las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX y buena parte de los años ochenta, será en Villa Adriana el de mayor actividad referida a las obras de des-restauración. Con ellas se buscó fundamentalmente volver a la imagen perdida de la Villa de Piranesi y de Penna.

Los motivos que, a lo largo del siglo XX, van a llevar a intervenir mediante la aplicación de des-restauraciones y de nuevas anastilosis serán principalmente los re-pensamientos metodológicos, la constatación de errores historiográficos en el montaje de fragmentos encontrados en las áreas arqueológicas y por último la toma de conciencia de los daños producidos por los materiales modernos, poco experimentados, utilizados sobre todo en operaciones de anastilosis.

Los trabajos de des-restauración tienen una profunda raigambre en el mundo de la restauración sobre áreas arqueológicas. De hecho, las propias premisas de la intervención sobre estas áreas que promulgan la reversibilidad de las acciones y la búsqueda de la autenticidad del monumento favorecen la constante revisión de las intervenciones restaurativas llevadas a cabo en diferentes momentos culturales.

Gizzi (GIZZI; SEGARRA, 1996) establece una división teórica en los modelos de des-restauración sobre áreas arqueológicas asimilándolos a la teoría de la restauración sobre bienes muebles para hacerla más comprensible. Así, divide las intervenciones en dos tipos principales:

-Eliminación de partes añadidas sin reintegración posterior: en este caso el exceso de celo filológico en la obra nos lleva a soluciones extremadamente fragmentarias y discontinuas, como el Apolo del Belvedere del Vaticano, en el que la eliminación de todos los añadidos posteriores ha dado como resultado una serie de fragmentos que en buena parte no tienen ligazón posible.

-Desmontaje de añadidos considerados incorrectos para proceder a nuevas recomposiciones y anastilosis recurriendo a materiales diversos de los utilizados antes y aplicando los nuevos descubrimientos y los continuos progresos cognoscitivos y técnicos. Es el caso del Laoconte, en el que la eliminación de añadidos posteriores ha favorecido la recomposición en su posición real y con los fragmentos originales.

En la restauración arqueológica, junto a la instancia histórico-estética, aparecen otros factores como la seguridad estática o los cambios de uso del edificio, a los que es necesario responder con los recursos que cada época aporta. La Villa no va a ser una excepción en lo que respecta a estas exigencias teórico-prácticas.

Como ya hemos comentado, las intervenciones de Calza se realizaron siguiendo los postulados de Giovannoni. Sin embargo Giovannoni, frente a las posturas estilísticas de la mayor parte de sus contemporáneos, hizo hincapié en la importancia de la arquitectura y reivindicó la originalidad de la construcción romana y la esencia de la misma en el estudio de las formas murarias, las conquistas espaciales y la técnica constructiva.

Junto a esta tendencia que evitaba en lo posible el añadido de nuevos elementos y que propugnaba la conservación de la ruina en su estado original, se aprecia también un interés creciente por el empleo de nuevos materiales compatibles con los originales, buscando siempre la mayor durabilidad de la obra. Esta forma de entender la investigación y uso de nuevos materiales llevó al empleo, cada vez mayor, del cemento armado.

Los años cincuenta del siglo XX están marcados en la Villa por la actividad de Aurigemma, Vighi y Fasolo. Entre los objetivos primordiales de los técnicos se encuentra entonces el de recuperar la imagen primitiva ruínica de los conjuntos arquitectónicos de Villa Adriana, siguiendo un carácter piranesiano y englobándose en las tendencias de la postguerra, en la línea de anastilosis ya realizadas en Italia como las del Capitolium de Brescia o el Foro de Pompeya.

Se inicia de este modo el largo proceso de liberación de los contrafuertes de refuerzo realizados en el siglo XIX. En Villa Adriana, la eliminación de los contrafuertes se produce con la incorporación de sistemas de consolidación “ocultos”, tirantes con material de acero e inyecciones de cemento e “invasivos”, que provocaron el cambio de sistema estático original del edificio, hacia la mitad de los años 60.

De entre todos los casos de este periodo, quizá uno de los más interesantes sea el de la anastilosis de la Sala de las Pilastras Dóricas, tanto por el desarrollo del proyecto durante su ejecución, ligado a un modo muy concreto de entender la restauración, como por su evolución en el tiempo, que incluye una propuesta completa de des-restauración, hasta llegar a su estado actual.

Entre 1953-1956 Italo Gismondi, Furio Fasolo y Roberto Vighi llevan a cabo las obras de reconstrucción y anastilosis de la Sala de las Pilastras Dóricas. La lectura de los datos de obra conservados (Allegati 1,2) pone al descubierto la preocupación de la época por mantenerse dentro de los criterios científicos de la intervención. Sin embargo, desde la óptica actual la desviación de estos criterios nos resulta evidente. La dicotomía entre el punto de vista actual y el de los años cincuenta puede encontrarse en el enfoque dado a la reflexión teórica sobre los valores perseguidos con la restauración. En los años cincuenta, el cuerpo que domina este estudio es aún el arqueológico cuyo interés fundamental sigue siendo conseguir una lectura lo más clara posible de las arquitecturas originales.

En la práctica, para llevar a cabo la anastilosis se procedió a realizar, en el caso de los pilares, unas osamentas de ladrillo que resolviesen el problema de la dimensión real de la altura total de las columnas. Se introdujeron pernos metálicos sellados con mortero de cemento de alta resistencia para ensamblar los bloques originales con las partes reintegradas. Una vez terminada esta primera fase, se procedió a construir la estructura de apoyo del arquitrabado de mármol, consistente en platabandas de ladrillo ordinario, con armadura de hierro de sección plana, forjada en obra y tratado con antioxidante. La reconstrucción de la bóveda se realizó a partir de los restos originales, respetando su forma mediante el uso de una cimbra apoyada sobre los ladrillos sobresalientes visibles en la base de la bóveda.

El acabado final debía mostrar perfectamente la distinción entre las partes originales y las partes reintegradas, tal y como proponían hasta entonces las Cartas del Restauo. Sin embargo, las tendencias ya habían empezado a cambiar y una vez finalizada la obra, el acabado resultó excesivamente violento para la estética imperante. Por este motivo, se decidió revestir las superficies de ladrillo con una fina capa de cemento blanco, sobre la que, posteriormente, se pasaba un escantillón de madera para conseguir el acanalado que presentaban los bloques originales de mármol, aunque con una textura diferente.

Durante los años noventa, fruto de una colaboración de la Soprintendenza Archeologica del Lazio con la Facoltà di Architettura dell' Università degli Studi di Roma se llevó a cabo un estudio detallado de la evolución de estas intervenciones y una nueva propuesta de restauración. De este modo, se evidenció que la causa principal de la degradación de los restos originales de la Sala de las Pilastras Dóricas se debió a la intervención de los años cincuenta. Los trabajos realizados entonces permitieron conservar todos los fragmentos originales aún existentes *in situ* y proporcionaron una imagen nueva al conjunto que, aunque escenográfica, tuvo el interés de aportar un nuevo valor espacial a los

restos arqueológicos. Sin embargo, el precio a pagar fueron los serios problemas de conservación que acarrearía, a la larga, al material original (GIZZI, 2000).

A partir del reconocimiento de los daños que padecía el conjunto de la Sala de las Pilastras Dóricas, el equipo de la Universidad propuso un modelo de restauración basado en el desmontaje de la práctica totalidad de las reintegraciones llevadas a cabo en los años cincuenta en la Sala, y su sustitución por materiales de mayor durabilidad y estabilidad, con el fin de mantener la imagen escenográfica de la anastilosis ya integrada en la historia de la Villa, y de evitar, a la vez, el continuo deterioro del material original (SCETTI).

- Se trataba de una propuesta de des-restauración motivada claramente por la posibilidad de sustituir elementos de intervenciones anteriores totalmente superados por el avance de la investigación, por otros de mayor durabilidad e interacción neutra con los materiales originales.

- Finalmente, en 1995 el equipo de la Superintendencia llevó a cabo la restauración de las partes desprendidas y perdidas de la restauración de los años cincuenta, decantándose, a la hora de acometer la “restauración de la restauración”, por recuperar los procesos técnicos empleados en los años cincuenta, por cuanto era posible contar con la colaboración de los restauradores de esa época.

Esta restauración, en la que se excluyó la posibilidad de eliminar los materiales de restauración antiguos y conservar la restauración antigua, forma ya parte de la “historia de la restauración” conservando la memoria de un modo de restaurar que marcó una época (GIZZI, 2000).

Otras intervenciones de des-restauración interesantes en la Villa fueron las eliminaciones de los contrafuertes del siglo XIX en los años sesenta del siglo XX, muchos bajo la dirección de Roberto Vighi entre 1955 y 1960, con la intención de liberar y “sacar a la luz” partes de algunos edificios.

La mayor parte de las labores realizadas por la arqueóloga Catia Caprino con la ayuda de los arquitectos Vincenzo Piccini y Alberto Davico entre 1965 y 1972 siguieron estas pautas de recuperación de la lectura original de los monumentos, de intervenciones con función estructural y de limpieza final de la imagen mediante el empleo de sistemas restaurativos ocultos, pero comenzaron a cambiar las técnicas usadas hasta entonces.

La eliminación de contrafuertes entraba dentro de una praxis de restauración empleada en los años setenta, cuando posteriores intervenciones consolidativas sucesivas a las del Camerlengato, realizadas en el periodo de entre guerras, a partir de 1933, fueron consideradas eliminables, por ser “feas e inútiles” según personales valoraciones estéticas que hoy resultarían contrarias a algunas concepciones actuales como las de Carbonara o Bellini (CAPRINO, 1976). De este modo, la mayor parte de los *spèroni* del Camerlengato se eliminan desde la mitad de los años 60 hasta el inicio de los años 80.

Estas fueron las pautas utilizadas en intervenciones como la del ala occidental del Pretorio que acabó con los macizados y contrafuertes pontificios del siglo XIX en busca de una imagen romántica tomada de los grabados de Piranesi o los dibujos de Penna. En el Pretorio (Perizia n° 144) se liberó el frente del ala occidental de tres plantas de altura, oculto por el contrafuerte decimonónico, que fue sustituido por un conjunto de tirantes ocultos. A modo de testigo del tipo de intervención realizada, se dejaron unos rectángulos que mostraban todo el aparejo metálico interno. Esta especie de jaulas metálicas se pueden observar en la mayor parte de las platabandas de puertas y arcos de la Villa restaurados en esos años, y hoy en estado de completa oxidación.

En menos de ochenta años un mismo monumento había sufrido la desaparición de su imagen original en favor de la estabilidad estática y posteriormente el cambio de su comportamiento estructural y la invasión de su núcleo interno con estructuras modernas en favor de la recuperación de esa imagen original perdida. En este caso, parece que las tendencias conservativas aún no habían hecho mella en la labor de los arquitectos restauradores. Desde la visión de los proyectistas de esos años,

se trataba de liberar las masas murarias originales de los añadidos que las perturbaban y ocultaban su estructura constructiva y arquitectónica. Sin embargo, desde nuestra óptica actual, este tipo de intervenciones responden más a una mentalidad arqueológica purista y romántica que a una restauración científica.

La última fase de eliminación sistemática de los contrafuertes del siglo XIX corresponde a los de la coenatio de Piazza D´Oro (1979-1981). En este caso se recupera una secuencia arquitectónica-espacial que de otro modo se habría perdido.

Actualmente, se considera que este tipo de intervenciones pre-industriales como la de los *speroni* aporta gran cantidad de información acerca del modo de construir tradicional y sobre posibles soluciones a los problemas de inestabilidad estructural. Las últimas intervenciones en la Villa se han orientado a la recuperación de los sistemas arquitectónicos originales y al mantenimiento de los implantados posteriormente. A pesar de que la tendencia actual es infinitamente más conservadora que las desarrolladas en las décadas pasadas, se está produciendo un nuevo proceso de des-restauración motivado, principalmente, por la evolución en el tiempo que las intervenciones con nuevos materiales de los años sesenta y setenta del siglo XX han sufrido.

El empleo indiscriminado de nuevos productos como las resinas poco testadas, la confianza excesiva en el hormigón como solución a todos los problemas de estabilidad sin valorar sus limitaciones y comportamiento junto a materiales tradicionales y la inclusión de estructuras metálicas poco evolucionadas en lo que se refiere a durabilidad y estabilidad química, han provocado un estado de alarma al comprobar su evolución en el tiempo. La necesidad de sustituir estos materiales ya obsoletos por otros nuevos se hace patente.

Es el caso de las últimas intervenciones realizadas en algunos conjuntos como el del Templo de la Venus Cnidia en Villa Adriana. Allí, las interpolaciones de fragmentos de los arquivoltas y el friso realizados en cemento gris han sido sustituidos recientemente por un mortero de cemento blanco de baja retracción, con la esperanza de frenar el deterioro exponencial que las piezas originales de mármol estaban sufriendo. Por tanto, se siguen realizando todavía hoy algunas intervenciones de des-restauración, a pesar de la política conservadora de las Superintendencias en general, que tiende a mantener en lo posible las intervenciones restaurativas históricas.

Conclusión

Respecto a este tipo de intervenciones vale la pena hacer dos reflexiones:

Por una parte, no debemos olvidar que la eliminación de intervenciones antiguas ya desfasadas conlleva siempre una serie de riesgos como la pérdida de material original durante los trabajos de des-restauración y nueva restauración que pueden ser muy dañinos para el monumento en su conjunto, por tanto, será siempre necesario realizar una valoración lo más ajustada posible en cada caso que determine la oportunidad o no de eliminar una intervención anterior.

Las intervenciones restaurativas de cada época histórica son el resultado de un conjunto de conocimientos y de condicionantes socio-culturales que es necesario tener en cuenta a la hora de acometer una des-restauración. En ocasiones, una restauración histórica puede aportar datos muy enriquecedores para el conocimiento del monumento pero también de las técnicas constructivas utilizadas en cada periodo histórico.

Por otra, no debemos dejar nunca de lado la premisa fundamental de que las intervenciones han de ser siempre y en la medida de lo posible reversibles. En el momento en que consideremos una

intervención previa como elemento fijado en la historia de un determinado monumento, estaremos atentando contra ese principio de reversibilidad y estaremos perdiendo uno de los valores fundamentales de esa actuación. Por tanto, deberemos en todo momento establecer la línea de equilibrio entre la vida del monumento arqueológico y la evolución de la restauración sobre él.

Bibliografía

- ADEMBRI, B. *Villa Adriana*. Milano: Electa, 2000
- BOISSIER, G. *Promenades archéologiques*. Paris: La Hachette, 1887 (3ª ed.)
- BULGARINI, F. *Notizie storiche, antiquarie, statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di tivoli e suo territorio*. Roma, 1848
- BRANDI, C. Scavi a Villa Adriana. *Cronache* (semanario romano del 7 de diciembre de 1954: 32).
- CALZA, G. Scavo e sistemazione di rovine. *Bull. Della Comm. Archeol. Comunale*, 44, Roma, 1916, pp. 161-195
- CAPRINO, C. Restauri a Villa Adriana. En A.A.V.V. *Criteri e metodi di restauro dei monumenti archeologici con particolare riguardo ai monumenti architettonici e alle pitture*. Atti del Convegno, Paestum-Salerno, 4-5 maggio 1974, Roma 1976
- GIZZI, S. Il controllo dei restauri degli anni "cinquanta a Villa Adriana". *Scienza e Beni Culturali* XVI, 2000
- GIZZI, S.; SEGARRA LAGUNES, M. M. De-Restauri archeologici. Atti del Convegno di studi *Dal sito archeologico alla Archeologia del costruito. Conoscenza, progetto e conservazione*. Bressanone, 3-6 luglio 1996
- MARINO, L. Appunti sul restauro archeologico. En PIETRAMELLARA, C.; MARINO, L. *Contributi sul Restauro Archeologico*. Alinea: Firenze, 1982
- PERIZIA n° 144 del 30 de junio de 1966. Archivo de la Soprintendenza Archeologica del Lazio
- PIRANESI, G. B. *Vedute di Roma*. Roma, 1748-1778
- SCETTI, E. tesis de Laurea de "Problemi statici del restauro, La Sala dei Pilastrici dorici in V.A.: indagine storico-critica, analisi del sistema costruttivo, revisione dell'anastilosi con nuove tecniche d'intervento". Dirigida por Giuffrè, A. Depositada en la biblioteca de la Soprintendenza archeologica del Lazio y en el archivo personal de la familia Giuffrè
- VON GERKAN, A. 1929, en *Gnomon*, agosto (1929), cit. en Calza, G., para "Il restauro del Teatro di Ostia", en *Boll. D'Arte*, Roma



Maqueta de la Villa Adriana ubicada en el edificio de acceso a la villa en Tivoli. Foto: Isabel Bestué Cardiel



Detalle de uno de los fustes de las columnas del templo de Venus Cnidia en Villa Adriana, con la actuación de anastilosis mediante el empleo de cemento Pórtland en fase de sustitución. Foto: Isabel Bestué Cardiel



Imagen lateral del edificio llamado Pretorio en Villa Adriana con los contrafuertes decimonónicos que eliminaron la imagen de los grabados de Piranesi. Fuente: Fondo fotográfico de la Soprintendenza Archeologica del Lazio (Roma)



Imagen lateral del edificio llamado del Pretorio tras los trabajos de eliminación de los contrafuertes, llevados a cabo en la segunda mitad del siglo XX. Fuente: Fondo fotográfico de la Soprintendenza Archeologica del Lazio (Roma)

Intervención integral en el Yacimiento Arqueológico de Acinipo (Ronda-Málaga)

Carlota Blasco Aguirre, restauradora de Bienes Culturales. Salvador García Villalobos, arquitecto de la empresa Yamur

Intervenciones de conservación y restauración

Los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo en el Yacimiento Arqueológico de Acinipo se enmarcan dentro del proyecto de investigación que dirige actualmente el director del Museo de Ronda Bartolomé Nieto González. Se inicia en el año 2003 bajo el asesoramiento del arqueólogo Pedro Aguayo de Hoyos con una duración temporal de diez años, estableciéndose como metodología de trabajo la realización de campañas de excavación con una duración de entre tres y cinco meses realizándose a continuación los trabajos de restauración para evitar el deterioro, abandono o robo ilícito que suele conllevar este tipo de actuaciones si no se establecen de antemano medidas de protección del yacimiento.

Marco histórico

El Yacimiento Arqueológico de Acinipo se encuentra en una gran mesa de origen terciario con una altitud de 999 m.s.n.m. Su situación le proporciona un valor estratégico y de dominio visual del territorio, aspecto que tuvieron en cuenta en época prerromana y romana para establecer su núcleo poblacional. La ocupación de este asentamiento data del cuarto milenio a.C. hasta el siglo IV/V d.C, momento en el que adquiere protagonismo la actual ciudad de Ronda (Arunda en época romana), debido a su mejor situación estratégica, en comunicación, agricultura e intercambio de mercancías con otros pueblos y ciudades del entorno.

Urbanismo de Acinipo y zonas de actuación

La ciudad romana hasta el inicio de las campañas de excavación permanecía casi en su totalidad sepultada, a excepción del teatro situado en la zona superior de la meseta y las cabañas ibéricas de la Edad del Cobre que se encuentran en la parte inferior de la misma. La trama urbanística sigue el modelo tradicional romano, montado en base a los dos ejes fundamentales, como son el cardo y el decumano (NIETO GONZÁLEZ, 1990). En torno a estos ejes se establecen otros menores perpendiculares que proporcionan una trama urbanística cuadrícula correspondiéndose con estructuras de viviendas u otras construcciones.

Una vez estudiadas las estructuras emergentes y analizado el territorio se determinó la excavación de dos zonas distantes entre sí, las Termas y la Domus. Los elementos constructivos se realizaron con piedras areniscas y caliza nodulosa, que provienen de canteras cercanas, aunque el abastecimiento masivo de material pétreo se realizaba desde la propia meseta donde existe una cantera en la zona superior cercana al teatro. Los materiales constructivos utilizados para los pavimentos son: los ladrillos y *opus signinum*. En la zona perteneciente a la Palestra se han hallado

abundantes restos de *opus tectorium*, el revestimiento que se realizaba en la fachada a base de mortero de cal y arena fina así como pinturas murales.

Planteamiento y metodología

Los trabajos de campo se inician en mayo de 2005 con las campañas de excavación por parte de los arqueólogos, formando posteriormente parte del grupo arquitectos y restauradores. Se establecen las primeras fases de actuación previas a la intervención de restauración que se llevarían a cabo a partir de marzo de 2006:

- > Investigación previa exhaustiva y prospección del sitio.
- > Estudio de los agentes de deterioro (causas ambientales, biodeterioro, antrópicas).
- > Caracterización de materiales. Realizado por el IAPH.
- Estudio de las diferentes fábricas.
- Estudio de las propiedades físico-mecánicas.
- Estudio de la composición química y mineralógica.
- Estudio del comportamiento térmico.
- Estudio de la acción biológica.
- Caracterización de los morteros.
- Caracterización físico-química de los materiales empleados para los procesos de intervención y conservación.
- Estudio medioambiental: mediciones de temperatura y humedad relativa.
- Estudio del estado de conservación.
- Establecer los criterios de intervención bajo consenso interdisciplinar.
- Proceso de intervención.
- Proceso de intervención de los materiales susceptibles de traslado a otras instalaciones.
- Establecer las medidas de conservación adecuadas para su mantenimiento así como el seguimiento temporal y control de la evolución de los bienes una vez intervenidos.

Proyecto de intervención en las termas y la domus

- > Previo a la intervención, inventario y cartografía detallada de las alteraciones.
- > Tratamientos previos a la intervención global (intervenciones de emergencia):
 - Pre-consolidación de morteros y revestimientos.
 - Consolidación de estructuras de naturaleza arcillosa.
 - Anclaje y apuntalamiento de estructuras.
- > Extracción y destrucción de matrices de vegetación: aplicación de fungicidas antes y después de la intervención determinados tras los estudios pertinentes.
- > Tratamientos en estructuras de naturaleza pétreo (alteraciones de naturaleza física, mecánica, biológica y química):
 - Consolidación de elementos pétreos en estado pulverulento.
 - Tratamientos de limpieza: mecánica, con tensioactivos aniónicos con efecto biocida.
 - Eliminación de restos de morteros disgregados y erosionados.
 - Reintegración volumétrica o consolidación de morteros de cal.
 - Tratamientos de reconstrucción volumétrica o sustitución de material pétreo por razones estáticas.
 - Unión de bloques de la estructura en estado quebradizo.
 - Realización de tratamiento por anastilosis en determinadas áreas donde por estudios científico-histórico se asegura su ubicación real.

- Tratamiento de hidrofugación: aplicación de hidrofugante determinado tras los estudios físico-químicos y caracterización de materiales.
 - > Tratamientos de intervención en paramentos de origen arcilloso.
 - Estudio y siglado de piezas.
 - Consolidación: tratamiento realizado con silicato de etilo.
 - Tratamientos de limpieza: mecánica, con tensioactivos y química para la eliminación de sales.
 - Eliminación de restos de morteros disgregados y erosionados.
 - Unión de fragmentos previamente extraídos.
 - Enllagado con mortero de cal y arena similar con características físicas similares al original.
 - Tratamiento de hidrofugación o protección final.
 - > Tratamientos de intervención en fábricas con morteros, estucos, pinturas murales y *opus signinum*.
 - Estudio exhaustivo de todos los restos para determinar la extracción de los estucos que debido a su estado e imposibilidad de mantenimiento in situ precisan de su traslado a un nuevo soporte.
 - Consolidación: aplicación de silicato de etilo, inyección de productos consolidantes.
 - Engasado de zonas puntuales.
 - Tratamiento de limpieza: mecánico, con tensioactivos y agua de cal.
 - Extracción de sales insolubles.
 - Reintegración volumétrica de las pérdidas de masa (lagunas y vivos descohesionados) de morteros, estucos y *opus signinum*.
 - Extracción de pintura mural y traslado a nuevo soporte.
- Finalmente en todas las zonas tratadas se ha aplicado herbicida y protegido con geotextil y grava.

Intervenciones arquitectónicas

Nuestra labor está consistiendo fundamentalmente en dar apoyo al resto de los equipos implicados. Estas actuaciones son de naturaleza muy variada dando respuesta a los problemas que de manera continua van surgiendo, encaminados bien a facilitar, como hemos dicho, las labores a otros compañeros, bien para mejorar las condiciones de seguridad de la zona, para proteger los restos arqueológicos o para dotar al yacimiento de las infraestructuras necesarias para su visita.

Vallado perimetral del yacimiento

El primer trabajo consistió en el vallado en torno al área de acceso rodado. Este espacio es el final de la única vía de comunicación de la ciudad, y el punto donde aparcan los vehículos que vienen a visitar el yacimiento. El vallado que nos encontramos en este lugar, del mismo tipo que el que rodea toda el área protegida, mostraba deficiencias por el mal estado de conservación, e incidía negativamente en la presentación estética del lugar, al tratarse de un simple trenzado de espino atado a gruesas estacas de hormigón.

A la hora de desarrollar este proyecto de vallado se tenían varias prioridades que iban a definir la solución adoptada de forma necesaria. Por una parte, y aunque resulte obvio, debía cumplir con su función de cierre impidiendo el paso por zonas que no sean la puerta de acceso. Además, debía ofrecer una cierta transparencia que posibilitara la contemplación de los vestigios arqueológicos cercanos y el propio paisaje. La solución constructiva adoptada deberá ser respetuosa con el carácter del lugar y la importancia del monumento, y, en definitiva, tendría que establecer algún de tipo de relación con el futuro edificio que se construirá en las cercanías.

De este modo, la solución adoptada conjuga un zócalo de piedra abundante en el lugar (mampostería careada tomada con mortero bastardo de cal y cemento blanco) de 0,60 m de alto y 0,50 m de ancho, sobre el que se alza una valla poco tupida de 1,40 m de alto sobre el basamento. Se construirá con pletinas rectangulares unidas por cruces de San Andrés, adoptando como elemento director la proporción clásica del Número de Oro. Toda esta estructura se anclará con una placa base al cimientado de hormigón armado.

El trazado del vallado se resolverá constructivamente mediante tramos independientes de 5,00 m de longitud, que definen una longitud total de valla de 110,10 m. Además, seguirá de forma aproximada el recorrido de la actual alambrada.

La estructura se construirá previa apertura de una zanja corrida en el terreno, dejando un pequeño talud natural del terreno alrededor, y previendo la construcción de una cuneta de hormigón en todo el perímetro de contacto con la carretera.

Medidas de conservación y delimitación en los cortes o catas arqueológicas

Relacionado con estas actuaciones se estimó conveniente la realización, por un lado, de un vallado perimetral alrededor de la cávea del teatro, de modo que se evitara el acceso de personas a las gradas, cuya piedra presenta un alto grado de deterioro. Y por otro, plantear un camino provisional para que los visitantes pudiesen recorrer la ciudad a lo largo de los distintos puntos de interés de manera compatible a los trabajos de investigación.

Para la protección de los perfiles de las excavaciones se planteó ejecutar unos muretes de fábrica de ladrillo de medio pie de espesor revestidos de mortero de cal. En los casos que se superara la altura de 80 cm estos muros se anclarán al terreno mediante unos redondos de acero de 6mm de diámetro, que penetrarán al menos 70 cm en el terreno y dispuestos con una separación vertical máxima de 50 cm. El trasdós del murete se rellenará con gravilla limpia en cuyo seno se colocará un tubo de drenaje. La solución constructiva adoptada pretende ser respetuosa con el carácter del lugar y la importancia del monumento y evitará en cualquier caso su confusión con el resto de las estructuras arqueológicas.

En el caso de la delimitación de los cortes mediante un vallado completo, es primordial conseguir una solución sencilla y eficaz, y en la cual prime su flexibilidad en cuanto a su capacidad de desmontaje y posible reutilización.

En definitiva, se pretende alcanzar con estas actuaciones varios objetivos básicos:

- Delimitar el área de las catas arqueológicas mediante un perímetro vallado de carácter temporal, que evite su acceso, pero que pueda ser rápidamente desmontado para proseguir las excavaciones.
- En el caso del teatro, el cierre que se pretende construir tiene una previsión de mayor durabilidad (se plantea del mismo tipo que el propuesto en la zona de entrada, teniendo presente en este caso la reversibilidad de la actuación planteada que sea capaz de posibilitar futuras reformas y ampliaciones).
- Los perfiles de las catas se deberán consolidar de forma firme, pero que a su vez permita su fácil eliminación para proseguir las labores arqueológicas.
- En todo momento se estudiará la protección de todas las áreas excavadas y desprovistas de construcciones, procurando resolver la correcta evacuación de las aguas.
- En el caso de los recorridos peatonales, la idea que se busca es la de marcar un camino de forma respetuosa con el entorno y de fácil identificación y comprensión por el visitante (al ser estos caminos provisionales, ya que la ciudad no se encuentra aún descubierta completamente, la solución adoptada se basa en un simple desbroce y limpieza periódica de una franja de unos tres metros de ancho).

Protección física de elementos arquitectónicos

Otra intervención que podemos destacar es la que se realizó en la zona identificada como Foro de la Ciudad. Aquí los arqueólogos descubrieron una estructura exenta identificada como un Larario. Este está formado por una envolvente de fábrica de ladrillos macizos la cual alberga un relleno realizado en hiladas, alternando un baño de mortero con una fila de ripios. El exterior presenta una decoración a base de pinturas murales y toda la pieza presenta una gran inclinación que hacia peligrar su estabilidad.

Aquí lo prioritario consistía en su protección, así que entre las primeras opciones que se barajaron fue su inmediata extracción y traslado a un lugar seguro. Sin embargo esta solución fue desestimada por dos motivos fundamentales, el primero el muy delicado estado de conservación, y el segundo que no disponíamos de tal lugar seguro presintiendo que el Larario podría perderse en algún local olvidado.

Así finalmente se decidió por salvaguardarlo empleando medidas de conservación y de prevención sin que exista intervención directa, dejándolo en el lugar en el que se encontró, y protegiéndolo tanto de los posibles saqueos como de las inclemencias meteorológicas.

Aplicación de métodos informáticos para la representación de los restos arqueológicos

El método consiste en primer lugar en tomar referencias in situ lo más exactas posibles mediante aparatos topográficos, y posteriormente usando programas de restitución homográfica ir plasmando todas las plantas y alzados identificando estructuras y materiales.

Para finalizar, en este marco del convenio de colaboración entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Ronda se incluye la construcción de un centro de recepción de visitantes. Esta edificación se antoja plenamente necesaria para dar acogida a aquellas personas que visitan el yacimiento, y como punto de información e interpretación sobre su importancia arqueológica, incidiendo especialmente en la etapa romana, la de mayor relevancia.

La superficie construida total se estima en poco más de 600 m². El programa principal de necesidades previsto incluye una serie de salas de exposición con carácter permanente y/o temporal, una sala multifuncional para conferencias, cursos, etc, y una cafetería. Adicionalmente se dotará al edificio de un núcleo de servicios, tienda y recepción.

Bibliografía

- BERDUCOU, M.C. *La conservation en archéologie*. Paris, 1984
- GÁRATE ROJAS, I. *Artes de la Cal*. Madrid: Instituto Español de arquitectura, Universidad de Alcalá, 2002
- GUILCHEN, G. La conservación preventiva: ¿simple moda pasajera o cambio trascendental? *Museum Internacional* (París, UNESCO), nº 201 (vol.51, nº1, 1999)
- MASETTI BITELLI, L. *Arqueología, restauración y conservación*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002
- NIETO GONZÁLEZ, B. La ciudad Romana de Acinipo. En *Recuerdos de Ronda y su historia (III)*. Ronda: Colectivo Cultural Giner de los Ríos, 1990
- ORTEGA RODRÍGUEZ, E. *La ciudad de Acinipo*. Málaga, 1963
- V.V.A.A. *Metodología de diagnóstico y evaluación de tratamientos para la conservación de los edificios históricos*. Serie Cuadernos Técnicos del IAPH, nº 8. Granada: Consejería de Cultura, 2003
- V.V.A.A. *Cuadernos de Arqueología de Ronda*, Vol 1. Ronda: Museo, 2005
- V.V.A.A. *La conservación en excavaciones arqueológicas*. Madrid: ICCROM, 1990
- V.V.A.A. *Conservación arqueológica: reflexión y debate sobre teoría y práctica*. Serie Cuadernos del IAPH, nº 3. Jerez: Consejería de Cultura, 1994
- V.V.A.A. *Vestigis archéologiques. La conservation in situ*. Montreal: ICOMOS, 1994

Cuestiones revisadas en la restauración del Monasterio de Rueda

Javier Ibargüen Soler, arquitecto. ALPRM

Las recientes obras de restauración del Monasterio cisterciense de N^a S^a de Rueda de Ebro, situado junto al río que le da nombre en el término de Sástago (Zaragoza), han venido realizándose desde la redacción del Plan Director en el año 1990, encontrándose actualmente con sus principales construcciones rehabilitadas, especialmente en sus edificios medievales, aunque actualmente continúa con otros aspectos pendientes: noviciado, hospedería, nevera, norial, almazara, abejar, cerramientos, etc.

En el largo periodo de 165 años desde su abandono por los monjes tras la Desamortización, fueron muy escasas las intervenciones realizadas, pero entre las más destacables, ha sido preciso revisar los conceptos con los que se llevaron a cabo, realizando las adaptaciones o demoliciones necesarias para, en algunos casos, adaptarse a los criterios generales seguidos en la restauración del monasterio, y en otros, para subsanar errores de mayor calado.

Comenzando por la actuación más antigua, de la que no consta documentación ni autoría, me referiré en primer lugar a la problemática presentada en el dormitorio de los monjes, gran sala rectangular, situada como es preceptivo en los monasterios cistercienses, sobre el ala capitular del claustro, con dos accesos desde la planta inferior, uno directo desde la iglesia en un extremo, y otro en la zona central recayente al corredor del claustro.

Dentro del conjunto de reformas y ampliaciones del cenobio en el siglo XVII, cuando se construyó la nueva gran nave de dormitorios y noviciado, el dormitorio medieval sufrió una transformación al estilo barroco, suprimiendo la característica cubierta de arcos diafragma y techumbre de madera, también habitual en los dormitorios cistercienses, y formando una bóveda tabicada, apoyada en ménsulas molduradas. Esta bóveda y su cubierta se encontraban a comienzos del siglo XX parcialmente hundidas, hasta que a mitad de siglo se efectuó una reforma en la que se suprimieron los restos de la bóveda, reconstruyendo con ladrillo los antiguos arcos y su techumbre, pero sin rellenar hasta los muros la necesaria sobrecarga de los arcos diafragma. Ello debió producir de inmediato los lógicos empujes en los muros que se reflejaron en todas las estancias de la planta inferior, mediante importantes grietas en las zonas de contacto de bóvedas y arcos con los paramentos verticales. Como consecuencia de ello y con el fin de intentar contrarrestar estos empujes, se colocaron unos enormes contrafuertes de ladrillo exteriores, que apenas debieron servir para el fin al que fueron destinados.

Éste era el estado de la cuestión en el que había que tomar las decisiones para la restauración del dormitorio, a la vez que resolver el problema estructural creado. Para ello se adoptó el criterio general aplicado en el resto de dependencias del monasterio, basado en la recuperación de los elementos imprescindibles para su conservación y entendimiento estilístico, sin reposiciones con materiales que crearan confusión sobre su origen temporal.

En primer lugar, una vez desmontada la cubierta, se cargaron los arcos de ladrillo macizo existentes, similares en forma a los originales, con una estructura de hormigón armado anclada a los

arcos y zunchos de apoyo de cubierta. Con ello se redujo el empuje de los arcos a las cantidades que son capaces de soportar los propios muros debido a su espesor, y pudieron suprimirse los contrafuertes. Como complemento a esta operación, se colocaron atirantamientos ocultos entre los muros sobre las bóvedas de las estancias inferiores. Interiormente se recubrieron los arcos con malla y revoco, recuperando con ello la configuración original de la estancia, pero diferenciando mediante el revoco los nuevos materiales.

No se observaban restos de la escalera de comunicación del dormitorio con el claustro, si bien la uniformidad de las características arquitectónicas de los monasterios cistercienses hacían prever su existencia. Una vez efectuadas las correspondientes catas pudo comprobarse su recorrido exacto, así como la conservación de parte de sus gradas intactas bajo el relleno de cal y canto. La característica singular del Monasterio de Rueda de disponer de la totalidad de las dependencias de la traza tipo cisterciense, le dota de un carácter didáctico, que hacía aconsejable la reconstrucción del tramo inferior de la escalera.

Pero las obras de mayor entidad realizadas en el monasterio antes de la reciente restauración fueron las dirigidas por Fernando Chueca Goitia en la década de los 70, cuyo objeto fundamental fue la iglesia, aunque luego se extendieron hacia el claustro. La Iglesia de Rueda, con una orientación este-oeste, perfectamente canónica, cierra todo el lado norte del conjunto monástico medieval. La planta es de tres naves, la central más ancha y ligeramente más alta que las laterales. Consta de cinco tramos, carece de crucero y las capillas que sirven de cabecera a las naves tienen testero recto. Se encuadra tipológicamente dentro con los modelos de mayor sencillez arquitectónica dentro del Cister, con sus testeros rectos, frente a las abadías de Veruela y Piedra a las que parece haber llegado el modelo reformado de Clairvaux, con girola, frente al mayor purismo constructivo que representa el Monasterio de Rueda.

La iluminación de la cabecera se realiza a través de sus ventanales de medio punto, que fueron cegados para la colocación del magnífico retablo de alabastro realizado por el maestro Esteban y por Domingo Borunda, durante la primera década del siglo XVII, ubicado, desde mediados del siglo XIX en la vecina iglesia parroquial de Escatrón, el cual disponía de dos puertas laterales de acceso a una sacristía, hoy desaparecida, construida tras la cabecera en la misma época.

El cierre de los vanos combinaba el sistema de alabastros traslúcidos y celosías de yeso, mudéjares unas y góticas otras, con motivos que abarcan desde el siglo XIV al XV.

Todos los tramos de la iglesia se cubren con crucería sencilla. El grueso del sistema estructural está realizado en sillería, mientras que la mayoría de las plementerías se realizaron en ladrillo. Este proceso se detecta a continuación de la cabecera, generalizándose incluso en los remates de los muros laterales.

Esta utilización de los remates de ladrillo puede explicarse por la avanzada fecha de la terminación del conjunto de la iglesia, que recibiría así una regularización unitaria de la culminación de todos los muros. A este respecto, hay que tener en cuenta que las distintas fábricas estaban recubiertas por una capa de cal, sobre la que se dibujaba el despiece de sillería ficticio, por lo que la composición interna no alteraba la imagen del conjunto.

Sólo se han conservado capillas en el lado del Evangelio, el único donde se podían alojar, ya que al lado de la Epístola se encuentra el Claustro. También tenemos documentada la presencia de diversos altares distribuidos por el resto de la iglesia, así como la ubicación del coro en la nave central, en dos zonas diferenciadas para monjes y conversos.

La decoración más antigua del interior de la iglesia es de una gran sobriedad, fundamentalmente de tipo geométrico y vegetal esquemático, muy acorde con el primer arte cisterciense.

Frente al carácter de esta primera decoración tenemos el de los elementos decorativos posteriores, tanto la decoración en yeso, de tradición gótica y mudéjar, como las tracerías relacionables con el grupo del gótico levantino de fines del siglo XIV y principios del XV.

Siguiendo el Lumen Domus del monasterio, la actual iglesia se comenzaría hacia 1225, siendo su arquitecto fr. Gil Rubio. En 1238 era consagrada, lo que en modo alguno quiere decir que se hubiera terminado por completo, ya que la consagración afecta al altar y al conjunto de la cabecera. En consecuencia, en esta primera fase se completará la zona de la cabecera y se iniciará el diseño del conjunto del edificio.

El proceso de obras debió terminar ya entrado el siglo XV, así el propio Lumen señala que en el año 1412 se asignaron rentas para la terminación de la iglesia, obra en que debió colaborar la casa de Híjar, a juzgar por las armas que se pueden ver en el penúltimo tramo de la iglesia.

El aspecto que presentaba la iglesia en el año 1970 era de arruinamiento total de las cubiertas y de la práctica totalidad de la plentería de las bóvedas, conservando en situación límite las nervaduras de las bóvedas de crucería.

Una vez desescombrado el interior y recalzada su estructura, a la vez que lamentablemente se suprimía el interesante coro de yeserías, se reconstruyeron las bóvedas de ladrillo, realizando finalmente en todas ellas un encamisado de hormigón. Para la formación de la nueva cubierta de estructura de hormigón prefabricado, se recrecieron los muros externos de las naves laterales con fábrica de aparejo toledano conformando galerías de arquillos, obteniendo una cubierta única a dos aguas pero ocultando los magníficos ventanales góticos y de celosías mudéjares por el exterior, e impidiendo la entrada de luz al interior de la nave central.

La iglesia quedó consolidada estructuralmente, pero sin acabados interiores. Como pavimento quedó la solera de hormigón y en las bóvedas el jaharrado de mortero de cemento.

A la hora de acometer la nueva restauración, también aquí se trató de acomodar las obras ya realizadas, aprovechando los aspectos que no suponían un cambio de concepto importante en la comprensión del monumento. Una premisa fundamental era devolver a la iglesia la cubierta escalonada y la iluminación original.

El planteamiento fue el de desmontar toda la estructura, cubierta y receridos de los muros en las naves laterales, conservando la cubierta en la nave central, con cuya estructura no eran solidarias. Ello exigía la necesidad de resolver no pocos problemas, como la restauración de los dañados cornisamientos de la nave central, o la dificultad de salvar la pendiente de las cubiertas en las naves laterales debido al engrosamiento de las bóvedas, de modo que el nuevo plano recayera en la divisoria decorativa de los ventanales mudéjares.

Interiormente, junto con las habituales operaciones de tratamiento de la piedra en los paramentos, y otros muchos aspectos que no procede detallar aquí, se colocó un revoco sobre las superficies de cemento o ladrillo, que si bien no devolvía su aspecto original, lograba la suficiente autenticidad sobre el espacio arquitectónico y explicaba los sucesos acaecidos.

Se repuso el pavimento de losa de piedra, no sin antes aislar la solera de hormigón, de los muros perimetrales de piedra, para aminorar las humedades ascensionales.

Las actuaciones de las obras de la iglesia tuvieron su prolongación en el claustro anexo. El claustro del Monasterio de Rueda, como la mayoría de estas estructuras medievales, tuvo un sobreclaustro añadido en la época de las principales reformas de los siglos XVI y XVII, en cuyo momento también se cerraron las tracerías de la planta baja, en este caso sin dañar los capiteles, ménsulas y pilas-tras, ya que se combinó el alabastro en las zonas superiores, con el tabicado de losas de piedra hasta el arranque de los arcos. Ya en la primera mitad del siglo XX se suprimió el arruinado sobreclaustro,

conservando exclusivamente su fachada recayente a la Plaza de San Pedro, y se abrieron nuevamente las arquerías del claustro primitivo.

Fernando Chueca se encontró este espacio invadido de vegetación, por lo que optó por la solución de colocar una solera de hormigón que cubriera toda la superficie, posiblemente con la intención de que en el futuro se cubriera de un pavimento de piedra, e instalando tuberías de drenaje que evacuaran al pozo y aljibes existentes en el centro del claustro. Este mismo planteamiento ejecutó en los corredores interiores, quedando entonces como único lugar para la evaporación del subsuelo la ascensión capilar por la piedra arenisca de la zona, con la que está construida la fábrica medieval.

Obviamente esta solución, como hoy está más que constatado, no sólo produce el deterioro de la piedra por su mayor humedad, sino que el propio contacto con el hormigón fomenta la formación de sales en su superficie, por la misma razón que los morteros de cemento en los rejuntados de las fábricas de piedra perjudican la conservación de la misma, al margen del factor estético negativo respecto de los tradicionales morteros de cal.

Consecuentemente, una de las primeras actuaciones en la restauración del monasterio fue suprimir la solera de hormigón del claustro en toda la superficie de su zona central exterior, y en una franja de un metro junto a los muros de los corredores interiores. Para conformar el nuevo jardín, se realizó previamente la excavación arqueológica, que no aportó datos sobre su configuración ni sobre sus especies vegetales, incluso después de encargar un estudio palinológico del subsuelo, lo cual era de prever después del amplio movimiento de tierras efectuado en las obras anteriores. Sin embargo sí que se descubrieron canalizaciones bajo la fábrica del lavatorio o pabellón de la fuente, que demostraban que antes de la instalación de las infraestructuras hidráulicas del monasterio, que comienzan con el norial situado junto al río Ebro, el acueducto gótico y la red de atarjeas de distribución en gran parte conservadas, había sido utilizado el aljibe central (estructura rectangular con bóveda de cañón y boca superior) como medio de abastecimiento de agua de modo provisional por los monjes. También aparecieron en la excavación la tubería de presión de abastecimiento del lavatorio, realizada con conducción de plomo asentada sobre losa de piedra cajeadada al efecto, y la cimentación de un muro que debió cerrar el claustro provisionalmente, hasta la ejecución del ala oeste, de construcción más tardía y por tanto de concepción gótica, a mediados del siglo XIV.

Las ajustadas dimensiones del claustro y la ocupación parcial por la estructura del aljibe, pozo y el pabellón de la fuente no permitían la clásica compartimentación cuatripartita, por lo que su organización se limitó a pavimentar las zonas transitables, y formar una plataforma de césped, dejando una amplia franja de grava perimetral, y colocando el mínimo arbolado de configuración vertical estilizada compuesto por un ciprés y dos palmeras *Chamaerops excelsa*. Es sabido que en los claustros monásticos se realizaban plantaciones de carácter medicinal, pero en tanto la gestión del monumento no lo permita, se consideró que en esta primera instancia, no procedía plantear otro criterio más complejo de mantener.

En los corredores interiores, una vez efectuada la demolición parcial de la solera, bastó la colocación de grava bajo las nuevas losas de piedra en las fajas perimetrales. Se efectuaron controles periódicos de medición de la humedad de ascensión capilar, comprobándose la eficacia del simple sistema de facilitar la evaporación, evitando así los agresivos procedimientos de barrera.

Finalmente, considero que no deberíamos enjuiciar las labores de los que nos han antecedido en las restauraciones que hoy día nos toca llevar a cabo, sino conocerlas en profundidad, analizarlas, y corregirlas en aquellos aspectos que los medios económicos y la tecnología actuales nos permiten.

Los recursos que en las últimas décadas se vienen destinando a la restauración de monumentos, especialmente desde las transferencias autonómicas, aun siendo insuficientes, resultan incomparables con las escasas actuaciones que en otros momentos nuestra sociedad se pudo permitir, como tampoco podemos comparar la calidad de las infraestructuras, o cualquier otra cuestión.

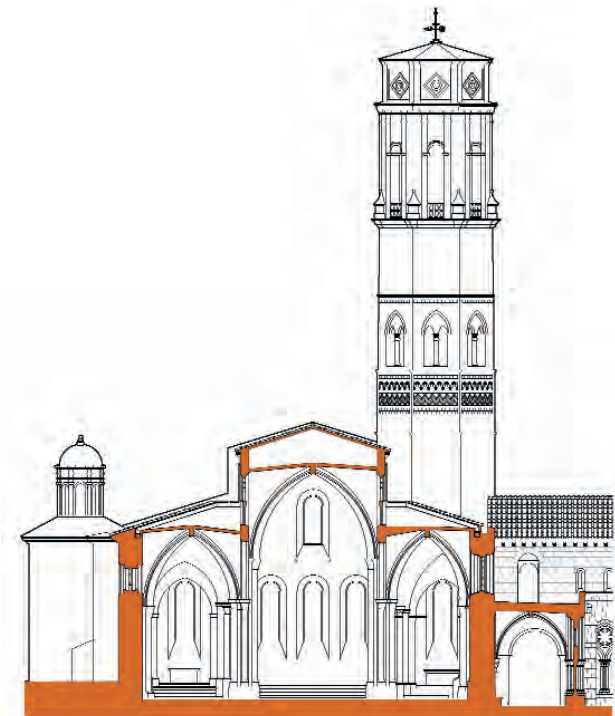
Evidentemente tampoco los criterios de intervención son los mismos, pero la evolución ha sido tan intensa en los últimos tiempos, que nos puede hacer olvidar que tan sólo hace treinta años se seguían derribando notables construcciones barrocas en aras de una pretendida pureza de los edificios medievales, sin que casi nadie se escandalizara por ello.

D. Fernando Chueca ha sido uno de los mejores conocedores de la historia de la arquitectura, y no desconocía en absoluto cómo debía ser cualquier elemento que la compusiera, pero perteneció a una escuela de restauradores en la que “unidad de estilo” era argumento suficiente para intervenir de una determinada manera, máxime si con ello se economizaba en el desarrollo de las obras, pues como en algún momento nos confesó en el propio Monasterio de Rueda: *a nosotros nos llamaban para apagar fuegos*.

Durante el largo periodo de las obras realizadas en los últimos años en un conjunto monumental tan amplio como Rueda, también se han hundido cubiertas, cornisas, y algún que otro fragmento de bóvedas, forjados, etc., pero la cercanía de los que hemos intervenido y la persistencia ante las instituciones que han posibilitado los presupuestos, con mayor o menor éxito, y sobre todo la existencia de la figura del Plan Director, que habitualmente ha sido incumplida en sus plazos, pero que su sola constancia ha servido para dar continuidad al proceso, han permitido recuperar con un concepto unitario las piezas fundamentales de uno de los monasterios cistercienses de mayor valor arquitectónico conservados.



Vista general del Monasterio de Rueda. Fuente: Dirección General de Turismo (Aragón)



Plano de sección de la iglesia cisterciense, después de la última restauración. Plano: Javier Ibarquén Soler



El dormitorio medieval después de la intervención. Foto: Javier Ibargüen Soler



El claustro en la actualidad. Foto: Javier Ibargüen Soler

Últimas actuaciones en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (2002-06)

Juan Ignacio Lasagabaster Gómez, arquitecto. Director Técnico de la Fundación Catedral Sta. María-Sta María Katedrala Fundazioa

El objetivo de esta comunicación es exponer los trabajos realizados en los últimos cuatro años en la Catedral de Vitoria desde que se realizó -al amparo de la Fundación Catedral Santa María y con el auspicio de la Academia del Parta- la última Bienal de Restauración. Los trabajos promovidos desde entonces por la Fundación Catedral Santa María y el modelo que originó su creación son un hecho.

Como primer logro, tenemos que apuntar la consolidación de un modelo de restauración e intervención en el patrimonio que tiene como su imagen más visible la consecución de una auténtica restauración abierta. De hecho, esta apuesta es uno de los mayores éxitos obtenidos por la Fundación desde su creación que ha conseguido mantener su vigencia e interés a lo largo de los años. El eslogan creado al amparo de esta idea “abierto por obras” está generalizándose y convirtiéndose en una exigencia social asociada al desarrollo de las propias obras de restauración, tal y como lo demuestran otras actuaciones recientes que no hacen más que repetir esta idea.

La posibilidad de contemplar los monumentos, los yacimientos o las obras de arte asociados a los mismos, desde unas perspectivas imposibles de conseguir en el monumento restaurado o de contemplarlos durante su “descubrimiento” o durante su restauración, convierten el proceso de la propia obra en un momento irrepetible, con un alto valor social, cultural y turístico. Evidentemente, para conseguir este objetivo es necesario prever en el proyecto los medios auxiliares de circulación, seguridad y protección que permitan simultanear ambas actividades y los canales de difusión e información que permitan su conocimiento. Se ha demostrado que el sobre coste que suponen estos medios se ven ampliamente superados por el rendimiento social y cultural obtenido.

En segundo lugar, en este periodo se han consolidado también los diferentes equipos de trabajo estructurados en torno a una dirección técnica y otra de tipo administrativo y de gestión que actúan coordinadamente. Los equipos de restauración de arquitectura, arqueología, restauración artística, geológico y de materiales pétreos, informático, difusión y visita guiada, maquetas, etc. son ya una realidad. La creación de comisiones de trabajo interdisciplinares ha permitido que las soluciones de restauración propuestas sean consensuadas por todos los equipos que intervienen en el proceso concreto y ha servido para que podamos hablar de una auténtica restauración “democrática”. Este modelo de trabajo fue creándose durante la redacción y desarrollo del plan director de restauración que fue premiado con el máximo galardón del premio Europa Nostra en la categoría de estudios sobresalientes del año 2002.

La comunicación se centra sobre las últimas actuaciones llevadas a cabo en la catedral relacionándolas en lo posible con el tema de esta III Bienal, la “des-restauración”. Partiremos de la base de que cualquier intervención material sobre un edificio construido origina siempre una transformación del mismo, produciendo a su vez la alteración de otras transformaciones (actuaciones) que, por la razón que sea, han quedado subordinadas a la última.

Este es uno de los motivos por los que en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz se ha dado tanta importancia a los métodos de documentación y análisis apuntados en el plan director y que se desarrollan en régimen de continuidad y simultaneidad con las mismas labores de intervención que se están llevando a cabo. El plan director plasmado en el documento que seguramente ustedes ya conocen es, por lo tanto, “una foto fija” de un proceso de conocimiento que prosigue hoy día y que pretende llegar a ser, a medida que se vayan incorporando a él las diversas actuaciones realizadas, una herramienta útil para el seguimiento, control y mantenimiento del monumento.

Un marco recién restaurado

La intervención llevada a cabo entre los años 1960 y 1967 produjo una alteración muy profunda del interior del templo en varios aspectos no sólo formales o estilísticos sino también estructurales y constructivos. En aras de recuperar el “estilo gótico original” fueron suprimidos todos los arcos codales de refuerzo renacentistas de su nave principal, modificadas las embocaduras de algunas capillas, abiertos nuevos vitrales en los paramentos superiores de las naves y reducida la sección de un importante contrafuerte en el ala sur del crucero, esto último para poner en valor una valiosa portada gótica parcialmente oculta por aquél.

Así mismo, se propició la eliminación de prácticamente todos los vestigios de pinceladuras existentes en bóvedas y paramentos, procediéndose de manera sistemática tras su limpieza a la aplicación de una capa de lechada de cemento blanco sobre la que se imitó el despiece de sillería de piedra existente, “regularizándolo”, incluso en algunas zonas por encima de su morfología real.

En el exterior se procedió al sistemático rejuntado de las fábricas con mortero de cemento Pórtland gris, con el rehundido de las juntas de la mampostería.

Nada que no fuera lo habitual en ese momento que, por fortuna, ya es historia. Pero aquí debo hacer una reflexión: la catedral recuperó un cierto esplendor en una etapa un tanto sórdida de nuestra historia y la sociedad del momento asumió el cambio con naturalidad y olvidó viejas imágenes. Una manera de entender la restauración, posiblemente de las más cualificadas de su tiempo, quedó incorporada también al bagaje cultural del monumento.

No obstante esta actuación nos legó algunos problemas a los que venimos detrás:

-Se reactivaron movimientos en fábricas y bóvedas en las naves del crucero que posiblemente se hallaban estabilizados o al menos ralentizados.

-Se incrementaron notablemente las humedades en el subsuelo y en la base de las fábricas (capilaridad) por efecto de la nueva solera de hormigón colocada en el interior.

-Las sales del mortero de cemento de la capa superficial aplicada en el interior han producido eflorescencias de difícil eliminación.

-El rejuntado exterior, al quedar dificultada con el mortero de cemento la transpiración de las juntas, ha favorecido la degradación de la piedra caliza de la mampostería.

-El encamisado de las bóvedas con mortero de cemento Pórtland provocó, asimismo, la aparición de sales en las nervaduras de piedra de las mismas y la degradación del material.

Pero también, y todo hay que decirlo, tuvo sus efectos positivos:

-Supuso un “punto cero” para la lectura de las patologías y su inevitable evolución a lo largo del tiempo transcurrido, señalando los lugares “activos” de la estructura de la catedral, lo cual ayudó en la monitorización y seguimiento de las mismas.

-Permitió entender con mayor claridad el comportamiento estructural de algunas zonas “calientes” del edificio y así han podido ser adoptadas decisiones que influirán positivamente en la manera de realizar las consolidaciones.

-Por último, el rejuntable de las mamposterías con el rehundido de las juntas posibilitó la lectura estratigráfica de paramentos con mayor facilidad.

Algunas des-restauraciones sobre esta etapa de la catedral ya emprendidas:

- Eliminación de los solados del interior de las naves.
- Eliminación del encamisado de mortero de cemento Pórtland de las bóvedas.
- Supresión puntual de los morteros de relleno de cemento en fisuras y grietas.
- Eliminación sistemática de los morteros de cemento Pórtland en las fábricas exteriores.

La rehabilitación del acceso al “Itinerario del Conocimiento”. Las claves de la intervención

Esta zona del conjunto catedralicio corresponde al espacio existente bajo la sacristía de siglo XVIII que se adosa al templo en su lado oeste tras la girola. Nuevamente nos encontramos con un espacio intervenido anteriormente para su destino último como almacén-trastero y donde se ubicaba la sala de calderas del último sistema de calefacción por aire caliente instalado en la catedral sobre los años 70 del siglo XX.

Con acceso desde la calle Cuchillería, en una cota que se encuentra siete metros por debajo del nivel del suelo de la sacristía, que es el mismo que el actual de la catedral, pronto se pusieron de relieve las posibilidades de este espacio para cumplir las funciones de acceso a un itinerario didáctico, independizable de los espacios de uso religioso. La existencia de una perforación de grandes dimensiones que atravesaba el grueso muro de una de las capillas de la girola tres metros por debajo de la cota del suelo de la catedral, abierta en su día para el paso de la conducción de aire caliente del sistema de calefacción antes mencionado, posibilitaba la comunicación sin grandes esfuerzos entre este ámbito y el interior del templo.

Para la puesta en práctica de esta idea, anticipo del programa “abierto por obras”, se decidió comenzar a rehabilitar esta sala aplicando los criterios teóricos del plan director para el desarrollo de los futuros proyectos de ejecución:

-Análisis del estado actual con identificación de elementos perturbadores en base a las patologías por ellos inducidas.

- Limpieza controlada y desmontaje selectivo de los elementos perturbadores.
- Exhaustiva documentación gráfica.
- Investigación arqueológica del subsuelo.
- Pormenorizado análisis estratigráfico del conjunto.
- Identificación y ponderación de sus valores.
- Análisis de las patologías materiales y estructurales detectadas, su alcance y posible remedio.
- Identificación de las funciones asignadas por los nuevos usos y su viabilidad.

El proyecto redactado por los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara se apoyó en los siguientes principios que sustentan desde entonces todos los proyectos que desarrollan el plan director:

-Supresión de las agresiones externas causantes de las patologías: canalización de filtraciones de agua, tratamiento antixilófagos de las estructuras lúneas, saneado del patio y locales colindantes, etc.

-Eliminación de elementos incompatibles, degradados o dañinos: desmontaje de las entreplantas provisionales de almacenaje de despojos y rehechos, desmontaje del sistema de calefacción por aire

caliente (caldera, conductos y depósito de gasóleo incluidos), eliminación de las redes de agua y electricidad obsoletas, etc.

-Restauración científica de los elementos arquitectónicos supervivientes: limpieza y tratamiento de las estructuras ligneas, limpieza y saneado de las fábricas.

-Apoyo y refuerzo de los elementos arquitectónicos sujetos a nuevas funciones mediante la adición de prótesis y/o elementos nuevos reversibles construidos con materiales y técnicas compatibles con las antiguas: recomposición de las zonas degradadas de los pies de los pilares mediante prótesis encoladas sobre nuevas bases de sillería, refuerzo de las vigas mayores con puntales de madera laminada.

-Adición de las nuevas arquitecturas planteadas mediante la actualización y recuperación de las técnicas constructivas tradicionales y su adaptación a las tecnologías actuales de producción y a las formas del lenguaje contemporáneo: pavimentación protectora del subsuelo rocoso mediante enlosado de piedra caliza de gran espesor colocada a hueso sin mortero, instalación de escalinata realizada en madera doblemente laminada, reconstrucción con sillería de piedra caliza del túnel abovedado de acceso al interior de la catedral, etc.

-Adecuación no forzada de las instalaciones efímeras necesarias para los nuevos usos: instalación superpuesta y reversible de los sistemas de electricidad, iluminación, multimedia, previsión de la colocación de una futura plataforma hidráulica para la eliminación de barreras arquitectónicas, etc.

La intervención realizada pretende dar respuesta al reto que plantea la incorporación de la arquitectura de nuestro tiempo al hecho monumental y ha tratado de hacerlo utilizando los códigos con los que se ha producido la sucesión histórica de las arquitecturas que lo han ido configurando.

La des-restauración en el Pórtico

El Pórtico de la Catedral de Santa María se comenzó a construir en el 2º tercio del siglo XIV y se finalizó en el siglo XVIII, con el cerramiento de los tres muros de su lado oeste. Las tres portadas que dan acceso al interior de la catedral se construyen entre 1330-1360 y, a finales del siglo XV, se erigen los muros fronteros que servirán de apoyo a las bóvedas que se ejecutan a continuación. A mediados del siglo XVI, por encargo de Paternina, se cierra el lado norte construyéndose en el pórtico la capilla de la Piedad y, ya a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se ciegan con mampostería los vanos de su lado occidental, llegando así hasta nuestros días.

A lo largo del tiempo, el aspecto de su superficie ha sido sistemáticamente modificado, bien mediante cinceladuras y policromías al comienzo, o con lechadas de un solo tono con o sin despiece más tarde, hasta llegar, incluso, al rascado para su eliminación.

La situación que se apreciaba era complicada. Por un lado estaba la degradación propia de un monumento con claros indicios de falta de mantenimiento:

- Filtraciones de humedad en las bóvedas, con las correspondientes eflorencias salinas y manchas.
- Suciedad en todo el basamento por acumulación de polvo y contaminación, etc.
- Agrietamientos y fisuras en nervaduras y elementos de las bóvedas indicativos de la existencia de movimientos.

Por otro, al acercarnos, se observaban por toda la superficie pequeños restos de color, lechadas de diferentes tonos, juntas de cemento, últimas capas-lechadas de composición “dudosa” (cemento), rascados procedentes de algún intento de “limpieza”, etc., todo bastante confuso y entremezclado, lo cual hacía pensar en la existencia de numerosas intervenciones.

En coherencia con el método de trabajo aplicado por el plan director, se emprendió la ejecución de un detallado estudio que fue analizando, elemento por elemento, su estado de conservación, historia material y evolución policroma, estableciendo, además, la correspondencia de las policromías de cada elemento con el resto, de modo que fuera posible comprender la evolución policroma y material del conjunto desde los comienzos de su realización hasta ahora.

Simultáneamente, y sobre la base de los resultados de estos estudios, se fueron realizando diversas pruebas de intervención, necesarias para definir las soluciones a cada uno de los problemas detectados en el pórtico. Investigación e intervención fueron realizadas por un completo equipo bajo la dirección de la restauradora Diana Pardo, miembro de la Dirección Técnica de la Fundación Catedral Santa María.

Los resultados del estudio dieron a conocer que se había intervenido en su superficie en 15 ocasiones, 6 de ellas en toda su extensión y 9 parcialmente, en zonas concretas; por ejemplo, en la Virgen, que siempre ha sido tratada de modo independiente al resto, se comprobó que había sido policromada en 10 ocasiones.

Además, también quedaron definidas con detalle las causas que habían producido su deterioro y se evidenció la dificultad para encontrar una solución para restaurarlo de forma satisfactoria.

Tras barajar varias posibilidades, al final se decidió realizar un “tratamiento conservativo” que eliminara las diferentes alteraciones y sus causas:

- Limpieza de la suciedad y costra negra.
- Eliminación de eflorescencias salinas y exceso de sales solubles.
- Eliminación del mortero de cemento Pórtland de juntas y reposiciones.
- Colocación de nuevos morteros que cierran la falta de cohesión de algunos muros, etc.

Pero también se trataba de devolverle, en la medida de lo posible, su riqueza y esplendor pasados: ya que la recuperación de la policromía de todo el pórtico no era posible, debido a los poquísimos restos que quedaban y su estado de conservación tan frágil, se trataba al menos de poner en valor el minucioso y exquisito trabajo de labra de los canteros medievales y del renacimiento.

Durante la intervención de los años sesenta, con el fin de homogeneizar el aspecto desigual que entonces ofrecía el pórtico con los restos desordenados de todas las intervenciones anteriores, se intentó, al parecer, la eliminación de éstas mediante ácidos y rasquetas. Al no poder conseguirse, fue aplicada a casi toda la superficie una gruesa lechada de cemento Pórtland, cal y pigmentos que le dio al Pórtico ese acabado uniformizado que se buscaba, pero a la vez dejó todos sus elementos y tallas con todas las formas redondeadas, sin detalle y, en resumen, con toda la calidad de la labra perdida. La eliminación de esta capa implicó un duro, lento, largo y minucioso trabajo de microabrasión, quedando completada la des-restauración de la misma recientemente.

Otro trabajo muy minucioso y lento emprendido ha sido la consolidación generalizada de las fábricas, tomándose la decisión de evitar en lo posible el empleo de productos consolidantes, empleándolos únicamente en las zonas donde era estrictamente necesario. Por esta razón se colocaron morteros tradicionales no sólo en juntas y grietas, sino también en todas las pequeñas fisuras, huecos, zonas erosionadas, etc. No han sido los dos únicos trabajos de restauración realizados pero sí los más importantes, tanto por su magnitud como por los resultados obtenidos.

Finalmente un imprevisto: al eliminar las reposiciones que estaban en mal estado se encontró un nervio (varias dovelas y la clave) de la bóveda central con un antiguo problema sin solucionar. Bajo una gran reposición antigua de yeso se encontró un segmento del nervio cuya cohesión interna era prácticamente inexistente. Con toda probabilidad las filtraciones de humedad continuadas con aporte de sales habían ido rompiendo el poro interno de la piedra, debilitándola hasta el punto de que ya no podía

asegurarse su función estructural. Con posterioridad se comprobó que el deterioro afectaba a buena parte del nervio de la bóveda alcanzando a una de las claves con medallón provisto de bajo-relieves.

Urgentemente se construyó, con el auxilio de la plataforma utilizada en la restauración, una prótesis metálica diseñada para descargar el trabajo de todo el sector de la nervadura afectado (incluida una de las claves) y posibilitar así la sustitución controlada del mismo. En estos momentos se hallan a pie de obra los segmentos nuevos y la clave tallados en piedra caliza y está previsto que se proceda a efectuar esta delicada labor.

El Pórtico que podemos apreciar tras la restauración quizás no cumpla las expectativas de muchos, de encontrar un resultado espectacular, pero en cambio ahora conocemos mucho más del mismo y su evolución y, al menos, está sano y respira con dignidad.

Esta actuación fue la primera que se implantó el programa de visitas guiadas a las obras de la catedral que más tarde se vino a denominar "Abierto por Obras", construyéndose un andamiaje específico que posibilitaba la circulación del público sin interferencias con el trabajo de los especialistas.

En relación con la divulgación del conocimiento adquirido sobre esta parte del templo, además de los modelos informáticos virtuales, serán los avances tecnológicos los que puedan, probablemente, ayudar a reconstruir "in situ", de manera virtual, toda la información que hemos recopilado en los estudios y que ya se encuentra incorporada a la cartografía del Sistema de Información de la Catedral.

Así por ejemplo, mediante la proyección de luces se podrá devolver al pórtico el aspecto que tuvo y hacernos revivir las policromías que ya se han perdido. Con una ventaja fundamental: nos podrán permitir proyectar reconstrucciones lumínicas diferentes para las distintas épocas policromas del pórtico de manera interactiva, algo que con una intervención directa sería imposible.

Otras des-restauraciones que se llevan a cabo en el pórtico durante la ejecución de la primera fase del Proyecto de Restauración de la Torre y el Pórtico de la catedral:

- Apertura de los arcos cegados del pórtico.
- Eliminación de rejuntados de cemento Pórtland en las fábricas de mampostería.

¿Una catedral sobre la roca?

Los estudios geotécnicos realizados en el interior y exterior de la catedral antes de la redacción del plan director indicaban que ésta se hallaba erigida sobre un terreno estratificado con rellenos más o menos consistentes de material arcilloso sobre un sustrato resistente de roca caliza margosa compuesto a su vez de otros dos estratos. El primero de ellos, sobre el que presumiblemente se apoyan la mayor parte de las cimentaciones, corresponde a un nivel muy meteorizado de espesor variable, siempre superior a un metro, de la roca madre inferior, que es una margocaliza de sedimentación de material marino y microcrustáceos. Las resistencias evaluadas oscilaban en un rango de entre 2,5 kg/cm² en el caso más desfavorable, hasta un máximo menos probable de 19 kg/cm².

Por otra parte el estudio comparativo de las deformaciones y asentamientos en los pilares de la nave principal, posibilitado por la cartografía tridimensional realizada, indicaba con claridad la existencia de asentamientos diferenciales entre ellos, con toda seguridad producidos durante las primeras etapas de la construcción del 2º período gótico a finales del siglo XIV.

Con el único objetivo de realizar una evaluación sobre el estado real del sustrato rocoso y de las cimentaciones, se tomó la decisión en el año 2002 de efectuar una excavación en extensión bajo el coro de la catedral por ser una de las zonas de ésta sin indicio de asentamientos. Tras la excavación pudo comprobarse que las cimentaciones de los cuatro pilares afloradas presentaban en cada uno de

ellas una situación diferente: de los cuatro, tan sólo uno se hallaba apoyado directamente en la roca, mientras que los demás se sustentaban sobre restos de construcciones anteriores y todos ellos de diferente forma. Además, uno de ellos presentaba indicios de oquedades y degradación en su fábrica.

Esa fue la primera de las razones que llevaron a adoptar la decisión de excavar toda la catedral y acometer de manera radical la consolidación de todo el sistema de cimentaciones de la misma. Para ello, se construyó una estructura de acodamiento, a media altura de la nave principal, que servía también para la sustentación de un carril muy útil para la realización de la fotogrametría de la excavación y para el transporte de materiales para las intervenciones. También sirvió para soportar la plataforma elevada que, desde entonces, permite la realización de visitas guiadas a las obras sin que se produzcan interferencias con éstas.

Previamente a la excavación arqueológica, se eliminó todo el solado de placas de caliza de Escobedo y la solera de hormigón colocados en la anterior restauración, apreciándose muy rápidamente el descenso de las humedades de capilaridad en los paramentos de las naves laterales.

Además de una valiosísima información sobre la evolución de los asentamientos urbanos en la colina de Gasteiz, la excavación confirmó los temores sobre el estado de las cimentaciones y la necesidad de actuar en ellos cuanto antes. En dos casos resultaba especialmente evidente la descomposición de sus fábricas, presentando ambos claras muestras de fisuración vertical.

Se tomaron por entonces varias decisiones:

-Redactar un proyecto que permitiese iniciar el refuerzo de las cimentaciones de la nave principal mediante el encorsetado y acodalado de las cimentaciones de los pilares y su consolidación con inyecciones de lechada de cal en su interior una vez confinadas aquellas.

-Iniciar en paralelo un proceso de investigación en colaboración con el Laboratorio General de la Diputación Foral de Álava para determinar las características de la cal a inyectar utilizando como zona de experimentación las dos pilastras exteriores del pórtico sobre los que no se apoya la torre del templo.

El proyecto redactado por los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara propuso, como medida preventiva, la construcción de dos estructuras de apeo de los dos pilares en cuyas cimentaciones se había detectado un mayor deterioro de sus fábricas. Se justificaba esta precaución ante la posibilidad de que se produjesen asentamientos al inicio del proceso de inyección, debidos a la modificación del coeficiente de rozamiento de los morteros existentes en el interior a causa de la humedad introducida con la lechada.

Como medida complementaria, muy útil para la evaluación del riesgo existente, se adoptó la decisión de instalar en ambos apeos, durante la fase de inyecciones, un sistema de medición de los movimientos que se pudieran producir en ambos pilares y que tratará de dimensionar los posibles asentamientos que se produzcan.

En estos momentos se halla finalizada la construcción de los anillos de refuerzo de las cimentaciones de todos los pilares mediante su encorsetado con fábrica de mampostería realizada con mortero de cal hidráulica. En uno de ellos no obstante hubo que recurrir a la utilización de hormigón armado, realizado con hormigón blanco de bajo contenido en sales y armaduras de acero inoxidable, debido a que en él se detectó un ligero asentamiento obligando a una ejecución más rápida.

También se han construido ya las dos estructuras metálicas de apeo preventivas proyectadas y se ha adjudicado la contratación del sistema de medición en las mismas, siendo inminente la contratación del proceso de inyecciones.

Los resultados del completo estudio realizado en el Laboratorio General de la Diputación Foral de Álava sobre las cales existentes en el mercado han llevado a determinar que la lechada a inyectar finalmente sea una lechada de cal hidráulica natural aditivada con un fluidificante. Está prevista la publicación de toda la investigación realizada en un libro de la colección de libros técnicos que la

Fundación Catedral Santa María de Vitoria - Santa Maria Katedrala Fundazioa tiene previsto iniciar. Simultáneamente se colgará de la página web de la Fundación (www.catedralvitoria.com) toda la documentación.

Los obispos esperan. Una cripta para la eternidad

En el suelo del presbiterio del crucero, al pie del altar mayor, fueron ubicadas, también durante la restauración de 1964, en el centenario de la primera diócesis vascongada, las tumbas de los tres obispos que escogieron ser enterrados en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

En un futuro cercano está previsto continuar con la excavación arqueológica de todo el transepto, efectuando el vaciado de los rellenos existentes necesario para continuar con la consolidación de los pilares y muros de esta zona de la catedral. Ello hará además posible la rehabilitación de los espacios obtenidos para su incorporación al "Itinerario del Conocimiento" propuesto en el Plan Director.

Esta actuación requerirá que, previamente, se realice el traslado definitivo de los restos mortales de los obispos allí enterrados a otro lugar de la catedral. Tras consultar a la Diócesis y al Cabildo, el lugar escogido para este fin ha sido la cripta situado bajo la capilla del Sto. Cristo o del Baptisterio, siendo encomendada la redacción del correspondiente proyecto específico a los arquitectos Pablo Latorre y Leandro Cámara.

La capilla del Sto. Cristo, utilizada como baptisterio de la catedral, es una edificación de planta octogonal que se adosa exteriormente a la fábrica de la catedral y que se construye con una magnífica piedra de sillería arenisca en el siglo XVII. La cripta, debido al desnivel existente entre la cota exterior y la del interior de la catedral, se encuentra a nivel de la primera. Se cubre con una cúpula rebajada y en su planta se refleja también la planta octogonal de la capilla.

Siguiendo con el discurso ya visto en las dependencias del acceso bajo la sacristía, el proyecto redactado ha imaginado un mausoleo formado por una vaso de planta casi cuadrada construido con una piedra caliza marmórea negra, sobre el que se aloja un gran cofre-sarcófago de forma prismática con cantos redondeados y superficies cóncavas, construido en chapa de bronce y con dos de sus caras practicables. En su interior habrá sitio para alojar hasta nueve obispos. El acabado de los paramentos y bóveda de la cripta serán en estuco planchado a la cal. En el futuro se accederá a ella desde la nave de la catedral por una escalinata y un túnel abovedado.

En la actualidad se hallan finalizados los trabajos de construcción en cantería.

Herramientas para un futuro inmediato

Por último, con respecto al proceso de restauración abierto, se ha terminado la redacción del Anteproyecto General de Restauración que desarrolla las propuestas recogidas en el Plan Director y presenta una respuesta arquitectónica global y concreta de la restauración del monumento con soluciones probadas en algunas de las obras ya ejecutadas. Con anterioridad fue redactado el Proyecto de Ejecución de la Restauración de Torre y Pórtico, que por razones de financiación independizada, hubo que desgajar y anticipar del anteproyecto que se estaba por entonces perfilando. En ambos documentos aparecen desarrollados los criterios de intervención compatible expresados en el segundo apartado de esta comunicación y que han sido objeto de otra en esta Biental por parte de los arquitectos autores de aquellos, Pablo Latorre y Leandro Cámara.

Bibliografía

AZCARATE GARAI-OLAUN, A.; CÁMARA MUÑOZ, L.; LASAGABASTER GÓMEZ, J.I.; LATORRE GONZÁLEZ-MORO, P. *Plan Director para la Restauración Integral de la Catedral de Santa María de Vitoria*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2002

CÁMARA, L.; LATORRE, P. Los problemas estructurales de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. *Cuadernos Temáticos del Patrimonio*, n°1, Las catedrales en España. Alcalá de Henares: Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá y Junta de Castilla y León 1997, pp. 271-279

ID., LATORRE, P. *Saint Mary's Cathedral in Vitoria. Study of its structure and restoration proposals. Structural Analysis of Historical Constructions II. Possibilities of Numerical and Experimental Techniques*. Barcelona: International Center for Numerical Methods in Engineering (CIMNE), 1998, pp. 319-337

GONZÁLEZ, A. *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Memoria 1993-1998. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1999

LATORRE, P.; CÁMARA, L.; CABALLERO, L.; CABRERA, J.M.; ROIBÁS, G. Proyecto de Restauración de la Torre de Hércules y su entorno. Catálogo de la exposición *Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en La Coruña*. La Coruña: Ayto. de La Coruña, 1991, pp. 129-142

W.AA. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Restauración de las Catedrales Góticas*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2002

Capilla de San Juan Bautista. Restauración de una vicisitud estructural e histórica.

Iglesia de “El Salvador” (Valladolid)

Eduardo Miguel González Fraile, Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. ALPRM

La Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León va a realizar la restauración de la Capilla de San Juan Bautista de la Iglesia de El Salvador de Valladolid, saneando las humedades de los muros, resolviendo los problemas estructurales, reparando la cubierta y procediendo a la limpieza de los paramentos.

La Capilla de San Juan Bautista está situada en el lado de la epístola junto al presbiterio de la Iglesia del Salvador de Valladolid. De factura gótica, está en construcción en 1487 y se acaba en 1492. Alberga el famoso retablo políptico de San Juan Bautista, asentado en 1504 y realizado por el maestro de Amberes, Quentin Metsys. Fue declarada B.I.C. el 26 de septiembre de 1941.

Es de planta rectangular, con sólo un chaflán en el lado de la epístola. La longitud interior es de 9,65 m y su anchura 5,82 m. Se sitúa paralela a la nave de la iglesia junto al lado derecho del presbiterio. El nivel más bajo del pavimento de la capilla se encuentra aproximadamente 1,00 m por debajo de las rasantes del terreno, lo que origina humedad capilar en los muros.

La capilla, construida en piedra caliza, se divide en dos tramos por un arco fajón apoyado sobre pilastras. El tramo de cabecera se encuentra sobreelevado 0,54 m sobre el posterior. Bajo el primero se sitúan dos criptas que han servido de enterramiento a las familias titulares de la capilla a lo largo de su historia. Tres escalones que abarcan todo el ancho de la capilla salvan el desnivel.

La cabecera se encuentra cubierta por una bóveda de crucería estrellada de terceletes cuyas nervaduras descansan sobre ménsulas. En las claves de la estrella de siete puntas hay pinjantes decorativos con el escudo del fundador González de Illescas y los atributos de la pasión. El acceso desde la nave de la iglesia se produce por el tramo de los pies de la capilla, mediante arco carpanel abocinado. La altura de la bóveda en el tramo de cabecera es de 11,47 m (a los que habría que añadir los 54 cm del desnivel), y la del tramo de los pies 11,95 m. El exterior se caracteriza por la desornamentación y pureza de los volúmenes, puesto que carece de contrafuertes. Una imposta recorre el interior y divide los paños exteriores en dos cuerpos.

La intervención a realizar abarca también la bajocubierta de la cabecera de la iglesia, que rigidiza su perímetro con una estructura metálica. Los problemas estructurales del presbiterio se traducen en empujes sobre la capilla. Estos empujes producen importantes desplomes en los muros y han originado aparatosas grietas en los mismos, amenazando la estabilidad del conjunto.

La construcción inicial de la iglesia se remonta a una ermita-humilladero bajo la advocación de Santa Elena, existente en la primera mitad del s. XIII (hay noticias desde el año 1245), situada en los caminos de salida de la ciudad. En el año 1336 se erige en parroquia y cambia la advocación por la de El Divino Salvador. La ciudad crece y el templo se queda incorporado al núcleo urbano.

A finales del siglo XV, D. Gonzalo González de Illescas, Oidor de la Real Chancillería y miembro del Consejo de los Reyes Católicos, funda esta capilla para albergar sus restos y los enterramientos de sus descendientes. La capilla fue consagrada en el año 1487 y se finalizó en el año 1492, según reza la imposta perimetral, a la altura del arranque de las bóvedas.

La fachada renacentista de la Iglesia de El Salvador fue realizada por el maestro arquitecto Juan Sanz de Escalante, entre los años 1541 y 1559. Posteriormente, ya en el año 1606, se construye la torre en la que participa Bartolomé de la Calzada. En 1727 se sustituye la media naranja que le servía de remate por el actual chapitel de pizarra. En 1709 se construye una capillita y un camarín para el culto de San Pedro Regalado, que se reforma en 1720 para darle la configuración actual. La sacristía se edifica en el año 1722 y la capilla de la Virgen de la Valvanera se construye en 1788. Del siglo XVIII son también las yeserías de las bóvedas.

Los estudios realizados inducen un modelo de hipótesis sobre su historia constructiva:

1. Construcción inicial de una ermita-humilladero.
2. Construcción en el siglo XV de la actual iglesia y quizá capilla de planta similar a la de San Juan Bautista, sita en el mismo lugar con chaflanes en el ábside, según la costumbre al uso de la época.
3. El hipotético derrumbe o destrucción parcial del ábside y del muro lateral del lado del evangelio determina la reconstrucción. Ésta se hace de forma casi simultánea junto con la nueva iglesia –a modo de capilla adosada en el mismo lugar– para lo que se aprovecharán parte de sus muros todavía en pie (pies, lateral derecho y parte del ábside). Se puede observar:
 - a. La significativa discontinuidad de las hiladas de la fábrica interior en el chaflán del ábside y parte del rincón entre el anterior y el lado frontal del ábside. Da la impresión de que se ha reiniciado la colocación de las hiladas de piedra aún disponiendo de material ya replanteado con dimensiones acordes.
 - b. El aparejo de esta fábrica continúa, en otra supuesta fase de construcción, hasta el contrafuerte del ábside de la iglesia, al cual se adosa.
 - c. Los pies (excepto la parte interna de muro que linda con la nave y el lateral derecho de la capilla) tienen la fábrica exterior e interior más o menos continua, aunque hay hiladas donde la nivelación se pierde y tienen que ser rectificadas con frecuencia. Además la cornisa de coronación de la capilla se introduce en la bajocubierta de la nave central, indicando la existencia de una cubierta más baja en la iglesia (sobre los arcos diafragma).
 - d. La cabecera de la iglesia es un sólo cuerpo, como lo demuestra la continuidad de la imposta que recibe el empuje de las bóvedas.
 - e. La unidad de la fábrica de la iglesia viene también atestiguada por el tipo de sillares, labra y marcas de cantería (en particular la de forma de +).
 - f. Aún más, la acometida desfasada de plano entre el contrafuerte de la iglesia y el ábside de la capilla en la bajocubierta certifica los hechos mencionados, etc.

Por tanto, gran parte del ábside de la capilla puede constituir una fase de reconstrucción, cuya fábrica, en la cabecera, simplemente se adosa al contrafuerte, cambiándose la traza del posible chaflán izquierdo existente y dejando en prolongación el lado frontal de esta cabecera. Se observa perfectamente en el exterior de la fábrica cómo el contrafuerte no traba con la cabecera de la capilla, tiene su propia envolvente, con tratamiento de trinchante de dirección oblicua y acabado normal de fachada idéntico al resto. Tal modificación espacial (cabecera recta sin chaflán izquierdo) conviene a la forma exterior para no dejar en la calle un rincón perdido. Y resulta muy importante para la percepción espacial del retablo de Quentin Metsys, pues si no se hace así, el lado izquierdo del políptico se percibiría muy mal desde la entrada a la capilla.

4. En esos momentos se estaría construyendo la iglesia: de una sola nave con arcos-diafragma y cubrición a dos aguas. Quizá armando la cubierta con vigería de madera que apoya sobre la coronación de los arcos transversales (existen restos de cabezas de rollizos embutidos en el muro transversal que se sitúa sobre la embocadura del coro). O quizá cubriendo con algún tipo de bóveda y realizando un relleno para conformar las pendientes (en el arco-diafragma que separa la nave del coro y la nave del presbiterio se encuentran huellas de las trazas de pendientes y arcos).

Por otra parte, este arco de triunfo constituye el único muro-piñón del edificio, excepción hecha de la fachada; todos los demás se muestran como desmochados o inacabados, cuasi embutidos en las bóvedas. Aunque también pudo haber existido una primera cubierta de pares apoyados y cuchillos separados a distancias discretas (algunos mechinales que se aprecian en la bajo cubierta pueden ser agujadas para andamios pero también apoyos de durmientes).

5. En pleno proceso de construcción de la iglesia, hay indicios de incremento en altura en el hueco de la portada de acceso desde la nave a la capilla. Tales son:

- a. El cambio de sección y de tratamiento de la jamba derecha a una altura de 2,50 m. Da la sensación de que no cabía el nuevo dintel, quizá recuperado de la propia capilla anterior.
- b. La escasísima penetración del dintel en la fábrica muraria superior, lógica desde la razón de la economía y desafortunada desde la composición tectónica de las juntas.
- c. El gran costurón vertical que afecta a la parte superior de la jamba derecha, imposible de enmascarar con acuerdo alguno de las fábricas, ya que allí se encuentra la pilastra.

El objeto de esta pequeña obra es dar mayor amplitud hacia la iglesia y visualizar la zona intermedia de la nave, donde se sitúa actualmente el púlpito. Esta reforma puntual inicia una cadena de episodios que traerán consecuencias para la estabilidad estructural de la capilla: se debilita el muro común a iglesia y capilla y se acrecientan las sollicitaciones en la pilastra de ese muro. En un futuro se incrementarán los problemas debido al aumento de cargas y consiguientes empujes laterales que ejercerá la fábrica construida sobre el arco diafragma de separación de la cabecera con la nave de la iglesia. Esta fábrica consigue mayor altura para el presbiterio y ábside en relación con el conjunto de la nave y se construirá como un muro macizo de 80 cm de espesor.

6. El mencionado muro gravita sobre el arco diafragma que divide presbiterio y nave, siendo tal arco el único que no tiene contrafuerte al estar allí ubicada la parte central de la capilla. Es difícil contrarrestar los empujes de las cubiertas y bóvedas de la iglesia con una masa mucho menor, como la que puede poner en juego la edificación de la propia capilla. Para equilibrar el conjunto, se refuerza el arco fajón de la capilla colocando dos pilastras adosadas a los muros, pilastras que no llegan a rematarse con el detalle correspondiente a un acabado final.

7. Poco tiempo después se abre una nueva puerta con arco de medio punto para visualizar desde la capilla el altar mayor. Quizá este hueco también se realizó para tener mejor presencia e iluminación del retablo que, sin la apertura en arcada, resultaría muy oscuro y escondido. En este sentido, es preciso indicar que la puerta se sitúa lamiendo la pared del ábside de la capilla, lo cual es significativo porque indica la voluntad de visualizar y conseguir luz.

8. Pero la modificación más importante consiste en la sustitución de la cubrición (de madera, de relleno o de pares y cuchillos) por bóvedas de ladrillo. Ello obliga también a elevar las cubiertas, remontando sobre paredes de ladrillo (con huecos en la nave y ciegos en el ábside) el apoyo de las mismas, que se realiza con armaduras mixtas de disposición latina (palladiana) y cuchillo español.

Como consecuencia de la aportación de materiales, de una nueva tectónica (bóvedas) y de la solución constructiva, aumenta el peso, los empujes son mayores y se agrava el problema estructural de

iglesia y capilla. A mayores, las cubiertas del ábside y presbiterio descansan sobre armaduras paralelas que apoyan en el muro sobrelevado del arco diafragma, conflictivo para la iglesia y para la capilla. Aún sin poder fechar esta intervención, sin duda la de mayor magnitud y consecuencias, podemos apreciar que, por la forma de construir y por los indicios de acomodo y entrega de los elementos fracturados, puede pertenecer a la segunda mitad del siglo XVI.

El mejor indicador es el arco diafragma mencionado, responsable de la mayor parte del peso junto con las bóvedas, que tiene fisuraciones en forma de ojivas sucesivas (elevan la clave para adaptarse al menor empuje) y grietas para conformar pináculos que se desgajan de la fábrica general (aumentan la carga vertical para optimizar la inclinación de la resultante).

Pues bien, si el empuje del lateral derecho se confía a la Capilla de San Juan Bautista, el del lateral izquierdo se encomienda al cuerpo de la torre, construyendo la misma con un muro que prolonga el contrafuerte. Podemos ver las grietas y fisuraciones del arco diafragma en el lateral izquierdo porque existieron desde antes de la construcción de la torre. La torre misma fue trazada en la posición lógica y geometría adecuada para contrarrestar los arcos diafragmas de mayor inestabilidad. Aún a costa de realizar un recorrido absurdo hasta la futura sacristía, cuya ubicación queda fuera de programa, ya que tampoco se hubiera podido colocar en el lado de la capilla.

Los problemas de estabilidad de la capilla han sido originados por los defectos estructurales de la iglesia, concatenados entre sí en la misma época de construcción del conjunto y, desde luego, son problemas históricos, producidos y conocidos antes de 1618, fecha de construcción de la torre.

9. En lo que respecta a la iglesia, en época barroca, como en otros muchos edificios, se producen modificaciones y añadidos de capillas. Se forran las columnas adosadas de los arcos diafragma, con poderosos y monumentales órdenes arquitectónicos de cornisa muy avanzada y superabundante, contrapuesta a una barandilla de coronación -a modo de triforio- de 60 cm de altura. El cambio de escala que resulta es espectacular.

Pero también la filosofía de la ocultación va a potenciar el ascenso murario de las humedades de capilaridad, con consecuencias importantes. La altura media a que llegan las humedades es de 2 m y en algunas zonas como la fachada o el muro de los pies de la capilla de San Juan Bautista hasta 3,50 m. Los muros son de dos hojas y relleno.

10. En el momento actual se observa un desplome de toda la capilla hacia el exterior del conjunto, particularmente importante en la pilastra común al arranque de las trazas de las dos cabeceras. En esta misma pilastra se han producido fisuraciones cuasiverticales que parecen proceder de una excesiva compresión, así como de desplomes debidos al empuje histórico del ábside sobre la capilla, que obliga a la misma a responder en su conjunto con fisuraciones propias de tal patología. Las humedades de los zócalos se estiman producidas por capilaridad y relleno exterior de la rasante histórica. Sin embargo, tales humedades no parecen determinantes en los desplomes.

Son muchas las reparaciones e intervenciones que ha sufrido la capilla y pocas las documentadas. El año de 1875 aparece inscrito en el muro de los pies de la capilla. Puede corresponderse con alguna obra realizada. Otra reforma importante fue la que cambió la configuración de la capilla descrita por Agapito y Revilla. Tan sólo están documentadas las intervenciones más recientes. En 1981 se restauró la portada, habiéndose realizado una intervención general en el año 1995. La cubierta fue restaurada en el año 1992.

El entorno de la iglesia, como han demostrado las catas arqueológicas, es un auténtico campo santo de gran riqueza en el que se encuentran varios niveles de enterramientos que corresponden a diferentes épocas históricas. La existencia de dos criptas bajo la Capilla de San Juan Bautista, que a su vez se encuentran excavadas para realizar enterramientos, comprometen la estabilidad del edificio,

puesto que descubren terrenos sometidos a la presión y al peso de los muros muy por debajo de la cota de cimentación. Deben confinarse esas excavaciones.

Las grietas de la capilla, según las inspecciones visuales realizadas hasta el momento, serían debidas al empuje que, sobre la pilastra y el muro de separación, común a iglesia y capilla, producen las bóvedas de la iglesia y el pesado muro de piedra que se encuentra sobre el arco diafragma de separación entre las cabeceras de iglesia y capilla con el resto de la edificación. Dicho empuje no ha podido ser contrarrestado históricamente por la bóveda de la capilla, que se ha adaptado a las solicitaciones con deformaciones y fisuras. Se han elaborado varios cálculos para contrastar la hipótesis mecánica estructural con la realidad física existente:

Peso del muro de piedra del arco diafragma (0,80 m esp., 7 m largo, 6 m altura)

Se simplifica el cálculo tomando una carga rectangular con lo que obtenemos:

$$0,8 \text{ m} \times 7 \text{ m} \times 6 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{84,00 \text{ T}}$$

En realidad se pondera una carga rectangular de 6,5 m. de longitud y 4 de altura sobre una carga triangular de 6,5 de longitud y 3,5 de altura, para obtener el centro de gravedad de aplicación de la fuerza. En esta segunda hipótesis el peso será:

$$0,8 \text{ m} \times 6,5 \text{ m} \times 4 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 + (6,5 \text{ m} \times 3,5 \text{ m})/2 \times 0,8 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{74,75 \text{ T}}$$

Se ha tomado el peso mayorado de la primera hipótesis (cargan también parte de las cubiertas del presbiterio) y se calcula el punto de aplicación de la fuerza con la segunda. Como es la geometría de rectángulo bajo cuadrado con lado común desde el que se toman distancias tendremos la siguiente ecuación para obtener el punto de aplicación:

$$4 \text{ m} \times 6,5 \text{ m} \times 3,25 \text{ m} + (6,5 \text{ m} \times 3,5 \text{ m})/2 \times 2,2 \text{ m} = (4 \text{ m} \times 6,5 \text{ m} + (6,5 \text{ m} \times 3,5 \text{ m})/2) \times \mathbf{pa}$$

suponiendo a 2,2 m de distancia el centro de gravedad del triángulo, lo cual arroja un punto de aplicación situado a 2,93 m del plomo de la pilastra fisurada que nos preocupa. Es decir el peso del muro de piedra del arco diafragma será:

$$0,8 \text{ m} \times 7 \text{ m} \times 6 \text{ m} \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{84,00 \text{ T}}$$
 Punto de aplicación a **2,93 m** del pilar

Peso de las bóvedas de la nave central y presbiterio y de las bóvedas de la capilla

- Peso de la bóveda nave central (0,25 m esp., 6 m ancho, 6 m long.)

$$0,25 \text{ m} \times 36 \text{ m}^2 \times 1,35 \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{30,37 \text{ T}}$$
 Punto aplicación a **2,00 m** del pilar.

Al ser bóveda de ladrillo, se toma 25 cm. de espesor y un coeficiente de mayoración de 1,35 a la medición en planta. También se considera carga triangular.

Peso de la bóveda de la capilla (0,25 m esp., 6 m ancho, 3,05 m long.)

$$0,25 \text{ m} \times 18,4 \text{ m}^2 \times 1,35 \times 2,5 \text{ T/m}^3 = \mathbf{15,54 \text{ T}}$$
 Punto aplicación a **1,50 m** del pilar.

Aunque una es de piedra y la otra es de ladrillo, se pueden asimilar las hipótesis.

Resultante de las anteriores y punto de aplicación. Haciendo equilibrio de momentos obtenemos la resultante vertical (debida a bóvedas y arco diafragma) y su punto de aplicación:

$$\mathbf{R = FV = 84,00 + 30,37 + 15,54 = 129,91 \text{ T}}$$

Buscamos ahora el equilibrio de momentos de sollicitación de las fuerzas operantes con la resultante:

$$84,00 \times 2,93 + 30,37 \times 2,00 - 15,54 \times 1,50 = (84,00 + 30,37 + 15,54) \times \mathbf{d}$$

$$\mathbf{d = (246,12 + 60,74 - 23,31) / 129,91 = 283,55 / 129,91 = 2,18 \text{ m}}$$

distancia a la que la resultante **129,91 Tn** tiene su **punto de aplicación**.

Cálculo del empuje. La altura de las bóvedas sobre su arranque se considera: 4,00 m. Haciendo el equilibrio de momentos de bóvedas y muro del arco diafragma en la coronación de la pilastra: la resultante anterior produce un momento sobre la coronación de la pilastra que tiene que ser compensado por el empuje sobre la misma según la ecuación: $R \times 2,18 = E \times 4$

$$\mathbf{E = FH = 129,91 \text{ m} \times 2,18 \text{ m} / 4 \text{ m} = \mathbf{70,80 \text{ T}}$$
 (El brazo del par del empuje puede subir a 7 m)

Se ha tomado 4 m como distancia del punto de aplicación del empuje al punto inferior de la clave del arco diafragma, en el supuesto de que éste no pudiera sufrir ninguna deformación. La realidad es que ya está deformado y el punto de aplicación de la componente horizontal que hace par con el empuje sube tres o más metros al producirse fisuras en el muro que dibujan en el mismo un nuevo arco gótico mucho más apuntado. Ello explica la estabilidad presente por acomodación física a un equilibrio deudor de fisuras y deformaciones. No obstante, seguiremos en la hipótesis de la situación inicial para comprobar el grado de fiabilidad de ésta.

Solicitaciones verticales centradas sobre la pilastra. Para calcular los esfuerzos sobre la pilastra debemos sumar la resultante vertical de las bóvedas, el peso de las cubiertas, el peso del muro lateral y el peso propio de la pilastra:

Peso de las cubiertas (capilla e iglesia) (10,00 m ambas anchuras, 5,30 m long.)

$$10,00 \text{ m} \times 5,30 \text{ m} \times 0,4 \text{ T/m}^3 = \mathbf{21,20 \text{ T}}$$

Peso del muro lateral (1 esp., 5,30 m largo, 6,50 m altura)

1 m x 5,30 m x 6,50 m x 2,5 T/m³ = **86,12 T**

Peso propio de la pilastra (2,1 m ancho, 0,8 m long, 8,5 m alt.)

2,10 m x 0,80 m x 8,5 m x 2,5 T/m³ = **35,70 T**

Total cargas verticales pilastra 21,20 + 86,12+35,70 = **143,02 T**

Se han tomado 400 kp por metro cuadrado de peso entre armaduras y cubierta. Estrictamente no son cargas centradas, aunque parece una aproximación suficiente. El peso del muro lateral produce empujes que se contrarrestan sin llegar a anularse: la diferencia no es significativa y operan en el plano del muro lateral, afirmado por la nave en un extremo y por el ábside en el otro. Las cubiertas correspondientes al ábside deberían, en puridad, asignarse al muro del arco diafragma, ya que las armaduras apoyan en él. Por eso se ha mayorado en el comienzo del cálculo de cargas.

Solicitud vertical total en pilastra

Cargas Verticales. 129,91+21,20+86,12+35,70 = **272,93 T**

Haciendo de nuevo equilibrio de momentos veremos que el momento flector producido por el empuje lateral es ligeramente mayor que el originado por el peso. La estructura está en el límite de la estabilidad.

Equilibrio momentos en pilastra. PV = 129,91+21,20+86,12+35,70 = **272,93 T.**

Tomamos la pilastra con una altura de 8,5 m y una anchura de sólido resistente en el sentido transversal de 2,1 m. No se han considerado las fisuraciones verticales existentes, que serían, evidentemente, desfavorables para el cálculo. Suponiendo que las acciones verticales operan a un extremo de la pilastra y su reacción en el suelo al otro, tendremos un brazo de palanca máximo de 2,10 m, el ancho de la pilastra. Es una hipótesis aproximativa:

272,93 T x 2,10 m = 70,80 T. x 8,5 m (pilastra 2,10 m de ancho y 8,50 m de altura)

573,15 mT <<<< 601,80 mT

según lo cual la pilastra debería haber volcado. Si no lo ha hecho es porque todo el conjunto ha buscado a través de deformaciones y fracturas un comportamiento mecánico más favorable que el del diseño inicial. Otro tanto sucede con la tensión en la zona baja de la pilastra. Se está cerca del límite de rotura de la piedra:

Tensión zona baja pilastra T = 272.930 kp / 16.800 cm² = **16,24 kp/cm²**.

habida cuenta que la piedra caliza tiene una resistencia de 15 a 25 kg/cm². Sin perjuicio de esta estimación además hay que pensar que, al inclinarse la pilastra por los empujes, la base sustentante de la misma se ha reducido fácilmente en un 40%, llegando a ser las compresiones casi el doble de lo que resulta. Quiere decirse que lo que se ha ganado en la acomodación de los empujes está penalizando la pilastra con sobrecompresión. Así se explican las fisuraciones verticales y los desplomes correspondientes.

Estudios Previos. 1ª Hipótesis

La tensión admisible por una piedra caliza puede cifrarse entre 15 y 25 kp/cm². Como la pilastra está desplomada, no parece lógico que trabaje más de la mitad de la sección supuestamente útil, lo que indicaría que la tensión real podría llegar a 32,48 kp/cm² frente a una media de 20 kp/cm². Tal cuestión explica las fisuraciones de la pilastra. En cuanto a los desplomes, es necesario evitar el empuje del muro del arco diafragma sobre la capilla y convertir a ésta en un cuerpo monolítico que absorba los empujes, sin pretender rectificar los desplomes.

Aunque se puede decir que el tanteo realizado es demasiado grueso, el edificio se está comportando como una arquitectura gótica que busca la verticalidad y las articulaciones por mor de la estabilidad. Si las bóvedas de la iglesia están construidas en el s. XVI, estamos ante una tradición de oficio mudéjar en el manejo del ladrillo, que resulta anticipadora respecto a las épocas posteriores. Pero, a la vez, coherente en la utilización de los arcos diafragma, que por cierto, son también de ladrillo, con dos hojas y relleno.

Rectificación. 2ª Hipótesis. Fuerzas verticales en su punto de aplicación

Equilibrio de momentos en pilastra

Tomamos la pilastra con una altura de 8,5 m y una anchura de sólido resistente en el sentido transversal de 2,10 m. Aplicamos cada fuerza con su correspondiente punto de aplicación. La que procede de las bóvedas y arco diafragma está a 2,18 m del eje de la pilastra y la de las cargas verticales en el propio eje. No se han considerado, al igual que en el caso anterior, las fisuraciones verticales existentes, que serían, evidentemente, desfavorables para el cálculo (pilastra 2,10 m ancho y 8,50 m altura)

129,91 T x (2,18 + 1,10 m) + 143,02 T x 1,10 m = 70,80 T x 8,5 m

583,42 mT < 601,80 mT

según lo cual la pilastra debería haber volcado. La hipótesis de este modelo más real mejora muy poco el comportamiento, ya que coincide prácticamente con la aproximación hecha anteriormente.

El punto de aplicación de la fuerza resultante estaría ahora en una vertical, cuya distancia al extremo de la pilastra, límite de la estabilidad se cifra en:

583,42 mT = (129,91 + 143,02) x s = 272,93 x s s = **2,13 m**

Rectificación segunda. 3ª Hipótesis. Corrección sección de apoyo

Vamos a partir de una hipótesis de reparto de cargas aún más aproximada, en función de la sección de la pilastra. En la zona baja de la pilastra tendríamos una tensión razonable suponiendo que la carga vertical del muro lateral y cubiertas se reparte sobre la totalidad del

machón de la pilastra, correspondiendo únicamente a la superficie sobre la que apoya el muro diafragma 1/3 de la misma (sección de apoyo del muro diafragma 0,8 m x 2,1 m = 16.800 cm²)

Tensión zona baja pilastra

$$T = (129,91 \text{ kp} + 1/3 \times (21.200 + 86.120) + 35.700 \text{ kp.}) / 16.800 \text{ cm}^2 = \mathbf{11,99 \text{ kp/cm}^2}.$$

Como la piedra caliza tiene una resistencia entre 15 y 25 kp/cm². no habría problemas si no hubiera empujes laterales. Pero esta suposición agravaría el equilibrio de momentos:

El empuje horizontal es igual aquí que en el supuesto inmediatamente mencionado, ya que nada ha cambiado en la posición de fuerzas de bóvedas y arco diafragma.

$$129,91 \text{ T} \times (2,18 + 1,10 \text{ m}) + (1/3 (21,20+86,12) + 35,7) \text{ T} \times 1,10 \text{ m} = 70,80 \text{ T} \times 8,5 \text{ m} \\ 504,65 \text{ mT} < 601,80 \text{ mT}$$

Como se podía estimar, las fuerzas verticales y sus reacciones no contrarrestan el momento de las fuerzas del empuje; al revés, al prescindir de parte de la carga vertical, estamos más lejos de la anulación real de los empujes. Es evidente que se debe intervenir en el sentido de eliminar de raíz las fuerzas que producen las deformaciones existentes. Sin perjuicio de esta estimación además hay que pensar que, al inclinarse la pilastra por los empujes, la base sustentante de la misma se ha reducido fácilmente en un 40%, llegando a ser las compresiones casi el doble de lo que resulta. Quiere decirse que lo que se ha ganado en la acomodación de los empujes está penalizando la pilastra con sobrecompresión. Así se explican las fisuraciones verticales y los desplomes correspondientes. La tensión admisible de una piedra caliza puede cifrarse entre 15 y 25 kp/cm². Como la pilastra está desplomada no parece lógico que trabaje más de la mitad de la sección supuestamente útil lo que indicaría que la tensión real podría llegar a 32,48 kp/cm² frente a una media de 20,00 kp/cm². Tal cuestión explica las fisuraciones de la pilastra. En cuanto a los desplomes, es necesario evitar el empuje del muro del arco diafragma sobre la capilla y convertir a esta en un cuerpo monolítico, sin pretender rectificar los desplomes, que parecen históricos.

Si se proyecta una estructura metálica a modo de gran brida que zunche y rigidice todo el muro del arco diafragma y elimine los empujes del mismo tal y como se propone en el gráfico 54.2, el cálculo modificaría los siguientes aspectos. El equilibrio de momentos de las fuerzas operantes procedentes de las bóvedas y muro arco diafragma con la resultante sería:

$$84,00 \times 0,00 + 30,37 \times 2,00 - 15,54 \times 1,50 = (84,00 + 30,37 + 15,54) \times d$$

$$d = (0,00 + 60,74 - 23,31) / 129,91 = 37,43 / 129,91 = \mathbf{0,29 \text{ m}},$$

distancia a la que la resultante **129,91 Tn** tiene su **punto de aplicación**.

Cálculo del empuje. Se estima la altura de las bóvedas sobre su arranque: 4,00 m.

$$R \times 2,18 = E \times 4$$

$$E = FH = 129,91 \text{ m} \times 0,29 \text{ m} / 4 \text{ m} = \mathbf{9,42 \text{ T}}$$

Equilibrio momentos en base pilastra

$$129,91 \text{ T} \times (0,29 + 1,10 \text{ m}) + (1/3 (21,20+86,12) + 35,7) \text{ T} \times 1,10 \text{ m} = 9,42 \text{ T} \times 8,5 \text{ m}$$

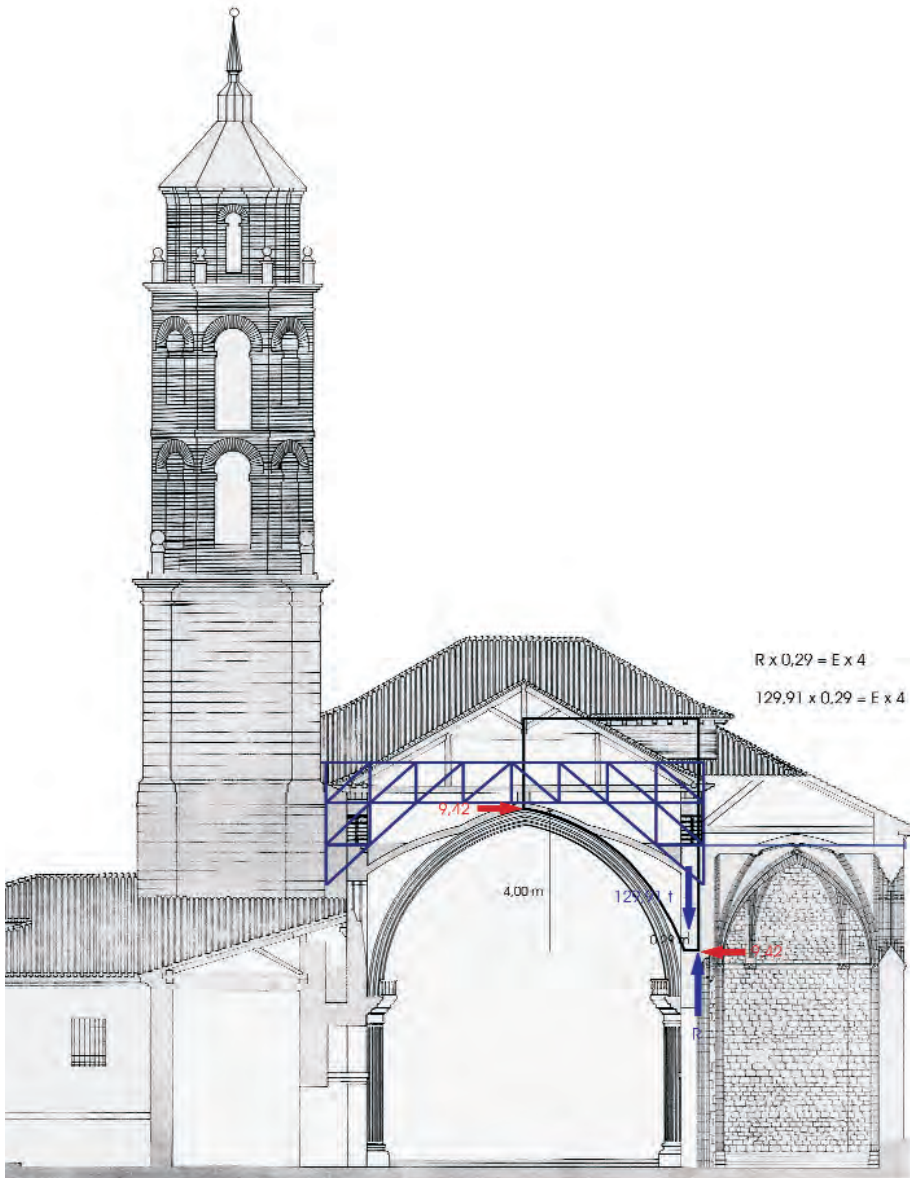
$$129,91 \text{ T} \times 1,39 \text{ m} + (7,066 + 28,706 + 35,70) \times 1,10 \text{ m} = 80,07 \text{ mT}$$

$$\mathbf{259,19 \text{ mT} \gg 80,07 \text{ mT}}$$

Lo cual quiere decir que la pilastra es estable con un altísimo coeficiente de seguridad (mayoración que resultaría al multiplicar por tres en los momentos y por dos en las cargas). El sumatorio de fuerzas es 129,91 + 7,066 + 28,706 + 35,70 = **201,38 T** como se había visto. La resultante vertical general es ahora **201,38 T**. La compresión en la base de la pilastra es de: 201,38 T / 16.800 cm² = 11,99 kp/cm², aproximadamente la mitad de lo que resiste una piedra caliza relativamente inferior. El par que contrarresta el empuje es de: 259,19 mT = 201,38 x **sa**

luego **sa = 11,28 m** siendo **sa** la distancia entre las dos fuerzas verticales que forman el par.

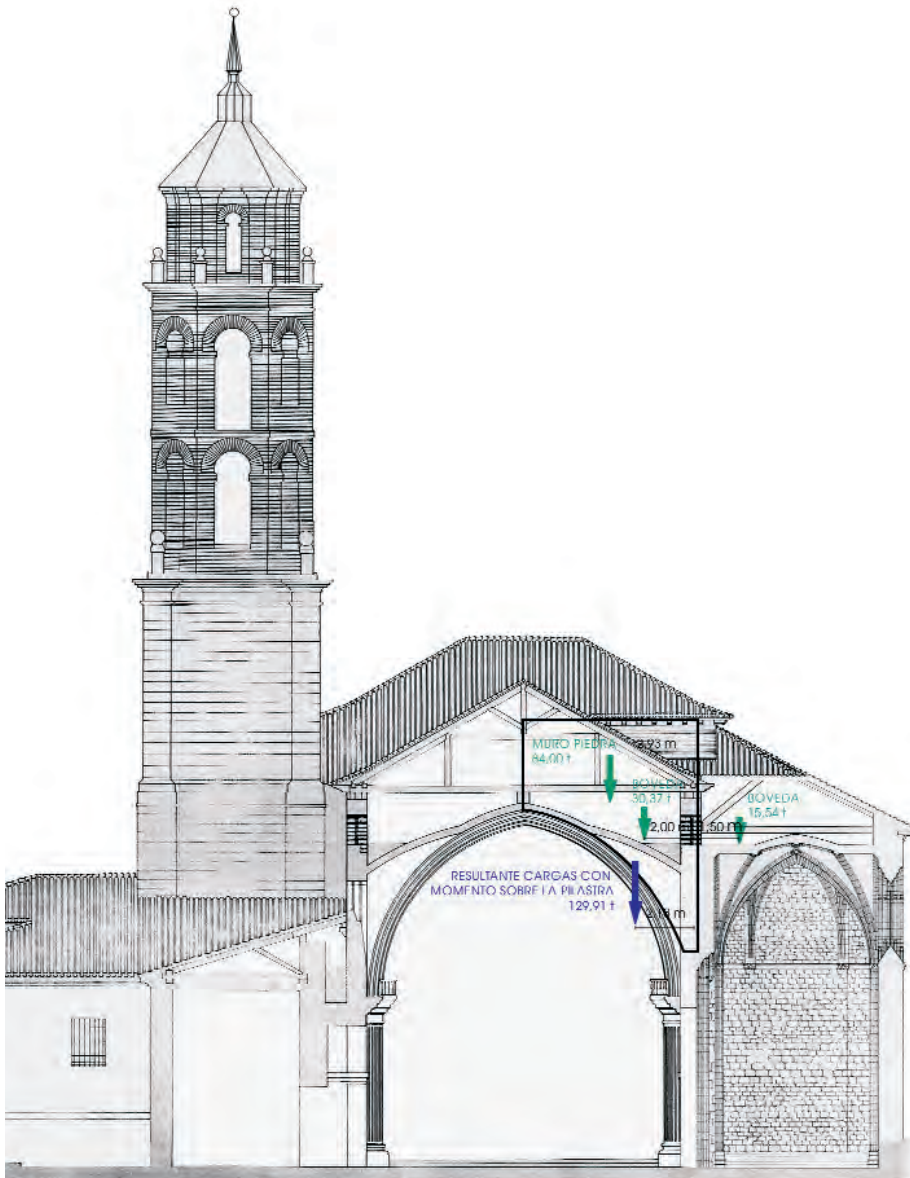
El tanteo realizado ya no es tan grueso, y queda un gran margen de seguridad importante. El muro del arco diafragma no empuja ahora sobre la coronación de la pilastra. Sólo interviene con componente vertical.



SECCIÓN A-A. 1/200
Iglesia del Salvador
E2.- EQUILIBRIO DE MOMENTOS Y EMPUJES

55-2

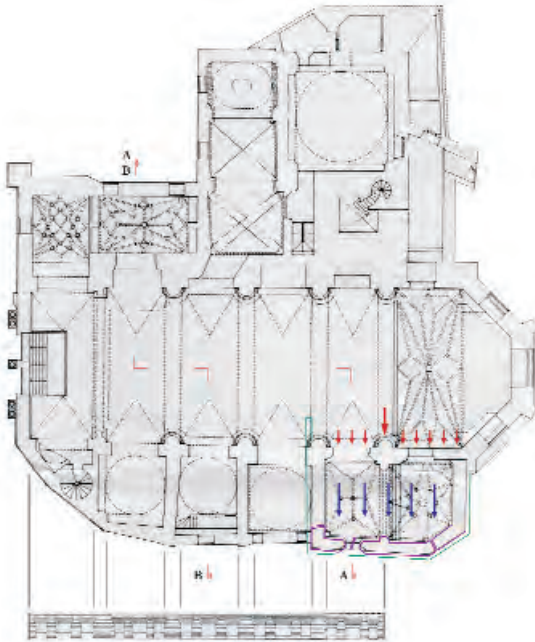
Empuje horizontal debido exclusivamente a las bóvedas (arco de triunfo confinado por estructura metálica). Dibujo: Eduardo Miguel González Fraile



SECCIÓN A-A. 1/200
 Iglesia del Salvador
 E1.- CARGAS CON MOMENTO SOBRE LA PILASTRA



Arcos-diafragma del interior de la iglesia de 13 m de luz libre. Foto: Eduardo Miguel González Fraile



L.N. Elevación nave. Fabrica de ladrillo y serie de huecos (ver sección B-B)

- Empuje
- Transmisión empuje bóvedas
- Fijuras y desplazamientos

Cinco Capilla San Juan Bautista

PLANTA GENERAL 1/300
Iglesia del Salvador
E2.- EMPUJES Y DESPLAZAMIENTOS

Esquema de empujes y deformaciones en la Capilla de San Juan Bautista. Dibujo: Eduardo Miguel González Fraile

Restauración de la Casa Palacio Bertemati (s. XVIII) en Jerez de la Frontera

Francisco Pinto Puerto, profesor titular del Dpto. Expresión Gráfica Arquitectónica, ETSA, Universidad de Sevilla. Rafael González Calderón, arquitecto

Ante la inexistencia de una acepción específica para el término “des-restauración”, plantearemos como punto de partida la siguiente pues creemos contiene un número suficiente de significados y referencias, para, a continuación, pasar a analizarlas siguiendo un proceso inverso al del enunciado, finalizando con algunas conclusiones de interés sobre el concepto des-restauración.

Definiremos des-restauración como acto de reflexión sobre la propia actividad restauradora, entendido éste como conjunto de acciones ordenadas en el tiempo, conceptuadas y aplicadas sobre una realidad arquitectónica presente y reconocida bajo la etiqueta de “monumento”, y que tienden a descodificarla.

Descodificar

Toda descodificación supone aplicar inversamente las reglas de un código o mensaje codificado para obtener (reconocer) su forma primitiva. En el caso de la Arquitectura este mensaje contiene un gran número de registros cuyos signos (materiales, elementos y sistemas constructivos, espacios, huellas de procesos efímeros, símbolos, trazas, etc.) somos capaces de reconocer como parte de un sistema establecido en un tiempo determinado. Pero este acto de reconocimiento, que ya enunciara Brandi (BRANDI, 1998: 15)¹ como *primer principio de la restauración*, parte de una premisa fundamental; el hecho de que quien reconoce, lo hace desde unos parámetros temporales, culturales y científicos determinados. Quiere esto decir, que tal descodificación estará siempre en constante evolución o regresión, según el intérprete y su momento.

En la actualidad este primer acto ha evolucionado desde estos primeros enunciados fundacionales, basados en *su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica*, hacia otras nuevas instancias y matices (mensajes) que ahora somos capaces de reconocer, y sobre todo registrar, a través de las nuevas tecnologías: el valor de las superposiciones, la capacidad de expresión de los aspectos temporales, la determinación de cualidades imperceptibles a simple vista. La posibilidad de interrelacionar información a través de diversos y ricos sistemas de bases de datos hace entrar en crisis la mayoría de las etiquetas que nos sirvieron inicialmente para identificarlos (estilos, tipologías, clasificaciones temporales, etc.). Por ello la descodificación de la arquitectura se hace más exigente y compleja, pues cada vez el “mensaje” es menos unívoco, más borroso e impreciso, pero también más rico en valores que transmitir a la sociedad.

Monumento

Gracias a esto, la idea de Monumento se hace más poliédrica, añadiendo en cada momento nuevos matices que antes eran desconocidos, y por tanto estaban ausentes en las interpretaciones del pasado. En el caso que nos ocupa, la casa palacio Bertemati, la primera aproximación partía de una etiqueta bien definida: su expediente de declaración como BIC, una especie de código de barras que identifica el producto como “Monumento” después de los pertinentes controles de calidad y autenticidad. Un código que generalmente es escaso en dígitos, es decir, en registros: apenas una descripción estilística soportada en análisis históricos que suelen estar basados en trabajos ya clásicos y casi nunca revisados (SANCHO CORBACHO, 1984: 327-330; FALCÓN MÁRQUEZ, 1994: 381), una definición gráfica muy escueta e imprecisa obtenida por lo general de registros inapropiados, y una somera descripción perceptiva de su estado de conservación.

Con este escaso material se construyó nuestra primera idea sobre el monumento, aunque pronto se mostró insuficiente, ya que el número de discontinuidades e incoherencias entre la realidad presente y los descriptores contenidos en la declaración eran abrumadoras. El edificio, que hasta entonces sólo era reconocido en los estudios historiográficos como una sola unidad edilicia, mostró ser consecuencia de una clara evolución urbana y cultural. Era el resultado de la transformación en el tiempo de una parte de la ciudad, donde se había pasado de una estructura formada por varios solares, manzanas y varias calles, a una sola propiedad resultado de sucesivas adquisiciones cuyo objeto era fundar el actual inmueble². Este sería proyectado y levantado por el maestro Juan de Vargas en 1771 con una clara intención de unidad formal, espacial y funcional, acorde a la representación del estamento social que pretendía mostrar, o más bien exhibir, la familia Sopranis-Dávila. Una familia que estaba presente en Jerez desde los tiempos de la reconquista, exponente claro de la aristocrática nobleza jerezana, siempre ambigua entre sus raíces urbana, rural y comercial.

Es, por tanto, un edificio que al finalizar el siglo XX presenta una estructura y tipología que podemos denominar “casa señorial”, que aún mostraba una cierta coherencia en su configuración constructiva y espacial, a pesar de las sucesivas transformaciones sufridas. Esto se debe a que las transformaciones sufridas se produjeron en un período temporal muy acotado, entre finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX, cuando pasó a manos de un nuevo propietario de origen burgués, claro representante de los cambios sociales y culturales del momento. El retraso con el que las consecuencias arquitectónicas de estos cambios llegan a esta ciudad permitió la continuidad de muchos de los recursos materiales y tecnológicos anteriores, lo que agrava aún más la identificación de la instancia temporal de su *consistencia física*, una vez desaparecido el estrato social que lo sustentaba. Sin una noción clara de lo que fue y significó la estructura social de aquella familia y su modo de vida, difícilmente podíamos encontrar el sentido último de su ser como “Monumento”.

La categoría de “Monumento” que recibimos estaba así construida a partir de una selección muy restrictiva de atributos formales, que además se muestran como si ésta hubiese sido el resultado de un solo acto en el tiempo, reconociéndose sólo algunos cambios de uso. En ninguna de las instancias que componen esa definición patrimonial aparece rastro alguno de la posible complejidad derivada de superposiciones y transformaciones derivadas de sus usos, ni siquiera de la duda que éstas pudieran arrojar sobre *la realidad presente*.

Realidad arquitectónica presente

Sobre el estado final se había montado toda su identidad histórica, difundida hasta la actualidad sin atisbo mínimo de revisión. De este modo la estructura espacial y compositiva de la casa se reconocía a partir de unos escasos elementos y etiquetas, justamente los que no han sufrido notables cambios: *la magnífica portada barroca, el majestuoso patio y escalera, etc.* Mientras, el resto ha ido desapareciendo o quedando oculto y olvidado, pues nadie los reconocía o ponía en valor. Paradójicamente, esta identidad histórica los ha salvado de transformaciones posteriores, aunque los aisló de aquellos otros olvidados, no perceptibles a simple vista, convirtiéndolos en entes autónomos con significado propio, lo que denominamos “elementos tipo”. Este modo de categorías formales rara vez supera la escala de relación básica entre elementos, dejando el campo abierto a acciones devastadoras.

Así, en pleno siglo XIX, el zaguán de la casa principal fue profundamente transformado para crear una secuencia espacial acorde a los tipos coetáneos de tal modo que un gran arco trilobulado que exhibía descaradamente los dos patios hacia el zaguán era cegado y sustituido por un portón al uso, de tamaño y dimensión más discreta, que permitía mantener la seguridad, privacidad y decoro entonces deseable³. Del mismo modo muchas de las pinturas murales fueron ocultadas bajo capas de cal, por excesivas y coloristas, y los huecos de fachada fueron adaptados introduciendo cierros de madera. La casa se hacía más opaca a la vistas, olvidando el afán de exhibición con el que fue proyectada. A esta transformación siguieron otras de mayor entidad dimensional, pero de menor repercusión formal, realizadas con medios precarios que subdividían unidades sin eliminar su identidad.

Las reformas más modernas, realizadas en los años ochenta del pasado siglo, terminaron de regularizar los elementos más anómalos respecto al “sentir histórico”: eliminaron la policromía de las portadas y arcos del patio, y subrayaron otros elementos que los identificaban con modelos semejantes, como el denticulado de las esquinas y huecos. Nuevamente los relatos y descripciones históricas, los símiles imaginados o simplemente supuestos, acabaron incidiendo sobre el edificio, es decir, la recuperación de sus señas de identidad se sustentaban en su complicidad con aquellos modelos previamente reconocidos. Así, el edificio seguía definiéndose como palacio barroco de traza sevillana, aunque fuera sólo por aquellos restos escasamente relacionados entre sí: la fachada, el patio, la escalera, las ventanas, y poco más.

A través de la última intervención, llevada a cabo durante los años 2002-2006, se han identificado muchos de los elementos que por una u otra razón habían quedado ocultos, como consecuencia de la adecuación a los gustos e inclinaciones del momento. Se documentaron muchos elementos aislados entre los que destacamos como más importante un completo programa espacial y simbólico que transitaba, sin pudor, desde lo público a lo privado. Esta discordancia con los valores hasta entonces considerados característicos de esta arquitectura permitió acercarnos a otra realidad, cuyos parámetros de valoración habían quedado olvidados. Un nuevo código cuyo sistema de relaciones se ha pretendido recuperar y explicar tanto o más que su *sustancia material*. Así, por ejemplo, la recuperación del gran arco trilobulado ha supuesto el desmontaje de parte de su historia, buscando la recuperación de la transparencia espacial entre los dos patios de la casa, y el juego de ejes visuales que forman con la escalera y las galerías del patio. Un conjunto espacial que comienza en la portada y termina sin interrupción visual en el fondo de la parcela, una perspectiva inédita que da sentido al resto de la estructura. Mantener este eje adaptando las exigencias de los nuevos usos es parte de esta re-interpretación de la casa en función de las nuevas instancias y categorías recuperadas.

Conjunto de acciones ordenadas, conceptuadas y aplicadas

Para llegar a formular esta re-interpretación se ha seguido un proceso de trabajo cuyo fundamento metodológico nos parecía tan importante como conseguir un resultado final adecuado. En este caso el Obispado de Jerez realizó una clara apuesta por esta vía de trabajo, a pesar de no ser una exigencia ni obligación por parte de los organismos responsables de la cautela y protección de nuestro patrimonio, lo que hace aún más loable su actitud. De esta forma, a pesar de la lógica impaciencia por contar con un edificio en uso, han ido valorando cada paso dado y su repercusión en los resultados obtenidos.

El método seguido consiste en el planteamiento de una serie de etapas, cuya progresión garantizase dos cosas: por un lado el adecuado reconocimiento de la mayor cantidad de valores del edificio, por otro el registro ordenado y sistemático no sólo de los elementos existentes, también del propio proceso seguido:

El primer paso consistió en realizar un levantamiento y análisis previo de la edificación, entendido como respuesta a ese primer momento metodológico de reconocimiento, elaborado por un grupo “multidisciplinar” de profesionales, adecuado a la complejidad del problema. Esta etapa contenía un levantamiento⁴ exhaustivo del inmueble mediante las construcciones gráficas adecuadas, una campaña de catas de reconocimiento del subsuelo, paramentos y cubiertas, una campaña de auscultación geotécnica y de materiales, un estudio documental con registro de archivos notariales, de protocolos, diocesanos y particulares, así como un completo inventario de todos los elementos existentes, desde pinturas murales y elementos ornamentales, hasta las numerosas solerías existentes. Estos nuevos datos se fueron relacionando, elaborando un análisis de los sistemas constructivos, una valoración de su evolución histórica, poniendo en evidencia las transformaciones antes indicadas, un análisis geométrico y proyectivo detectando las trazas iniciales, y finalmente un diagnóstico previo de sus principales patologías.

Tras este primer reconocimiento se proyectó una primera etapa de intervención, consistente en la determinación y planificación de las necesarias protecciones, desmontajes y medidas de emergencia. Esta propuesta fue presentada a la Consejería de Cultura quien la supervisó, tomando como referencia el Levantamiento y Análisis realizado previamente. Esta etapa, mucho más agresiva que la anterior, incidía en aquellos elementos más precarios y de menor entidad. Su ejecución permitió un profundo reconocimiento de los elementos constructivos, detectando interfases, discontinuidades, sistemas constructivos y elementos ocultos, que fueron objeto de un registro y posterior análisis paramental y arqueológico.

Este registro se entiende como un proceso previo y paralelo a la propia intervención, lo que permitió una adecuada documentación del propio proceso, entendido como parte de la nueva historia y devenir del edificio. De este modo cada una de las acciones proyectadas sobre el edificio, cada re-interpretación elaborada con un lenguaje más o menos contemporáneo, queda diferenciada del valor de los datos, garantizando la objetividad de estos frente a la subjetividad que siempre implica el proyecto de intervención contemporáneo.

Durante la realización de la primera fase, se fue redactando la siguiente, consistente en la adaptación del edificio a un nuevo uso, proyectando la adecuación de sus espacios, no en busca de un estado prímigenio imposible, sino de la propia compatibilidad de los nuevos requerimientos con los numerosos valores detectados, contribuyendo así a su consolidación material, simbólica y como legado cultural.

El proceso de intervención ha permanecido abierto hasta el momento de definir una adecuación funcional, lo que se ha producido bastante avanzado el proceso de intervención, obligados por la imperiosa necesidad de responder a los controles legales y administrativos, lógico en todo proceso de cautela de nuestro patrimonio.

El resultado de la intervención es un conjunto edificado que ha recuperado parte de su identidad arquitectónica: su relación con la vida de la ciudad, planteando nuevas preguntas sobre la época en la que surgió y las razones que orquestaron un programa arquitectónico tan rico en matices. El edificio ha quedado transformado, estableciendo un nuevo equilibrio entre lo recuperado, lo añadido y lo eliminado, que sólo el tiempo y futuras intervenciones podrán valorar, eso sí, esta vez con datos objetivos y mejor documentados.

Reflexión sobre la actividad restauradora

Son muchas las instancias que podrían ser enunciadas como motivos de reflexión sobre la actividad restauradora, acto que consideramos característico del momento que vivimos. Destacaremos sólo algunos como aportación al debate abierto en torno al término “des-restauración”:

-Reconocer la intervención como una etapa más de la historia del edificio, reivindicando el carácter temporal de nuestra actividad en el devenir de nuestra cultura, frente al punto final que muchas intervenciones proponen.

-La necesidad de dejar constancia e información de lo realizado, tanto de lo construido como lo eliminado, y de las huellas y señales de las transformaciones anteriores, desvelados a través de la propia actuación sobre el edificio.

-La intervención como proceso abierto, en el que el propio edificio muestra sus discontinuidades y se actúa en consecuencia. El edificio seguirá evolucionando y transformándose, pero condicionado ahora por aquellos valores que seamos capaces de poner en valor, de recuperar para la memoria.

-La intervención como motor de la propia historia, pues no sólo se sirve de ella, sino que le aporta un número inestimable de nuevos datos guardados en el edificio, que actúa como documento de sí mismo. En nuestro caso, se ha dejado patente la necesidad de revisión de la tipología de la arquitectura doméstica barroca a raíz de los elementos recuperados: la reconsideración de los parámetros culturales con los que se proyectaron, pues el programa simbólico y espacial desvelado supera la mera repetición liminar de soluciones decorativas, el reconocimiento de un ambiente cultural desconocido, interrogándonos nuevamente sobre el papel del maestro arquitecto en estas obras y su complicidad con los promotores de la misma.

Esto es, entendemos que la intervención, como acto de reflexión, no debe responder a lo que se sabe, sino ponerlo en crisis, cuestionarlo a través de nuevas miradas, plantear nuevas preguntas y revisar nuestros valores, contribuyendo así a la consolidación de lo esencial y al crecimiento de nuestro legado cultural.

Des-restauración

Re versus Des.

Re-conocer, Re-descubrir, Re-considerar, Re-interpretar

Des-codificar, Des-montar, Des-hacer

La cuestión es bien compleja. ¿Des-restaurar será “devolver” un edificio al estado que tenía antes de ser “restaurado”? Pero esto plantea, a su vez, varias preguntas: ¿es posible hacerlo en todos los casos?, ¿cuándo una obra anterior es restauración, cuando su autor lo dijo o dejó escrito, o cuando tú lo crees? Muchas de las operaciones que hemos desmontado eran simples adaptaciones dentro

de una lógica habitacional desarrollada en un período de medio siglo, con notables exigencias de supervivencia en unos casos, y meros caprichos estilísticos en otros, mientras otras parecen titularse claramente como “proyectos de restauración”. ¿Puede ser que sólo sean fases o intervenciones precedentes, con independencia absoluta de lo que en su momento llegaran a escribir o a decir sus autores o lo que tú digas que es? Entonces, sólo hay restauración en lo que haces ahora con lo que te encuentras, ya que esto que te encuentras será entonces tu “presente actual”.

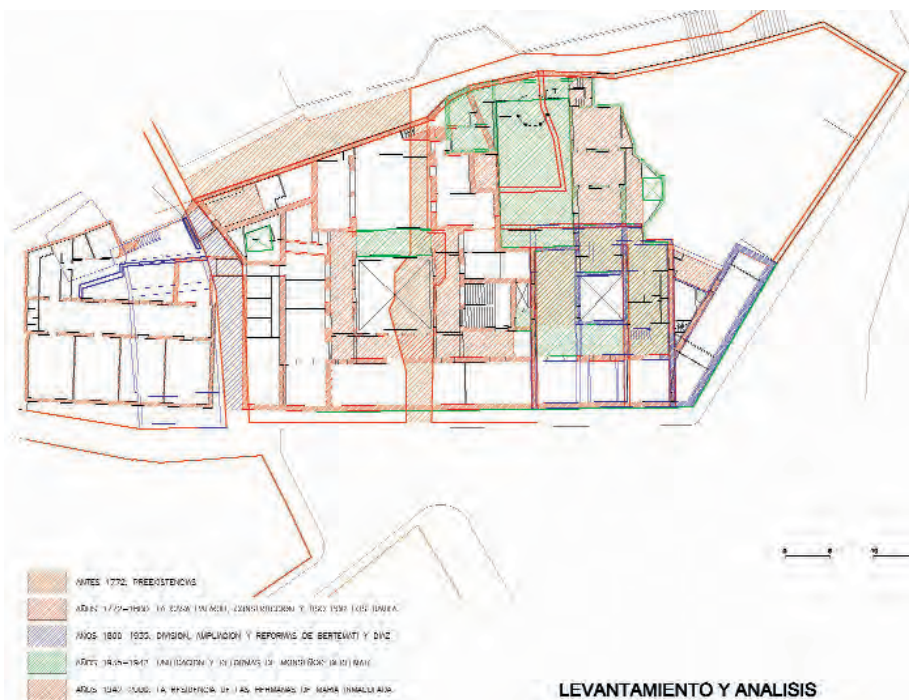
Podría ser entonces des-restaurar reconocer cada una de las transformaciones realizadas, descodificándolas, reconociendo su implicación en el devenir temporal, sean estas o no consideradas “restauraciones”, dejando constancia de ellas, devolviéndoles así su memoria.

Notas

- ¹ “La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”.
- ² El trabajo historiográfico fue realizado por el equipo de historiadores Manuel Romero Bejerano, Fernando Aroca Vicente, y el arquitecto José María Guerrero Vega.
- ³ La idea de decoro característica del s. XIX es analizada en ARRECHEA MIGUEL, 1989: 197.
- ⁴ El término de *Levantamiento* se obtiene de la traducción realizada de la Carta del Rilievo elaborada en 1999. Al respecto JIMÉNEZ y PINTO, 2003: 47.

Bibliografía

- ARRECHEA MIGUEL, J. *Arquitectura y Romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del s. XVI*. Valladolid: Universidad, 1989
- BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1988
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. La Arquitectura en la Baja Andalucía. En PAREJA LÓPEZ, E. (dir.) *Historia del Arte en Andalucía. Tomo VI: El Arte Barroco*. Sevilla: Gever, 1994
- JIMÉNEZ MARTÍN, A.; PINTO PUERTO, F. *Levantamiento y Análisis de Edificios: Tradición y futuro*. Sevilla: IUCC, Universidad de Sevilla, 2003
- SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura Barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1984



Planta resumen de etapas de transformaciones. Dibujo: Francisco Pinto Puerto y Rafael González Calderón



Hueco entre el zaguán y el patio, antes y después de nuestra intervención. Foto: Francisco Pinto Puerto y Rafael González Calderón

La restauración del Fuerte de Navidad en el Puerto de Cartagena (Murcia)

Francisco Javier López Martínez, arquitecto, miembro de la Academia del Patal

Desde la Antigüedad, la Bahía de Cartagena ha constituido un enclave estratégico para el dominio y la operatividad en el Mediterráneo, matriz de la cultura occidental.

Las rutas mediterráneas se efectuaban normalmente costeanado y aprovechando el buen tiempo. Cartagena constituía uno de los grandes puertos naturales de la costa española donde era posible el refugio en cualquier época.

Las posibilidades mineras de la zona, la facilidad de penetración hacia otras rutas interiores y la posibilidad de intercambios comerciales convirtieron pronto este enclave en una gran ciudad, puerta entre el mar y la tierra, entre Europa y África. Kart Hadast sería, en el siglo III a. de C. (227 a.C.), la capital púnica en el continente europeo y, por tanto, una amenaza para Roma. El asentamiento cartaginés era un lugar casi rodeado por el agua, y delimitado por cinco colinas que ayudaban a su defensa (se conservan restos de su muralla).

A la Cartagena púnica le sucedió la romana, Publio Cornelio Escisión la conquistó para Roma; llegando a ser, con el emperador Diocleciano, capital de una provincia, la Carthaginiensis.

Después de un período bizantino, fue destruida por los visigodos. Tras una pequeña recuperación en época islámica de la que conservamos los restos de su alcazaba, es conquistada por Castilla en 1245, y se convierte en el principal puerto de Castilla en el Mediterráneo.

Mientras las características de las armas lo permitieron, el puntal defensivo de Cartagena estuvo constituido por la alcazaba medieval, aunque pudiera haber otras estructuras complementarias, aún sin confirmar. Es decir, durante un extenso período, la defensa del puerto se efectuaba desde la propia área urbana.

La aparición de la artillería determinó, a partir de los Reyes Católicos, la adaptación primero y la implantación después de nuevos sistemas defensivos, la guerra se hacía a mayor distancia y la efectividad y poder de las armas iba a ser cada vez mayor. Bastiones poligonales, grandes masas y escasa altura, así como la consideración de una nueva escala territorial, iban a caracterizar las nuevas obras para la defensa.

Desde principios del siglo XV hay constancia del interés de la Corona por fortificar la bocana del puerto, si bien es a partir de la rebelión morisca de 1569 cuando comienza a tratarse decisivamente la fortificación de la ciudad y su bahía.

El Fuerte de Navidad

La Punta de Navidad se encuentra al lado oeste de la Bocana del Puerto de Cartagena, constituyendo, pues, un emplazamiento defensivo fundamental.

La construcción de una primera batería en Navidad se corresponde con la decisión político-estratégica de convertir al Puerto de Cartagena en el lugar de invernación de las galeras españolas en la

segunda mitad del XVII. A finales del siglo se levanta una plataforma para cañones, junto a otros elementos accesorios para munición y personal. Su trazado angular con una cara dirigida al este donde se halla la bocana del puerto, y la otra hacia sureste, donde se encuentra la boca de la bahía de Escombreras y el mar abierto, ha llegado hasta hoy.

La efectividad del emplazamiento se basaba en la posibilidad de cruzar un fuego rasante por parte de la batería de Navidad con las de Santa Ana y Trincabotijas situadas en frente, al otro lado de la bocana.

Una segunda decisión iba a determinar el desarrollo del sistema defensivo del puerto y, dentro de éste, de la batería de Navidad: nos referimos a la implantación del Arsenal a partir de 1732, el cual, junto al de El Ferrol y Cádiz, articularía la organización de la flota española en la península.

Para desarrollar la defensa marítima se designó al ingeniero militar Esteban de Panón, quien en 1739 informa de las obras de reforma que dirigió en Navidad, mejorando su factura pero sin cambios sustanciales de disposición. Se trataba de una plataforma artillada con 4 piezas (6 según informes más tardíos): 3 entre merlones y 1 a barbata (3 según otros informes posteriores), cuerpo de guardia cubierto con terrado apto para defensa fusilera, almacén y polvorín.

El desarrollo militar e industrial obligó en la segunda mitad del siglo XIX a replantear toda la defensa de Cartagena: las comunicaciones y adelantos técnicos propiciaron nuevas posibilidades ofensivas contra las que fue necesario reaccionar si se quería convertir a la Plaza en Base Naval del Mediterráneo.

Así, un nuevo Plan de Defensa fue aprobado por Real Orden de 31 de mayo de 1861, recogiendo los proyectos y medidas elaboradas durante los años precedentes e incluidos en el informe que el jefe de la Comandancia de Ingenieros, el coronel don Salvador Medina, firmaría en 1860 (se impone ahora la implantación de casamatas, una tipología con antecedentes lejanos, como la mejor disposición de las defensas dotándolas de bóvedas a prueba).

La *Memoria acerca de las mejoras para la plaza de Cartagena proponiendo las del primer grado de fuerza* realizada por Medina presenta un proyecto para la batería de Navidad disponiendo *...acasamatarla aumentando todo lo posible su longitud... El cierre de la gola será costosísimo por el foso que le ha de circundar y se ha de abrir en roca... Se ha dotado a esta batería de cuerpos de guardia, cuarto para el plantón de artillería, cocinas y comunes.*

Con algunas variaciones sobre lo primeramente proyectado, el Fuerte de Navidad se construyó, en los años siguientes, sobre la antigua batería. De manera que su trazado angular no había variado sustancialmente.

Los avances de las técnicas bélicas dejaron al fuerte casi sin función efectiva y así, en 1914 se rebaja su papel al de batería de salvas, lo cual ha permitido también salvar su vida. Las nuevas obras no cambiaron sustancialmente la potente fisonomía del fuerte, sin embargo degradaron o alteraron algunas de sus partes, las actuaciones principales fueron:

- La construcción de un almacén para guardar las cuatro piezas de salvas, éste se hizo a nivel de la terraza, sobre las letrinas y, lo más significativo de su relajada función, cubierto a dos aguas con teja. Esta operación ocultó una escalera de sillería.
- La destrucción o rebaje de la mitad sureste del parapeto para adecuarlo a la altura de las nuevas piezas.

Hasta 1941 tiene utilidad militar pues figura en un programa de tiro.

En 1993 se ordena definitivamente la desocupación de las baterías y, con ella se inicia un periodo de abandono, más poderoso, en muchos casos, que los efectos de la artillería enemiga. A partir de ese momento se abre la posibilidad de otros usos junto al problema de su mantenimiento por parte de las administraciones competentes.

En el año 2000, se crea un consorcio de cooperación económica, técnica y administrativa con el nombre de “Cartagena Puerto de Culturas”, integrado por el Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ayuntamiento de Cartagena, la Autoridad Portuaria, la Confederación de Empresarios de Cartagena, la Cámara de Comercio de Cartagena y la Universidad Politécnica. Cartagena Puerto de Culturas encarga en 2001 un plan director de aprovechamiento turístico y cultural del conjunto arquitectónico defensivo de la bahía de Cartagena. Dicho plan estudia todas las baterías existentes y sirve de base a la decisión de actuar en el Fuerte de Navidad cuyo proyecto se redacta en 2005.

La restauración del Fuerte de Navidad

El Fuerte de Navidad, sufrido y olvidado vigilante del Puerto de Cartagena, abandonado desde los años 90, iba a ser recuperado, los fines político-defensivos se tornarían en político-turísticos. Como tantas veces, al olvido le sigue la restauración (o la reutilización).

Nuestro acercamiento al fuerte se hizo desde la consideración de su función dentro de un conjunto, estudiado algunos años antes en el “plan director del Conjunto Arquitectónico Defensivo de la bahía de Cartagena”, y en la consideración de su entorno próximo e inmediato.

Un edificio construido para vigilar y disparar con fuego rasante sobre los enemigos que pretendieran entrar en el Puerto de Cartagena debía disponer de un espacio limpio ante sí, un campo de tiro sin obstáculos.

Por eso, aunque los planteamientos excedían del encargo, a nivel de estudio previo o anteproyecto se propuso la eliminación de algunos elementos de la zona, incluidos los coches, y la recuperación de otros que, por su proximidad e interés, deberían formar parte de una visita turístico-cultural. Así se incluía:

- Túneles de submarinos
- Museo
- Torre de Navidad

Y algunos otros elementos menores como los aljibes.

A pesar de nuestro convencimiento de que el fuerte necesitaba de otros elementos tanto para su correcta lectura como para su buen funcionamiento, se nos pidió que el edificio fuera autónomo, que tuviera una sala para audiovisuales, una posible cafetería, y accesible para personas con movilidad reducida.

Para plantear la intervención empezaremos por el entendimiento del edificio, que podemos desglosar en los siguientes componentes básicos:

1. La batería constituye la razón de ser del edificio, pensada para emplazar las piezas de artillería y cubrir a sus servidores.

Tiene forma angular, con dos caras que filan la entrada del puerto, una hacia el sureste puede alcanzar la entrada de la bahía de Escombreras; la otra, hacia el este, cubre la bocana de la bahía de Cartagena y puede cruzar su fuego con otras baterías en el lado de levante.

Consta de 8 casamatas abiertas por su espalda para favorecer la evacuación de los humos, cuatro en cada uno de sus lados que confluyen en un vértice ocupado por el polvorín, y una terraza superior, sobre las bóvedas de las casamatas, donde se podían emplazar otras piezas que dispararían a barbata.

La innovación de la que es exponente el fuerte consiste precisamente en la ubicación de los cañones en casamatas bajo bóvedas a prueba.

2. Un muro para fusileros que protege la gola del fuerte, en este caso especialmente débil por hallarse en la parte baja de una ladera.

Tiene forma atenazada y va precedido de un foso seco excavado en la roca.

El muro delimita, a su vez, un recinto que contiene las construcciones accesorias o servidoras del fuerte: dormitorio, cocina, almacén y letrinas. Estas construcciones se van adosando al muro que se convierte en una especie de hilo conductor.

3. Estructurándolo todo aparecen las comunicaciones interiores que consisten en un patio longitudinal de acceso a las casamatas, dos escaleras de caracol en sendos extremos de la batería y diversas rampas y escaleras que posibilitan circulaciones diversificadas de artilleros y fusileros.

4. Las comunicaciones exteriores se solucionan con un camino en rampa que facilita los suministros, además de otros dispuestos por la ladera del monte para comunicarse entre diversas fortificaciones.

Aunque el proyecto del Fuerte de Navidad sólo exigía definir las obras en ese edificio, sin embargo se estudió, a nivel de ideas, el desarrollo de la zona con una serie de medidas necesarias: eliminación de las construcciones que entorpecen la visión del fuerte, la disposición de un aparcamiento para autobuses, la construcción de un aparcamiento subterráneo que no deteriore la imagen de la fortificación, la inclusión de servicios generales en otros edificios existentes...

Se partía de considerar el edificio como elemento del sistema defensivo de la bahía de Cartagena, pero también como parte de un conjunto más reducido, que era el contenido en el entorno próximo al Fuerte: túneles de submarinos, montaña, museo, aljibes y Torre de Navidad. Por tanto, se partía de cierta contradicción: el convencimiento de los redactores de que para el buen funcionamiento del fuerte debía ir unido a otros elementos próximos (en su origen también fue así, aunque por otras razones), pero el encargo imponía una difícil autonomía.

Los dos criterios principales de la actuación son:

- Recuperación de las partes fundamentales del edificio, con la menor alteración posible.
- Utilización de los espacios anexos de la parte trasera para actuar con un nuevo lenguaje que marque o rubrique la intervención.

El proyecto se plantea por una parte como des-construcción, es decir, corrección de las reformas introducidas durante las primeras décadas del siglo XX que supusieron, a nuestro entender, la degradación del edificio y distorsión de su significado. Por otra, debía introducir algunas soluciones que permitieran nuevos usos y complementaran los significados de un fuerte del siglo XIX con aquellos propios o asociados a un edificio del siglo XXI para un uso turístico-cultural; tanto uno como otro tienen cierta necesidad de exhibición.

Las operaciones básicas eran las siguientes:

- a. Limpiar, consolidar y reponer las partes perdidas que fueran fundamentales.
- b. Eliminar los problemas estructurales.

La única cuestión estructural importante era la deformación que había sufrido el muro interior de la batería y el consiguiente agrietamiento de las bóvedas de las casamatas en contacto con dicho muro, sin embargo, el problema no era estructural sino funcional.

- c. Eliminar los problemas funcionales.

Éste ha sido el problema más difícil de resolver, el más importante para la pervivencia del fuerte; se trata de la evacuación de las aguas. Durante el transcurso de las obras se ha podido averiguar cómo se eliminan las aguas del edificio. En este sentido la evacuación de las aguas de la gran terraza no ha funcionado correctamente a lo largo de su historia. Seguramente eso no ha sucedido por un fallo de planteamiento o proyecto inicial, sino por un posible fallo de ejecución: el material que formaba el potente relleno de la terraza no era suficientemente drenante para eliminar las aguas y eso ha venido provocando hinchamientos y empujes.

- d. Adecuar para la visita pública y uso museográfico. Esto conlleva varios aspectos:
- Preparar los distintos espacios del fuerte para ser visitados y contemplados, enseñando lo más posible de sí mismos y de otros posibles contenidos.
 - Incorporar las instalaciones necesarias o sus preinstalaciones.
 - Dotar al fuerte de un espacio multiuso para audiovisuales, conferencias, etc.
 - Facilitar el acceso a la terraza de personas con movilidad reducida.
 - Adecuar o complementar la rampa para la posible circulación de personas con movilidad reducida.
- A lo largo de las obras el proyecto ha sufrido dos grandes variaciones de acuerdo con las nuevas informaciones halladas, lo cual ha supuesto variaciones en los plazos:
- La gran masa de la terraza sobre las casamatas se ha cambiado por un sistema de placas de hormigón sobre la cámara que forman los muros curvos por donde discurrían los cañones. La cámara soluciona el único problema estructural y funcional que presentaba el fuerte, al eliminar el relleno de tierras que empujaba los muros y ocasionaba humedades y eflorescencias constantes en el interior de las casamatas; posibilita la contemplación y comprensión de un interesante sistema constructivo; proporcionando además una fácil ubicación para instalaciones y su mantenimiento.
 - Ante la aparición de restos de rampa más antiguos que la evidente a la hora de hacer el proyecto, se ha optado por hacer un nuevo trazado que recupere esos fragmentos del recorrido y favorezca, al mismo tiempo un camino con menos pendiente.
- Finalmente, el Fuerte se inauguró para su nuevo uso el 29 de marzo de 2007, volviendo a montarse una batería de salvas que disparó en su honor.

Créditos

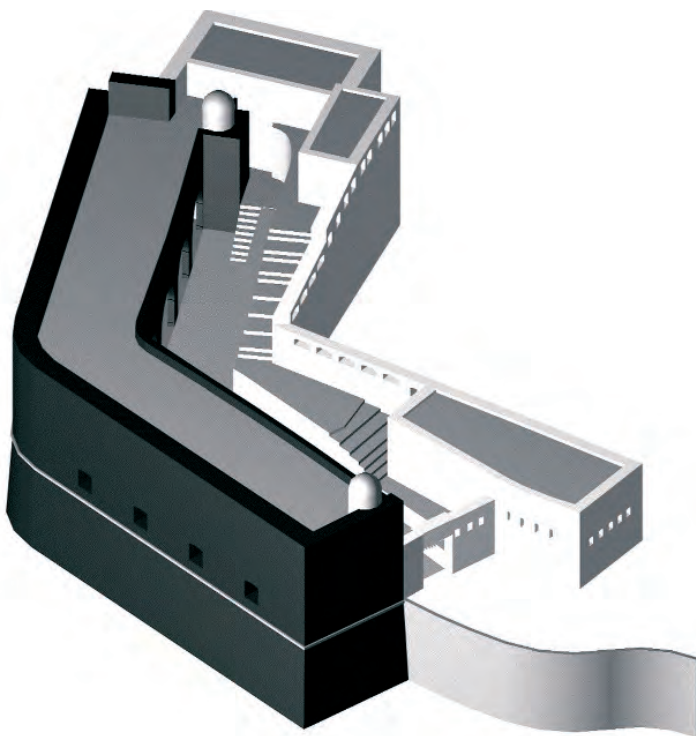
El proyecto ha sido redactado por los arquitectos Francisco Javier López Martínez y Ricardo Sánchez Garre, con la colaboración de la arquitecta Ana Cantero Maruhenda, el arqueólogo José Antonio Martínez López, el historiador David Munuera Navarro y los aparejadores Juan Carlos Molina Gaitán y Jesús Alcañiz Martínez. Todos ellos dentro del equipo MIMARQ que también dirige las obras, con la incorporación, como coordinadores de seguridad y salud, de los aparejadores Antonio Mármol Ortuño y Marta Pérez Herrero.

Promueven las obras: la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, dentro de un proyecto subvencionado por la UE denominado "Defence systems on the mediterranean coast", y el Consorcio Cartagena Puerto de Culturas, que será el encargado de la gestión del edificio en su nuevo uso turístico-cultural.

La empresa adjudicataria de las obras es una u.t.e. formada por Construcciones Villegas y Azuche.

Bibliografía

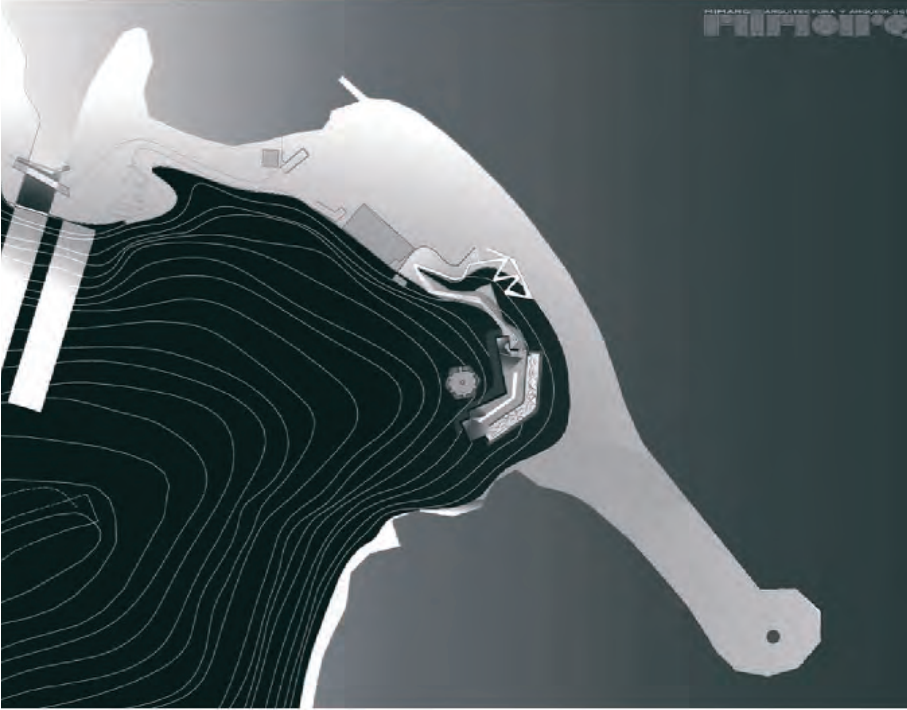
- CAPEL, H. La descripción ortográfica de la costa del Reino de Murcia por el ingeniero militar Manuel Caballero, 1801. *Biblio 3w. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. IX, n° 536. Universidad de Barcelona, 2004
- IZQUIERDO I TUGAS, P. Los condicionamientos de la navegación en la Antigüedad: una aproximación al caso de la Provincia Hispania Citerior mediterránea. *Simposio de historia de las técnicas. La construcción naval y la navegación*. Santander, 1996
- LÓPEZ MARTÍNEZ, F.J. (Coord.) El Fuerte de Navidad. Contexto, Proyecto, Obras-2005. Murcia: Mimarq, 2006
- MARTÍNEZ LÓPEZ, J.A. (Coord.) Estudio y catalogación de las defensas de Cartagena y su bahía. Murcia, 2002 (sin publicar)
- MIMARQ (Eds.) Atlas político y militar del reino de Murcia, formado por el capitán de ynfantería e ingeniero ordinario don Juan José Ordovás. Año de 1799. Murcia: Mimarq, 2005
- MUNUERA NAVARRO, D. El peligro del mar. La defensa estática del puerto de Cartagena hasta el siglo XVIII. *Cuadernos de Arqueología Marítima*, n° 6. Madrid, 2002
- RUBIO PAREDES, J.M. y DE LA PIÑERA RIVAS, A. Los ingenieros militares en la construcción de la base naval de Cartagena. Madrid, 1988



Axonometría del Fuerte de Navidad con sus elementos principales, 2004. Fuente: MIMARQ



Imagen durante la obra, 2006. Foto: Francisco Javier López Martínez



Plano del Fuerte de Navidad y su entorno próximo, con propuestas de reformas y nuevos usos, 2005. Fuente: MIMARQ



Imagen durante la obra, 2006. Foto: Francisco Javier López Martínez

Desrestauración del Palacio de San Esteban de Murcia

Félix Santiuste de Pablos, arquitecto. Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Hacienda. ALPRM

Antecedentes históricos

La existencia del trabajo de investigación sobre la Iglesia y el Colegio de San Esteban, Murcia 1976, de Cristina Gutiérrez Cortines y una publicación sobre la Rehabilitación del Conjunto de San Esteban de la Empresa Dragados y Construcciones que realizó los trabajos de restauración de 1985 van a permitir sacar algunas referencias para situar históricamente el Conjunto de San Esteban.

Según describe Cristina Gutiérrez:

Entre los Monumentos que enriquecen el patrimonio artístico de la ciudad de Murcia, La Iglesia y el Colegio de San Esteban, constituyen una obra de peculiar significado y trascendencia, no solo por el valor intrínseco de la edificación sino por haber servido desde sus inicios como marco y escenario histórico de importantes actividades culturales de la ciudad.

Su realización se debe a la iniciativa y patronazgo de D. Esteban de Almeida. Se comienza en 1555 y se concluye en 1557

Posteriormente expulsados los jesuitas en 1767 se trasladó allí la casa de la Misericordia o asilo de niños y ancianos, manteniendo este destino hasta 1972 fecha en que comienzan las reformas y restauración del conjunto para adecuarlo a Museo del traje y Centro de Actividades Culturales de La Diputación Provincial.

En 1977, ante el progresivo deterioro del Conjunto Iglesia y Colegio, la Diputación Provincial encarga a los arquitectos provinciales la redacción de un proyecto de rehabilitación del edificio.

Estructura espacial del edificio

El edificio se ordena espacialmente de forma simétrica en torno a dos patios con eje sur-norte, la iglesia apoyada en el eje transversal del patio sur con el coro contiguo a su lateral este.

El patio sur, que según los datos descritos por Cristina Gutiérrez se construye en la última fase de la obra, es el más noble y el que conserva mejor su configuración original.

Este patio tenía enterradas las columnas aproximadamente 1 m, se pensaba que fueron enterradas en los años 50, pero las excavaciones arqueológicas han demostrado que el patio fue reduciendo su altura y elevando la cota del pavimento, desde prácticamente su construcción. Se ha comprobado la existencia de 6 niveles diferentes de pavimentación superpuestos. El último nivel donde la cota del patio se eleva 1 m, ya existe cuando se construye la escalera principal en el siglo XVIII.

El proyecto de rehabilitación de 1985

La única documentación medio fiable para tener algún conocimiento de las obras que se realizaron en la rehabilitación del 85 ha sido la publicación de la empresa Dragados antes mencionada.

La documentación de los proyectos que encontramos está incompleta y no se ajusta a lo realmente ejecutado.

El proyecto inicial de restauración del Palacio planteaba la recuperación del edificio para dedicarlo prácticamente a los mismos usos a que se estaba destinando en aquellos años, pero una vez adjudicadas y comenzadas las obras, en agosto de 1982, se decide modificar el proyecto y destinar el edificio para sede de las Consejerías de Presidencia, Cultura y Educación y sede de la Presidencia del Gobierno, pasándose a denominar Palacio Regional.

Las obras comenzaron en 1982 y concluyeron en 1985.

Se realizaron las siguientes actuaciones:

Refuerzo de cimentaciones, refuerzo claustro, refuerzo cubierta, refuerzo de la galería, refuerzo de la escalera, adecuación de las fachadas.

El proyecto de restauración de 2005

El desplome en 1999 de un fragmento de cornisa provocó la alarma y la consiguiente reclamación a la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Hacienda de la subsanación del peligro.

Allí empezaron 6 años de contacto casi diario con el edificio.

El primer paso fue convencer a los responsables de que antes de realizar alguna actuación, había que conocer por qué se desprendían los fragmentos de piedra.

Se encargaron los siguientes estudios:

-Estudio geológico sobre el deterioro de los materiales constructivos. Departamento de Q^a Agrícola, Geología y Edafología de la Universidad de Murcia. Miguel Mancheño Jiménez, Rafael Arana Castillo y Juan Miguel Hernández Huescar.

-Informe sobre las lesiones existentes en diferentes elementos constructivos del Palacio de San Esteban. Departamento de Construcciones Arquitectónicas I. Escuela de Arquitectura Superior. Universidad Politécnica de Cataluña en la persona de José Luis González Moreno Navarro.

Estos estudios se han ido completando con estudios más concretos:

-Estudio Geotécnico. Informes Técnicos de Control

-Seguimiento de grietas con lecturas mensuales. Empresa ACE

-Catatas en forjados y cimentación Empresa ACE

Los primeros resultados de los informes fueron en relación con los sillares de piedra.

La piedra del claustro procede de la Cantera del Mayayo, la misma que la mayor parte de la piedra de la catedral.

La degradación de sillares se produce por disolución de la calcita de la matriz que libera parcialmente a los granos de cuarzo que cementa, aumentando notablemente tanto la porosidad como la permeabilidad de la roca.

Por otra parte las catatas realizadas en la galería del primer piso del patio demostraron el escaso empotramiento de 12 cm de las viguetas de madera del forjado en el apoyo de los arcos y el peso añadido de la losa de hormigón de 10 cm que se colocó para arriostrar a los muros.

La conclusión aportada por los estudios estructurales es que debido a la flexión del forjado de la galería, unido a la pérdida de resistencia de la piedra por problemas de filtraciones de agua y exceso de humedad, provoca la fractura de la piedra debilitada.

Por otra parte, del estudio de las fotografías anteriores se comprobó que la cornisa de ladrillo con poco vuelo y sin goterón, que se realizó en la restauración de 1985, no existía en las fotografías del XIX. Tampoco aparecían las manchas de sales y hongos.

Anteriormente existía un canalón oculto que seguramente recogía el agua de lluvia a través de bajantes empotradas en los muros (como se confirmó en la excavación arqueológica) y se recogería en el patio en algún aljibe.

También comprobamos que se habían modificado las cubiertas que vertían al patio aumentando los vertidos de pluviales.

La solución estaría en alejar el agua de lluvia del patio. Se optó por la recuperación de la solución anterior de un canalón oculto.

Actuaciones en el Claustro sur

El proyecto planteaba eliminar la cornisa de la restauración de 1985 y recuperar la imagen anterior de canalón oculto. De esta manera se evitaban las humedades procedentes de la cortina de agua que caía desde la cornisa y bañaba las fachadas.

La solución se concretó en desmontar la cornisa de la restauración de 1985 y 1,40 m de cubierta (en principio de madera, porque así estaba dibujada en los planos) y realizar un canalón oculto de chapa de zinc, oculto detrás de un peto de piedra.

Dado que no pretendíamos romper los muros para empotrar las bajantes del canalón oculto, y por razones de mantenimiento, la evacuación del agua del canalón se diseñó a través de 8 gárgolas de acero inoxidable.

De esta manera solucionábamos el problema y recuperábamos una imagen y una solución constructiva anterior.

Comprobamos que la estructura original de madera de la cubierta se había modificado. Las cerchas se habían sustituido por una estructura de viguetas metálicas apoyadas en una viga metálica de 220 mm. Tuvimos que modificar la solución y adaptarnos a la estructura actual.

Se volvió a reconstruir el faldón de la cubierta desmontado, se emplomaron las cornisas y se solaparon las juntas del canalón de zinc con doble vuelta de plomo.

También se realizó la restauración y reconstrucción de los fragmentos de la cornisa, la limpieza, consolidación e hidrofugación de la piedra del claustro.

El proyecto original que se redactó contemplaba también la sustitución del pavimento de cerámica del patio, cambiar la barandilla de acero por una de vidrio y sustituir el zócalo de mampostería careada por una sillería de piedra Difel eliminando los retranqueos.

También se introdujo en el proyecto una partida de catas de investigación arqueológica, para averiguar si quedaba algún indicio del pavimento original.

Estas catas permitieron identificar varias cosas:

1. El refuerzo de que se hablaba en la publicación de Dragados era una correa de hormigón armada de 25 cm x 40 cm en todo el perímetro del patio, que degollaba parte de los muros, que estaba situada a unos 80 cm de la base del patio y que no apoyaba en el terreno firme, sino que se quedaba colgada en el relleno.

2. Esta correa servía de cadena de atado a 12 micropilotes que recalzaban el muro oeste del patio. Estos micropilotes de unos 20 cm de espesor estaban separados aproximadamente 1 m y perforaban el muro oeste en toda su longitud incluso las basas de las pilastras de la puerta geminada.

3. Milagrosamente entre esta correa y el muro de mampostería que cerraba el desnivel con la cota original de las basas quedaba una franja de terreno de aproximadamente 1,20 m de terreno que no se había alterado y que permitió conocer la secuencia de pavimentos desde el origen del patio.

4. Encontramos afortunadamente, contiguo a la escalera sur, una muestra de aproximadamente 2 m² del pavimento original del patio de ladrillo en espiga. También se descubrieron las improntas en el terreno de haber sido extraído para su reutilización en otros muros.

A partir de estos nuevos datos totalmente desconocidos se planteó la redacción de un nuevo proyecto modificado.

Apoyados por el Presidente de la Comunidad, que siempre se mostró interesado en recuperar la imagen inicial del patio, comenzamos el modificado del proyecto original.

Se estudiaron todo el abanico de las posibles soluciones:

-Excavar todo el patio, cortar y eliminar la correa en todo el perímetro ya que realmente su función estructural como recalce no existía.

- Cortar los micropilotes del muro oeste en el último metro y recuperar el pavimento y la cota original.

-También hubo momentos en que nos planteamos tapar y olvidarnos del problema que se nos venía encima.

Según las conclusiones de los especialistas, el proceso de corte de la correa, aunque viable desde el punto de vista estructural, ya que no funcionaba como recalce, podría transmitir vibraciones a los muros de manera que se producirían con toda seguridad asentamientos y grietas. El corte se realizaría utilizando gran cantidad de agua, y aunque se controlara, sería inevitable que el terreno al mojarse pudiera perder resistencia.

Otro de los elementos que se consideraron fue el desplome existente de las columnas del patio en la dirección este-oeste.

El corte de la correa exigiría apuntalar toda la zona del patio y el desalojo de las dependencias del Presidente.

Después de estudiar las posibles soluciones, teniendo en cuenta el estado del patio y de los muros y una vez que comprobamos que los micropilotes solamente afectaban al muro oeste del patio, por sus dos caras, se optó por una solución intermedia.

Se cortaría exclusivamente el fragmento de correa que afectaba a los arcos geminados del muro oeste y los 4 micropilotes que estaban en esa zona.

El corte del fragmento de correa se realizó con brocas de 30 cm con corona de diamante refrigerada por agua y los fragmentos pequeños y el metro inicial de micropilote se realizaron con compresor a mano.

La correa en el resto de los muros del patio se ocultó tras un zócalo de piedra arenisca de Batey de colores y textura parecidos a la piedra de Abarán que se había utilizado en la restauración del 85 y cuya cantera está agotada.

El pavimento del andén se reconstruyó con ladrillos de las mismas dimensiones (24 x 5 x 10) y aparejo que los que habían aparecido, realizados a mano por una fábrica de cerámica de Valentín.

El pavimento del centro, dado que no teníamos testimonio de sus características, se diseñó con piedra Difel hidromiel flameada, que tiene unos tonos rojizos parecido al color del ladrillo.

Para el acceso a la sala de Consejo de Gobierno contigua a los arcos geminados, dado que no pudimos eliminar la correa por el interior del muro, al peligrar la estabilidad de los arcos, se diseñó una escalera que salvara el desnivel entre el patio y la sala y que pasara por encima de la correa interior.

Se restauraron los fragmentos de piedra dañados por los micropilotes por la cara del patio mediante injertos con la misma piedra de Segovia que ya habíamos estudiado para la cornisa, se consolidó y se patinó y se diseñó una escalera que salvaba el desnivel desde la cota del patio y que nos permitía no cortar la correa interior.

Por último se pintó el patio con un color blanco con un poco de ocre.

El patio estaba revestido originalmente con un estucado de yeso ocre. Pero después de muchas pruebas y la mala combinación con los aplacados de piedra de Abarán de la restauración de 1985 optamos por este color más contrastado con los colores de los pavimentos y la piedra del zócalo.

Reflexión

Después de las noches sin dormir, las quejas de los funcionarios afectados y las del propio edificio, me queda la duda de si era necesaria esta actuación. Si era necesario el esfuerzo técnico, económico (604.441 euros) y el riesgo que hemos corrido.

Los problemas del agua de las cornisas se podrían haber solucionado con un canalón de cobre o zinc, alejando el agua con gárgolas o bajantes, que seguramente existió en alguna etapa anterior.

El patio podía haber seguido como se proyectó en el 85 con el andén perimetral, que soluciona mejor las circulaciones con las conexiones con el resto de dependencias de la planta baja a la misma cota.

Por otra parte en 1704 ya existía enterrada la cota del patio.

¿Por qué trastear de nuevo el edificio?

¿Era necesario este derroche de medios, cuando no teníamos problemas de estabilidad?

¿Es un ejemplo más de la cultura del despilfarro, que describe Gaspar Jaén?

La verdad es que no tengo muchas respuestas.

En mi opinión creo que el patio tiene una imagen más próxima a la que se concibió en su origen. Ha recuperado una imagen perdida en la que se realza la esbeltez de las columnas y se puede entender las proporciones de las puertas y de los arcos.

El proceso de nacimiento, enterramiento y resurrección ha quedado documentado en la investigación arqueológica e histórica realizada por la arqueóloga Ana Pujante.

Todos los estudios previos están documentados.

Todo el proceso de restauración se ha documentado y fotografiado.

Se ha confirmado que la reversibilidad de las actuaciones contemporáneas sobre el patrimonio histórico es una quimera, y tanto las de antes, como las que hemos hecho, su eliminación pasa por destruir alguna parte del original. En la cantidad está la diferencia.

En realidad hemos creado otra forma de percibir el monumento, más próxima al original, con una justificación científica que la apoya, pero en el fondo es una decisión personal, estudiada, meditada, debatida y asesorada por un equipo multidisciplinar de profesionales, compuesto por geólogos, historiadores, arqueólogos, arquitectos, ingenieros, arquitectos técnicos, artesanos y contratistas..., pero en realidad es una decisión personal de un proyecto de arquitectura.



Corte de correa. Foto: Félix Santiuste de Pablos



Patio restaurado. Foto: Félix Santiuste de Pablos



Restauración de 1985. Foto: Félix Santiuste de Pablos



Restauración arco geminado. Fotos: Izquierda. Arcadas recuperadas en el claustro. Rehabilitación del Colegio de San Esteban para sede del Gobierno Regional de Murcia. Dragados y Construcciones, S.A. 1985. Derecha. Restauración arco geminado. Foto: Félix Santiuste de Pablos

**LEGISLACIÓN SOBRE PATRIMONIO
HISTÓRICO ESPAÑOL**

La Reforma de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español

Javier García Fernández, Catedrático de Derecho Constitucional

Introducción

¿Debe reformarse la Ley 16/1985¹, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español²? A primera vista, hay dos razones de indudable peso que avalarían una reforma relevante.

La primera razón es de alcance genérico y se predica de cualquier norma: la L.P.H. ya tiene, en la actualidad, veintiún años y en la sociedad actual una norma de veintiún años necesita siempre una adaptación. Es cierto que la L.P.H. ha sido reformada en siete ocasiones³ pero las reformas han sido siempre de muy escasa relevancia, sobre materias relativas a la gestión económica, presupuestaria y tributaria, sin llegar a rozar los contenidos centrales de la norma. Se puede decir también que la L.P.H. fue reformada por la sentencia constitucional 17/1991, de 31 de enero, pero esta reforma a través de un fallo interpretativo es en realidad un acicate para adecuar la letra de la norma a su aplicación práctica en virtud de lo ordenado por el fallo constitucional.

La segunda razón es específica del ordenamiento de los bienes culturales. Después de la L.P.H. las Comunidades Autónomas han aprobado un total de cuarenta y nueve leyes sobre Patrimonio Histórico⁴, de las cuales dieciséis son generales⁵, seis regulan aspectos parciales de la materia (uno por ciento cultural, parques, etc.) y veintisiete vienen a disciplinar los archivos, las bibliotecas y los museos y el Patrimonio Documental y Bibliográfico. Con esta masa legislativa, que demuestra que en España el Patrimonio Histórico está perfectamente regulado, la función de la ley estatal no puede ser la misma que en 1985 cuando la L.P.H., sustituyendo la Ley relativa al Patrimonio artístico nacional de 13 de mayo de 1933 y demás leyes vigentes, era la única norma que venía a regular el régimen de los bienes culturales. Esta inflación legislativa que ha desplazado a la L.P.H. puede valorarse desde muy distintos criterios pero es una realidad asentada e irreversible. Por ende, la reforma de la L.P.H. ha de partir de ese supuesto, es decir, que la ley reformada ha de cumplir un papel muy distinto al que había de desempeñar en 1985.

Eso no quiere decir que la reforma de la L.P.H. sea innecesaria pues una Ley estatal reguladora del Patrimonio Histórico es absolutamente necesaria. Y lo es por dos motivos.

En primer lugar, es necesaria una Ley estatal reguladora del Patrimonio Histórico porque es la norma llamada a desarrollar el artículo 149.1.28 de la Constitución para fijar los principios institucionales comunes y los conceptos jurídicos básicos y para desarrollar la normativa internacional y comunitaria⁶.

En segundo lugar, desde 1985 la naturaleza material del Patrimonio Histórico y sus exigencias de conservación y preservación han cambiado muchísimo: un concepto más amplio de este Patrimonio Histórico lo que comporta nuevos objetos a proteger; nuevos problemas y nuevas exigencias internacionales; una manipulación simbólico-política de los bienes culturales; y, en fin, algunos fenómenos socioeconómicos (como el turismo, el boom inmobiliario, la mercantilización de ciertas manifestacio-

nes culturales, las redes mafiosas que hacen circular las obras de arte) que están incidiendo en los procedimientos de conservación de los bienes culturales⁷. Todo ello requiere respuestas jurídicas que en gran medida entran en el campo competencial del Estado.

Avanzadas estas pequeñas observaciones, es posible identificar algunas materias a las que la L.P.H. da, hoy en día, respuestas insuficientes y que deberían ser objeto de un tratamiento nuevo en la Ley reformada.

Adaptación a los nuevos tratados internacionales sobre protección de bienes culturales

Aunque pueda parecer obvio, el Derecho internacional de los bienes culturales de 2006 no tiene nada que ver con el que estaba vigente en España el 25 de junio de 1985. En aquella fecha, nuestro país había ratificado tres tratados internacionales⁸ de los cinco entonces vigentes en el ámbito mundial o regional europeo⁹. Actualmente, el Derecho internacional de la cultura comprende catorce grandes tratados y el Estado español sólo no ha ratificado tres¹⁰. Este *corpus* normativo internacional supone la incorporación al Derecho interno de una cantidad relevante de compromisos, compromisos que el Estado asume aun cuando en ocasiones su ejecución y gestión pueda corresponder a las Comunidades Autónomas. Los tratados ratificados por España después de entrar en vigor la L.P.H. abarcan cuatro grandes áreas que vamos a examinar para señalar cómo inciden en la reforma de la ley: a) supuestos de conflicto armado; b) circulación internacional de bienes culturales; c) Patrimonio arquitectónico; d) Patrimonios especiales (subacuático e inmaterial). Por otra parte, dada la escasa regulación de materias internacionales que contiene la L.P.H., no sería mala idea introducir uno o varios preceptos que vinieran a establecer algunas previsiones que, generalmente, vienen de los mencionados tratados suscritos por España.

a) Supuestos de conflicto armado. Después de 1985 España ratificó el Protocolo para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 14 de mayo de 1954 y el Segundo Protocolo de la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 26 de marzo de 1999. Además, desde 1989 las Fuerzas Armadas españolas han participado en diversas misiones, militares y humanitarias, fuera de España. Durante la guerra de Estados Unidos y de sus aliados contra Irak, en 2003, España participó en la subsiguiente ocupación hasta mayo de 2004. Y actualmente, las tropas españolas, en el seno de la Organización del Tratado del Atlántico Norte, está adquiriendo crecientes responsabilidades en Afganistán. No hace falta recordar los importantísimos daños que ha sufrido el Patrimonio Histórico iraquí después de la ocupación y también hay que recordar que el Patrimonio Histórico afgano fue severamente dañado tanto durante los conflictos anteriores al régimen talibán como durante este último. En la actualidad, y es de prever que en el futuro, las Fuerzas Armadas españolas así como las Fuerzas de Seguridad del Estado están participando en diversas misiones en el exterior, algunas de las cuales tienen abiertamente carácter bélico o pueden derivar hacia esa situación.

La confluencia de la reciente ratificación, por parte del Estado español, de dos tratados internacionales para la salvaguardia de bienes culturales en caso de conflicto armado y la creciente participación española (aunque sea periférica) en algunos conflictos armados o en conflictos políticos con riesgo de evolución hacia situaciones bélicas aconseja llevar alguna previsión a la L.P.H. reformada.

En virtud del Protocolo para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 14 de mayo de 1954, España se ha comprometido a impedir la exportación de bienes de un territo-

rio ocupado (punto I.1) así como a secuestrar los bienes procedentes de un territorio ocupado (punto II.2). A su vez, el Segundo Protocolo de la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 26 de marzo de 1999 establece las denominadas “precauciones en el ataque” (artículo 7) y reglas para la protección de bienes culturales en territorio ocupado (artículo 9). En definitiva, complementando al primer Convenio de 1954, los dos tratados ratificados por España establecen nuevas obligaciones para España como potencia asentada en un territorio incurso en un conflicto armado, lo que conlleva movimiento de tropas españolas que, eventualmente, pueden importar bienes culturales. Por ende, España, en su creciente despliegue internacional en misiones humanitarias, de observación o de mantenimiento o de estabilización de la paz, adquiere paralelamente mayores responsabilidades de conservación de bienes culturales de países extranjeros y esas responsabilidades están enmarcadas en dos tratados internacionales que no se habían ratificado en 1985. ¿Se deben llevar estas previsiones convencionales a la L.P.H. reformada? Advirtamos, de entrada, que no estamos hablando del “Patrimonio cultural, artístico y monumental español” al que se refiere el artículo 149.1.28 de la Constitución ni tampoco del “Patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España” que cita el artículo 46 de la misma. Por ello el título habilitante para regular estas materias sería el artículo 149.1.3 de la Constitución en relación con el artículo 96.1 de la misma.

Éste es uno de los temas que quizá deberían ser objeto de uno o de varios artículos a introducir en la L.P.H., como apuntábamos más arriba. En concreto, quizá sería interesante introducir un artículo 5 ter (después del precepto que regula la exportación y de otro 5 bis que mencionaremos más abajo) que contuviera dos previsiones recogidas en sendos apartados:

* en el primer apartado se establecería que cuando las Fuerzas Armadas efectúen misiones de las previstas en los apartados b) y f) de la Ley orgánica 5/2005, de 17 de noviembre, de la Defensa Nacional, les corresponderán, respecto a las bienes culturales del país en que se encuentren destacadas, los deberes y atribuciones que el artículo 2 de la misma Ley atribuye a la Administración General del Estado para el mejor cumplimiento de los tratados internacionales suscritos por España para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado.

* en el segundo apartado se indicará que los bienes culturales muebles de los países en que se encuentren destacadas las Fuerzas Armadas españolas a que se refiere el apartado anterior sólo podrán ser trasladados a España en cumplimiento de los tratados internacionales suscritos por España para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. La importación a España de bienes culturales que no entre en tales supuestos convencionales podrá tipificarse como contrabando y en todo caso constituirá una infracción de las tipificadas en el 76 de la L.P.H. Hay que señalar, además, que este apartado no sólo se fundamentaría en los dos tratados mencionados sino también en el artículo 11 de la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales de 17 de noviembre de 1970 que establece la ilicitud de la exportación y de la transferencia de propiedad de bienes que resulten de la ocupación de un país por una potencia extranjera.

b) Circulación internacional de bienes culturales. Tras la entrada en vigor de la L.P.H., España ratificó la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales de 17 de noviembre de 1970 así como el Convenio de Unidroit sobre bienes culturales robados o exportados ilegalmente de 24 de junio de 1995.

Lo cierto es que ambos tratados han sido desarrollados adecuadamente por el Estado español pues las obligaciones que asumió España al ratificar la Convención de 1970 (artículos 5 a 7) se cumplen y los procedimientos de devolución contemplados en el Convenio de Unidroit ya tienen un ante-

cedente práctico en la Ley 36/1993, de 23 de diciembre, de incorporación al ordenamiento español jurídico español de la Directiva 93/7 CEE, del Consejo. El grueso de ambos tratados está previsto en nuestro ordenamiento.

No obstante, como la L.P.H. no previó ninguno de los dos tratados (aunque la Convención de 1970 ya había salido a la firma), sería útil que la reforma introdujera algunas previsiones. Por ejemplo, se debería habilitar a la Administración General del Estado a intervenir de manera extraordinaria para adoptar disposiciones provisionales para proteger el Patrimonio cultural de un Estado Parte cuando éste, invocando el artículo 9 de la Convención de 1970, dirija un llamamiento de protección por estar el mismo en peligro. Por otro lado, debería contemplarse la obligación de los anticuarios de llevar el registro contemplado en el artículo 10.a) de la misma Convención de 1970 con independencia (o complementario) de los que contemplan las leyes autonómicas.

La primera de estas previsiones debería constituir un artículo 5 bis de la ley reformada en tanto que la obligación relativa al registro de los anticuarios debería incorporarse en un nuevo precepto, el artículo 8 bis, que tuviera carácter supletorio para las Comunidades Autónomas que no hubieran desarrollado esta previsión en su propia legislación y se fundamentaría en el artículo 149.1.8 de la Constitución (legislación mercantil).

Para el Convenio de Unidroit no parece necesario incluir ninguna previsión especial.

c) Patrimonio arquitectónico. El Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 3 de octubre de 1985 es quizá el texto internacional-cultural que más recomendaciones y más mandatos detallados contiene. Las obligaciones y compromisos previstos en los artículos 2 a 5 y 14.2 están bien recogidos en la L.P.H. y, salvo detalles secundarios, poco más podríamos agregar en la reforma. No obstante, quedan algunas materias por desarrollar o completar que conviene examinar.

Antes que en las medidas concretas que propone el Convenio conviene detenerse un momento en los aspectos terminológicos. El Convenio versa sobre el Patrimonio Arquitectónico, noción que define el artículo 1 del mismo tratado mediante la técnica de clasificarlo en tres categorías que contienen diversos bienes materiales (monumentos, conjuntos de edificios y lugares). Esta clasificación vendría a equivaler a la categoría de bienes inmuebles de los artículos 14 y 15 de la L.P.H. si bien en el caso de ésta la clasificación es algo más extensa (se agregan el jardín histórico y la zona arqueológica). Dado que el Convenio se incorpora al Derecho español en 1989 quizá habría que efectuar una operación para declarar expresamente que la noción de Patrimonio Arquitectónico del Convenio equivale, en todos sus extremos, a la de bien inmueble de la L.P.H. lo cual no es evidente pues si bien la categoría legal de “zona arqueológica” podría entrar en la categoría de edificio y estructura de destacado interés arqueológico a que se refiere el artículo 1.1 del Convenio, la noción de “jardín histórico” entra con más dificultad en la categoría de lugar que aparece en el artículo 1.3 del Convenio.

Antes de entrar en posibles propuestas debemos detenernos en la importancia intrínseca del tema. La protección ordinaria de los bienes que conforman el Patrimonio Histórico Español corresponde a las Comunidades Autónomas pero el Estado, garante de la ejecución de los tratados internacionales, está legitimado para dirigirse a las Comunidades Autónomas si éstas, en un acto activo o pasivo de exproliación, incumplen su deber de protección del Patrimonio Arquitectónico descrito en el Convenio. Pero si el bien exproliado es una zona arqueológica o un jardín, la Comunidad Autónoma podría aducir que tales inmuebles no entran en los bienes previstos en el Convenio de 1985. Parece que no sería inútil un acto de recepción expresa en Derecho interno del contenido del Convenio de 1989 para asegurar la plena acomodación de unas y otras categorías.

Para alcanzar esta acomodación debería añadirse un nuevo apartado 3 al artículo 14 de la L.P.H. que estableciera que todas las categorías a las que se refiere el artículo 1 del Convenio de 1985 podrán incluirse en los bienes contemplados en el apartado 2 de dicho artículo.

Después de esta primera acomodación terminológico-conceptual podemos pasar a los mandatos específicos del Convenio de 1985. Además de aquellos que podemos dar por regulados en la L.P.H., el Convenio contiene otros que, con alcance diverso, quizá podrían tener acogida en la reformada Ley. Concretamente, la nueva redacción podría dar cabida a las siguientes materias:

* el artículo 6.1 del Convenio establece que cada Parte se compromete a proveer de ayudas económicas para el mantenimiento y restauración del Patrimonio Arquitectónico. Estas ayudas económicas son distintas de las medidas fiscales (apartado 2) y del fomento de la iniciativa privada (artículo 3). Dado que el Título VIII de la L.P.H. sólo regula el acceso preferente al crédito oficial de quienes hayan de financiar obras de conservación, mantenimiento y rehabilitación de bienes declarados B.I.C. (artículo 67), el uno por ciento cultural (artículo 68), diversas desgravaciones fiscales (artículo 69 a 72), la dación en pago (artículo 73) y el órgano competente para valoraciones (artículo 74), puede decirse que el mandato del artículo 6.1 del Convenio de 1985 no se cumple en su totalidad. Por ello debería incluirse en la L.P.H. un artículo (quizá el 66 bis, situado al comienzo del Título VIII) que regulara ayudas económicas directas para el mantenimiento y conservación de bienes inmuebles, ayudas que se concederían mediante concurso público, en coordinación con las Comunidades Autónomas y mediante planes de protección acordados en el Consejo Español del Patrimonio Histórico;

* el artículo 7 del Convenio se refiere a la protección del entorno. Aun cuando no estuviera contemplado en el Convenio de 1985, se trata de una materia que debería tratar la L.P.H. reformada. Nos remitimos más abajo al apartado dedicado a los bienes inmuebles.

* el artículo 8 se refiere a la limitación de los riesgos provocados por la contaminación. En el artículo 4 de la L.P.H. se debería incorporar un apartado segundo que se refiriera específicamente a la contaminación de los bienes inmuebles como supuesto específico de expoliación. Igualmente, en la nueva redacción que propondremos más adelante del artículo 7 podría introducirse una referencia singular al deber de los Ayuntamientos de diseñar sus políticas urbanas teniendo en cuenta los riesgos de contaminación de los bienes culturales inmuebles. Podría además aplicarse la autorización ambiental integrada a las instalaciones de las que se pueda sospechar actividades contaminantes, siempre conforme a las previsiones de la Ley 16/2002, de 1 de julio, de prevención y control integrados de la contaminación. Hay que advertir que, además del apoyo competencial del artículo 149.1.28 de la Constitución, esta regulación podría fundamentarse también en el artículo 149.1.23 de la misma (legislación básica sobre protección del medio ambiente) con las peculiaridades de un precepto básico.

* el artículo 10.2 establece un compromiso de las Partes para que promuevan programas para la restauración y mantenimiento del Patrimonio Arquitectónico. Más abajo nos referiremos a la previsión de planes nacionales que deben legalizarse pero ahora debemos señalar que el Convenio de 1985 establece esa obligación.

* el artículo 10.4 pide a las Partes que faciliten la conservación y utilización de algunos edificios cuya importancia intrínseca no justificaría su protección a tenor de los valores establecidos en el Convenio pero que revisten interés desde el punto de vista de su inserción en el entorno urbano o rural y de calidad de vida. Parece que estos bienes formarían parte de la categoría de bienes que integran el Patrimonio Histórico Español ex artículo 1.2 de la L.P.H. sin poseer la relevancia a que se refiere el artículo 1.3 de la misma y también entre aquellos que suelen incluirse en los Catálogos municipales. Este mandato del Convenio podría llevarnos a establecer en la L.P.H. reformada una categoría de bienes inmuebles inventariables paralela a la que establece el artículo 26 de la L.P.H. que permi-

tiría, además, unificar similares categorías autonómicas. Aquí lo señalamos a efecto de reforzar su legitimidad y lo desarrollaremos al tratar de los bienes inmuebles.

* el artículo 10.5 incita a las Partes a fomentar la aplicación y el desarrollo de las técnicas y materiales tradicionales. Esta materia estaba ya en nuestro ordenamiento gracias al Decreto 798/1971, de 3 de abril, por el que se dispone que en las obras y en los monumentos y conjuntos histórico-artísticos se empleen en lo posible materiales y técnicas tradicionales, pero debería introducirse como complemento del artículo 39 que ha de reformarse, como veremos más abajo.

* el artículo 14.1 se refiere a la comunicación y cooperación cultural entre los diversos sujetos públicos y privados. La comunicación entre autoridades estatales, regionales y locales podría regularse en los planes nacionales, como veremos más abajo. Lo mismo puede decirse sobre el artículo 15.2 que se refiere a campañas de información.

* el artículo 14.2 trata del mecenazgo, lo que se puede dar por cumplido con la ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo.

d) Patrimonios especiales. El Senado aprobó el pasado 6 de abril la Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático, hecha en París el 2 de noviembre de 2001, de modo que en breve se publicará en el Boletín Oficial del Estado. A su vez, la Comisión de Asuntos Exteriores del Congreso de los Diputados ha autorizado la ratificación de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, hecha en París el 3 de noviembre de 2003, por lo que pronto será aprobada por el Pleno de esa Cámara y pasará en breve tiempo al Senado. Por ende, ambas Convenciones se incorporarán en breve al ordenamiento español. Conviene por ello, ver si pueden incidir en la reforma de la L.P.H.

La Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático supone, como es sabido, un paso notable en la regulación y descripción de un Patrimonio cultural especial como es el subacuático. España tiene, hasta el presente, una regulación mínima centrada exclusivamente en la Ley 60/1962, de 24 de diciembre, sobre auxilios, salvamentos, remolques, hallazgos y extracciones marítimas. Por consiguiente, la inminente publicación de la Convención es un buen acicate para regular esta materia. Quizá lo más interesante sea la inserción de un nuevo Título, el V bis, que iría a continuación del Patrimonio Arqueológico (como una especialidad de éste) que podría incluir varios preceptos.

Un primer artículo vendría a aportar una noción jurídica del Patrimonio Cultural Subacuático en línea con la definición del artículo 1.a) de la Convención. Después de la definición, y en base tanto a los mandatos de la Convención (artículo 2.3 a 2.8) como al derecho que ésta otorga a los Estados Partes para reglamentar las actividades dirigidas al Patrimonio situado en aguas interiores, archipelágicas y mar territorial (artículo 7), en la zona contigua (artículo 8), y en la zona económica exclusiva y en la plataforma continental (artículos 9 y 10) más otras limitaciones que la Convención autoriza a establecer a los Estados Partes (artículos 14 a 18), podrían agregarse varios artículos que desarrollarían y delimitarían todas las actividades que corresponde a las Administraciones Públicas y a los particulares, nacionales o extranjeros.

Finalmente, el mandato del artículo 20 de la Convención, dirigido a que cada Estado adopte medidas de sensibilización del público puede concretarse en los planes de protección a los que nos referiremos más adelante.

La Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial igualmente impone obligaciones a los Estados. Pero antes de las obligaciones, parece también necesario definir qué se entiende en Derecho español por Patrimonio Cultural Inmaterial siguiendo las líneas trazadas por el artículo 2. De modo que, al igual que en el Patrimonio Cultural Subacuático, debería crearse un nuevo título, el VI bis,

que presentara ese concepto y describiera las obligaciones que asumen los Estados Partes conforme a los artículos 11 a 13 de la Convención. Las obligaciones son sensiblemente más reducidas que las que impone la Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático pero no son nimias (como se ve con los inventarios que impone el artículo 12). Por otra parte, como también veíamos en el caso anterior, esta Convención obliga a establecer programas educativos, de sensibilización y de difusión (artículo 14) que podría incorporarse en los planes de protección que se tratarán más abajo.

La conveniencia de aprovechar la incorporación al ordenamiento español de ambas Convenciones para desarrollar, con criterios propios del Derecho español, los conceptos y los instrumentos específicos de protección, es fácil de entender. En el caso de Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático, estamos ante una competencia muy amplia del Estado que concurre, en parte, con las Comunidades Autónomas por lo que es oportuno describir la forma de articular esa concurrencia y señalar la manera de actuación de la Administración General del Estado. En el caso de Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la competencia estatal es quizá más reducida al no existir una competencia *ratione territorii*, pero es atribución del Estado servir de intermediario entre la comunidad internacional y las Comunidades Autónomas a la hora de llevar al Derecho sustantivo español el concepto jurídico de este Patrimonio especial (lo mismo ocurre con el Patrimonio Cultural Subacuático).

La exportación y la circulación internacional de los bienes que integran el patrimonio histórico español

Más allá de adaptar la L.P.H. a los diversos tratados que regulan la circulación internacional de los bienes culturales, esta materia contiene una problemática rica y sin duda conflictiva de lo que puede ser ejemplo el intento de subasta en Londres de unas vigas que podrían proceder de la Mezquita de Córdoba. Por ello quizá sería necesario retocar los artículos de la L.P.H. que regulan esta materia y muy especialmente el artículo 5.

El primer problema que se plantea afectaba a los bienes de interés cultural (B.I.C. en adelante). La L.P.H. declaró inexportables los B.I.C. (artículo 5.3) pero esta previsión descansaba en el supuesto de que todas las Comunidades Autónomas utilizaban la categoría B.I.C. como máximo nivel de protección (con independencia de quien tuviera atribuida la declaración, esto es, el Consejo de Ministros o el Consejo de Gobierno autonómico). Desde el momento en que el Estado se quedó con una facultad muy mermada de declarar B.I.C. encontramos que el nivel de protección de los bienes culturales frente a la exportación se pudo reducir pues desde ese momento hubo menos bienes muebles declarados inexportables por ministerio de la ley. Por ende, al haber menos bienes muebles inexportables *ope legis* había más bienes muebles que tenían que ser sometidos al procedimiento de exportación previsto en el artículo 5.2 de la L.P.H., lo cual comportaba: i) mayor trabajo para la Administración cultural, especialmente para la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español; ii) riesgo de descoordinación con la Administración cultural autonómica pues podrían sustentarse criterios distintos en caso de que el bien objeto de solicitud de exportación estuviera protegido conforme a alguna de las categorías establecidas en la legislación autonómica; iii) que en algunas Comunidades Autónomas no vuelvan a aparecer bienes muebles inexportables, con el consiguiente riesgo de exportación ilegal o de negligencia administrativa en la tramitación de la solicitud de exportación. Además, en fin, si una declaración autonómica comporta inexportabilidad habrá menos presión para obtener la licencia de exportación de algunos bienes.

Había un problema adicional siempre latente pero agravado tras la sentencia constitucional 17/1991, de 31 de enero. Tal como se concebía el artículo 5.3 de la L.P.H., la Administración del Estado declaraba cautelarmente la inexportabilidad de los bienes pertenecientes al Patrimonio Histórico Español hasta que se incoara el expediente para incluir el bien en alguna de las categorías de protección previstas en la L.P.H. El problema surge si la Comunidad Autónoma competente no incoa dicho expediente o bien incoa la inclusión en alguna de las categorías de protección previstas en la ley autonómica y no en la L.P.H. En tales casos no es posible mantener una medida cautelar sin que llegue a dictarse una medida definitiva, por lo que conviene esclarecer ese tema.

Todos estos problemas se solucionaron en parte en el artículo 48 del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la L.P.H. Queda, no obstante, la duda de si no convendría llevar a la L.P.H. la previsión del artículo 48.2 de dicho Real Decreto 111/1986, de 10 de enero (relativa a que la denegación de un permiso de exportación de un bien no declarado B.I.C. comporta el acuerdo de requerir a la Comunidad Autónoma interesada para que incoe expediente de declaración de B.I.C.) pero cerrando el supuesto que este artículo no ha previsto. Me refiero al supuesto de una Comunidad Autónoma que no incoa el correspondiente expediente de inclusión del bien en una categoría que lo haría inexportable. Si la Administración General del Estado, a pesar de que la Comunidad Autónoma deniega incoar el correspondiente expediente de inclusión, persiste en su inexportabilidad, el Estado, en base al artículo 149.1.28 de la Constitución, debe disponer del poder de declarar la inexportabilidad. Por ello el artículo 5 de la L.P.H. debe incorporar un nuevo apartado, el 4, que establezca que si no llega a término la declaración autonómica prevista en el artículo 48.2 de dicho Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, el Estado, tras formular requerimiento motivado a la Comunidad Autónoma, declarará la inexportabilidad del bien.

Por una parte, no es malo que la L.P.H. cierre una previsión que ha quedado demasiado abierta en la propia Ley, lo cual favorece la buena técnica legislativa. Pero por otro lado, es cierto que la regulación reglamentaria vigente no ha sido impugnada por ninguna Comunidad Autónoma, por lo que es mejor no suscitar temas innecesarios de debate y hasta de recurso de inconstitucionalidad. La conclusión a la que se puede llegar es que si las Comunidades Autónomas han aplicado regular y lealmente el artículo 48.2 de dicho Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, no debe modificarse esa regulación pero si se han dado problemas de aplicación de dicho precepto (lo que ignora el autor que suscribe), en ese caso debería incluirse el mismo contenido reglamentario en un nuevo apartado, el 4, del artículo 5 de la L.P.H.

La circulación interna de los bienes integrantes del patrimonio histórico español

El tema, aún no resuelto, de los bienes de la diócesis de Fraga depositados en un Museo catalán evidencia que la L.P.H. tiene un vacío que habría que resolver. El tema de los bienes de la Franja de Huesca comporta diversos problemas jurídico-privados más otro más complejo cual es la capacidad de la Iglesia Católica española para adoptar decisiones fuera del territorio nacional. Pero además de todas esas cuestiones tenemos la eficacia del artículo 139.2 de la Constitución, que ampara la libre circulación de bienes dentro de todo el territorio nacional. Además está igualmente en juego la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas que el Estado debe facilitar conforme al artículo 149.2 de la Constitución. En un problema como el de los bienes eclesiásticos de la Franja de Huesca el Estado no debe permanecer al margen pues, en caso de conflicto, la ubicación de los bienes culturales no puede quedar a disposición de los Tribunales, sean éstos civiles o eclesiásticos, ya que el trasfondo de la cuestión es claramente político y no meramente civil.

Sería aconsejable, por ello, incluir un nuevo artículo a la L.P.H., quizá un 5 cuater, que incorporara las previsiones de los artículos 139.2 y 149.2 de la Constitución, esto es la comunicación y la libre circulación de los bienes culturales. Este nuevo precepto podría incluir los siguientes contenidos regulatorios:

- * una declaración expresa sobre la libre circulación de los bienes y el deber del Estado de asegurar la comunicación cultural;

- * un procedimiento para resolver los conflictos, de modo que sea la Administración General del Estado la que avoque la competencia para dirimirlos;

- * en el procedimiento de resolución de conflictos, la decisión debe corresponder al Consejo de Ministros, previa audiencia del Consejo de Estado, pues no se debe involucrar a las instituciones consultivas ni menos aun al Consejo del Patrimonio Histórico ya que se obligaría a dirimir el conflicto al resto de las Comunidades Autónomas.

La cooperación entre el Estado y las comunidades autónomas

La L.P.H. comporta dos paradojas que convendría resolver. Por una parte, contiene un preámbulo escrito como si la norma correspondiera a un Estado centralizado en el que no cupieran competencias autonómicas¹¹. Por otro lado, en su parte dispositiva sí se asume la dimensión autonómica del Estado al aludir a los órganos de las Comunidades Autónomas que tengan a su cargo la protección del Patrimonio Histórico [artículo 6.a)]. Sin embargo, asumida la existencia de las Comunidades Autónomas, la cooperación entre éstas y el Estado se limita a la referencia a la comunicación y el intercambio de programas de actuación e información (artículos 3.1 y 35) que se residencian, exclusivamente, en un órgano de nivel político intermedio como el Consejo del Patrimonio Histórico, si bien ello no obsta para que pueda funcionar la correspondiente Conferencia Sectorial. También encontramos algunas referencias a la cooperación en otros artículos como el 4, el 6.a), el 9, el 26, el 61.1 y el 66.

No debe extrañarnos el alcance y la organización modesta de la coordinación en el ámbito de los bienes culturales pues es sabido que la Constitución apenas se ocupó de los órganos y de los procedimientos de cooperación Estado/Comunidades Autónomas, lo que se pudo paliar, en parte, gracias a la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, especialmente después de las reformas introducidas por la Ley 4/1999, de 13 de enero. Parece necesario, por ello, avanzar algo más en los principios de la cooperación Estado/Comunidades Autónomas. Desde un punto de vista orgánico, el Consejo del Patrimonio Histórico cumple una función útil como conferencia multilateral por lo que quizá no sea necesario avanzar mucho más máxime cuando la Conferencia Sectorial de Cultura puede convocarse cuando se desee. Pero hay un punto donde la cooperación parece necesaria, esto es, cuando los instrumentos de tutela por excelencia, que son las categorías de protección, se dispersan y multiplican en el ámbito autonómico. Más adelante avanzaremos algunas propuestas concretas para “estatalizar” los efectos de las declaraciones autonómicas conforme a las categorías específicas de su legislación pero ahora podríamos recomendar que se insertara en el Título preliminar un nuevo artículo, el 6 bis, que proclamara los principios de cooperación y de intercomunicación y que llevara tales principios a las técnicas concretas de protección de bienes. Incluso, aun con carácter abstracto, se podría apuntar en este precepto que algunas materias en las que hay concurrencia competencial podrían regularse por Convenio de Conferencia Sectorial.

Las entidades locales y la protección de los bienes culturales

Más arriba proponíamos que, para el debido cumplimiento del artículo 8 del Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 1985, el artículo 7 de la L.P.H. encargara expresamente a los Ayuntamientos la lucha contra la contaminación de los inmuebles históricos, como una de las formas de lucha contra la expoliación. En este apartado, sin embargo, vamos más allá. El citado artículo 7 de la L.P.H. es un precepto timorato cuya inutilidad se agrava a causa de la paralela timidez y hasta vetustez del artículo 25.2.e) de la Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local.

Las Entidades Locales (y no sólo los Ayuntamientos sino las Diputaciones Provinciales y, con gran intensidad, los Cabildos canarios y los Consejos Insulares baleares) tienen en la práctica un gran protagonismo en la protección (y en la destrucción) de los bienes culturales. Como se vio en 1999 con “La Pagoda” madrileña de Fisac, la inclusión de un inmueble en alguno de los catálogos municipales no garantiza su salvaguarda pues en el ámbito del Patrimonio Arquitectónico los Ayuntamientos no sólo no protegen sino que destruyen. Pero las atribuciones locales no se limitan al campo de los inmuebles. Los Ayuntamientos (más que las restantes Entidades Locales) son titulares de numerosos centros de depósito cultural (archivos, bibliotecas, museos) de no menos numerosos inmuebles (y hasta yacimientos) cuya visita (y por ende su conservación) deben regular. Además, muchos Ayuntamientos son gestores de relevantes expresiones de Patrimonio Etnográfico e Inmaterial. Por otra parte, como muestra la numerosa bibliografía existente, en ciudades monumentales (que incluyen a las declaradas Patrimonio de la Humanidad) la ordenación de los flujos turísticos para alcanzar la debida *mise en valeur* determina no sólo operaciones de ordenación urbanística sino la organización de actividades culturales conectadas a los bienes del Patrimonio Histórico y fomento de empresas y servicios.

Además quizá sea necesario reconocer la existencia de una categoría de protección exclusivamente municipal. Cierto que existen los catálogos municipales pero el Estado es competente para establecer una categoría de gestión municipal que pudiera incorporarse a los Inventarios (de los que hablaremos). Esta categoría tendría un mínimo de cargas para sus titulares, ciertas medidas de fomento (que cada Ayuntamiento podría graduar) y, sobre todo, algunos deberes de protección por parte de las Entidades Locales (para evitar el caso de La Pagoda de Fisac).

Todo ello nos lleva a la conclusión de que la posición de las Entidades Locales frente a los bienes del patrimonio Histórico debería quedar mejor reflejada y definida en el artículo 7 de L.P.H. Cierto que hay quienes piensan que más que en una ley cultural este tema debería tener acogida en la ley que regula el régimen local máxime cuando ya hay un anteproyecto de ley del gobierno local. Sin embargo, probablemente sea L.P.H. la sede adecuada porque una ley de gobierno local no puede entrar en el detalle con que debe entrar la L.P.H.

En consecuencia, además de introducir las referencias sobre contaminación que se citan más arriba en el apartado 2.c), parece aconsejable redactar otra vez el artículo 7 en el sentido de señalar con detalle las principales competencias municipales en materia de bienes culturales.

La definición de las vías culturales

En los artículos 14.2 y 15 de la L.P.H. aparece una tipología de bienes inmuebles que se ha demostrado útil y ha sido imitada por la legislación autonómica. Falta sin embargo en esa clasi-

ficación una figura que cada vez tiene más fuerza en la legislación autonómica y en la práctica administrativa. Me refiero a los conjuntos itinerantes o vías culturales o históricas. En la actualidad hay cinco leyes autonómicas que han regulado este tipo de bienes inmuebles¹² con distintas expresiones (rutas, vías) y con técnica prescriptiva diferente (acumulativa de distintos supuestos o descripción a través de una cualidad relevante que a veces resulta algo tautológica) pero con un contenido material muy similar.

Hay tres motivos básicos para introducir la categoría de vía cultural en la L.P.H. Por una parte, las vías culturales más relevantes tienen carácter pluri-autonómico (el Camino de Santiago o la Vía de la Plata) por lo que el Estado, en aplicación del artículo 149.2 de la Constitución, debería asegurar que este tipo de bienes sirva efectivamente para la comunicación cultural lo que exige unificar su regulación jurídica. En segundo lugar, las vías culturales (como se ve con la ya abundante bibliografía jurídica que ha ido apareciendo, especialmente para el Camino de Santiago) ya son una realidad material y cultural que la Ley estatal no debe ignorar para encauzar y esclarecer su naturaleza jurídica. En tercer lugar, en fin, las vías culturales son un objeto muy adecuado para incorporar a los planes de protección o de información de los que luego se hablará.

Por todo ello, se propone reformar los artículos 14.2 y 15 de la L.P.H. para incorporar a las vías culturales a las categorías con que tales preceptos definen a los bienes inmuebles. Concretamente habría que hablar de las vías en el artículo 14.2 a continuación de de las zonas arqueológicas y como nuevo apartado 6 del artículo 15, en cuyo caso habría que presentar una breve definición.

Antes de cerrar este apartado hay que aludir al término que se debe utilizar: ¿conjuntos itinerantes, vía cultural, vía histórica, ruta cultural? La expresión “conjunto itinerante” no es terminológicamente correcta porque el conjunto no se mueve ni va itinerante. La expresión “ruta” tiene carácter demasiado comercial y hasta turística. El término “vía” parece más sobrio y describe muy bien el bien aunque después del sustantivo hay que escoger un adjetivo y para ello el adjetivo “cultural” parece más amplio pues puede haber vías de no muy relevante valor histórico.

La descripción del entorno de los monumentos

Los artículos 18, 19.1, 19.2 de la L.P.H. se refieren al entorno de los monumentos. Pero tales preceptos se limitan a señalar: i) el reconocimiento del entorno como ámbito espacial inseparable del monumento; ii) la necesidad de solicitar autorización administrativa para realizar obras en el entorno afectado por la declaración de un B.I.C.; iii) la necesidad de solicitar autorización administrativa para la realización de obras que afecten al entorno de jardines históricos declarados B.I.C.

Estas referencias parecen un tanto escasas por varias razones:

* si por mandato constitucional la Ley estatal ha de aportar los conceptos básicos que configuran la noción jurídica de Patrimonio Histórico, la noción jurídico-material de entorno no debe faltar en la L.P.H.;

* la delimitación del entorno es una fuente constante de conflictos, conflictividad que está en parte causada por la carencia de una noción precisa del concepto. Es frecuente leer en el B.O.E. actos administrativos autonómicos que varían la delimitación del entorno de monumentos;

* además de la función normadora general que corresponde al Estado, la Administración General del Estado, que promueve declaraciones de B.I.C.S., debe disponer de una noción jurídica y material segura;

* las leyes autonómicas han avanzado el régimen de protección con gran detalle;

* dentro de tales leyes autonómicas hay supuestos de expropiación en los que la *causa expropriandi* está definida por la ley autonómica. Quizá sería más garantía que esta causa fuera definida por una ley estatal.

Cierto que si la legislación autonómica ha regulado con precisión el concepto material y las técnicas de protección (y lo ha hecho, en general, con una abundancia que llega a la casuística) podríamos pensar que para qué debe intervenir ahora la ley estatal. Si la L.P.H. salva las especificidades autonómicas (y debe hacerlo), la regulación detallada del entorno es positiva y ello porque: i) la competencia estatal sobre la expoliación obliga regular *ex lege* una materia que no sólo es expoliable sino que puede incidir muy intensamente en la expoliación de los inmuebles a los que rodea el entorno; ii) la L.P.H. debe ser a la vez la vanguardia y la cláusula de cierre de los conceptos, de modo que si la legislación autonómica ha regulado el tema la ley estatal debe efectuar el cierre.

Además, como veíamos más arriba, es una exigencia del Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 1985 cuyo artículo 7 exige medidas concretas de protección del entorno.

Todo ello nos lleva a recomendar una ampliación del artículo 18, de tal modo que se describa el entorno y el alcance material y espacial de éste y se introduzcan las previsiones tuitivas más extendidas en las leyes autonómicas más la posible expropiación si daña al inmueble declarado de interés cultural, el régimen de las intervenciones en el mismo.

La inclusión de los bienes inmuebles en el inventario general

La experiencia de las leyes autonómicas nos enseña que existen multitud de bienes inmuebles dignos de protección aunque sus valores no sean tan relevantes como para ser declarados de interés cultural. Es cierto que la L.P.H., en materia de protección de bienes inmuebles, es aplicada por muy pocas Comunidades Autónomas por lo que cuando las Administraciones autonómicas desean proteger un bien inmueble de menor interés del que justificaría la declaración de B.I.C. tienen instrumentos jurídico-administrativos suficientes. Hay, sin embargo, cuatro razones que aconsejan avanzar en la ampliación del contenido del Inventario General de Bienes Muebles.

En primer lugar, daría más capacidad de protección a la Administración General del Estado respecto a sus propios inmuebles. Hay inmuebles de los que es titular el Estado que quizá merecieran alguna protección, a veces incluso versus a las Comunidades Autónomas, sin necesidad de acudir a la declaración de B.I.C. que puede ser desproporcionado.

En segundo lugar, llevar a la ley del Estado lo que ya existe, con diversos matices, en la legislación autonómica, contribuye a resaltar la función en parte armonizadora y en parte de avanzada de las normas estatales.

En tercer lugar, permitiría disponer de un registro muy amplio de los bienes inmuebles protegidos por las Administraciones autonómicas.

Por último, el artículo 10.4 del Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 1985 exige proteger los inmuebles de menor valor. Ciertamente ya se hace en casi todas las Comunidades Autónomas pero el Estado debe aportar su cooperación con una medida que sólo exige unos mayores efectivos administrativos para la llevanza del Inventario.

La propuesta que presentamos se refiere al artículo 26 de la L.P.H. La reforma no debería ser muy amplia pues habría que sustituir el término “muebles” por el de “inmuebles”. De hecho, el apartado 1 es, por su amplitud, aplicable a todas las categorías autonómicas. En cambio, habría que sacar

este artículo 26 del Título III para pasarlo al Título II, de tal manera que el Título III se iniciaría por el artículo 27, lo que, por otra parte, es más coherente ya que cada parte de la ley se debe iniciar con los contenidos más importantes y en este caso el artículo 27, referido a los muebles declarados B.I.C., es más importante que el artículo 26.

El nuevo alcance de los Planes Nacionales

El artículo 35 de la L.P.H. configura los denominados Planes Nacionales de Información. De la dicción literal de esta expresión se deduce que se trata de un campo de confluencia del Estado y de las Comunidades Autónomas a través del Consejo del Patrimonio Histórico Español. En la práctica, Estado y Comunidades Autónomas han debido inventar Planes no meramente informativos sino de acción, de gestión. Lo que es una realidad en la práctica debería llevarse a la L.P.H. Y debería hacerse porque es un punto de encuentro muy interesante entre el Estado y las Comunidades Autónomas que está dando frutos en la protección de bloques de materias que requieren un tratamiento administrativo y presupuestario similar.

Además, la noción material de Patrimonio Histórico cada vez se ensancha más, en parte por la sensibilidad que demuestran la sociedad y los poderes públicos y en parte por la acción de los nuevos tratados internacionales. El Patrimonio Industrial (superando la antigua terminología que hablaba de la arqueología industrial) con todas sus derivaciones (aeronáutico, ferroviario, naval/marítimo), el Patrimonio Inmaterial, las vías culturales, etc. requieren probablemente planes conjuntos de protección del Estado y de las Comunidades Autónomas, planes que van más allá de lo meramente informativo. Ante esa ampliación material de la noción de Patrimonio Histórico (con sus efectos jurídicos subsiguientes) debe ser el Estado el que defina el alcance de la noción no sólo por razones constitucionales sino también prácticas pues resulta disfuncional que las Comunidades Autónomas definan qué es el Patrimonio Histórico pues esa definición comporta el desarrollo de políticas públicas concretas de protección y de fomento.

Parece por ello aconsejable reformar el artículo 35 de la L.P.H. con objeto de dar a los Planes Nacionales una configuración más próxima a la realidad, destacando su carácter gestor más que informativo.

No hace falta destacar que ese campo de los planes de acción protectora y de fomento es una de los ámbitos más interesantes que todavía puede reservarse el Estado máxime cuando su aplicación exige la armonización y la cooperación con las Comunidades Autónomas.

Por otra parte, como hemos visto más arriba, diversos tratados internacionales suscritos por España exigen, con mayor o menor precisión, la puesta en marcha de planes generales de protección. Así lo exigen el Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 1985 (artículos 10.2 y 14.1), la Convención sobre la protección del Patrimonio Cultural Subacuático de 2001 (artículo 20) y la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 (artículo 14).

En la práctica, el retoque al artículo 35 de la L.P.H. podría ser mínimo pues quizá bastara con sustituir la palabra “Información” por “Protección”.

Los límites de la restauración monumental

Cuando el alcance y los límites de la restauración monumental llega a los Tribunales con alguna frecuencia hay que pensar que la ley no es lo suficientemente clara. Las sentencias relativas a

la restauración del Teatro Romano de Sagunto, del claustro de San Jerónimo el Real y de las murallas de Tossa del Mar denotan que el artículo 39 de la L.P.H. no aporta criterios materiales suficientemente precisos para resolver el siempre delicado problema de la línea divisoria que media entre la restauración y la reconstrucción. Se ha dicho de este artículo, y en especial de su apartado 2, que emplea conceptos jurídicos indeterminados al tiempo que produce efectos muy rígidos, en contraste con la flexibilidad del artículo 21.2 y 3 de la L.P.H. que regula los Planes de protección de los Conjuntos permitiendo excepcionalmente remodelaciones urbanas y sustituciones de inmuebles. Por otra parte, no se obtiene una visión precisa de la distinción entre monumento consolidado y ruinas ni tampoco avanza criterios para limitar la restauración a una operación de anastilosis y para saber cuando se permite emplear nuevos materiales. Por otra parte, aunque responda a un supuesto muy alejado de España, la reconstrucción del Puente de Mostar con nuevos materiales denota que, en ocasiones, los criterios políticos, antes que los históricos o los artísticos, han de tenerse en cuenta.

Por ello debería precisarse con más claridad los supuestos en que la reconstrucción está prohibida y en aquellos en que está permitida así como la naturaleza jurídica de la anastilosis. Incluso hay autores que piden que se atribuya a la Administración actuante una mayor discrecionalidad, lo que debe meditar sin descartarse.

Además, como hemos apuntado más arriba, no sería descabellado incorporar al artículo 39 el contenido del Decreto 798/1971, de 3 de abril, por el que se dispone que en las obras y en los monumentos y conjuntos histórico-artísticos se empleen en lo posible materiales y técnicas tradicionales, pues los beneméritos fines de esta última norma deberían protegerse con una norma legal que evite la tentación de flexibilizar estas materias.

En todo caso, está claro que un precepto legal debatido con frecuencia en los Tribunales no es un buen precepto ni cumple adecuadamente su finalidad normativa. Por todo ello debe repasarse el artículo 39, especialmente en su segundo apartado.

La definición del patrimonio industrial

Hay pocas leyes autonómicas que no contengan referencias al Patrimonio Industrial aunque con frecuencia lo hacen con enfoques confusos o anticuados¹⁹ hasta llegar a la Ley asturiana 1/2001, de 6 de marzo, del Patrimonio Cultural, que es un ejemplo de cómo se debe tratar esta materia. Sin embargo, dos leyes autonómicas posteriores a la asturiana o no tratan el tema (como la Ley riojana 7/2004, de 18 de octubre) o le dedican un solo artículo (como la Ley Navarra 14/2005, de 22 de noviembre, que le dedica un solo artículo). No es raro pues Navarra o La Rioja han experimentado muy recientemente el proceso de industrialización y tienen poco Patrimonio Industrial que proteger.

Lo cierto es que unos bienes que cada vez son objeto de mayor protección están bien regulados en una sola ley autonómica y ni siquiera están contemplados en la ley estatal. Por eso es necesario que la L.P.H. dedique un Título a esta materia y ello por varios motivos:

* el Estado debe definir conceptualmente esta clase de Patrimonio que está extendido por toda España;

* el Estado debe señalar el alcance material del mismo pues no sólo es muy extenso y complejo sino que, además, en parte es competencia estatal: pensemos en el Patrimonio naval, el aeronáutico y el ferroviario. Incluso una parte relevante de los museos y de los archivos que acogen este material es de titularidad estatal;

* si la L.P.H. define con precisión esta clase de bienes, la Administración General del Estado está más legitimada (y más urgida) para desplegar planes de protección en los que puede implicar a las Administraciones autonómicas.

Por todo ello sería conveniente incorporar a la L.P.H. un nuevo Título, el VI Ter, en donde dos o tres artículos definieran qué es el Patrimonio Industrial, sus clases y los instrumentos más adecuados para su protección y para su fomento.

La referencia al patrimonio audiovisual

La Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, contiene un Título, el V, dedicado al Patrimonio Documental, Bibliográfico, Audio-Visual e Informático. Hace unos pocos años, en 2001, el Consejo de Europa aprobó la Convención Europea relativa a la Protección del Patrimonio Audiovisual y un Protocolo sobre la Protección de las Producciones Televisivas. No harían falta estos antecedentes para comprender que la noción de Patrimonio Documental que contiene el artículo 49 de la L.P.H. debe enriquecerse a partir de la aplicación de las nuevas tecnologías de la información.

Se recomienda por ello ampliar el contenido del artículo 49 a fin de incluir en el mismo todas las posibilidades de archivo y de utilización que ofrecen las nuevas tecnologías. Como complemento, deberían reformarse los artículos 51, 53 y 58.

Esta reforma no debe pretender establecer el régimen jurídico completo de estos nuevos bienes pero sí insertar su definición jurídica y los elementos básicos de su protección en la L.P.H.

ANEXO

Preceptos de la L.P.H. que el presente informe propone reformar o añadir

TÍTULO PRELIMINAR

* **Artículo 4.2** (nuevo apartado). En desarrollo del Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 3 de octubre de 1985, incorporación de la contaminación de bienes como supuesto específico de expoliación.

* **Artículo 4 bis** (nuevo). En desarrollo del Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 3 de octubre de 1985 se habilita a la Administración General del Estado a intervenir de manera extraordinaria para adoptar disposiciones provisionales para proteger el Patrimonio en peligro.

* **Artículo 5.4** (nuevo apartado). Otorga a la Administración General del Estado la potestad de declarar inexportable un bien mueble si la Comunidad Autónoma de donde procede no aplica el procedimiento de declaración previsto en el artículo 48.2 del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero.

* **Artículo 5 bis** (nuevo). En desarrollo de la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes cul-

turales de 17 de noviembre de 1970, se habilita a la Administración General del Estado de manera extraordinaria para adoptar disposiciones provisionales para proteger el Patrimonio cultural de un Estado Parte cuando éste, invocando el artículo 9 de dicha Convención, dirija un llamamiento de protección por estar el mismo en peligro.

* **Artículo 5 ter** (nuevo). Previsión del deber que tienen las Fuerzas Armadas, cuando desempeñan misiones en el exterior, de cuidar de la aplicación de los Convenios y Protocolos para la protección de bienes culturales en caso de conflicto armado.

* **Artículo 5 cuater** (nuevo). Establecimiento de un procedimiento aplicable a los supuestos de conflicto entre dos Comunidades Autónomas cuando una impide la circulación de bienes con destino a la segunda.

* **Artículo 6 bis** (nuevo). Principio de cooperación Estado/Comunidades Autónomas.

* **Artículo 7**. Describir con detalle las atribuciones municipales en materia de protección del patrimonio Histórico incluyendo la posibilidad de una categoría municipal autonómica que sería un anexo del nuevo Inventario General de Bienes Culturales. En concordancia con la reforma del artículo 4.2 y para aplicar el al Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 3 de octubre de 1985, introducir una referencia sobre el deber de los Ayuntamientos de proteger los bienes culturales frente a la contaminación.

* **Artículo 8 bis**. Obligación de llevar registros a los comerciantes, salvo que la legislación autonómica lo prevea.

TÍTULO I

* **Artículo 14.3** (nuevo apartado). Acomodación al Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 3 de octubre de 1985: las categorías previstas en el Convenio podrán incluirse en el apartado 2 del mismo artículo.

TÍTULO II

* **Artículo 14.2**. Agregar las vías culturales a las formas que puede adoptar la declaración de los inmuebles como B.I.C.

* **Artículo 15.6** (nuevo apartado). Incorporación y definición de las vías culturales.

* **Artículo 18**. Describir con más precisión el entorno, su protección y su relación con los inmuebles a los que rodea.

* **Artículo 26**. Ampliar el Inventario a los bienes inmuebles.

TÍTULO III

Este Título se inicia con el artículo 27.

TÍTULO IV

Artículo 35. Sustituir las referencias a los Planes Nacionales de Información por otra a los Planes Nacionales de Protección.

Artículo 39. Aclarar con más precisión dónde se sitúa la línea divisoria entre la restauración permitida y la reconstrucción prohibida. Determinar el alcance de la potestad administrativa para determinar los límites de la restauración.

TÍTULO V BIS (NUEVO)

* **Artículo 45 bis.** Definición del Patrimonio Cultural Subacuático.

* **Artículo 45 ter.** Régimen jurídico del Patrimonio Cultural Subacuático.

TÍTULO VI BIS (NUEVO)

* **Artículo 47 bis.** Definición del Patrimonio Cultural Inmaterial y sus conexiones con el Patrimonio Etnográfico.

* **Artículo 47 ter.** Régimen jurídico del Patrimonio Cultural Inmaterial.

TÍTULO VI TER (NUEVO)

* **Artículo 47 quáter.** Definición del Patrimonio Industrial.

* **Artículo 47 quinque.** Clases de Patrimonio Industrial.

* **Artículo 47 sexto.** Régimen jurídico del Patrimonio Industrial.

TÍTULO VII

Art. 49. Inclusión del Patrimonio Audiovisual e Informático.

Art. 51. Inclusión del Patrimonio Audiovisual e Informático.

Art. 53. Inclusión del Patrimonio Audiovisual e Informático.

Art. 58. Inclusión del Patrimonio Audiovisual e Informático.

TÍTULO VIII

* **Artículo 66 bis** (nuevo). En aplicación del Convenio para la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa de 3 de octubre de 1985, regulación de ayudas económicas directas para el mantenimiento y conservación de bienes inmuebles.

Notas

¹ A principios de 2006, el entonces Director General de Bellas Artes, Julián Martínez, me encargó, junto a otros juristas, un informe sobre la posible reforma de la Ley del Patrimonio Histórico Español. Éste es el informe que presenté en julio de 2006 y que luego me sirvió como hilo conductor de mi intervención sobre "Aspectos jurídicos, jurisprudencia y derecho comparado en la conservación en la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español". El informe está inédito y me ha parecido de interés publicarlo en este volumen porque incide sobre diversos temas relacionados con la restauración monumental.

² En adelante, L.P.H.

³ Ley 33/1987, de 23 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 1988; Ley 37/1988, de 28 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 1989; Ley 42/1994, de 29 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social; Ley 43/1995, de 27 de diciembre, del Impuesto sobre Sociedades; Ley 50/1998, de 30 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social; Ley 24/2001, de 27 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social; y Ley 62/2003, de 30 de diciembre, de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social.

⁴ Más las leyes de reforma parcial de estas leyes sustantivas.

⁵ De todas las Comunidades Autónomas salvo la Región de Murcia.

⁶ He desarrollado más ampliamente este tema en mis trabajos: "La Ley del Patrimonio Histórico de 1985: propuestas para una posible reforma", Administración de Andalucía. Revista Andaluza de Administración Pública, núm. 54, abril-junio 2004, pp. 11-53; y "La función del Derecho en la protección de los bienes culturales", en Gerardo Ruiz-Rico y Nicolás Pérez Sola (coords.): Constitución y Cultura. Retos del Derecho Constitucional del siglo XXI, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Valencia: Ed. Tirant lo Blanch, 2005, pp. 45-80.

⁷ He tratado con más detalle este problema en "La protección jurídica del Patrimonio Cultural. Nuevas cuestiones y nuevos sujetos a los diez años de la Ley del Patrimonio Histórico Español", Patrimonio Cultural y Derecho, núm. 1, 1997, pp. 53-74.

⁸ Convenio para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 14 de mayo de 1954; Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Arqueológico de 6 de mayo de 1969; y Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 23 de noviembre de 1972.

⁹ Además de los citados, Protocolo para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado de 14 de mayo de 1954; y Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, de 17 de noviembre de 1970.

¹⁰ Convenio Europeo sobre la protección del Patrimonio Arqueológico (revisado) de 16 de enero de 1992, Convenio Europeo del Paisaje de 20 de octubre de 2000 y Convención Europea relativa a la Protección del Patrimonio Audiovisual y Protocolo sobre la Protección de las Producciones Televisivas de 8 de noviembre de 2001.

¹¹ He tratado esta cuestión en mi trabajo "La Ley del Patrimonio Histórico de 1985: propuestas para una posible reforma" cit.

¹² Se trata, por orden cronológico, de las siguientes normas: Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria, cuyo artículo 49.5.e) regula las rutas culturales como una subcategoría de lugar cultural y las define como una sucesión de paisajes, lugares, estructuras, construcciones e infraestructuras; la Ley 1/2001, de 6 de marzo, del Patrimonio Cultural (del Principado de Asturias), que su artículo 11.1.f) contempla las vías históricas entendiéndolo por tales los caminos de peregrinación, las antiguas vías romanas, las cañadas y vías de trashumancia, los caminos de herradura y las vías férreas; la Ley 12/2002, de 11 de julio, de Patrimonio Cultural de Castilla y León cuyo artículo. 8.3.g) se refiere a las vías históricas como vías de reconocido valor histórico o cultural; la Ley 7/2004, de 18 de octubre, de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja que contiene un precepto, el artículo 12.4.f) que describe las vías culturales como un trazado viario de carácter histórico transitado en algún momento; y, en fin, la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra que en su artículo. 15.f) se refiere a las vías históricas como una vía de comunicación de significativa relevancia histórica, etnológica o técnica.

¹³ He tratado esta cuestión con cierto detalle en "La Ley del Patrimonio Histórico de 1985: propuestas para una posible reforma" cit.

Veinte años de la Ley de Patrimonio Histórico Español y de restauración (1985-2005).

El problema de los criterios

Javier Rivera Blanco, Catedrático de Historia de la Arquitectura y de la Restauración, E.T.S.A. de Arquitectura. Universidad de Alcalá de Henares. ALPRM

Quien esto escribe no es especialista en jurisprudencia, ni mucho menos, y la visión que puede ofrecer sobre nuestra Ley de Patrimonio es la de uno de los agentes implicados en su conservación como historiador, como testigo y como teórico¹.

Desde este punto de vista² la Ley de Patrimonio Histórico Español (16/1985, de 25 de junio) constituye el marco normativo en el que se mueve nuestro país, junto con las consiguientes leyes de patrimonio de las Comunidades Autónomas aprobadas con posterioridad a aquella³ y cerrado ya el proceso de las transferencias de competencias a todas ellas. Fue fruto del consenso de todas las fuerzas políticas en el Congreso y bajo la mayoría absoluta del PSOE que entonces gobernaba España. Supuso en todos los aspectos un notable avance con respecto a la anterior ley vigente y una modernización completa.

La Ley fue inmediatamente recurrida en diversos de sus artículos por algunas Comunidades como Cataluña, Galicia y el País Vasco y las demandas fueron sustanciadas por el Tribunal Constitucional por sentencia de 31 de enero de 1991. Así la competencia para la declaración de Bienes Culturales correspondió ordinariamente a las Comunidades Autónomas y no a la administración del Estado.

La nueva Ley declarada constitucional sustituía a la antigua y venerable Ley de 1933, unificaba toda la normativa posterior y actualizaba su articulado a los nuevos tiempos y experiencias. Se convertía así en un código sobre nuestro Patrimonio Cultural, aunque bajo la denominación –aún anticuada- de Patrimonio Histórico⁴. Reunía así en su artículo 1º, 2, todos los bienes muebles e inmuebles -entre estos los Conjuntos Históricos, los Sitios Históricos, los Monumentos Históricos y las Zonas Arqueológicas-, el Patrimonio Arqueológico, el Patrimonio Etnográfico –inclusión por primera vez-, el Patrimonio Documental y bibliográfico y los Museos, Archivos y Bibliotecas. Como se puede apreciar quedaban fuera o aún no se tenía percepción de ello de forma expresa el Patrimonio Intangible en todas sus variantes (antropológico, lingüístico, costumbrista, etc.)⁵, el Patrimonio de la Ciencia y la Técnica, el Patrimonio Industrial, el Patrimonio Arquitectónico del siglo XX, Itinerarios Culturales y determinadas concepciones recientes como las relativas a elementos territoriales y del Paisaje, algunos de los cuales fueron incluidos ya en las Leyes autonómicas que han mejorado a la general en estos ámbitos.

Así se plantearía ya un primer debate, pues si la Constitución (artículos 46 y 149.1.28) y la Ley tienen la intención de señalar todo el Patrimonio Histórico Español, al margen de las denominaciones que se le otorgue en cada lugar, las legislaciones comunitarias señalan de forma específica otros “patrimonios” que pertenecen a ese concepto amplio o lo superan. En cualquier caso el concepto de patrimonio español está profundamente ligado a los avances que en este campo se han producido en “civilizaciones” conservacionistas del patrimonio occidental como Italia y Francia y con los docu-

mentos internacionales desarrollados en esta materia por la UNESCO e ICOMOS que, lógicamente, avanzan más rápido que la legislación particular española por encontrarse en constante renovación por parte de los especialistas. No obstante España ha firmado numerosos Convenios y Documentos Internacionales en esta materia. Por ejemplo, el 26 de noviembre de 2007 ratificó el “Convenio Europeo del Paisaje” (Florenia, 20 de octubre de 2000), que tendrá un fuerte impacto en la interpretación de nuestra legislación en lo que le acontece.

Véase al respecto de los Bienes declarables la Carta de Cracovia 2000 que señala que el Patrimonio Cultural lo identifica la sociedad a la que pertenece y no a la inversa, su legislación. En este sentido entraría en conflicto la igualdad de derechos de todo el Patrimonio Histórico Español, pues algunas Comunidades priman un patrimonio “diferenciador” sobre otras.

Otro problema importante que aquí sólo citaremos será la relación entre las Leyes general y particulares con la Urbanística del Estado y de todos los territorios, el medio ambiente y los espacios naturales y la legislación de Hacienda.

Respecto al urbanismo, los Conjuntos Históricos, los Sitios Históricos y los Yacimientos Arqueológicos, sin olvidar los entornos naturales o los paisajes, se ven desprotegidos o con medidas inoportunas por la falta de coherencia entre otras normativas y la Ley de Patrimonio Histórico. Así ocurre, incluso con graves contradicciones, con la falta de planeamiento explícito en el ordenamiento del territorio. De esta manera la Ley sobre el Régimen del Suelo y Ordenación Urbana aprobada por Real Decreto Legislativo 1/1992, de 26 de junio, no contempla su relación con la de Patrimonio y se esfuerza fundamentalmente en planificar la obra nueva y el desarrollismo olvidando la herencia histórica.

Lo mismo ocurrió respecto de los Sitios Históricos y los espacios naturales en la Ley 4/1989, de 27 de marzo, de conservación de los espacios naturales y de la flora y la fauna silvestre. Y la Ley del Suelo de 1992 tampoco lo enmendó.

Todo ello ha provocado una fuerte renovación de los centros históricos, el fachadismo y otros males graves de la conservación del Patrimonio. Como se queja Pérez de Armiñán contrasta con lo que se ha avanzado en restauración de monumentos, de manera que “puede decirse, a este respecto, de manera un poco paradójica, que *cada vez tenemos más restauración de monumentos y menos Patrimonio Histórico*”⁶.

También será preciso recordar otro factor escasamente desarrollado en la Ley de 1985, como es la concesión de financiación para la conservación del Patrimonio, que es mal concretada y escasa, por lo que muchos de los poseedores de Patrimonio o Bienes de Interés Cultural continúan sintiéndose penalizados y con cargas, en vez de sentirse orgullosos y apoyados para su conservación y mantenimiento, caso contrario que ocurre con los promotores de rehabilitaciones de viviendas en los Conjuntos Históricos. Para la recuperación de Patrimonio en los Conjuntos no se puede negar que supuso un cierto avance, pero no el suficiente, el Real Decreto 726/1993, sobre la rehabilitación del Patrimonio Residencial. Como han hecho notar algunos juristas, como Pérez de Armiñán, se encuentra muy lejos de cumplir las recomendaciones del Consejo de Europa expuestas en 1975, con unos créditos muy limitados por superficies y módulos que son siempre muy reducidos en comparación con la cuantía total.

En este sentido son elogiadas las oficinas de asistencia técnica creadas por algunas administraciones locales o regionales (excepcionalmente reconocido es el caso de Santiago de Compostela), o la recomendación de redactar Planes Directores para la rehabilitación de Conjuntos Históricos, pero no es una medida generalizada y sólo excepcional y dirigida más a los promotores inmobiliarios que a los titulares personales de los bienes, por lo que muchos de estos ven inaccesible los créditos para actuar.

Tampoco la Ley del Mecenazgo ni la Ley de Fundaciones e Incentivos Fiscales (ésta de 1994) resuelve los problemas financieros ni nos iguala a nivel internacional con los países europeos más avanzados en este campo. Y si algo se ha avanzado en cuanto a las tributaciones e impuestos en la Ley del Impuesto sobre el Patrimonio de 1991 y en la Ley de Haciendas Locales de 1988 sobre Impuestos sobre Bienes Inmuebles, aún es mucho lo que resta por hacer para dibujar un panorama positivo.

Igualmente habría de destacar la falta de compromiso de la ley con las entidades de la administración local en cuanto a la implicación de estas en las decisiones relativas a la conservación del patrimonio existente en sus territorios. Los titulares de la ejecución de la Ley son el Estado y las Comunidades⁷, y esta falta de descentralización supone que quien más cerca vive de los bienes culturales no participa directamente en su conservación, lo que supone, en nuestra opinión, un grave error, así como la perpetuación del control de las élites y la falta de participación de los sistemas ciudadanos básicos.

La Ley de 1985 y los criterios de conservación del patrimonio

Más interesantes para nosotros, profesionales directos de la conservación del Patrimonio, desde un punto de vista estrictamente práctico, son los criterios o la teoría de la intervención que aparece en la Ley, expresamente en el Título IV, Art. 39, y que indica lo siguiente en sus varios apartados:

39.1. Los poderes públicos procurarán por todos los medios de la técnica la conservación, consolidación y mejora de los bienes declarados de interés cultural, así como de los bienes muebles incluidos en el Inventario General a que alude el artículo 26 de esta Ley. Los bienes declarados de interés cultural no podrán ser sometidos a tratamiento alguno sin autorización expresa de los organismos competentes para la ejecución de la Ley.

39.2. En el caso de los bienes inmuebles, las actuaciones a que se refiere el apartado anterior irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.

39.3. Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.

Sobre los criterios desde el ámbito jurídico no se ha escrito mucho en España⁸, pero de todos es conocido el problema de la concreción del artículo 39 que ha supuesto algunos debates de gran calado, como el referido a la restauración del Teatro romano de Sagunto. Otras sentencias conocidas han afectado al presbiterio de la Catedral de Ávila y a otros lugares de interés. Es indudable que la nueva Ley general trata de mantener el conservacionismo que definía la venerable Ley de 1933. También que en el espíritu se trataba de actuar de forma radicalmente opuesta a la de la etapa del Franquismo, en la que a pesar de la Ley de la República, se había actuado dentro de un filo historicismo que permitía todo tipo de reconstrucciones miméticas, muchas veces más osadas que las promovidas por la restauración estilística de los secuaces de Viollet-le-Duc. Se trataba, pues, de una clara reacción a los procedimientos de la fase precedente.

La condición inicial presenta la carencia de definir qué se entiende por “restauración”, “consolidación” y “rehabilitación”, términos que se usan en el artículo con plena libertad, especialmente en

el 39.2 y a los que se considera con idénticos valores entre ellos mismos en “las actuaciones... en los bienes inmuebles”. En la profesión de la “conservación” del patrimonio se conoce bien que las diferentes escuelas otorgan distinto valor a estas acepciones. Aquí se encuentra, pues, una de las claves de la diferencia de aptitudes en la práctica restauratoria. En el futuro sería recomendable utilizar los términos “conservación” y “restauración” en los significados que marca la Carta de Cracovia del año 2000, entendida la primera como labor de mantenimiento y la segunda de intervención para la restitución de las condiciones primitivas.

Una primera lectura del articulado referido permite interpretar que nuestra Ley se adhiere a los movimientos internacionales más modernos (en concreto con la Carta de Venecia de 1964, artículo 9) y que expresamente defiende la intervención mínima y la conservación absoluta. Si bien, esta primera aproximación puede dar lugar a otras interpretaciones diversas cuando se pormenorizan los detalles de que se componen los diferentes artículos. Bastaría con apreciar la propia experiencia acaecida en España en los últimos veinte años considerada como enormemente creativa y en la que buen número de monumentos y edificios declarados han conocido potentísimas operaciones de recreación, en unos casos, los menos, imitando elementos históricos, y en otros, lo más, incluyendo arquitectura contemporánea.

Entre las deficiencias del proceso podemos destacar que el art. 39.1 obliga a que los organismos competentes autoricen las intervenciones permitiendo de esta forma un control seguro de la aprobación de los proyectos y de sus contenidos, pero no de la ejecución de obra, que es cuando se producen las disfunciones y donde se advierte que a diferencia de como ocurre en Italia o en Francia y otros países, ésta es exhaustivamente seguida por los mismos órganos hasta su finalización, mientras que en España, la aprobación del proyecto permite la ejecución sin otro control.

Por su parte en el art. 39.2 se prohíben expresamente las reconstrucciones salvo cuando éstas se realicen con piezas originales y garanticen la autenticidad, argumento en sí claro y efectivo, pero que puede llevar a confusiones en los extremos de su interpretación. De aplicarse plenamente: no se podría reconstruir una casa de una plaza mayor incendiada (o arruinada) y destruida por completo que forma parte de un conjunto, y de la que no quedaran de ella ya partes originales o muy escasas. En este supuesto, de producirse la reconstrucción se declararía inauténtica. En efecto, en todas nuestras plazas y conjuntos urbanos se han realizado centenares de reedificaciones que serían ilegales, pues todas ellas se han llevado a cabo contra el espíritu de la Ley (casos de las plazas mayores de Madrid, Valladolid, etc.). Pero también se producen los casos opuestos. ¿Dónde estaría el límite? ¿Qué cantidad de piezas originales serían precisas para no acabar realizando un pastiche?

De cualquier manera la práctica restauratoria de los últimos años ha aprovechado esta ambigüedad para hacer prevalecer la rehabilitación a las labores de conservación, ambas equiparadas en la Ley. Las excepciones que contempla el artículo 39,2, la anastilosis –reconstruir con materiales originales- y el uso de los materiales actuales para no cometer “confusiones miméticas” ha fomentado las intervenciones de rehabilitación, en un país con multitud de monumentos infrautilizados o abandonados y en el que paralelamente faltaban todo tipo de equipamientos sociales y urbanos, lo que igualmente explica el fenómeno.

En estricto sentido la Ley es conservacionista y considera el monumento y el bien cultural como un documento a preservar, pero la realidad ha potenciado la rehabilitación en todas sus posibilidades funcionales. Y aún más allá, como en el referido caso del teatro romano de Sagunto, intervención realizada al amparo del artículo 39,2 y que para Muñoz Machado “... es absurdo y contrario a la finalidad que persigue, que es justamente la protección del patrimonio facilitando además su utilización y disfrute... Lo peor (del mismo artículo) es su carencia de matices, su pretenciosa generalidad”⁹. De

esta manera era mucho más clara la legislación del 33 que la del 85 en la que las actuaciones no se especifican con ninguna claridad.

En este sentido podría ser una buena orientación la Carta de Cracovia redactada en el año 2000 que sin renunciar a las rehabilitaciones y dentro de una definida conservación establece un modelo de proyecto que integra la totalidad del proceso y que defiende que respecto a la reconstrucción “debe evitarse... en el estilo del edificio de partes enteras del mismo. La reconstrucción de partes muy limitadas con un significado arquitectónico puede ser excepcionalmente aceptada a condición de que esta se base en documentación precisa e indiscutible. Si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual. La reconstrucción de un edificio en su totalidad, destruido por un conflicto armado o por desastres naturales, es sólo aceptable si existen motivos sociales o culturales que están relacionados con la identidad de la comunidad entera”¹⁰.

El artículo 39.3. recoge la doctrina internacional respecto a proteger y conservar todos los añadidos aportados por la historia del bien inmueble, pero como casi siempre la casuística va más allá. En el presente congreso de de-restauración se apreciará en no pocas ocasiones el conflicto que surgirá sobre la obligación o no de conservar las restauraciones anteriores. Es bien conocido el caso de Saint Sernin de Toulouse y de Carcasona, ambas restauradas por Viollet-le-Duc, la segunda con mayor énfasis creativo. Saint Sernin ha sido de-restaurada por Yves Boiret por constituir un error la operación anterior, en cambio, la realizada por Viollet le ha permitido a Carcasona ser declarada Patrimonio Mundial por su carácter ejemplarizante dentro de las restauraciones estilísticas, método y posición filosófica de la restauración completamente rechazada por todas las teorías, leyes y documentos internacionales. Otro ejemplo notable ha sido la de-restauración de la Acrópolis de Atenas, por ser manifiestamente negativa la aplicación de los materiales de los años 20 y 30 a los edificios por el arquitecto restaurador N. Balanos, por causa del paso del tiempo, y ha sido amparada igualmente por todos los organismos internacionales. En España son muy numerosas las restauraciones que deben restaurar restauraciones anteriores y muchas veces obligan a plantear la elección de destruirlas o mantenerlas. Según la ley, como hecho histórico, deberían ser conservadas.

La propia Ley, en el art.39.3 señala que sólo podrían ser eliminadas cuando produzcan un grave deterioro o su desaparición permita apreciar mejor la historia de los edificios. En ambos casos, y en mi opinión, los límites serían siempre discutibles y subjetivos. Y como ha afirmado Abad Licerias¹¹, se produce la excepción de la excepción. En cualquier caso y también debe aclararse, deben ser permitidas las adiciones cuando estas son necesarias para la estabilidad y para garantizar la función, y en estos casos siempre reconocibles y con arquitectura actual.

La clave de una redacción más actualizada consiste en definir de forma más precisa los conceptos claves de la salvaguardia y de las intervenciones en el patrimonio, fundamentalmente de los conceptos de conservación, restauración y rehabilitación¹².

Notas

¹ Son muy numerosos ya los estudios sobre la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985. Destacaremos ahora solo los siguientes: ÁLVAREZ ÁLVAREZ, José Luis. *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español y la Ley de 25 de junio de 1985*. Madrid: Civitas, 1989; GARCÍA-ESCUADERO, Piedad y PENDÁS, Benigno. *El nuevo régimen jurídico del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986; GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier. *Prólogo a la legislación sobre el Patrimonio Histórico*. Madrid: Ed. Tecnos, 1987; BARRERO LÓPEZ, C. *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*. Madrid: Ed. Civitas, 1990; ÁLVAREZ, José Luis. *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1992; ALONSO IBÁÑEZ, María del Rosario. *El Patrimonio Histórico. Destino público y valor cultural*. Madrid: E. Civitas, 1992; ALEGRE ÁVILA, J.M. *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994; BENÍTEZ DE LUGO y GUILLÉN, F. *El Patrimonio Cultural Español. Aspectos jurídicos, administrativos y fiscales. Incentivos en la Ley de Fundaciones*. Granada: Ed. Comares, 1995.

² Desde el ámbito jurídico seguimos las aportaciones realizadas por PÉREZ DE ARMIÑÁN Y DE LA SERNA, Alfredo. "Una década de aplicación de la Ley del Patrimonio Histórico Español", *Patrimonio Cultural y Derecho*, n.º 1, 1997, pp. 33-51 y GARCÍA FERNÁNDEZ, J. "La protección jurídica del Patrimonio Cultural. Nuevas cuestiones y nuevos sujetos a los diez años de la Ley del Patrimonio Histórico Español", *Ídem*, pp. 53-74.

³ Leyes de Patrimonio de las Comunidades Autónomas: Ley 4/1990, de 30 de mayo, del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha; Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco; Ley 1/1991, de 1 de julio, del Patrimonio Histórico de Andalucía; Ley 9 /1993, de 30 de septiembre, del Patrimonio Cultural Catalán; Ley 8/1995, de 30 de octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia; Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano; Ley 10/1998, de 9 de julio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid; Ley 11/1998, de 13 de octubre, de Patrimonio Cultural de Cantabria; Ley 12/1998, de 21 de diciembre, del Patrimonio Histórico de las Islas Baleares; Ley 2/1999, de 29 de marzo, del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura; Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés; Ley 1/2001, de 6 de marzo, del Patrimonio Cultural del Principado de Asturias; 12/2002, de 11 de julio, Ley del Patrimonio Cultural de Castilla y León; Ley 7/2004, de 18 de octubre, de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja, etc.

⁴ El concepto de Bien Cultural tiene sus antecedentes en la Convención de la Haya (1954), pero el primer país que lo adoptará será Italia que lo incluirá en su legislación por influencia de la Comisión Franceschini: "todo bien que constituye un testimonio material dotado de valor de civilización". Más tarde será la UNESCO la que lo difunda dentro de sus declaraciones de Bienes Culturales o Naturales de la Humanidad.

⁵ La Ley de 1985 en su preámbulo menciona explícitamente "la cultura material debida a la acción del hombre" quedando excluida toda la inmaterial.

⁶ Art. Cit., p. 43.

⁷ ALONSO IBÁÑEZ, M.R. *La acción pública de tutela del Patrimonio Histórico español: Bases de su ordenación y técnicas jurídicas de intervención*, Universidad de Oviedo, 1991, p. 113; SÁNCHEZ LUQUE, M. *La gestión municipal del Patrimonio Cultural Urbano en España*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2005, pp. 289-291.

⁸ Véase: "El problema de la conservación y restauración de los inmuebles culturales: los criterios de intervención previstos en la legislación estatal española", de ABAD LICERAS, José María. *Revista Patrimonio Cultural y Derecho*, n.º 4, 2000, pp. 111-136.

⁹ MUÑOZ MACHADO, S. *La resurrección de las ruinas*. Madrid, 2002, p. 79. Véase también: BARRERO RODRÍGUEZ, C. y CARUZ ARCOS, E. "La intervención en los bienes inmuebles del patrimonio histórico. La interpretación del artículo 39.2 de la ley de patrimonio histórico español por la sentencia del tribunal supremo de 16 de octubre de 2000. La ilegalidad del proyecto de restauración y rehabilitación del teatro romano de Sagunto", *Patrimonio Cultural y Derecho*, n.º 5, 2001, pp. 313-324.

¹⁰ RIVERA BLANCO, J. y PÉREZ ARROYO, S. *Carta de Cracovia 2000, Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. Valladolid: 2000.

¹¹ Art. Cit., pp. 111-136.

¹² PARDO FERNÁNDEZ, M^a A. *Un siglo de Restauración Monumental en los Conjuntos Históricos Declarados en la Provincia de Badajoz: 1900-2000*, Tesis Doctoral, Cáceres, julio 2006.

Antígona, veladora de la memoria, o el problema de la conservación del patrimonio arquitectónico

Julián Esteban Chaparría, Jefe del Servicio de Arquitectura. Generalitat Valenciana. ALPRM

“Todos viven la memoria, pero nadie la posee. La casa de la memoria no es simplemente nuestras costumbres, rituales y tradiciones, nuestros cuerpos, instituciones y monumentos, ni siquiera nuestras personalidades íntimas y nuestro inconsciente individual. Es en última instancia ese lugar del ser concentrado que es el zumbido histórico de nuestro hábitat terrenal”
Iain Chambers: *Culture After Humanism: History, Culture, Subjectivity* (2001)

El género humano se encuentra consignado a un exilio permanente, expuesto a la enfermedad furiosa del mundo, donde el tiempo, la verdad y los objetos son devastados por la historia y el error de sus caminos. El pasado es la escena de huellas persistentes. Como signos, silencios y resonancias, nos vemos dirigidos hacia lo que está irremediabilmente perdido para nosotros y, sin embargo, sigue con fuerza en nuestros pensamientos poniendo en entredicho nuestro sentido del presente. Abrir el cuerpo de la historia y exponerlo a la reivindicación del mundo implica la adopción de una figura de tiempo, de conocimiento, que es también una figura de discurso, de escritura, capaz de mantener en suspensión la ambigua verdad de nuestra continua reescritura del pasado mientras investigamos el potencial histórico del presente.

En este sentido, una de las cuestiones sustanciales relacionadas con los testimonios materiales de la historia es el de su conservación o, más bien, el de cómo intervenir en ellos con el fin de atender a aspectos tan ineludibles como son los de proteger su integridad material y frenar su degradación; restañar las heridas, algunas mortales, que el hombre o la naturaleza le ha infligido; hacerlo más comprensible al tiempo que evidenciar su carácter identitario de una generación, un tiempo y un lugar y de su transcurso histórico; y fomentar su apropiación y uso simbólico o funcional.

Pero debe explicarse con claridad, y desde el principio, que la intervención que aquí interesa es aquella entendida en los términos fijados por Ignasi de Solà-Morales de exégesis arquitectónica, interpretación única, personal, que resulta de la fusión entre texto y lector, estructuras del material histórico existente y su utilización como pauta analógica del nuevo artefacto. Es decir, la intervención como la tan denostada y temida operación arquitectónica que siempre se ha considerado atentado contra el documento existente, porque no hay operaciones inocentes en el patrimonio.

Sirve a mis argumentos, y por ello da título a este texto, el mito de Antígona, como representación de la trasgresión de la norma, de la ley pública decretada por Creonte para que no se enterrara a Polinices, cuyos restos debían quedar expuestos a la intemperie, sin tributo ni lágrimas, como alimento de perros y aves de rapiña, en definitiva, para su olvido. El objetivo de Antígona era, por el contrario, enterrar a su hermano, lo que implicaba realizar los ritos necesarios, valorarlo, conocer su significado y ponerle un nombre, ubicarlo como un hecho vivo y ejemplar en nuestra memoria. Es por ello que se la conoce como la veladora de ésta, y tiene connotaciones con la arquitectura y los monumentos.

En efecto, se ha depositado en este mito una serie de categorías y concepciones con las que se ha esforzado en penetrar en su esencia: la causa triunfante y la causa perdida, el juego y el contrajuego, derecho contra derecho, culpa trágica y expiación, libertad personal y destino, individuo y comunidad política... que la hacen profundamente sugerente por la relativa perennidad de sus valores. Pero quizás su mayor interés es que las representaciones trágicas, como ha explicado el historiador Vidal-Naquet, sitúan al espectador ante un espejo quebrado devolviéndole una imagen alterada, a veces magnificada, a veces criticada y a veces profundamente invertida, de sí mismo y de su comunidad. Este extraño reflejo deja al espectador ante un pensamiento ambiguo y multidimensional de gran riqueza.

¿Cómo puede interpretarse la desobediencia de Antígona, su trasgresión y su mensaje de rebelión de la conciencia individual frente a la razón de estado, recabando la aprobación del público y de los dioses? No interesa aquí la interpretación ortodoxa de esta tragedia, es decir, su generosa entrega y su valiente defensa de la piedad personal y de los lazos familiares, sino aquella que representa el aspecto más árido de la trasgresión. En el mundo representado por Sófocles, lo que se esperaba de la mujer era que se limitara a actuar en el ámbito estrictamente privado. Como decía el proverbio griego, el mejor adorno de la mujer es el silencio y el mejor elogio la reclusión y la insignificancia. Cuando Antígona desobedece a Creonte, y busca con ello la gloria inmortal, se comporta de una forma que es completamente contraria a la que se espera de una mujer, y su desobediencia es una acción política. Debe entenderse, además, que las tragedias se realizaban en el seno de rituales en honor de Dionisos, en los que cabía establecer un disenso profundo, como un ejercicio de auto-esclarecimiento realizado desde dentro. Y así me gustaría que se entendiera este texto.

Una mirada hacia la historia de la restauración, historia de la arquitectura se quiera o no, nos muestra cómo aquella nació como forma de reivindicación nacionalista, una manera de trabajo patriótico y de formación de la conciencia nacional, lo que habría de influir notablemente en el trabajo sobre ellos. En ese período, la restauración sólo se puede entender dentro de la cultura del historicismo: conservando y restaurando los documentos históricos se puede conocer la historia, y la historia sirve para conocer el presente. Documentos verdaderos de un momento histórico, pero también, como acaba reconociéndose, de los procesos históricos cuando se pasa de la sincronía a la diacronía, aunque no deje de reconocerse que sólo uno de esos procesos es el representativo del monumento, momento que se convierte en punto de referencia más o menos velado para el resto del monumento, aplicando en la restauración los principios que servían para componer la historia. El antes pertenece a la no historia y, por tanto, no interesa. Es la restauración la que introduce el documento-monumento en la historia fabricando si fuera preciso las ruinas.

La restauración ha sido, y es, tanto una operación de arquitectura como de resignificación ideológica, de fabricación de mitos, símbolos, identidades y memorias, y también de dignificación artística. Habría de influir en la restauración decisivamente la definición de valores depositados en el patrimonio, valores en los que se fundamentaba el aprecio individual y colectivo por él y, de manera especial, la diferente actitud ante los fragmentos históricos específicos y ante su materialidad, que podía ser sustituida, reproducida, añadida, borrada o reinterpretada.

Las reglas del juego han sido laboriosamente elaboradas. En Italia no se han mezclado nunca las leyes y las cartas de restauo, que a modo de normas e instrucciones servían de guía en el trabajo de los técnicos encargados de velar por la memoria. Tan sólo se produjo un intento en sentido contrario, y ocurrió en los años treinta, en el período fascista, cuando se buscó hacer un *res-*

tauro de stato, sin que llegara a cuajar la iniciativa. Es interesante recordar que en esos años se produjo el debate sobre la manera arquitectónica de intervenir, *passatista* o *modernista*, debate de trasfondo ideológico en el que la primera opción fue sostenida desde posiciones liberales y la segunda desde fascistas, esta última en una ecuación que ligaba moderno, progreso y fascismo. Por el contrario, en España, que no ha tenido la práctica de las Instrucciones o Cartas, sí existe el hábito de introducir en la legislación los controles sobre la reconstrucción, y ello en los dos textos elaborados, uno en período de la II República (1933) y otro en plena democracia (1985), respuesta a desabridos momentos anteriores.

En el ámbito español, los cincuenta años que transcurrieron desde el primero de los textos hasta el segundo evidencian una cesura insalvable entre la arquitectura moderna y la histórica. Los arquitectos restauradores de todo ese período fueron unos magníficos historiadores pero no estuvieron interesados por la arquitectura moderna, y el acercamiento del Manifiesto de la Alhambra (1953) fue un acercamiento ahistórico y sin retorno. En los veinte años que han transcurrido desde el segundo hasta hoy, cuando los restauradores somos peores historiadores que nuestros antecesores, cabe señalar un despertar confiado de la arquitectura moderna que además ha llegado a “contaminar” saludablemente a la histórica en un fenómeno que no se ha producido en otros países y que caracteriza la reciente restauración de monumentos, eso sí, trasgrediendo, la mayoría de las veces, la legislación sin excusas ni pretextos de daños bélicos que han justificado en el mundo las actuaciones de reconstrucción.

La revisión hoy del texto legal vigente, a mi juicio, debería dejar fuera, sin matices, los criterios de actuación sobre los monumentos. Éstos deberían ser recogidos en instrucciones de orden general, o de orden particular para cada monumento, a pesar de que, de manera evidente, son más adecuadamente permeables a modificaciones de nuestra constante dinámica de entenderlos y valorarlos, evitando así que sean los muy respetables jueces quienes, oídas sesudas peritaciones, dejen nuestras trasgresiones al margen de la ley. De la realidad de nuestras intervenciones, de sus aciertos y errores, se deducen con el tiempo teorías, generalizando lo ingeneralizable, y de éstas, tiempo después, las cartas internacionales que con imposibles equilibrios tratan de establecer lugares comunes, acatadas a la vez que incumplidas sistemáticamente al menor desastre bélico o natural. Estas cartas son las que finalmente dejan su poso “científico” en la legislación sectorial, como de manera inequívoca los textos elaborados en Atenas y Venecia viven en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y en los textos autonómicos posteriores.

Para comprender bien la procedencia de estos dictados, puede servir de estímulo el conocimiento del pensamiento estético que se desarrolló en los años cincuenta en Italia tras las reconstrucciones de posguerra, cuando las preguntas fundamentales que se formularon en torno a la restauración, y que habrían de influir decisivamente en los principios establecidos en la Carta de Venecia y de ahí hasta nosotros, fueron: cuál era el campo de acción de la intervención sobre los monumentos, y si debía tener ésta una función restitutiva o conservativa. Pero para ello quizás sea preciso determinar cuál era el papel que en el hacer, en el intervenir, se confería a la materia nueva y a la ulterior fisonomía, siendo la respuesta que la conservación, aún en la modestia de una operación que estaba subordinada al conocimiento del monumento, no podía no ser sino expresión estética en cuanto se dirigía a salvaguardar la forma.

Se consideró que el problema de la restauración había aparecido en el momento en que la arquitectura se había vuelto consciente de su papel cultural, y en esa óptica repercutieron las reflexiones de la restauración crítica, especialmente de Pane y Bonelli y su necesidad de atribuir nuevamente sentido a la restauración. Estas reflexiones se produjeron en un particular momento en

el que toda certeza era conjugada con violencia, en el que los sistemas filosóficos cedieron el puesto a actitudes problemáticas, produciéndose una fractura entre ideología y pensamiento. En este contexto y en el campo de la estética, el tema de la forma, que había atravesado ya dos siglos y que Croce había cultivado como aspecto individualizante del arte, asumió un nuevo papel. La visión sincrónica se dilató para comprender la historia: el tiempo de la cultura, pero el desarrollo histórico no era aprehensible a través de un sistema predefinido positivista, sino a través de la experiencia que de la cultura se tenía en el tiempo. Se señaló que la continua metamorfosis que es la historia mostraba cómo el hombre se acerca a la naturaleza de las cosas confiriéndoles nuevas formas, y que las arquitecturas transformadas en el tiempo, en cuanto han sido sustraídas a su original fisonomía, en su actual estado constituyen la forma de nuestra memoria. La conservación, custodia de los signos que han hecho de la tierra el lugar del hombre, no podía ser más que depositaria de ella, de manera que las constantes metamorfosis y la irreversibilidad del tiempo eran dos constataciones a las cuales no era posible sustraerse.

Pero mientras la operatividad del pensamiento y de la práctica se entendía objeto de aprendizaje, el arte no. Ningún artista podía sustituir a otro. Se señaló que no se puede considerar falsario a un sabio que se apropia de pensamientos ajenos, en todo caso será un hurto intelectual; nadie que emule el comportamiento de otro es un falsario, en este caso se habla de plagio. Pero quien trata de reproducir una obra realiza un falso, porque la autenticidad es el resultado de una expresión personal que implica la capacidad de sentir y proyectar. La síntesis de esta capacidad, que expresa la unicidad del autor y persigue la unicidad del momento en el cual ha estado realizada la obra, es irrepetible.

Los binomios clásicos (materia-forma, forma-contenido) no aparecían ya como aspectos conectados en una relación de tensión. A la dialéctica había de sustituirle las interacciones dinámicas. Las categorías no eran ya consideradas nociones en conflicto, sino horizontes diversos convergentes en el mismo objeto y capaces de permitir un análisis estructural. Éste era el nuevo aspecto que surge como instrumento de lectura. Más allá del organismo estético los temas que se entendieron emergentes fueron la evocación y la memoria, la materia y la completación. Pero la arquitectura es el resultado de un proceso formativo en el que la misma técnica ejecutiva se constituye en el momento en el que el objeto a realizar se pone de manifiesto. Las obras se muestran en su aspecto total completo cuando la actividad formante está agotada, y nadie podrá reclamar o evocar el acto de formar cuando el objeto se haya perdido. La restauración no es regeneración, no es resurrección. En el momento en el que la obra inicia su dimensión histórica inicia también su proceso de envejecimiento, proceso propio de todo ente. En el curso de su vida la obra reclama intervenciones de conservación, pero no se puede reemprender el acto de su específico formar porque la operación está concluida; esta actividad se consideró exclusiva para su creación.

Si el procedimiento de creación es un quehacer del cual el autor no conoce a priori el resultado, así como la forma formada es al mismo tiempo forma formante, este procedimiento no puede en ningún momento ser reabierto. La arquitectura es organismo, y las partes que lo componen, recíprocamente, asumen su significado; la cuestión está en si lo que todavía queda, en cuanto que las partes se contienen y contienen la totalidad del organismo, está en disposición de reclamar las faltantes. Pero el organismo ha venido a menos en el momento en el que una parte o más han sido sometidas a la degradación o a la destrucción, y cuanto queda alude a lo que ya no es, y también al proceso con el que se formó. Por lo que en el momento en que una parte se ha perdido, la reciprocidad entre la parte y el todo ya no es relevante. Si la obra no es conocida en su estado precedente y nadie puede afirmar qué fisonomía tuvo, tanto menos es posible recu-

perar su aspecto en su exacta configuración, y es intrínsecamente imposible hacer ser nuevamente su individualidad. Pueden ser formuladas filológicamente hipótesis reconstructivas, o pueden ser avanzadas soluciones sobre la base de datos comparativos y técnico-científicos, pero ya no serán las condiciones en las que la edificación fue realizada, ni los artífices ni los materiales, en su estricta individualidad.

Con ese posicionamiento sólo quedaban dos condiciones: la evocación y la memoria. En la primera se advierte que la obra del pasado es un organismo diferente respecto a como ahora aparece; en el segundo caso se tiene memoria de una parte que ya no existe. La primera es significativa sólo si regresa en la segunda, la evocación puede ser de hecho una ilación y su existencia se para en la denuncia, otra cosa no sirve para señalar la unidad perdida. La segunda condición, la memoria, es una presencia sólo en cuanto reenvía a una ausencia, pero sus contornos necesariamente son diferentes de los datos perdidos. Una cosa es la presencia, otra el recuerdo. Los dos planos, presencia y memoria, se excluyen recíprocamente y manifiestan su intrínseco valor significativo. El pensamiento puede evocar lo ausente cuando existe una estructura capaz de contenerlo, pero la arquitectura es tal sólo en el momento en que está presente y su integridad aparecerá únicamente a quien sabe ver el todo en el acto de animar las partes, de construirlas, reclamarlas y ordenarlas. Pero, según Pareysson, la degradación, o la pérdida, no era ciertamente el peor de los males que podían ocurrir a la arquitectura, el olvido quizás era el mal más pernicioso.

Pero hoy, medio siglo después de darse esta manera de pensar, las condiciones pueden ser planteadas en otros términos, algunos de ellos complementarios. La incubación híbrida que reside en el patrimonio arquitectónico, encuentro de historia, arquitectura y de símbolo, es decir, depósito de anhelos de preservación de memoria social, lo convierte en producto de una riqueza y matices especiales.

Una manera de tratar el pasado más problemática, plural, porosa y rica, distante de la dictada desde la ortodoxia y la vigente legislación, aunque también más insegura, sería aquella que no se centra en la continua confirmación del sujeto de observación. Esta nueva posición se opone al control del presente y a la institucionalización del pasado, lo que cuestionaría la autoridad de los lenguajes críticos y de la historiografía seguida hasta hoy, poniendo en entredicho el particular acomodo histórico que considera la intangibilidad del monumento. Revisemos, pues, nuestras maneras, o amaneramientos, y modalidades de pensamiento, poniendo en juego la trasgresión y la revisión radical de los dictámenes heredados y el acomodo cultural.

El respeto al documento histórico que es el monumento nunca ofrece el cuadro completo, hay siempre algo más que excede de ese marco, de ese sentido del monumento en el que el “no tocarás” es la única actuación posible, la mera conservación como el medio transparente de expresión, y esa verdad como representación del racionalismo. ¿Cómo era el monumento en origen? ¿Qué ocurre con su arquitectura y con su subjetividad? Esta perspectiva no es nueva y, desde luego, no inaugura un universo antehistoria ni anuncia el final del monumento, sino que propone un sujeto diferente y una ética diversa del entendimiento.

Se nos ha indicado hasta ahora la necesidad de una distancia crítica y de una mirada desinteresada en la apropiación del monumento, y la subordinación de nuestro trabajo al consenso universal de una razón. Con esta racionalización del sentimiento, la base del juicio crítico y la continua autoridad del sujeto están aseguradas, pero ver, escuchar y experimentar los monumentos debe ser también perturbación, una brecha en la textura de lo esperado, con un lenguaje que convierta lo ordinario en extraordinario, que supere lo que siempre se deja suspendido y silencioso, aunque esto suponga la ruptura del paradigma humanista.

Más allá de los límites del documento histórico surge el sentido del documento arquitectónico, de la arquitectura en definitiva, que no es ni sistemático ni concluyente, en la dirección tanto de un avance como de evidenciar una pérdida de lo que ha sucedido, lo que nos transportará más allá de nosotros hacia el papel del tiempo y el subsiguiente sentido de pérdida que proclama una identidad. El alejamiento crítico de la historia de subjetivismo posesivo, y su conocimiento autoconfirmador, no significa enajenar los monumentos a la modernidad. Proponer actuaciones de inquietud como posibles consiste en plantear lazos y medios reales, no virtuales, de comunicación, saboteando los órdenes establecidos, revisando sin piedad las premisas del sujeto y, con ello, una vuelta a la comprensión de la complejidad cultural que encierra el patrimonio. Las respuestas con arquitectura no buscan solamente comunicar una ausencia o representar la realidad, sino que servirán para atraer la atención sobre el medio en sí mismo con una actitud histórica y cultural que termina por revelar mucho más que cualquier mensaje intencional. Y más allá de la autoridad cultural y política de la arquitectura yace la intrigante conexión de un estilo de inscripción que es también el síntoma de un tren de pensamiento: una práctica textual, un sentido y una dirección que simultáneamente sirve y sobrepasa lo significado.

Cuando se interviene sobre un monumento se establece una proximidad con él. La manera de apreciar dicha proximidad no está tanto en investigarlo de nuevo, en su calidad de incomparable asunto histórico, sino más bien en escuchar las preguntas que surgen de aquella realidad particular, preguntas que se interesan por el eventual concepto y por la representación de aquel entonces y de ahora. El retorno al momento en que fue construido, o los procesos a los que fue sometido, podría ser experimentado como una cuestión inquietante que pone en entredicho nuestra manera de utilizar, comprender y construir el pasado, que en cualquier caso requiere describir y escribir la versión que prevalecerá hoy.

El hecho de repensar el tiempo y el lugar de ese objeto supone dislocar el historicismo que ha dirigido su cultura e historia, y reabrirlo a una distinción entre el consuelo cerrado de lo ya determinado y la vulnerabilidad de una situación susceptible de otras modalidades narrativas. Una situación crítica, abierta y vulnerable, por el contrario, podría ser concebida como una determinación arquitectónica, una narración o versión, suspendida entre la inclusión y la exclusión, entre la representación y la represión, en la cual la última palabra nunca llega. Sería una respuesta situada más allá del diseño del destino histórico, algo que escapa a la representación empirista y a la tiranía discursiva de un realismo supuestamente objetivo que ingenuamente considera posible abstraerse de las condiciones de la existencia y que, por tanto, se convierte en una sombra exangüe de lo que fue. El historicismo, y las propuestas respetuosas que de él se han derivado, propone la seguridad de una coherencia impermeable al cuestionamiento, ya que confía en una retórica que olvida la arquitectura.

El restaurador no es tanto quien vuelve a escribir el pasado, sino más bien el guardián del cada vez mayor archivo del conocimiento humano, un archivo que permanece inestable en su forma y fundamentalmente inalterable en sus premisas. Pero el tiempo histórico del objeto de la intervención puede ser cruzado, construido e impugnado por la arquitectura, de manera que, en vez de simplemente dar testimonio de la memoria oficial, se pudiese tratar de extraer de aquel acontecimiento o documento las energías para doblar una y otra vez el presente con vistas a impugnar un destino aparentemente impuesto por la historia, alegoría del carácter precario de la modernidad. Se trataría de pensar en el mundo en el que habitamos como un producto del tiempo, en la modernidad impregnada del tiempo, y considerar las categorías que hacen comprensible este tránsito terrenal, lo que permite apreciar la construcción cultural de cómo el tiempo viene a ser representado.

La representación del pasado está subordinada a la insistencia del progreso, y el tiempo, oficialmente custodiado en monumentos, museos y archivos, siempre es recibido, transmitido y aprehendido en la formación cultural e histórica donde nacemos y damos sentido a nuestras vidas. Tal historia no está fuera de cada uno de nosotros como si fuese un objeto independiente para ser investigado y explicado, sino que es una historia en la que estamos incorporados. La historia y, en ese ámbito, la intervención sobre los monumentos, resulta del acto de incorporación que en verdad es un acto de interpretación. Ha escrito Salman Rushdie: “el primer paso para cambiar el mundo es describirlo de nuevo”; efectivamente, de la supuesta división entre relatos imaginarios y realistas, construcciones virtuales y reconstrucciones, surgen las modernas disciplinas entre literatura e historia, arquitectura y ruinas. El hecho de que la historia esté considerada como la base firme de la explicación y la arquitectura como su adorno imaginario es una forma de narración, una articulación social, que habla de la historia de una particular formación cultural cuya hegemonía es indiscutible. Sus límites, esos que la restauración institucional representa y reprime, sí pueden ser reconocidos e inscritos en configuraciones impugnadoras del tiempo, lo que implica la expulsión de la modernidad lejos de la tiranía de una racionalidad omnipotente y del universalismo de un punto de vista único y lineal.

A la luz de una modernidad positivista y segura de sí misma lo que surge no es la expresión de duelo por las figuras perdidas de la certidumbre, sino el necesario entierro de los muertos para investir de nuevo el mundo y el yo con importancia simbólica, como hizo Antígona. No se trata de abandonar el sueño ni la utopía, sino de transformarlos en un acto contemporáneo, es decir, en una ética atenta a la incierta configuración histórica en la que habla y le permite hablar. Pero ¿cuál es exactamente esa configuración? ¿Dónde surge y a qué responde? Contestar a esta pregunta requiere reconocer una diferenciación del lugar cultural e histórico desde donde se habla, lugar que en la actualidad no está anclada en los historicismos nacionalistas sino cada vez más dependiente de una estructura global que evita las respuestas universales y tiene confianza, como instrumento de lenguaje, en la arquitectura.

¿Existe otra manera de relatar el pasado, los pasados, a través de los monumentos? Indudablemente, y una de ellas, es la adición de nuevas arquitecturas a las del pasado por medio de reconstrucciones, reinterpretaciones o reintegraciones. El edificio establecido por la historiografía no desaparece por ello, sino que persiste y sobrevive pero atormentado por una serie de interrogantes y, probablemente, todo es una cuestión de coherencia, las soluciones que hablan de una modernidad múltiple, en la que pasado y presente se unen e interrogan mutuamente, pues en su afiliación contemporánea, tanto el sentido del presente como el de futuro son deudores de las cuestiones que provienen del pasado. El pasado surge en el presente no sólo anunciando el otro lado reprimido de la modernidad, sino también sembrando una perturbación rebelde. No solamente la modernidad se vuelve más compleja por la adición de lo no reconocido, sino que permanece desarticulada por las cuestiones que ya no puede contener más. Lo arcaico, que supuestamente permanece en la niebla del tiempo, aparece en medio de la modernidad con otro sentido, otra dirección.

Frente a la distancia temporal y cultural impuesta por la racionalidad instrumental o las certidumbres trascendentales del historicismo puede surgir un dinamismo insospechado que rompa la aguda distinción entre el universo supuestamente natural y estático de lo primitivo y el perpetuo movimiento cultural de lo moderno. Si la arquitectura se introduce en lo antiguo quebrantando cualquier ilusión de recuperar aquel mundo tal y como era, lo antiguo surge de nuevo para convertirse en una instancia contemporánea de la arquitectura, que busca representarlo y circunscribirlo. El

mundo tal como era se perdió para siempre, lo que queda son los restos de su representación. Sin embargo, tales rastros no son objetos muertos a la espera de ser clasificados y explicados en una lógica universal, sino interrogaciones vivas que pueblan fantasmalmente nuestro entendimiento con otras historias. Lo antiguo se esfuerza en resurgir, no está simplemente ahí, antes de nuestro tiempo, sino que es asimismo una presencia inquietante que propone y permite una nueva configuración de nuestro presente. Se trata de insistir en otros órdenes de sentido -arcaico, mítico, inconsciente, poético- para volver a escribir los monumentos, establecer historias con otro ritmo y convertir en mágico lo mundano. El hecho de insistir en lo antiguo como una narrativa estratégica que desestabiliza las presunciones, las racionalizaciones, las represiones y las negaciones de la modernidad no es buscar la recuperación de una inocencia perdida, sino más bien proponer una investigación crítica sobre cómo relatar lo real.

Frente a la opción de no reintegrar, reponer, completar o reconstruir, debe recordarse que lo material es lo que se reafirma y lo que espera una forma. Es lo que viene a nuestro encuentro y nos desestabiliza; lo que, cuando lo encuadramos, nos invita a considerar el propio proceso de encuadre que constituye la perspectiva del sentido, del conocimiento y del afecto, pero que simultáneamente, al llamar la atención sobre el acto del encuadre, acentúa y reconoce los límites de tales registros. Aunque hemos de ser conscientes de que llegar a este punto e investigar las posibilidades de un sentido menos seguro de “verdad” histórica viola las fronteras existentes de la representación institucional y amenaza con cortar el cordón umbilical que tradicionalmente vincula los monumentos con las humanidades y su tratamiento racionalista y humanista. Este sentido, menos seguro, se basa en un lenguaje crítico que extrae su ética de las experiencias, prácticas y propuestas de lo subalterno. Pretende ser el conocimiento del otro; no se trata de una ventriloquia académica que habla en nombre de lo subalterno para así confirmar la existente hegemonía, sino de un conocimiento del otro que irrita, molesta y en última instancia interrumpe un arreglo precedente de conocimiento y poder.

La “post-no-intervención”, como cuestión crítica, actitud intelectual y práctica institucional, es seguramente también el signo, el síntoma de una permutación que deliberadamente proponga configurar de nuevo el cuerpo de conocimiento y de las definiciones anteriores e invoca un encuentro histórico y teórico en el que todos estamos invitados a repasar y reconsiderar sus posiciones sobre el mundo en la articulación y administración del juicio histórico y de las definiciones culturales. Y con ello se propone implícitamente una crítica fundamental de las instituciones, lenguajes y disciplinas que históricamente organizaron, definieron y explicaron la actuación sobre los monumentos en los siglos XIX y XX.

De este modo el pasado se desliza desde las débiles exigencias de un depositario silencioso hasta una insistente descalificación del presente. Aunque esta relocalización radical de ningún modo garantice una ausencia de narcisismo intelectual, si se persigue con insistencia, conduce a consecuencias irreversibles para el entendimiento histórico y cultural. Como también impone una interrupción en la aparente inevitabilidad histórica del “progreso”. El despliegue lineal del desarrollo y del paso desde lo primitivo hasta las perfecciones del futuro está aquí intercedido por una serie en espiral de retornos transversales que transmiten el pasado en el presente, lo arcaico en la vanguardia. En esta puntuación inesperada, la narrativa histórica no sólo se ve forzada a ampliar sus créditos, sino también a reconsiderar su diseño, sus impulsos y sus deseos.

Al insistir en los límites de la representación histórica no simplemente se busca llamar la atención sobre una potencial pluralidad y diversidad de puntos de vista, sino que se intenta establecer los términos más radicales de lo no visto y de lo invisible, de lo que persiste como un punto

de corte, como un límite, como una dimensión desconocida y un cuestionamiento potencial. Como una perturbación crítica que reverbera por sitios diferentes, proporciona un sentido simultáneo de conexión y distinción, mientras que sugiere eslabones entre mundos antes separados en la distancia intelectual, histórica, política y física, acerca lo que antes fue reprimido, exorcizado de la ecuación o, simplemente, ignorado.

Lo añadido o reconstruido nos transforma en seres distantes al volver desconocidas e inquietantes nuestra historia y nuestros monumentos. En esta interrupción, difícil de aceptar sobre todo por los que siempre han vivido la historia como el espejo de sus personalidades, se fuerza a vivir la historia como una apertura ética, como una invitación a replantear las propias premisas de lo histórico y, por tanto, las consecuencias culturales, políticas, síquicas y poéticas que surgen al importunar los monumentos. La rigidez unilateral de la relación observador-observado/sujeto-objeto que hemos heredado del humanismo cede el paso a un lenguaje diverso: menos violento en su insistencia y más abierto en su significado, alejado de un ensimismamiento que convierte la historia, la cultura y el mundo en una preocupación por un estado que es estéril y, en última instancia, cruel. El artificio de la distancia intelectual debe ser sustituido por la contingencia histórica y cultural y, así, el cuestionar y deshacer esa distancia crítica, justificada en nombre de la ciencia, del conocimiento y de la verdad, es configurar de nuevo una situación en la que vivimos.

La historia no es simplemente la excavación del pasado sedimentado, la historia es la representación institucionalizada del pasado, es una actividad contemporánea que recuerda el pasado en una configuración en marcha del presente. La historia, el monumento, no es lo que fue, sino el testimonio de lo que es, como conocimiento, discurso, debate, representación e interpretación. La insistencia de la intangibilidad como modalidad privilegiada de actuación es particularmente incontestable en el ámbito de nuestra cultura, sólo en la literatura o en las representaciones virtuales se permiten otras exploraciones imaginativas, pero que son consideradas bastante lejanas de las pretensiones de verdad perseguidas en las facultades de humanidades, más objetivas o con inclinaciones “científicas”. Esta reducción de la intervención a una sintaxis objetivadora no es ni accidental ni arbitraria, sino que se encuentra en la historia de la profesionalización de las disciplinas que establecieron la epistemología como norma científica del siglo XIX. Pero tal pensamiento, y existen tantos ejemplos de singular origen y justificación, no refleja el mundo de todo el mundo, sino el mundo de algunos.

La ilusión realista que asume que pasamos directamente a través de las ruinas para observar, capturar, describir y explicar los monumentos, puede ser directamente desafiada, como lo ha sido en otros ámbitos. Por medio de la reescritura de la historia, del lenguaje y de las estrategias de relatar el pasado, no sólo se vuelve responsable la naturaleza de la realidad sino que las estructuras de la representación dejan de estar subsumidas en una problemática simplemente formal o retórica, como si la realidad estuviera ahí, de vuelta, a la espera de ser recuperada por el sujeto. La reescritura de la historia se encuentra directamente inscrita en la historicidad del propio monumento, y se trataría más bien de abogar por una responsabilidad histórica y ética de la arquitectura en la que la verdad, el conocimiento y el sentido de nosotros mismos estén localizados y expresados.

Atrapada la arquitectura en el tiempo y el tiempo en la arquitectura, no existe ningún pasado, sólo hay el paso del presente, permanentemente abierto a la nueva configuración por medio del cuestionamiento del pasado: tanto del pasado que es cuestionado como del pasado que cuestiona. Esto significa que el pasado no se puede cancelar ni negar. Más bien, el pasado sigue siendo claramente pasado al reconocer en los procedimientos de rememoración y en los regímenes de representación/intervención nuestro acceso único al paso del tiempo. Puede ser visitado de nuevo

y reescrito desde un realismo limitado e impugnado, pero en su regreso también puede plantear el desafío de lo irrepresentable e inconmensurable.

El desafío a la autoridad de una disciplina como la restauración de monumentos, a lo que ésta pretende decirnos sobre cómo tratar el pasado, es también un desafío a un entendimiento del presente y un desafío a nosotros mismos. El edificio disciplinario de la historia, en su calidad de archivo moderno, continuamente renovado de las desiguales y contradictorias ataduras de un “progreso” inmanente, queda así transformado en la estructura inconclusa y mucho más inquieta de una ruina que da testimonio con conocimiento de las representaciones del mundo, de sus historias y de su verdad. El hecho de reconsiderar el régimen de actuación que le permite hablar a la historia y reconducirla a través de la arquitectura puede desestabilizar el concepto de fuentes primarias, de los documentos y de los archivos, así como liberar una inquietante proximidad entre los hechos y la ficción, pero su trascendencia reside en la insistencia de que el conocimiento surge en la narración continuada del mundo que pretende curar la herida de la memoria.

La arquitectura no es un ornamento ocioso sobre los monumentos, sino una insistencia ética que nos invita a pensar de nuevo. Pero no se trata de proponer una distinción abstracta entre la no-intervención y la reconstrucción, eso sería una perspectiva demasiado superficial, sino de proponer una distinción entre una postura subjetivista que presume de objetividad y un intento de actuar, pensar y estar de manera más expuesta. Mientras que la antigua actitud permite el consuelo de asegurar la autoridad moral y la distancia crítica, la otra abandona la comodidad de la confirmación intelectual y procura más bien interpretar una política en la cual escuchar voces, historias, experiencias... silencios, enfrentándose a lo que está inmediatamente disponible al deseo y al designio del que escucha. Reestablecer unos límites que antes no existían. Pero el reconocimiento de estos límites también puede reforzar el cuestionamiento mediante el enfoque más preciso de la pertinencia de la crítica posterior, aunque ésta debería producirse sin aparatos formales o metodologías explícitas, pues lo que aquí interesa no es la naturaleza concluyente del monumento arruinado o congelado en el tiempo, sino el poder de articulación y la política del conocimiento que crea el nuevo objeto y su explicación posterior.

Es quizás la trasgresión de los instrumentos con los que operamos con los monumentos lo que mejor revelará nuestra relación temporal con ellos, que soportan nuestra vida y nuestra historia, confirmándola y refutándola al mismo tiempo, invirtiéndola y excediéndola simultáneamente, llevándola al límite y allí consignándola en el lugar seguro de lo posible. La aparente homogeneidad del discurso institucional se ve intrincada y cuestionada por la propia obra, que ocupa a la vez modalidades diversas: como objeto de la mirada occidental, académica en su fetichismo estético y comercial, como un ritual, signo mítico o religioso, como un modo cultural e histórico del ser. El efecto compuesto de tales diferencias, irreducibles a una explicación, trabaja para promover una dinámica del cambio, con la que rehacer maneras de intervenir bajo una luz más vulnerable, lo que implica escuchar las sombras donde el oído interior de la historia percibe lo nunca dicho y lo no decible, conforme el tiempo se devora a sí mismo buscando una liberación inalcanzable. El volverse en estos términos hacia los testimonios materiales de la historia es concentrarse en la posición central del recuerdo y la rememoración, de manera que lo que se puede incluir en la representación, nuestra nueva arquitectura, vive como una sombra o como la huella que refuta y excede la economía centrada en el sujeto de la apropiación y su pedagogía de la identidad. El dejar que las cosas sean, en vez de que sólo aparezcan dentro de las representaciones virtuales que reflejan nuestros deseos y designios, significa dejar un espacio abierto a la llamada de lo que nos excede, evitando la abstracta acumulación del entendimiento subjetivo.

¿Por qué la arquitectura puede ser una respuesta frente al silencio? Vivimos en unas condiciones que no hemos escogido, pero ¿qué sucede a partir de ellas? Responder con arquitectura al silencio de la arquitectura histórica es visitarla de nuevo, readaptar una herencia hasta ahora restringida al silencio superando la distancia entre lo físico y lo virtual, la manera en como respondamos a un espacio susceptible es una manera de responsabilizarnos de él, física y metafísicamente, el entendimiento de uno está ligado al entendimiento del otro, y responde a nuestro sentido de estar en el mundo.

Las arquitecturas, los monumentos, son misivas del tiempo destinadas a la descomposición. Algunos han adoptado una estética que asume que un edificio nunca es nuevo, que sus paredes y ornamentos siempre están gastados, bautizados de suciedad y mugre, que nunca existió el punto cero del día en que el edificio comenzó. En este punto la arquitectura histórica se vuelve una acumulación cambiante de huellas, un palimpsesto que se ha de leer y reescribir una y otra vez. Hay otros que han decidido sumergir y reprimir tales inscripciones de transición, éstos son los que niegan hoy la respuesta de la arquitectura. Escoger la antigua perspectiva, pero sin caer en la esterilidad de la nostalgia o de un historicismo estúpido, es negarse a ser esclavos emocionales que bajan los brazos ante el espectáculo de la mortalidad. Adoptar la arquitectura como un destello que ilumina el presente permite considerar una relación entre monumentos y ser. La arquitectura se vuelve el arte del recuerdo, que recoge historias en su construcción material y en su diseño, y revela su sentido en el encadenamiento de regímenes económicos, políticos y culturales. Cuestionar la arquitectura es cuestionar el monumento como lugar simultáneo de memoria y amnesia, ya que la disminución del lugar es una disminución de la memoria.

La memoria no es nunca una mera continuidad que ofrece viajes temporales instantáneos entre el presente y el pasado. Es una construcción en la custodia del lenguaje, está sobredeterminada por su presente representación. La memoria implica selección, represión y articulación posterior, y eso se hace con arquitectura. Así, una preservación sistemática del pasado en una conservación acrítica de edificios y calles supone también una represión de la ambigua salud y del poder curativo de la memoria, pues la memoria es tanto el sitio de construcción y conservación como de destrucción de la nueva formulación. Una memoria que funciona sin reconstrucción es una memoria estéril y propensa a la nostalgia. Pero la violencia de ese acto de apropiación, con el que la nueva arquitectura construye en el edificio histórico, queda reprimida o debe quedar matizada y reprimida en la racionalización del hecho de construir.

Presencia o ausencia del concepto des-restauración en la legislación catalana

Raquel Lacuesta Contreras, Doctora en Historia del Arte

La Ley de Patrimonio Cultural

En ella se establecen tres categorías de bienes culturales inmuebles:

- Bien Cultural de Interés Nacional (BCIN)
- Bien Cultural de Interés Local y Bien Catalogado (BCIL y BC)
- Bienes Integrantes del Patrimonio Cultural Catalán (BIPCC), que son los restantes y que forman parte de los inventarios redactados y publicados, ya sea por las diferentes administraciones públicas como por instituciones o entidades privadas. Es una categoría que viene a ser como el *cul de sac* de aquellos elementos que quedan fuera de la protección que les otorga la declaración monumental por parte de la LPCC o por las figuras de planeamiento; en este sentido, los inventarios del conjunto de BIPCC de un municipio pueden constituir documentos previos a la redacción de los catálogos municipales y no deberían ser menospreciados en las posibles intervenciones.

Pero aun existiendo esta clasificación, a la hora de prevenir las intervenciones, la LPCC sólo hace mención a las dos primeras categorías: el Departamento de Cultura de la Generalitat o los ayuntamientos pueden *obligar a los propietarios de inmuebles declarados BCIN o BCIL a la ejecución de las obras* que sean necesarias para preservarlos, conservarlos o mantenerlos en buen estado (LPCC, Art. 67.1).

No es más explícita en términos de criterios de actuación, pero por defecto, y aplicando literalmente su espíritu, no parece que dé oportunidades a la de-restauración ni a la deconstrucción, desmontaje o eliminación de una de sus partes, en el caso de que la declaración monumental o la normativa específica de la catalogación no determine cuáles de sus partes pueden ser objeto de alguno de estos presupuestos.

Pero en teoría, quien ha de decidir sobre la idoneidad de las actuaciones son las comisiones de patrimonio creadas *ad hoc*. Veamos qué papel les otorga la LPCC:

Según el Art. 6 de la LPCC, los municipios que tienen la consideración de histórico-artísticos *han de crear un órgano de estudio y propuesta* para la preservación, la conservación, la protección y la vigilancia de su patrimonio cultural. Estos órganos pueden ser comisiones de patrimonio creadas *ad hoc*, constituidas a iniciativa de los ayuntamientos o de los consejos comarcales (en el caso de que se trate de municipios de menos de 1.000 habitantes) e integradas por miembros de los gobiernos locales y comarcales, en los cuales pueden participar entidades culturales.

En cualquier caso, los órganos o comisiones han de contar necesariamente con el *soporte de profesionales cualificados* en el campo del patrimonio cultural, con la formación o titulación que sea establecida por reglamento.

Si tenemos en cuenta que las leyes de patrimonio y de urbanismo vigentes definen el patrimonio inmueble desde los puntos de vista de los valores urbanístico, arquitectónico, histórico, artístico y arqueológico, entre otros, se sobreentiende que la formación o titulación deberá tener una relación

directa con los valores citados. Por tanto, parece que los títulos más adecuados para el cometido específico de protección de bienes inmuebles son los de arquitecto, historiador o historiador del arte y arqueólogo, siempre que tengan experiencia demostrada en la materia.

Obligaciones de los propietarios y del municipio

Según el Art. 21 de la LPCC, todos los bienes integrantes del patrimonio cultural catalán (BIPCC) *han de ser conservados por sus propietarios*, titulares de otros derechos reales y poseedores, que tienen, además, la obligación de *facilitar información* sobre el estado de los bienes y sobre su utilización, cuando se lo pide la Administración.

Los ayuntamientos tienen la obligación de *suspender cualquier obra o intervención* en un BIPCC *que no esté declarado de interés nacional* e informar de ello al Departamento de Cultura. Si no lo hace, el mismo Departamento puede impedir las obras y adoptar las medidas necesarias para la efectividad de la suspensión (LPCC, Art. 23.1).

Los ayuntamientos tienen también potestad para *suspender la tramitación de la concesión de una licencia de obras*, con el fin de preservar los valores culturales de un bien inmueble y de proponer al Departamento de Cultura la incoación de un expediente para declararlo BCIN (LPCC, Art. 23.2, Art. 52 y Art. 77).

Los propietarios, titulares o poseedores de los inmuebles declarados BCIN o BCIL, tienen *la obligación de preservarlos y mantenerlos en buen estado*, y vigilar para que el uso al que se destinen garantice siempre su conservación. En ningún caso pueden destruirlos, y han de permitir la entrada a especialistas para poder estudiarlos. Esta obligación se extiende a los edificios de propiedad pública y privada (LPCC, Art. 25).

Los propietarios, titulares o poseedores de inmuebles declarados BCIN *han de presentar al Departamento de Cultura un programa de actuación* de conservación en el caso que sea necesario realizar obras de mantenimiento de los bienes (LPCC, Art. 29).

Las obras o intervenciones en un BCIN han de ser autorizadas por el Departamento de Cultura antes de proceder a la concesión de la licencia; han de incluir un informe sobre los valores históricos, artísticos y arqueológicos, y sobre el estado actual del inmueble, y también de evaluación del impacto de la intervención que se propone en el edificio y en el entorno (LPCC, Art. 34.1, 2 y 3).

Ello implica que se apliquen obligatoriamente *los criterios básicos y generales de intervención* establecidos en la LPCC (Art. 34.4 y 35), así como los criterios específicos que puede contener cada declaración, sin perjuicio del margen de apreciación discrecional necesario para valorar en cada supuesto la compatibilidad de la intervención proyectada con la preservación de los valores culturales del bien.

En cuanto a esos criterios básicos y generales de intervención en edificios, conjuntos y entornos monumentales declarados BCIN, la LPCC es taxativa respecto a la salvaguarda de los valores históricos, arquitectónicos, artísticos, urbanísticos y ambientales; a cambios de uso; volumen, tipología, morfología y cromatismo; eliminaciones no justificadas; rotulaciones, instalaciones añadidas en fachadas y cubiertas; siluetas paisajísticas, parcelaciones, alteraciones en la edificabilidad e instalaciones urbanas; visualización, geomorfología y topografía (LPCC, Art. 35). Estos criterios son los que se detallan a continuación.

1. Cualquier intervención en un monumento histórico, un jardín histórico, una zona arqueológica o una zona paleontológica de interés nacional ha de respetar los criterios siguientes:

a) La conservación, la recuperación, la restauración, la mejora y la utilización del bien han de respetar los valores que han motivado la declaración, sin perjuicio de que pueda ser autorizado al uso

de elementos, técnicas y materiales contemporáneos para la mejor adaptación del bien a su uso y para valorar determinados elementos o de las épocas.

b) Se ha de permitir el estudio científico de las características arquitectónicas, históricas y arqueológicas del bien.

c) Se han de conservar las características tipológicas de ordenación espacial, volumétricas y morfológicas más remarcables del bien.

d) Está prohibido reconstruir total o parcialmente el bien, excepto cuando se utilicen partes originales, y de añadir elementos miméticos que falseen la autenticidad histórica.

e) Está prohibido eliminar partes del bien, excepto en el caso que comporte la degradación de éste o que la eliminación permita su mejor interpretación histórica. En estos casos, hay que documentar las partes que hayan de ser eliminadas.

f) Está prohibido colocar publicidad, cables, antenas y conducciones aparentes en las fachadas y cubiertas del bien y de construir instalaciones de servicios públicos o privados que alteren gravemente su contemplación.

2. Las intervenciones en los conjuntos históricos de interés nacional han de respetar los siguientes criterios:

a) Se ha de mantener la estructura urbana y arquitectónica del conjunto y las características generales del ambiente y de la silueta paisajística. No se permiten modificaciones de alineaciones, alteraciones en la edificabilidad, parcelaciones ni agregaciones de inmuebles, excepto que contribuyan a la conservación general del carácter del conjunto.

b) Están prohibidas las instalaciones urbanas, eléctricas, telefónicas y cualquier otra, tanto aéreas como adosadas a la fachada, que se han de canalizar enterradas. Las antenas de televisión, las pantallas de recepción de ondas y los dispositivos similares se han de situar en lugares en que no perjudiquen la imagen urbana de parte del conjunto.

c) Está prohibido colocar anuncios y rótulos publicitarios. Los rótulos que anuncien servicios públicos, los de señalización y los comerciales han de ser armónicos con el conjunto.

3. El volumen, la tipología, la morfología y el cromatismo de las intervenciones en los entornos de protección de los bienes inmuebles de interés nacional no pueden alterar el carácter arquitectónico y paisajístico del área ni perturbar la visualización del bien. En los entornos de los inmuebles de interés nacional está prohibido cualquier movimiento de tierras que comporte una alteración grave de la geomorfología y la topografía del territorio y cualquier vertido de basuras, escombros o desperdicios.

La Administración de la Generalitat o los ayuntamientos han de ordenar a los responsables de *daños causados ilícitamente* a inmuebles declarados BCIN o BCIL, las reparaciones necesarias para *restituir el bien a su estado anterior*, independientemente de la sanción que corresponda (LPCC, Art. 68). Son responsables de estas infracciones los propietarios, los titulares de derecho y los poseedores, los promotores y los directores de las obras, en lo que respecta a bienes inmuebles; y los autores, cómplices o encubridores, en lo que respecta a intervenciones arqueológicas no autorizadas (LPCC, Art. 72).

El Reglamento de la Ley de Urbanismo, de 2006

El texto define y desarrolla una serie de conceptos, obligaciones y posibilidades de actuación que afectan al patrimonio urbano y rural, con especificidad de las masías, aunque no profundiza en espec-

tos de criterios de intervención. Un paso importante de la Ley de urbanismo es la obligatoriedad de incluir las masías en un catálogo si los propietarios desean llevar a cabo actividades diferentes a las propiamente agrícolas, como por ejemplo las derivadas de la hostelería.

El Art. 3, referido al *Concepto de desarrollo urbanístico sostenible*, establece en el apartado f) como uno de sus fines *La protección del patrimonio cultural mediante la conservación, la recuperación y mejora de los inmuebles que lo integran, de los espacios urbanos relevantes, de los elementos y tipologías arquitectónicas singulares, de los paisajes de valor cultural e histórico y de las formas tradicionales de ocupación humana del suelo.*

El Art. 29, *Deberes de uso, de conservación y de rehabilitación*, determina que:

- Los propietarios de inmuebles están obligados a destinarlos a los usos previstos por la ordenación urbanística, y a cumplir los deberes de conservación y rehabilitación establecidos por esta Ley y su Reglamento, por la legislación sectorial y por las ordenanzas locales.

- En este deber están incluidos aquellos deberes de conservación y rehabilitación que determine la legislación sectorial o que establezcan las normas de protección del patrimonio cultural de los planes urbanísticos.

Según el Art. 55, *Reconstrucción y rehabilitación de masías y casas rurales*, es admisible la reconstrucción y rehabilitación de masías y casas rurales para destinarlas a vivienda unifamiliar, a establecimiento de turismo rural o de actividades de educación en el ocio y de restauración, siempre y cuando estén incluidas por parte del planeamiento urbanístico general o especial en el catálogo previsto por la Ley de urbanismo a estos efectos. También se pueden destinar a establecimiento hotelero, con exclusión de hotel apartamento, si lo prevé expresamente el catálogo, el cual puede establecer un límite del número de plazas.

El mismo Art. 55, en el apartado 2, determina que el planeamiento urbanístico general o especial ha de identificar en el catálogo las masías o casas rurales que son susceptibles de reconstrucción o rehabilitación para destinarlas a los usos previstos en el apartado anterior, y ha de justificar las razones arquitectónicas, paisajísticas o sociales que fundamentan su preservación o recuperación. Ahora bien, la reconstrucción y la rehabilitación del patrimonio arquitectónico rural han de respetar el volumen edificado preexistente y la composición volumétrica original previamente determinados, y las posibles actuaciones o nuevas construcciones de carácter auxiliar que admita el planeamiento urbanístico no pueden afectar a los valores arquitectónicos y paisajísticos concurrentes y han de estar justificadas en el desarrollo de los usos permitidos.

Más adelante, el Reglamento determina qué documentación han de incorporar los proyectos de actuaciones específicas: una justificación de la finalidad del proyecto, un anteproyecto de la actuación, actividad o construcción referido al emplazamiento y extensión de las fincas y sus características, y un estudio de impacto e integración paisajística.

El Art. 75 se refiere a *Catálogos de bienes protegidos*, que incluyen el resto del patrimonio en medio urbano, si bien no determina un método, ni que sea orientativo, a seguir en la catalogación, ni los conceptos que deberían incluirse para que ésta tuviera cierto carácter científico.

El Art. 92 se refiere a los *Planes especiales urbanísticos*. Se consideran compatibles con el planeamiento general y no requieren su modificación previa, los PEU que establezcan determinaciones de protección del patrimonio cultural, del paisaje y de los valores ambientales concurrentes, o que establezcan las limitaciones de uso necesarias para ordenar la incidencia y los efectos urbanísticos, ambientales y sobre el patrimonio urbano que las actividades producen sobre el territorio, siempre que no alteren los usos principales establecidos por el planeamiento general.

El Art. 93, en el apartado 2, determina que a los Planes especiales urbanísticos de protección de los valores ambientales, paisajísticos, del patrimonio arquitectónico o cultural o de otros valores, corresponden las siguientes determinaciones:

- a) Justificación e identificación de los elementos o ámbitos y valores objeto de protección.
- b) Definición y regulación de categorías diferenciadas de protección.
- c) El establecimiento de las medidas de protección adecuadas, como los usos admisibles o incompatibles, de las actuaciones y obras permitidas o prohibidas sobre los elementos o los ámbitos protegidos, de los parámetros edificatorios de obligado cumplimiento u otros.
- d) La regulación y programación de la ejecución de actuaciones de recuperación, rehabilitación o mejora de los elementos, ámbitos o valores objeto de protección.

Según el Art. 95, los catálogos de bienes protegidos han de contener la información física y jurídica necesaria y establecer el grado de protección al que están sujetos y el tipo de intervención o actuación posibles. La regulación de las actuaciones en los bienes protegidos por la legislación sectorial ha de estar conforme con la propia legislación derivada.

Por último, el Art. 264, *Procedimientos de protección de la legalidad urbanística*, determina que ésta ha de dar lugar a la instrucción y la resolución de un procedimiento o de más de uno que tienen por objeto, conjuntamente o por separado, la adopción de una serie de medidas, entre ellas la restauración de la realidad física alterada y del orden jurídico vulnerado, que tiene por objeto hacer efectiva la tutela y la protección de la normativa y del planeamiento urbanísticos, incluyendo también los actos de edificación.

El Código Técnico de la Edificación

El único apartado que abre la puerta para una posible interpretación que pudiera redundar en la protección de un inmueble es el Capítulo 1, *Disposiciones Generales*, en su Art. 2. *Ámbito de aplicación*, apartado 3, que dice expresamente: *El Código Técnico de la Edificación se aplicará a las obras de ampliación, modificación, reforma o rehabilitación que se realicen en edificios existentes, siempre y cuando dichas obras sean compatibles con la naturaleza de la intervención y, en su caso, con el grado de protección que puedan tener los edificios afectados. La posible incompatibilidad de aplicación deberá justificarse en el proyecto y, en su caso, compensarse con medidas alternativas que sean técnica y económicamente viables.*

Está claro que en ningún caso se habla de manera expresa del tema de la des-restauración, pero la interpretación que se haga en los casos referidos al patrimonio arquitectónico podría resultar positiva o negativa en función de los conceptos que se primen. En cualquier caso, aun cuando no exista de momento un Reglamento que lo desarrolle, el Código tiene en cuenta la posibilidad de actuar en el patrimonio de manera diferente al resto de las edificaciones.

Por obras de rehabilitación entiende que son *aquellas que tienen por objeto actuaciones tendentes a lograr uno de los siguientes requisitos* (como vemos, sólo se habla de rehabilitación, con todo el peligro que puede encerrar este término):

- a) *La adecuación estructural, considerando como tal las obras que proporcionen al edificio condiciones de seguridad constructiva, de forma que quede garantizada su estabilidad y resistencia mecánica.*
- b) *La adecuación funcional, entendiéndose como tal la realización de las obras que proporcionen al edificio mejores condiciones respecto de los requisitos básicos a los que se refiere este Código. Se consideran, en todo caso, obras para la adecuación funcional de los edificios, las actuaciones que*

tengan por finalidad la supresión de barreras y la promoción de la accesibilidad, de conformidad con la normativa vigente; o

c) La remodelación de un edificio con viviendas que tenga por objeto modificar la superficie destinada a vivienda o modificar el número de éstas, o la remodelación de un edificio sin viviendas que tenga por finalidad crearlas.

El punto 5 añade que *una obra es de rehabilitación integral cuando tenga por objeto actuaciones tendentes a todos los fines descritos en este apartado.*

La clasificación de los edificios atiende a lo que dispone la LOE, pero hay factores y criterios de evaluación que van asociados a una actividad particular del edificio, no previstas en la clasificación básica. Uno de estos factores es, precisamente, *el nivel de protección del edificio.*

Bibliografía

CÓDIGO Técnico de la Edificación, R.D. 314/2006, de 17 de marzo

LACUESTA, R. *Els municipis i el patrimoni arquitectònic. Compendi legislatiu comentat.* Plecs, 5. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003

LACUESTA, R. La importància de la inclusió de les masies en els inventaris i catàlegs municipals de protecció del patrimoni arquitectònic. *Mestall. Butlletí de l'Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines*, nº 19, junio 2006, pp. 3-8

LEY del Patrimonio Cultural Catalán 9/1993, de 30 de septiembre

REGLAMENTO de la Ley de urbanismo de Cataluña, D. 305/2006, de 18 de julio

TEXTO refundido de la LEY de urbanismo de Cataluña, D. 1/2005, de 26 de julio

El patrimonio cultural español: derechos y obligaciones ante su conservación

Vicente Poveda Sánchez, arquitecto municipal

Introducción

A modo de breve reseña, se pasa a exponer la legislación española tanto a nivel nacional como autonómica y local que recoge y hace referencia al Patrimonio Nacional en España, con la idea final de tratar de compaginar la realidad física del patrimonio con el Derecho y la obligación de su conservación, por parte de los titulares de los bienes, eliminando de esta manera el peligro de su desaparición.

Legislación nacional (España)

La Constitución Española, sancionada el 27 de diciembre de 1978 y publicada en el B.O.E del 29 de diciembre de 1978, establece por el Capítulo III (De las Comunidades Autónomas), en su Artº 148, pto 1º, subpto 16 lo siguiente:

“Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias sobre el Patrimonio Monumental de interés de la Comunidad Autónoma correspondiente.”

Igualmente el Artº 149, pto 1º, subpto 28; establece:

“El Estado tiene competencia exclusiva sobre:

Defensa del Patrimonio Cultural, Artístico y Monumental Español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas”.

La Ley de Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1.985, de 25 de junio) y el Real Decreto de Desarrollo Parcial de la Ley (R.D 111/1986, de 10 de enero) establecen según la Ley y en su Título Preliminar, Artº 1º:

“Son objeto de la presente ley la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español.”

Su Artº 7º dice:

“Los Ayuntamientos cooperaran con los Organismos competentes para la ejecución de esta ley en la conservación y custodia del Patrimonio Histórico Español comprendido en su término municipal, adoptando las medidas oportunas para evitar su deterioro, pérdida o destrucción”.

Según el Artº 39.1:

“Los poderes públicos procurarán por todos los medios de la técnica la conservación, consolidación y mejora de los Bienes declarados de interés cultural.”

Y por último el Artº 39.2 establece que:

“En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones a que se refiere el párrafo anterior irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y puedan probarse su autenticidad.”

El Real Decreto Legislativo 1/1992 de 26 de junio sobre el Texto Refundido de la ley sobre el Régimen del Suelo y Ordenación Urbana, por el Título I, Capítulo III; Régimen del Suelo Urbano y Urbanizable. Sección 1ª Derechos y deberes básicos de los propietarios, en su Artº 21 (Deberes Legales de Uso, Conservación y Rehabilitación), dice entre otros y por su pto 1º:

“Quedan sujetos igualmente al cumplimiento de las normas sobre protección el medio ambiente y de los patrimonios arquitectónicos y arqueológicos y sobre rehabilitación urbana.”

Por el Título VII, Capítulo I, Intervención en la edificación y uso del suelo, Sección 2ª Deber de Conservación, Órdenes de Ejecución de Obra y Ruina, Artº 245 (Deber de Conservación); pto 1º:

“Los propietarios... de edificaciones deberán mantenerlos en las condiciones y con sujeción a las normas señaladas en el Artº 21.1.”

Y pto 2º:

“Los Ayuntamientos y en su caso los demás organismos competentes, ordenarán de oficio a instancia de cualquier interesado, la ejecución de las obras necesarias para conservar aquellas condiciones, con indicación del plazo de realización.”

El Artº 246 (Órdenes de Ejecución por motivos Turísticos o Culturales) establece lo siguiente:

1º: Los Ayuntamientos y los Organismos competentes podrán también ordenar, por motivos de interés turístico o estético, la ejecución de obras de conservación y de reforma de fachadas o espacios visibles desde la vía pública, sin que estén previamente incluidas en plan alguno de ordenación.

2º: Las obras se ejecutarán a costa de los propietarios si se contuvieren en el límite del deber de conservación que les corresponde, y con cargo a fondos de la Entidad que lo ordene cuando lo rebasare para obtener mejoras de interés general.

3º: Los propietarios de Bienes incluidos en los Catálogos a que se refiere el Artº 93 de esta Ley podrán recabar, para conservarlos, la cooperación de las Administraciones competentes, que habrán de prestarla en condiciones adecuadas cuando tales obras excedieran de los límites del deber de conservación.”

Legislación autonómica (Madrid)

La Ley 9/1.995, de 28 de marzo de Medidas de Política Territorial, Suelo y Urbanismo, establece en su Título VII, Gestión Urbanística, Capítulo 5 (Programas de Rehabilitación Concertada en Áreas Urbanas), por su Artº 97 se dirige a:

“A: Conjuntos o Zonas de Interés Histórico, con grandes deficiencias urbanas y ambientales, significativo deterioro o decadencia funcional de la edificación o las infraestructuras, dotaciones o espacios libres que las sirvan.

B: Áreas Urbanas que con entera independencia de los valores arquitectónicos o urbanísticos que en ellas concurren, presenten deficiencias y carencias sociales de especial gravedad.

Todo ello llevará aparejado, cuando el planeamiento urbanístico vigente no contenga las previsiones necesarias, un Programa de Rehabilitación Concertada, exigiendo el Plan Especial Municipal correspondiente y en todo caso requerirán un Estudio de Rehabilitación Integrada (Áreas de Rehabilitación Integral o A.R.I).”

La Disposición Adicional Tercera establece que:

“Los propietarios de bienes inmuebles que el planeamiento urbanístico sujete a un Régimen de Protección exigente de su preservación, tendrán, además del deber de conservación, el de rehabilitación.”

Este último deber rige incluso cuando en dichos bienes inmuebles llegaran a concurrir las causas legales, que, con carácter general, autoricen la declaración de ruina, excluyendo ésta y, consecuentemente, la demolición y sustitución del inmueble existente y comprende en su contenido la realización de cuantas obras sean precisas para el pleno restablecimiento de las condiciones indispensables para la dedicación del bien al uso al que esté destinado, con entera independencia de su coste.

La Ley 7/1986, de 23 de julio del Patrimonio de la Comunidad de Madrid, establece por su Artº 5.1 que:

“El Inventario General de Bienes y Derechos de la Comunidad de Madrid se llevará por la Consejería de Economía y Hacienda... con excepción de aquellos bienes muebles cuyo valor unitario sea inferior a los actuales: 601,01 euros.”

El Artº 23.1 dice:

“Los ciudadanos deberán colaborar con la Consejería de Economía y Hacienda en la investigación, defensa y protección de los bienes y derechos de la Comunidad.”

La Ley 1/1985 de 23 de enero del Parque Regional de la Cuenca Alta del Manzanares establece por su Artº 15.2.C (Zona de Reserva Natural Integral) que:

“Las obras a realizar, en su caso, se acomodaran a los volúmenes, condiciones constructivas y materiales propios de la Edificación Tradicional en la Zona.”

En dicha Ley, en vigor desde hace más de veinte años, ya se hablaba de Arquitectura Vernácula; siempre que se entienda como tal a aquella que emana del pueblo común, por costumbre y es nativa del país donde se encuentra.

El Artº 17.3 (Parque Comarcal Agropecuario establece que:

“Las edificaciones y construcciones estarán vinculadas a los usos productivos tradicionales agropecuarios, guardando una estricta armonía con el entorno, tanto en su construcción y materiales empleados como por su volumen y emplazamiento.”

La Ley 9/1986 de 20 de noviembre sobre Creación del Patronato Madrileño de Áreas de Montaña establece en su Artº 26, pto 2º:

“El Plan Comarcal de la Sierra Norte se desarrollará mediante Programas Sectoriales, estando uno de dichos programas referido a las Actuaciones sobre Vivienda y Patrimonio Edificado.”

La Ley 6/1994 de 28 de junio sobre El Parque Regional, Entorno a los ejes de los cursos de los ríos Manzanares y Jarama, establece por su Artº 1, pto 2.a que:

“Dicho régimen jurídico tiene como objetivos el de proteger la gea, fauna, flora, agua, atmósfera y paisaje, así como los restos arqueológicos y paleontológicos de todo el conjunto de los ecosistemas del ámbito ordenado, así como procurar su restablecimiento en los casos en que se hayan producido degradaciones.”

El Artº 28, pto 3.h (Zona de Reserva Natural, Zonas B) y el Artº 29, pto 2.a (Zonas Degradadas a Regenerar, Zonas C):

“Prohíben la realización de edificaciones o construcciones de todo tipo, ya sean de carácter temporal o permanente, con excepción de las obras de conservación, mejora o control que determine el Plan Rector de Uso y Gestión.”

Legislación local (San Fernando de Henares)

El 29 de junio de 1746 Felipe V ordena mediante Real Decreto la anexión del lugar llamado Torrejón de la Ribera al Patrimonio de la Corona, tomando el 30 de agosto posesión del lugar en nom-

bre del nuevo Rey Fernando VI, D. Pedro Díaz de Mendoza, denominándose desde entonces como Real Sitio de San Fernando.

El Plan General de Ordenación Urbana de San Fernando de Henares, de 1988, publicado en el B.O.C.A.M del 8 de agosto de 1988 y en el B.O.E el 15 de agosto de 1988, incorporó, mediante el Real Decreto 3312/1983 de 9 de noviembre, por el cual se declaraba Conjunto Histórico-Artístico el Casco Urbano de San Fernando de Henares, de Madrid; según la delimitación que establecía el Anexo siguiente:

“1º; La Plaza de España, con sus edificaciones y los Restos de la Fábrica de Paños comprendidos por la manzana que la conforma.

2º; El Trazado Urbano, formado por el eje entre las dos plazas (Cuadrada y Redonda) y las Calles radiales (6) que parten de ella.”

Dicho Plan General incluyó El Catálogo de Edificios de Interés Histórico-Artístico y Ambiental, en número de (66), incluyéndose desde el Castillo de Aldovea, pasando por el Conjunto Agropecuario del Soto de Aldovea, el de La Baezuela (con su palomar), las Casas de Daracalde y las Casas de Quintana, hasta la Plaza de Tientas de Vaciabotas, en Suelo No Urbanizable y para el Suelo Urbano en el casco antiguo, Ordenanzas ZU.1 a ZU.4: La Fachada de la Real Fábrica de Paños, la Casa Consistorial y distintas edificaciones tanto residenciales como de servicios, con unas características constructivas tradicionales más que populares, configurándose la inclusión de distintas categorías en base a las Ordenanzas Generales y Normas de Tramitación, siendo estas:

1. Edificios de 1er Orden (Protección Integral), con prohibición de su demolición.
2. Edificios de 2º Orden (Protección Estructural).
3. Edificios de 3er Orden (Conservación Ambiental), con dos Grados; 1º y 2º.

Las Condiciones Generales de Estética del Plan General establecían, para el Casco Antiguo, el Tipo de Intervención permitido tanto en edificios como en solares y las posibles composiciones de volumen, fachadas o cubiertas y los materiales; incluso carpinterías, cerrajerías y canalones, que se pudiesen realizar.

Del mismo modo se trató de las Composiciones del tratamiento de los Espacios Libres Ajardinados de las Plazas.

La Ley 16/1.985 de Patrimonio Histórico Español, por su Artº 20, establece que:

“La Declaración de Conjunto Histórico determinará, la obligación para el municipio el de redactar un Plan Especial de Protección u otro instrumento de planeamiento, que cumpla las exigencias de esta Ley.”

Subvenciones públicas

El Real Decreto Legislativo 1/1.992 del Texto Refundido de la Ley sobre el Régimen del Suelo y Ordenación Urbana establecía por su Título VII, Capítulo I, Intervención en la Edificación y uso del suelo, por su Sección 2ª (Deber de Conservación, Órdenes de Ejecución de Obras y Ruina), a través de su Artº 246; (Órdenes de Ejecución por motivos Turísticos o Culturales), pto 2º dice:

“Las obras se ejecutarán a costa de los propietarios si se contuviesen en el límite del deber de conservación que les corresponde, y con cargo a fondos de la Entidad que lo ordena cuando rebase, para obtener mejoras de interés general.”

El pto 3º establece:

“Los propietarios de bienes incluidos en los Catálogos a que se refiere el Artº 93 de esta Ley podrán recabar, para conservarlos, la cooperación de las Administraciones competentes, que habrán de prestarla en condiciones adecuadas cuando tales obras excedieran de los límites del deber de conservación.”

El Real Decreto 726/1.993, previo ayudas para Actuaciones de Rehabilitación Integral en Áreas de Rehabilitación Preferente, como asimismo por el Decreto 6/1.994, de 20 de enero de la Comunidad de Madrid.

El Ayuntamiento de San Fernando de Henares mantiene actualmente un Convenio de Cooperación en materia de Rehabilitación a través de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda y la O.C.R.E de Madrid-Periferia, mediante el cual facilita: Subvenciones, aportaciones a fondo perdido y proporciona la gestión de préstamos a interés preferente con las entidades financieras, como asimismo apoyo técnico; tanto en la redacción de Proyectos Arquitectónicos de Rehabilitación como en la ejecución y Dirección técnica de las obras.

Realidad del Patrimonio Conservado

Desde la mítica aparición de la Carta de Atenas en 1934, pasando por la Carta de Venecia de 1964, hasta nuestros días, se ha legislado y promulgado gran cantidad de leyes, intentando el preservar, mediante la conservación, protección y rehabilitación, nuestro patrimonio histórico y cultural.

Ahora bien; la realidad física del Patrimonio es que éste se concentra en manos de distintas administraciones publicas, la Iglesia y sus órdenes religiosas y en particulares, en distintos grados de conservación, siendo estos últimos los que acumulan el porcentaje mayor de bienes y los más deteriorados por ende.

La gran mayoría de los bienes culturales declarados que se encuentran en municipios medianos, de entre 25.000 hb y 50.000 hb, son de titularidad privada, encontrándose principalmente los bienes inmuebles en precario estado de conservación.

El problema más importante se da en los conjuntos histórico-artísticos de los cascos antiguos de las viejas ciudades, pues los inmuebles se encuentran habitualmente en malas condiciones de habitabilidad, tanto higiénicas como estructurales, ya que sus propietarios o tienen una edad avanzada con pocos ingresos o dichos edificios están en desuso o alquilados con rentas antiguas y bajas, no siéndoles económicamente rentable ni su conservación ni su rehabilitación, dejando caer uno tras otro los edificios de los cascos antiguos de las ciudades españolas, y esto ante la impasibilidad e imposibilidad de los organismos públicos por atajar tal desmedida destrucción del único legado inmobiliario histórico-cultural que nos queda.

Por eso urgen medidas coordinadas entre las tres administraciones nacionales, coherentes y consecuentes con las políticas de conservación del patrimonio cultural español, que motiven a los ciudadanos y propietarios particulares para acometer las adecuadas obras para conservar, rehabilitar y poner en valor económico y cultural nuestros bienes culturales.

OTRAS COMUNICACIONES

Restauración Monumental: Fuentes documentales en el Archivo Central del Ministerio de Educación y Ciencia y en el Archivo General de la Administración

Joaquín Díaz Martín, Jefe del Servicio de Archivo del MEC. Evelia Vega González, Jefa de la Sección de Archivo del MEC

Introducción a la restauración y conservación

En la España de la Edad Media, deben considerarse dos importantes hechos: la Reconquista, específica de nuestra península, y siguiendo la línea del orbe conocido, el desarrollo agrario y toda la fenomenología que conllevaría.

Este último provoca el desarrollo de otras profesiones, manifestando algunos fueros de los reinos de Castilla y de León la constancia de oficios relacionados con la construcción. También implica un desarrollo del comercio y de las ciudades, quedando plasmado en ocasiones a través de las ordenanzas municipales ya que era competencia de los Concejos la construcción y mantenimiento de las infraestructuras y la construcción de numerosos y variadísimos tipos de edificios: fuentes, iglesias, plazas, cárceles, puentes, ermitas, murallas, muelles portuarios, torres, casas, universidades, escuelas, entre otros. Así lo testimonia la documentación conservada en varios archivos municipales, en especial los libros de actas, las ordenanzas municipales, los privilegios, así como la documentación económica.

En el Archivo General de Simancas, en la Sección de Casa Real-Obras y Bosques, se conserva documentación de la Junta de Obras y Bosques, siendo una de las primeras referencias que se tienen de una institución que tuviera la competencia, dentro de la Casa Real, de la conservación y aumento de los palacios, casas, sitios y lugares reales¹.

También figuran en Sitios Reales y en otros fondos de dicha sección documentación relativa a obras.

Bajo el reinado de Felipe IV se proyecta la fundación de la Real Academia, pero será con la llegada de los Borbones a España cuando se dan las primeras instrucciones relativas a la conservación del patrimonio, al ser creada dicha academia en el reinado de Felipe V.

Según consta en la página web de la Academia:

En 1744 el Monarca aprueba el establecimiento de una Academia similar a las de otros países, fijando las normas que deberían regirla en el triple aspecto artístico, gubernativo y económico.

Produjo un beneficioso resultado la reforma de 1845, al crear la Escuela Especial de Bellas Artes, bajo la inspección y vigilancia de la Real Academia. Al crear la Ley de Instrucción Pública de 1857 escuelas dependientes del Ministerio de Fomento, nuestra Academia tuvo un nuevo carácter y modificó su organización, ciñéndose cada vez más a lo requerido por su nombre. Esa misma ley suprimió

la Comisión Central de Monumentos, que había sido creada en 1844 y reorganizada en 1855, refundiéndola en la Real Academia, que asumió la alta inspección de los monumentos históricos y artísticos y la de los museos artísticos y de antigüedades, nombrándose en todas las provincias Comisiones delegadas constituidas por individuos correspondientes de nuestra Academia y de la de Historia².

Ya en el XIX con el asentamiento de los Ministerios y sus competencias, así como por el resultado del proceso desamortizador, se crea por RD de 28 de enero de 1847 un nuevo Ministerio con la denominación de Secretaría de Estado y de Despacho de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. Se establecen sus atribuciones por RD de 5 de febrero del mismo año, siendo competencia del ramo de la Instrucción Pública: universidades, institutos de segunda enseñanza, colegios de Humanidades, colegios de sordomudos y ciegos, instrucción primaria, Veterinaria, academias y demás sociedades científicas y literarias, escuelas de Bellas Artes, bibliotecas, archivos, museos, conservatorios de música y declamación, conservatorio de artes y escuelas industriales, propiedad literaria, premios a sabios, literatos y artistas y Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos³.

Se establece en 1862 en la DG de Obras Públicas un negociado de Construcciones Civiles. En 1881 se regula que los asuntos comprendidos bajo la denominación de Construcciones Civiles pasen a competencia del Ministerio de la Gobernación. En 1886 se reorganiza el Servicio de Construcciones Civiles del Ministerio de Fomento. Por RD de 26 de diciembre de 1890 se aprobó el reglamento para el Servicio de Construcciones Civiles del Ministerio de Fomento, y posteriormente se dictaron distintas disposiciones regulando y modificando este servicio.

Con la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1900, le corresponderán competencias de “Protección de las Bellas Artes y Museos y la conservación de los objetos artísticos e históricos”.

La competencia de las Construcciones Civiles y Monumentos será de la Subsecretaría hasta la creación de la DG de Bellas Artes en febrero de 1915. En 1930 la Sección del Tesoro Artístico dependerá de la Oficialía Mayor y en 1935 se crea la Sección de Edificios y Obras dependiendo de la Subsecretaría. En 1938 con la creación del Ministerio de Educación Nacional se restablece la DG de Bellas Artes y recupera la competencia sobre la “construcción y adorno de los edificios públicos”, también dependiente en fechas posteriores de la DG del Patrimonio Artístico y Cultural hasta 1977, en que se crea el Ministerio de Cultura y Bienestar, pasando las competencias de Patrimonio Artístico y Cultural a este nuevo Ministerio.

El Archivo del Ministerio de Educación y Ciencia

El real decreto de 12 de septiembre de 1847 crea el Archivo General del Ministerio de Comercio, Industria y Obras Públicas dentro de la Dirección General de Instrucción Pública.

En 1894 se incorporó personal del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos al Archivo Central del Ministerio de Fomento.

En 1900 se crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, escindiéndose de las competencias de Fomento y adscribiéndose el Archivo a la Subsecretaría.

En 1938, al crearse el Ministerio de Educación Nacional, el Archivo dependerá igualmente de la Subsecretaría.

En 1983 se crea, en el ahora denominado Ministerio de Educación y Ciencia, dependiendo de la Secretaría General Técnica, el Centro Nacional de Investigación y Documentación Educativa, con un Negociado de Archivo.

Llegando al día de hoy dependiendo de la DG de Educación, Formación Profesional e Innovación Educativa y formando parte del Centro de Investigación y Documentación Educativa, CIDE, el Servicio de Archivo Central⁴.

La presentación que hemos realizado hasta ahora y lo que queda por decir se orienta a dejar claro a los usuarios de archivos que sólo el conocimiento de qué instituciones tienen unas competencias o funciones determinadas nos va a permitir al dirigirnos a un archivo elegir a qué fondos debemos encaminarnos para localizar la documentación de nuestro interés.

En el Cuadro de Clasificación de Fondos del Archivo Central del Ministerio de Educación y Ciencia, se localiza documentación relacionada con el Patrimonio y Monumentos, principalmente en tres de sus apartados:

> Subsecretaría

Unas de sus principales competencias son la Contabilidad y Presupuestos, así como la Sección de Edificios y Obras.

Oficina Técnica de Conservación: Expedientes de obras de la Junta de Construcciones tramitados a través de la Oficina Técnica de Conservación.

> Bellas Artes. 1849-1989

Principalmente con documentación de la Dirección General de Bellas Artes y los organismos que formaron parte de ella: Consejo del Patrimonio Artístico y Cultural (Libros de Actas), Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Junta Nacional Iconográfica, Monumentos Artísticos, Academias, Teatros, Patronatos Artísticos, Escuelas de Artes Plásticas y Oficios Artísticos, Teatros, Conservatorios, Museos Arqueológicos, Calcografía Nacional, Centros Culturales, etc.

Las series fundamentales están formadas por documentación legislativa, actas, documentación económica (cuentas justificativas, presupuestos, programación e inversiones, Patrimonio Artístico y cultural, Edificios y Obras), documentación de personal (Asociaciones y Sociedades Científicas, literarias y artísticas 1834-1898, Escuelas de Artes y Oficios, expedientes de Depuración, etc.), Oposiciones y Concursos, Centros y Organismos (Conservatorios, Escuelas, Museos, teatros, Proyectos de Obras etc.), Monumentos y Conjuntos (Monumentos, Antigüedades, Museos, Catálogo Monumental, Edificios y Obras Artísticas, Proyectos de Obras etc.).

> Junta de construcciones, Instalaciones y Equipo Escolar

Tiene las competencias de la adquisición, expropiación y registro de inmuebles, así como prospección y valoración de terrenos. La contabilidad, intervención y presupuestos, así como la tesorería y ordenación de pagos; igualmente las Obras y suministros, y por último los Proyectos.

Es imprescindible mencionar también otras series dentro de:

> Archivos, Bibliotecas y Museos

Reparaciones y mantenimiento, con informes, planos, presupuestos etc. en edificios destinados a Archivos, Bibliotecas y Museos. Igualmente información relativa a Excavaciones, así como las titulaciones de los trabajadores en dichos campos y los Expedientes de Depuración posteriores a la Guerra Civil.

- Universidades

Con información relativa a reparaciones de las mismas, así como a títulos oficiales de licenciados en campos como la Arquitectura, entre ellos el expediente de la primer mujer con el título de arquitectura, doña Matilde Ucelay, Historia del Arte, Arqueología, Epigrafía, etc. y expedientes de Depuración posteriores a la Guerra Civil, así como subvenciones a Reales Academias.

- Gerencia de Infraestructura y Equipamiento

Adquisición y Registro de Inmuebles. Contabilidad Intervención y Presupuestos. Obras y Suministros. Proyectos. Material Especial.

Entendemos la dificultad que puede provocar en el lector el contenido de tantos datos institucionales y de su legislación, pero la documentación generada por estas instituciones constituye una base fundamental para el estudio de la restauración y construcción arquitectónica de los siglos XIX y XX, así como para la investigación del urbanismo (Ensanche de Barcelona, alineación de calles de Madrid, etc.), la reconstrucción y restauración monumental, la Historia del Arte, la construcción de Obras, la Arqueología, etc.

Ofrecemos a continuación la entrada de “Tipos de Monumentos” de la base de datos que tenemos en el Centro, como ejemplo de posibilidades de consultas para investigaciones:

Abrevadero, Academia, Acequia, Acueducto, Aduana, Albergue universitario, Alcantarillado, Alcazaba, Alineaciones de Calles, Archivo, Arco, Arquitecto, Asilo, Asociación, Ayuntamiento, Banco, Baño, Baño árabe, Barrio, Basílica, Biblioteca, Bolsa, Cabaña, Calle, Campo de Deportes, Canal, Capilla, Cárcel, Carretera, Casa, Casa de Beneficencia, Casa de Cultura, Casa de la Moneda y Timbre, Casa de Salud, Caseta de Carabineros, Casino, Castillo, Catedral, Cementerio, Centro Cultural, Centro de Documentación, Centro de Enseñanza, Centro de Enseñanza Media y Profesional, Centro de Investigaciones, Claustro, Colegiata, Colegio, Colegio Mayor, Comisión, Consejo Nacional de Educación, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Conservatorio, Construcciones Escolares, Convento, Cuartel, Cueva, Dehesa, Delegación, Demoliciones, Depósito, Diputación, Dirección General, Dispensario Médico, Edificio, Ensanche de Poblaciones, Ensanches de Calles, Ermita, Escuela, Escuela de Agricultura, Escuela de Aparejadores, Escuela de Aprendices, Escuela de Arquitectura, Escuela de Artes y Oficios, Escuela de Artesanos, Escuela de Bellas Artes, Escuela de Botánica, Escuela de Capataces, Escuela de Capataces Facultativos, Escuela de Comercio, Escuela de Farmacia, Escuela de Formación Profesional, Escuela de Ingenieros, Escuela de Música, Escuela de Odontología, Escuela de Peritos Industriales, Escuela de Sordomudos, Escuela de Trabajo, Escuela de Veterinaria, Escuela Diplomática, Escuela Industrial, Escuela Infantil, Escuela Mercantil, Escuela Normal, Estación Biológica, Estación de Ferrocarril, Estatua, Exposición, Expropiación, Fábrica, Facultad, Facultad de Ciencias, Facultad de Derecho, Facultad de Farmacia, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Medicina, Facultad de Veterinaria, Fuente, Fundación, Grupo Escolar, Grupo Escultórico, Hipódromo, Horno, Hospital, Hotel, Iglesia, Inclusa, Instituto, Instituto Anatómico, Instituto de Enseñanza Media, Instituto de Enseñanzas Profesionales, Instituto de Hidroterapia, Instituto de Segunda Enseñanza, Instituto Generales y Técnicos, Instituto Nacional de Enseñanza Media, Internado, Jardín, Jardín Botánico, Junta, Laboratorio, Lavadero Público, Liceo, Lonja, Manicomio, Matadero, Mercado, Mezquita, Ministerio, Molino, Monasterio, Monte de Utilidad Pública, Monumento, Muralla, Museo, Necrópolis, Observatorio, Oficina, Palacio, Patronato, Plaza, Prisión, Puente, Puerta, Residencia, Ruinas, Sala de conferencias, Seminario, Sepultura, Sinagoga, Teatro, Templo, Terreno, Torre, Universidad, Viaducto, Vivienda.

Se recomienda a los estudiosos de los diferentes criterios de intervención dentro de la restauración monumental (“conservadores”, “antirestauradores” o los “restauradores”⁸) la consulta de las fuentes antes mencionadas.

El Archivo General de la Administración

El Archivo General de la Administración (en adelante AGA) fue creado por Decreto 914/69 de 8 de mayo, norma que supone además la institucionalización definitiva de la red de Archivos de la Administración Central Española y la regulación del flujo documental de la misma. Se regula que el

AGA sea Archivo Intermedio de la Administración Central y establece que los Archivos Históricos Provinciales sean los Archivos Intermedios de la Administración Periférica del Estado en el ámbito de cada provincia. La función esencial del AGA consiste en recibir mediante transferencias regulares la documentación producida por los diferentes organismos que, tras permanecer en sus respectivos archivos centrales el tiempo necesario para su tratamiento, haya perdido la suficiente utilidad administrativa como para que su consulta sea solamente esporádica.

A continuación relacionamos cuáles son los fondos principales relacionados con la Conservación del Patrimonio, la Restauración Monumental, las Bellas Artes, el Urbanismo y las Infraestructuras:

> Fondos de Hacienda

En la Dirección General de Clases pasivas, se puede localizar expedientes de arquitectos, arqueólogos o la del Escribiente de la Conservación de la Alhambra de 1870 a 1911, así como series de contabilidad. Igualmente se custodia documentación de la Delegación de Hacienda de Madrid, con mapas de Catastro.

> Fondos de Marina

Construcción de infraestructuras, mantenimiento de fortificaciones e infraestructuras militares así como expedientes personales de ingenieros en el Consejo Supremo de Justicia Militar.

> Fondos de Cultura

Administración Turística Española, Subsecretaría (Arquitectura, Inmuebles, Obras y Proyectos), DG Bellas Artes y Archivos, Dirección de Museos Estatales, Gabinete Técnico, SDG de Protección del Patrimonio Artístico, SDG del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, SDG de Restauración de Monumentos, SDG Arqueología, Secretaría General Técnica y Subsecretaría⁶.

Sería aconsejable la consulta de los fondos de Censura literaria tanto de arquitectos como de su obra escrita.

Los fondos fotográficos son riquísimos: archivos privados como el de la Agencia Torremocha o el del fotógrafo Alfonso. También los de los Medios de Comunicación Social con Prensa Gráfica o el de Patronato Nacional de Turismo nos pueden ofrecer información especial de monumentos, arquitectos, urbanismo, Obras Públicas e Infraestructuras o Bellas Artes.

> Fondos de Obras Públicas

Con documentación del propio Ministerio de Fomento y sus Direcciones Generales: conteniendo información de infraestructuras tales como la construcción y conservación de carreteras, puentes, puertos, ferrocarriles, presas, acequias, canales, abastecimientos de agua, molinos, acueductos, etc. Así mismo se custodia parte de la documentación generada por el antiguo Ministerio de la Vivienda, y de la DG de Arquitectura creada después de la Guerra Civil⁷. Entre estos fondos también destaca la DG de Regiones Devastadas, que perteneció al Ministerio de la Gobernación y se encargó de la restauración de infraestructuras, viviendas y urbanismo en los momentos posteriores a la Guerra Civil. Igualmente dependiente del Ministerio de la Gobernación estaba la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales⁸.

Por último destacar la importancia de la documentación cedida por el Colegio Oficial de Arquitectos y en especial la serie de los visados de los proyectos de obras.

> Fondos de Educación y Ciencia

Ver los ya citados en el estudio del Archivo Central del Ministerio de Educación así como los que se custodian en Cultura: DG Bellas Artes, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, DG Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico, DG del Patrimonio Artístico Archivos y Museos, SDG Patrimonio, y por último Junta Nacional consultiva de Excavaciones Arqueológicas.

Destaca la riqueza de los proyectos que generalmente contienen: el pliego de condiciones, las condiciones facultativas, precios y planos.

Así mismo en Cancillería figuran órdenes y condecoraciones a arquitectos, arqueólogos, etc.

> Fondos del Ministerio de la Gobernación

Entre la documentación de la Dirección General de Administración Local y en Subsecretaría se puede localizar documentación de Obras y Urbanismo.

En Personal, expedientes de arquitectos, aparejadores.

Existen así mismo dos cajas con documentación de la DG de Arquitectura entre 1887 y 1953.

Igualmente se localiza en el fondo del Ministerio de Administración Territorial documentación de Urbanismo y documentación del II Plan de Desarrollo.

> Fondos de Justicia

Destaca la documentación de expedientes de contabilidad de los Asuntos Económicos de la DG de Prisiones. En la Subsecretaría son interesantes los expedientes de Reparación de Templos.

> Fondos de La Presidencia del Gobierno

Entre la documentación generada por el Ministerio, dentro de la Subsecretaría y en Asuntos Generales, existe información de arquitectos y aparejadores, edificios militares, edificios penitenciarios, edificios públicos, ensanches, exposiciones, monumentos, declaraciones de monumentos, etc.

Entre la documentación de condecoraciones se puede localizar la encomienda de Carlos III, como la concedida a Velásquez Bosco. Así mismo existe documentación relativa a la Comisaría Regia de Turismo y D. Benigno de la Vega Inclán.

En la Secretaría de Estado para la Información se puede localizar información de Escuelas de Bellas Artes, Conservadores de Museos, Restauración de Monumentos, etc.

Es de interés el fondo del Ministerio de Planificación y Desarrollo, destacando la Comisaría del Plan de Desarrollo (abastecimientos de aguas, alumbrados, etc.), Polos de Desarrollo, así como documentación del Instituto Nacional de Colonización.

Del Movimiento se custodia documentación de la Organización Sindical: destacan la serie de proyectos de la Obra Sindical de colonización, almacenes, bodegas, canales, almazaras, revestimiento de acequias, etc., así como la documentación contable, construcciones, y fotografías, y de construcciones patrimoniales en la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura.

De la Delegación Nacional de la Sección Femenina destacan las fotografías.

En el fondo de la Dirección General de Marruecos y Colonias, DG de Plazas y Provincias Africanas y entre la documentación de la Alta Comisaría de España en Marruecos destacamos documentación de personal (delineantes, obras públicas, faros, construcciones civiles, bienes del Estado, ferrocarriles, puertos, etc.), Enseñanza (Escuelas), Sanidad (cementerios y dispensarios) y Obras Públicas (embarcaderos, puertos, faros, pistas, expropiaciones, carreteras, ferrocarriles y aguas, etc.). Así mismo existe un inventario con materiales especiales entre los que destacamos la Urbanización de El Aaiun.

Por último indicar que en el fondo del Instituto Geográfico y Catastral hay una documentación riquísima en planos.

> Fondos del Ministerio de Asuntos Exteriores

Entre la documentación generada por los Servicios Centrales se recomienda la consulta de la documentación de "Culturales" y en el Servicio Exterior se puede localizar información de Exposiciones, relaciones culturales, Academias, Tesoro Artístico, Sociedades de Ingenieros y Arquitectos, así como información de Congresos de Arquitectura o informes de emigrados después de la Guerra Civil. Igualmente entre las Condecoraciones de cruces de Isabel La Católica, figuran las otorgadas a arquitectos, arqueólogos, etc.

Por último, conviene recordar que la consulta de las fuentes antes mencionadas está sujeta a las restricciones de accesibilidad que marca la legislación vigente, motivo por el que se incluye el siguiente apartado:

La accesibilidad a los fondos de los archivos

La Constitución Española de 27 de diciembre de 1978 establece el derecho de los ciudadanos a acceder a los Registros Públicos y lo limita en el Art. 105.b en lo que afecte a la Seguridad y Defensa del Estado, la averiguación de Delitos y la Intimidad de las Personas.

Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985 dispone restricciones en las materias mencionadas en su Art. 57.

Ley 9/68 de 5 de abril de Secretos Oficiales, modificada por la ley 48/78, obliga a mantener la reserva sobre determinadas materias con objeto de no dañar ni poner en riesgo la seguridad y defensa del Estado.

Ley 30/92 de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

La Ley Orgánica de Salud pública 3/ 86.

La Ley Orgánica 1/82 de 5 de mayo de Protección Civil del Derecho al Honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

La Ley 5/92 que regula el tratamiento automatizado de los datos de carácter personal.

La Ley 5/ 85 de Régimen electoral.

La Orden de 2 de abril de 1991 que regula el acceso a los Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores.

La Ley de 9 de mayo de 1989 de la Función Pública Estadística en sus artículos 19 y 20.

Ley de Registro Civil de 8 de mayo de 1957.

Agradecimientos: al Comité Organizador de la III Bienal de Restauración Monumental por la difusión de esta comunicación de fuentes documentales de dos Archivos de imprescindible consulta en la restauración del Patrimonio Español.

Notas

¹ Plaza Bores, Ángel. *Archivo General de Simancas. Guía del Investigador*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

² <http://rabasf.insde.es/> página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (consulta: 16 de abril de 2007).

³ Para la evolución de las competencias y la adscripción de las funciones de Conservación de Monumentos, las Bellas Artes y la Instrucción Pública, se deberán consultar la Enciclopedia Jurídica Española de Seix, el Diccionario Alcubilla, así como el Diccionario y Repertorio cronológico de Legislación de la Editorial Aranzadi, que desarrollan extensivamente lo esquematizado en estas páginas.

⁴ <http://www.mec.es/cide/>

⁵ Ver el prólogo de Alfonso Muñoz Cosme en Cases Gómez de Olmedo, Soledad. *Fuentes Documentales para el estudio de la Restauración de Monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

⁶ Parte de esta documentación descrita en Cases Gómez de Olmedo, Soledad. *Fuentes Documentales para el estudio de la Restauración de Monumentos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

⁷ Existe un catálogo realizado por Pilar Rivas Quinzaños de la documentación del Archivo de la SDG de Arquitectura, del Ministerio de Fomento, transferida al AGA, y realizado en 1977.

⁸ Rivas Quinzaños, Pilar. *Inventario de fichas de la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales. IDD 117 y 119 del grupo de fondos de Obras Públicas*.

Reflexiones sobre Des-Restauración y Arquitectura Defensiva

Carlos S. Porras Funes, arquitecto

Introducción

Desde los comienzos de la formación moderna de la disciplina de la Restauración Monumental, la arquitectura defensiva ha constituido un campo particularmente fértil donde se han venido expresando las distintas sensibilidades, en ocasiones contrapuestas, que fueron centro del debate a lo largo del siglo XIX. Incluso hoy, más allá de la tradicional controversia entre conservadores y restauradores, los castillos y fortalezas constituyen una tipología donde los postulados de la restauración arquitectónica se pueden plantear con mayor pureza.

Varias circunstancias ayudan a entender este hecho, en cierta forma singular, dentro del amplio panorama de los Bienes Culturales.

En primer lugar, debemos referirnos al origen medieval de la mayoría de estas edificaciones. Durante el siglo XIX, en el momento en que se definen los primeros “corpus” teóricos acerca de la Restauración de Monumentos, los edificios del período medieval fueron objeto de una especial atención, constituyendo, de hecho, el núcleo de las políticas estatales de restauración del patrimonio histórico en los países europeos.

Superado el marco conceptual de la Ilustración, se fue imponiendo paulatinamente una sensibilidad especial respecto a la Edad Media, un período histórico que hasta ese momento había aparecido relegado bajo el arquetipo de “edad oscura”. El historicismo romántico quiso ver en los monumentos medievales, particularmente castillos y catedrales, la materialización de los valores ahora recuperados, valores de orden espiritual, poético, religioso...

Por otro lado, no es casual que, precisamente en esos años se asistiera, en especial en el área centro-europea, al desarrollo de movimientos de carácter nacionalista que buscaban y situaban el origen del “espíritu nacional” precisamente en acontecimientos desarrollados durante la Edad Media¹ cuyo legado material se identificará en adelante con la formación de la “nación moderna”, concepto que ahora se redefine. Estos monumentos serán, por tanto, erigidos en símbolos de estos acontecimientos y en consecuencia recibirán de manera prioritaria la atención de los incipientes estados modernos.

En España, este nuevo interés por el período medieval proyectado hacia el patrimonio edificado va a tener respuesta fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, al hilo de la creación de la Comisión de Monumentos (1844), con sus articulaciones provinciales, que crearon como primera figura de protección patrimonial la declaración de “monumento nacional”. Así, el primer monumento declarado fue la Catedral gótica de León en 1844. Bajo el impulso de personajes como Amador de los Ríos, aparecen las primeras declaraciones de edificaciones defensivas: Alhambra de Granada (1870), murallas de Ávila y Tarragona (1884).

Las corrientes nacionalistas que vinculaban la formación de la nación con acontecimientos acaecidos durante la edad media, justificando así la protección de los edificios que los albergaron, tuvie-

ron asimismo su reflejo en nuestro país, más allá del siglo XIX. El caso del Palacio Real-Fortaleza de Olite es significativo. En 1924, al hilo de unas propuestas de *restauración en estilo* del monumento podemos leer los siguientes comentarios de los hermanos Yarnoz Larrosa:

“Navarra está obligada por imperativo patriótico, no sólo a procurar que en esas páginas históricas, hoy mutiladas y dispersas, no sean aventadas por el sople de la indiferencia común, sino también a reconstituirlas con cuidadoso esmero, dándolas, con la ayuda de la investigación tenaz, unidad cronológica, forma y espíritu” (CALAMA; GRACIANI, 1998: 33).

Vemos pues, cómo fortificaciones, murallas, complejos defensivos, por diferentes motivos, han estado presentes, desde los inicios, en las distintas iniciativas de tutela y protección monumental. Este hecho debe entenderse como una muestra de la valoración que la sociedad ha realizado sobre estos monumentos. Pero no podemos olvidar las restricciones, tanto conceptuales como meramente materiales, de los distintos contextos históricos. En el caso que nos ocupa, las intervenciones de protección y/o restauración alcanzaron sólo a un número limitado de monumentos y se realizaron bajo el marco disciplinar del momento.

Más recientemente hemos asistido a la superación de los valores tradicionales que se atribuían a los monumentos integrantes del Patrimonio Histórico con el desarrollo del concepto de Bien Cultural. Esta formulación, que se ha ido matizando durante la segunda mitad del siglo XX, y que ha quedado incorporada en nuestros cuerpos legislativos, recoge, de forma integradora, componentes de la identidad cultural de una sociedad que hasta entonces no habían sido considerados.

En este contexto, la arquitectura defensiva, en sus distintas manifestaciones, presenta una gran riqueza de valores patrimoniales que justifican el renovado interés al que asistimos en estos años y cuyo exponente más reseñable, en nuestro entorno más próximo, lo podemos identificar en el Plan Andaluz de Arquitectura Defensiva, iniciativa de la Consejería de Cultura.

Tal y como se ha mencionado, queda patente la fuerte carga identitaria de estos edificios, objetos que vienen asociados a personajes y/o momentos históricos significativos para el grupo social, por lo que en cierta forma epitomizan el mismo concepto de Monumento² en su acepción tradicional. Pero, junto a este valor, otros vectores ayudan a la correcta interpretación de estas construcciones. El profesor Malpica distingue dos grandes líneas de investigación respecto a las fortificaciones atendiendo a la escala de trabajo. Así, señala, “una incide de forma primordial y de manera casi exclusiva en el edificio arquitectónico”, mientras otros “investigan principalmente la relación del castillo con el territorio, destacando las funciones que cumple respecto a la organización espacial” (MALPICA, 2003: 23). Es cierto que en función de la perspectiva desde la que se afronte el acercamiento al monumento podrán emerger distintos puntos de interés y que, en el caso de las fortificaciones, tanto la escala de “objeto” como la visión territorial, de sistema, aparecen como consideraciones ineludibles, como ahora veremos.

Analizadas desde una perspectiva de conjunto, a escala territorial, las fortificaciones presentan unas íntimas relaciones con la formación y definición de la estructura del poblamiento, y su inmediato correlato de control territorial, un sistema articulado en torno a núcleos o nodos, asociados en la mayoría de las veces a algún elemento fortificado. El posterior desarrollo urbano de estos nodos, hecho constatable en no pocos casos, junto a la propia indisolubilidad de los conceptos de ciudad histórica y estructuras defensivas, nos obligan a considerar las importantes implicaciones urbanas de estos monumentos.

Por otro lado, las recientes aproximaciones conceptuales hacia el territorio como contenedor de valores culturales y paisajísticos ponen de relieve la notable contribución de estas construcciones en la caracterización de un determinado entorno.

El paisaje se entiende hoy como una de las principales manifestaciones culturales. Así lo expresan Ojeda y Silva:

“La cultura territorial es el más elemental y el más complejo y elaborado patrimonio de una sociedad. Su elementalidad estriba en constituir el conjunto de respuestas primarias de cualquier comunidad humana a las limitaciones, dificultades y recursos que encuentra en su propio espacio vital. Su complejidad y elaboración emanan de la acumulación de experiencias fallidas y exitosas que han ido conduciendo a los productos más elaborados de dicha cultura territorial: los paisajes.” (OJEDA y SILVA, 2002: 71).

En este contexto las fortificaciones no pueden entenderse como objetos autárquicos, aislados en un escenario indiferenciado. La elección del lugar obedece siempre a una interpretación intencionada del medio, buscándose puntos de especial significación o relevancia, dentro siempre del marco cultural e histórico del momento. Puntos “estratégicos” en la acepción amplia del término.

Las fortalezas ocupan generalmente una posición dominante en el sentido físico, visual, caracterizando y cualificando indeleblemente el paisaje en el que se insertan y que a su vez configuran. Es la expresión más nítida de control territorial que en sus relaciones liminares configurará la estructura de poblamiento aludida.

Pero el concepto de paisaje implica unos componentes sensoriales, visuales. La fortaleza es percibida desde su entorno, en ocasiones, como una inmensa escultura en el paisaje con innegables valores plásticos como apunta Pereira (PEREIRA, 2002: 3). Pero también el entorno apreciado desde la fortaleza, la fortaleza como mirador y atalaya, tales son los componentes de esta experiencia del paisaje, que se nos ofrece en muchos ejemplos de Andalucía.

De esta forma, vemos cómo el fenómeno de la fortificación participa de unos valores que podemos denominar *territoriales*, y que, según los casos, pueden ser determinantes del carácter del monumento, aunque no los únicos.

Como se ha mencionado, desde el punto de vista del arquitecto o arqueólogo que interviene en un bien concreto de arquitectura defensiva es ineludible descender a una escala menor, hasta el nivel de objeto. Aquí se abre un campo de análisis donde cobran importancia cuestiones como la terminología, problema pertinaz a cuya clarificación se han dedicado ilustres investigadores³, o los estudios morfológicos y tipológicos, más directamente relacionados con la labor del arquitecto y que no pueden desligarse de las aportaciones arqueológicas, en especial en unos monumentos donde predominan generalmente los valores testimoniales, documentales e históricos sobre los artísticos.

Ciertamente, las taxonomías, los estudios de series comparadas, junto con las investigaciones arqueológicas, tanto sobre material subyacente como emergente, son en muchos casos la única metodología de datación que puede permitir establecer unas cronologías fiables, el otro gran asunto pendiente, y llave para un correcto análisis a escala territorial⁴.

Así, entendidas como objetos arquitectónicos o analizadas en su inserción dentro del sistema territorial y su percepción paisajística, las fortificaciones participan de una gran riqueza de implicaciones patrimoniales. Se trata pues, de una categoría de bienes donde se han manifestado tradicionalmente las distintas sensibilidades en torno a la Restauración Monumental, y que, actualmente, cobran renovada vigencia dentro de un contexto disciplinar más amplio. Constituyen, pues, un buen soporte sobre el que construir unas reflexiones sobre el tema que ocupa a este foro, la des-restauración, debate al que intentaremos contribuir en las líneas que siguen.

Restauración vs. des-restauración

Aún considerando las particularidades aludidas, no podemos aislar o extraer las intervenciones en elementos de Arquitectura Defensiva fuera del debate disciplinar, del que inevitablemente

participan. Vamos a continuación a trazar unas líneas generales que puedan acotar, siquiera instrumentalmente, dicho debate.

En una acepción organicista, el Monumento debe ser contemplado como “un ser vivo en continua metamorfosis, cuya configuración debe ser entendida, sus valores apreciados y sus carencias diagnosticadas en el marco de una correcta interpretación arquitectónica.” (FERNÁNDEZ-GALIANO, 2003: 17).

Así, entendido como organismo, toda intervención conlleva una modificación del estado anterior y, por tanto, en cierta forma, una “des-restauración” más o menos parcial de las operaciones que antecedieron.

Se trata de un hecho inevitable. Cada autor actúa desde su contexto histórico, proyectando los valores y criterios imperantes en su momento desde su sensibilidad y formación, lo que supone un cuestionamiento del trabajo que lo precedió⁵.

Tal vez convenga recordar en este punto cómo los objetos materiales carecen de valor en sí y por sí mismos siendo la propia sociedad la que “otorga” desde sus parámetros culturales el valor patrimonial en cada caso. Así se recoge en las modernas definiciones de Bien Cultural como la que hace la UNESCO: “todos aquellos objetos a los que se les reconoce un valor proporcionado por la cultura entendida ésta como la conciencia que una comunidad humana posee del propio vivir histórico y con la cual tiende a asegurar la continuidad y el desarrollo de sí misma (UNESCO, Politiques Culturelles, Paris, 1979).

Como consecuencia inmediata aparece la necesidad de acometer una valoración crítica, desde postulados actuales, del estado previo que permita establecer las limitaciones a su modificación-alteración. Una lectura comprensiva que dé cuenta de las “claves” que rigen la propia “metamorfosis” del Monumento, como comenta Fernández-Galiano, y determine la procedencia o acierto de las intervenciones precedentes⁶. Enfrentarse al Monumento como objeto artístico y documento, pero, sobre todo, como arquitectura que compendia ambos mundos.

De aquí la importancia de los Estudios Previos, que necesariamente deben provenir desde diversas disciplinas que den fe de la riqueza patrimonial del bien en toda su extensión. Esta debe ser la base sobre la que establecer la diagnosis entendida como operación interdisciplinar, sustento de la propuesta.

Por otro lado esta misma asunción de “parcialidad” y coyuntura temporal debe hacer tomar conciencia sobre el alcance de las operaciones actuales, en relación con su posible cuestionamiento futuro, bien sea por cuestiones técnicas, bien por la dinámica de los planteamientos conceptuales, considerando la reversibilidad de nuestra intervención.

En estas condiciones, cobra relevancia el establecimiento de una metodología de la intervención que aporte unas garantías al proceso más allá de las capacidades personales. Una metodología que, a partir de una diagnosis comprensiva del monumento, establezca una correcta valoración patrimonial y, como consecuencia, unos objetivos rigurosos. Así lo ha entendido la administración y así se intenta implementar en la mayoría de los casos.

La arquitectura defensiva y la disciplina de la restauración

Hablar de castillos y restauración nos remite, como se ha mencionado, a épocas pasadas donde los criterios de intervención se mostraban, al menos aparentemente, más definidos, cuando arquitectos y eruditos se agrupaban dentro de una de las dos tendencias dominantes: Restauradores o Conservadores. En España, donde históricamente los debates científicos y académicos han recogido los movimientos europeos con algunos años de desfase, fueron inicialmente mayoría los “restauradores” que además ocuparon en su día puestos de responsabilidad en la toma de decisiones de los

organismos públicos. Baste recordar a personalidades como Vicente Lampérez Romea, Juan de Madrazo (el gran impulsor y defensor de las teorías de Viollet-le-Duc), el Conde de Campo Alange, Matías Laviña, Rafael Contreras, etc.

Esto no quiere decir que los postulados conservadores no tuvieran eco en el panorama español. Sus primeros defensores aparecen en la década de los 80 del XIX en las figuras Juan Bautista Lázaro de Diego y José Urioste Velada. Pero la tendencia se consolida a lo largo del siglo XX, a veces en convivencia con la anterior, en torno a personajes como el Conde de Santibáñez del Río, Teodoro Anasagasti, Josep Puig i Cadafalch, Jeroni Martorell y, sobre todo, Leopoldo Torres Balbás.

De unos y de otros podemos encontrar ejemplos de intervenciones en arquitectura defensiva en las que se aplican los criterios, en ocasiones contrapuestos, fruto de la sensibilidad de cada autor en el contexto histórico y disciplinar en el que se tomaron las decisiones. Los planteamientos “restauradores” sobrepasan el siglo XIX de forma que encontramos ejemplos bien entrado el siglo XX: terminación del Castillo de Butrón Marqués de Cubas-Andrés Avelino (1879) Salamanca, los citados trabajos en el Palacio Real de Olite de los hermanos Yarnoz Larrosa (1924). En el grupo “conservador”, podemos calificar de paradigmáticas las intervenciones de Torres Balbás en el conjunto monumental de la Alhambra.

A pesar de que la historiografía ha querido ver en estos profesionales unos exponentes de unas formulaciones teóricas consolidadas, las certezas en las convicciones eran sólo aparentes. Siempre hubo defensores de lo que podríamos denominar *vía intermedia*, en la que las pautas de intervención vienen trazadas por el propio monumento. Ya en época muy temprana, en 1897 D. Luis María Cabello Lapiedra, en el Congreso de Arquitectos, exponía:

No es conveniente establecer reglas demasiado radicales para la restauración de los monumentos, y conviene examinar en cada caso particular la solución más conveniente, teniendo en cuenta que se deben completar las partes incompletas siempre que existan datos seguros para ello, pero de ningún modo si se presentan dudas para llevarlo a cabo, no debiendo suprimir partes o elementos de la construcción por querer unificar el estilo (CALAMA; GRACIANI, 2000: 15).

Esta pequeña reseña, además de defender unas claras limitaciones a las restauraciones *en estilo*, imperantes en la época, se adelanta a su tiempo al señalar la conveniencia del estudio caso por caso, esto es, obtener del propio edificio las claves que deben dirigir la intervención arquitectónica, más allá de la plasmación de una u otra teoría general. Pero desde qué óptica, con qué criterios.

Desde una posición actual, la aplicación de la metodología general de intervención, sustentada en el trabajo interdisciplinar y los Estudios Previos, se configura como el instrumento adecuado para la determinación de esas “claves”. La correcta valoración crítica del monumento y sus transformaciones nos puede llevar a cuestionar las intervenciones precedentes y en consecuencia proponer la desrestauración de alguna de ellas cuando, tras la ponderación del valor de esa intervención, se concluya que contraviene manifiestamente a las directrices establecidas por el equipo de trabajo⁷.

Tal y como se ha apuntado más arriba, en el caso de la arquitectura defensiva, una visión integradora del bien nos aconseja su análisis al menos desde las dos escalas, territorial-urbana y como objeto singular, a fin de garantizar una correcta diagnosis donde se dé cuenta de la riqueza patrimonial que ambas perspectivas nos aportan.

Conclusiones

En la actualidad estamos asistiendo a un renovado interés por esta tipología de Bienes Culturales que bajo la denominación generalista de “arquitectura defensiva” engloba, de forma instrumental,

una diversidad de construcciones, que si bien mantienen puntos en común, presentan asimismo unas caracterizaciones muy concretas. Castillos o fortalezas, aislados o formando parte del entramado urbano, cercas y sus componentes complementarios (puertas, torres de flanqueo...), torres de alquerías, torres vigía de interior, almenaras...) nos acercan a una realidad rica y diversa, en su origen temporal, en sus funciones a lo largo de su vigencia histórica, en sus implicaciones urbanas, en sus modos constructivos, etc. que nos obligará, en su tratamiento, a las necesarias matizaciones. Dentro del contexto disciplinar actual se impone, pues, el análisis detenido del caso concreto dentro del marco general de “valores” de los que estos bienes son depositarios.

Se ha realizado en las líneas precedentes un breve recorrido por diferentes tendencias frente a la restauración monumental que van decantándose a lo largo del siglo XIX y XX. Tal vez, precisamente el alto valor identitario que originalmente justificó el interés por estos monumentos actúa nuevamente como fuerza principal a la hora de su recuperación y no podemos decir que los planteamientos decimonónicos estén plenamente superados socialmente: Fuera del ámbito disciplinar, aún hoy, por “restauración de castillos” se sigue mayoritariamente entendiendo “restauración en estilo”, y eso es lo que, a priori, esperan los responsables municipales y, ciertamente, la mayoría de sus votantes.

Por otro lado, la extensión de la demanda turística, sector de innegable presión económica en nuestro país, a otros productos más cualificados como el “turismo cultural” o “turismo de interior”, ha generado una carrera por el posicionamiento de la oferta local, en la que los castillos y fortalezas ejercen como reclamo estratégico de los distintos municipios.

Algunas administraciones han tomado nota de esta realidad comenzando a implementarse “rutas turísticas” que se apoyan en estos monumentos, como la reciente “Ruta de los Castillos y Batallas” cuyo responsable científico es el profesor Eslava Galán, englobando fortalezas de las provincias de Ciudad Real, Jaén y Granada.

Ante este nuevo escenario se hace especialmente importante el rigor disciplinar, fuera de las urgencias y los plazos administrativos o electorales. Superar el marco del encargo concreto y situarse en una perspectiva general. Ser cauto y plenamente consciente del valor de las distintas fuerzas en acción a la hora de tomar decisiones que, en cualquier caso, tienen como mayor garante la aplicación de la metodología de intervención aludida en el presente trabajo: A pesar de asumir que, tal vez seamos “des-restaurados” en el futuro, poner todo nuestro empeño en realizar un trabajo tan riguroso como nos sea posible.

Notas

¹ Es un lugar común situar el redescubrimiento gótico nacionalista en el año 1772, cuando Goethe publica el opúsculo juvenil *Von Deutscher Baukunst*, un verdadero himno a la Catedral de Estrasburgo, donde se concentra el sentimiento colectivo de la nación alemana.

² Monumento”, del latín *monere*, recordar. Objeto material que “rememora” un personaje o acontecimiento histórico. En el contexto de la disciplina, el concepto de Monumento se forma asimismo a lo largo del siglo XIX.

³ A destacar los trabajos de Luis de Mora-Figueroa.

⁴ Las fuentes documentales desaparecen prácticamente si nos alejamos del estudio de lo que podríamos denominar “castelología feudal” en elementos de primer orden.

⁵ Baste recordar como ejemplo el caso paradigmático de la Alhambra granadina donde en la segunda mitad del siglo XIX actuó la saga de los Contreras y posteriormente, ya en el XX, Leopoldo Torres Balbás con los impactantes resultados que podemos comprobar gracias a la fotografía histórica.

⁶ Los procesos de cambio a lo largo de la “vida” de los edificios es un tema ampliamente tratado por Antón Capitel en *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*.

⁷ Cada intervención debe ser valorada dentro del propio contexto que la produjo. La profusión en la recuperación de merlaturas en murallas y adarves que encontramos en restauraciones recientes puede ser cuestionada si carecen de sustento documental u obedecen a una voluntad de figuración fácil y gratuita. Sin embargo no creo que nadie pretenda ahora la des-restauración de las obras de Berges en el Alcázar de Alcalá la Real, por ejemplo.

Bibliografía

- ACIÉN ALMANSA, M. La fortificación en Al-Andalus". En LÓPEZ GUZMÁN, R. (coord.) *La arquitectura del Islam occidental*. Barcelona: Lunwerg, 1995, pp. 29-41
- ACOSTA BONO, G. Cultura y territorio: El paisaje como interpretación. *Seminario gestión del patrimonio histórico. Interpretación y dinamización*. Sevilla, 2001
- BAZZANA, A. *Les châteaux ruraux d'Al-Andalus: histoire et archéologie des Husun du sud-est de l'Espagne*. Madrid: Casa de Velázquez, 1988
- CALAMA RODRÍGUEZ, J. M.; GRACIANI GARCÍA, A. *La restauración decimonónica en España*. Sevilla: Universidad, 1998
- CALAMA RODRÍGUEZ, J. M.; GRACIANI GARCÍA, A. *La restauración monumental en España, de 1900 a 1936*. Sevilla: Universidad, 2000
- CAPITEL, A. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1999
- CAPARRÓS LORENZO, R. Arquitectura militar en la Sierra de Segura: Una interpretación paisajística y territorial. *PH Boletín del IAPH*, 36, 2001, pp. 225-235
- CONVENCIÓN Europea del Paisaje. Florencia: Consejo de Europa, 2000
- ESLAVA GALÁN, J. *Castillos y atalayas del reino de Jaén*. Jaén: Riquelme y Vargas, 1989
- FERNÁNDEZ GALIANO, D. *La restauración de los castillos, teoría y praxis. Castillos y arquitectura defensiva*. Madrid: Ministerio de Fomento, 2003
- GALLEGO ROCA, J. *Las murallas y la ciudad. Uso, conservación y restauración. La ciudad y sus murallas*. Granada: Universidad, 1996
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999
- ISAC, A. *Ciudad cerrada, ciudad abierta. La muralla en la historia de la ciudad. La ciudad y sus murallas*. Granada: Universidad, 1996
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. Reflexiones sobre las fortificaciones y su destino. *Actas 2º Congreso Internacional sobre fortificaciones*, 2003: *Conservación y difusión de entornos fortificados*. Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 2004
- LACUESTA CONTRERAS, R. Jeroni Martorell y la restauración de las murallas en Cataluña. *La ciudad y sus murallas*. Granada: Universidad, 1996
- MALPICA CUELLO, A. *Los castillos en Al-Andalus y la organización del territorio*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003
- MARTÍNEZ ENAMORADO, V. *Un espacio de frontera. Fortalezas medievales de los valles del Guadalteba y del turón*. Málaga: Universidad, 1997
- MORA FIGUEROA, L. *Glosario de arquitectura defensiva medieval*. Cádiz: Universidad, 1996
- MORALES MARTÍNEZ, A. J. Arquitectura militar, un patrimonio entre el olvido y la invención. *PH Boletín del IAPH*, 36, 2001, pp. 197-204
- OJEDA RIVERA, J. F.; SILVA PÉREZ, R. *Aproximación a los paisajes de la Sierra Morena andaluza. Paisaje y ordenación del territorio*. Sevilla: Fundación Duques de Soria, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 2002
- ORDIERES DÍEZ, I. *Historia de la restauración monumental en España, 1835-1936*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996
- La MEMORIA selectiva 1835-1936: cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid. Madrid: Dirección General del Patrimonio. Consejería de Educación y Cultura, 1999
- PEREIRA, P.; GOUVEIA MONTEIRO, J. G. *Castelos portugueses*. Lisboa: Ippar, 2002
- RODRÍGUEZ TEMIÑO, I. Moenia sacra sunt. *Actas 2º Congreso Internacional sobre fortificaciones, conservación y difusión de entornos fortificados de Alcalá*. Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento, 2004

Criterios de una intervención restauratoria: sobre el proyecto de restauración y la recuperación de vestigios arquitectónicos

Mario Pírez Fernández, arquitecto

Archivo General de Simancas en Valladolid

Como director del equipo encargado de la redacción del proyecto restauratorio y posterior dirección de las obras del Archivo General de Simancas, voy a intentar condensar en estas páginas la ardua labor llevada a cabo para dar una propuesta proyectual viva que se ha ido concretando a lo largo de la *Intervención Restauratoria*, encontrándose en el presente momento a punto de concluir la intervención.

Asentado sobre la primitiva fundación de un castillo del siglo XV, que rápidamente fue integrado en la Corona Real por los Reyes Católicos, Carlos V en el año de 1543 fundó la primera sala destinada a archivo en uno de sus cubos, con el fin de albergar en él su Patronazgo Real, convirtiéndose así en el primer *archivo moderno de la Historia de Occidente*; posteriormente fue Felipe II el que le seguiría y ampliaría previo encargo inicial a Juan de Herrera. Esta breve reseña histórica es importante para centrar el peso histórico, documental y sociocultural además del inherente a un edificio de estas características en su vertiente arquitectónica.

Debo decir en primer lugar que el resultado de este *Proyecto Restauratorio* es fruto de un proceso cognitivo que considera la recogida de información como método de conocimiento profundo del edificio y del emplazamiento del que forma parte, en el que evidentemente participan todos los aspectos históricos, sociales o constructivos. Este método desarrollado tanto para la elaboración del proyecto como durante la ejecución de las obras ha aportado en gran medida las claves de la intervención, pudiendo decir que la labor realizada por el equipo a lo largo de las obras ha ido corrigiendo y amoldando en parte el resultado final de la intervención, dado que ha sacado a la luz elementos claves, que han hecho que el proceso proyectual haya sido un proceso interactivo, que ha contribuido a fundamentar los planteamientos de intervención, pasando a tomar una gran relevancia elementos que no tenían un significado específico antes de ella, pero que gracias a la misma han entrado a formar cuerpo en su identidad como elementos de gran valor caracterizador, que son parte esencial para entender su valor histórico, artístico y sociocultural.

La recogida de información no se ha limitado a la investigación previa para la elaboración del proyecto de ejecución, que por un lado ha sido la generadora de los criterios base de intervención, sino que ha continuado a lo largo de la ejecución, cobrando mayor importancia cada hallazgo a medida que se avanzaba en el desarrollo del proyecto, diciendo en este caso que uno de los valores que más se ha tenido en cuenta a la hora de adecuar las soluciones constructivas al *Proceso Restauratorio* ha sido la puesta en valor de aquellos hallazgos que contribuyan a entender la evolución del edificio, y cómo todos ellos se iban acomodando a un único cuerpo edilicio.

Evidentemente estos vestigios, que pudieran ser elementos de encuentro entre las diferentes intervenciones o bien caracterizadores de alguna etapa de su desarrollo, que en cierta medida no se consideró adecuado su eliminación ni sustitución (ejemplo de las superposiciones de estilos en nuestras iglesias), sino que se consideró como elemento de transición que a veces se revelaba como didáctico referencial, e integrador como hito de continuidad pautada, son los que han ido haciendo evolucionar el resultado final obtenido.

El paso del tiempo ha contribuido en gran manera, dando una perspectiva de conjunto de todas y cada una de las intervenciones, a poder apreciar los efectos que cada una de ellas ha tenido sobre el edificio pudiendo valorar la bondad de dichas intervenciones en todos sus aspectos, tanto desde el punto de vista constructivo, como social. Este entendimiento del edificio como proceso histórico es el que ha demandado la aplicación de técnicas de Des-Restauración en ciertas intervenciones que claramente agraden a su línea evolutiva persiguiendo objetivos del momento, con fecha de caducidad, que además de caracterizarse por sus técnicas invasivas y destructivas no pretenden la restauración del bien histórico, sino simple y llanamente su consolidación constructiva haciendo uso de reinterpretaciones históricas apriorísticas que trastocan la realidad.

Después de este estudio profundo del conjunto edificado, del que afortunadamente hemos encontrado documentación suficiente, hemos podido apreciar cómo el castillo medieval del siglo XV ha ido evolucionando paulatinamente hacia su nuevo uso característico, de una forma no traumática, adaptándose a las nuevas necesidades pero principalmente mediante la reutilización de sus fábricas más potentes para el asentamiento de los nuevos espacios, sin voluntad de una actuación invasiva ni extensiva, sino más bien integradora en el conjunto y complementaria con lo existente, conformándose el elemento arquitectónico por agregación de los nuevos elementos que se iban creando, cada uno con su peculiaridad compositiva, llegando a formar un conjunto dispar que gracias a su integración en el asentamiento inicial iba cobrando una coherencia formal fruto del sometimiento al recinto murario.

Existe un documento crucial que ha fundamentado en parte la intervención que es el conjunto de levantamientos que hizo Ventura Rodríguez del Archivo en el año de 1762 con motivo de reflejar los daños producidos por el terremoto de Lisboa y que aún en las imágenes de daguerrotipo de 1858 se mantenían casi invariables en el tiempo. En 1956 se inician una serie de intervenciones muy agresivas y transformadoras, que comienzan con el desmonte de la loma de subida al puente sobre el foso que daba acceso al interior del archivo, con la ejecución de una escalera real de tres ramas para alcanzar una gran plataforma desde la que se accedía al puente; en 1957 se demuele el ala noroeste para la construcción en su interior de un depósito incombustible que hace desaparecer todos los vestigios anteriores, se demuele la fachada en su última planta y se inicia una reinterpretación de las cubiertas con la ejecución de merlones de nuevo cuño que se suponían ocultos por éstas (según memoria de proyecto) y que en 1961 se hace extensivo al resto de cubiertas del edificio, elaborando el almenado en todos los cubos del conjunto, y sobreelevando las cubiertas, ejecutando sobre el cubo de Carlos V un almenado tronco piramidal de imagen afrancesada.

De esta forma se transformó el conjunto de edificios intramuros en una especie de edificio defensivo que rompía la línea evolutiva del conjunto para transformarlo en un castillo reinventado.

A partir de aquí el *Proyecto Restauratorio* se entendía como un instrumento destinado a entender las cualidades arquitectónicas del edificio fruto de la evolución histórica desde su primitiva fundación como castillo medieval que estaba documentada en profundidad a través de los medios documentales investigados, que fueron realizados de forma exhaustiva y su fruto fue el proyecto de ejecución. Con el inicio de las obras se abría una nueva etapa, que iba a completar el estudio documental con

el estudio en obra de los vestigios ocultos, que nos iban a definir la cantidad de cuestiones formales y constructivas que no habían quedado adecuadamente perfiladas.

La intervención se centró claramente, en lo que respecta al edificio histórico, en la recuperación de una imagen formal ampliamente documentada, como ya se ha dicho, a través de ciertos documentos gráficos claramente definitorios. Esta intención se plasma en una metodología que nos permita ir avanzando en la búsqueda de la solución o propuesta proyectual en primer lugar, que posteriormente se completa con la ejecución de las obras y que se puede sintetizar en lo siguiente:

- Investigación documental a través de búsqueda bibliográfica y de archivo, e investigación gráfica mediante levantamientos precisos y minuciosos del todo y de las partes que nos aproximasen al entendimiento del edificio.
- Estudios constructivos apoyados por metodologías diversas con el fin de delimitar cada intervención en el tiempo y en el espacio, intentando identificar elementos añadidos o recuperados. Aproximación a las primeras interpretaciones evolutivas con reconocimiento e identificación de las permanencias.
- Valoración cultural del conjunto desde sus vertientes artísticas, antropológicas y como valor de identidad colectiva.
- Valoración de las nuevas demandas funcionales y su integración en el edificio.
- Integración en el entorno.

A partir de esta metodología se dio una respuesta proyectual que tenía unas vertientes claramente diferenciadas en función de su cometido:

- Restauración del monumento con valoración de los criterios de intervención: Des-restauración (recuperar la línea evolutiva y claves de desarrollo, solución de patologías intervencionistas); Restauración de los elementos existentes; Recuperación e integración de elementos ocultos aun por investigar físicamente; Criterios de nuevas intervenciones.
- Integración del programa funcional en el Proyecto Integrador: Criterios de continuidad en la Intervención; Nuevos espacios generados; Edificaciones externas.
- Puesta en valor del conjunto creando recorridos visitables compatibilizados con las labores investigadoras.
- Tratamiento del entorno, con la integración en la trama urbana del nuevo conjunto y potenciando la integración en el conjunto edilicio de la villa como forma de entendimiento social de la intervención.

A partir de esta metodología se elabora el proyecto restauratorio que sirve de clave para toda la intervención, pero a diferencia de un proyecto convencional, en que la labor proyectual queda cerrada con la entrega del proyecto, aquí y de antemano sabido se seguirán obteniendo datos con el desarrollo de las obras, que van a ser claramente decisivos en la línea evolutiva de la intervención, reafirmando en ocasiones los criterios adoptados y en otros casos desmontándolos pero dando lugar a un nuevo posicionamiento mejor fundamentado que el anterior dado que el conocimiento es más profundo.

Todo este proceso siempre va acompañado de una clara intención de no distorsionar la historia, por lo que siempre se realiza con una clara caracterización de los elementos añadidos, que les haga identificables en el tiempo, junto con una voluntad integradora de lo funcional respetando los valores intrínsecos del conjunto, y de forma especialmente cuidadosa la reversibilidad de la intervención llevada a cabo. La certeza de haber realizado la intervención más adecuada la dejamos para las generaciones venideras que volverán a tener la misma perspectiva en el tiempo que nosotros pudimos tener respecto a las intervenciones anteriores, que les permita hacer una valoración más objetiva que la nuestra, evidentemente comprometida con nuestro tiempo del que somos partícipes, además de contar ellos con una mayor evolución de las técnicas y de las ideas en estas materias.

El conocimiento y la comprensión de los orígenes y del desarrollo de las sociedades revisten una importancia fundamental para toda la humanidad, ya que sirven para identificar sus raíces culturales y sociales. El patrimonio arquitectónico como documento histórico constituye el testimonio esencial de las actividades humanas a lo largo del tiempo y por ello su protección y su adecuada gestión son imprescindibles para permitir a otros investigadores estudiarlo e interpretarlo en nombre de generaciones presentes y futuras, y para beneficio de las mismas.

Los procesos humanos cada vez menos se han de basar en disciplinas únicas y así como la intervención arquitectónica no puede fundamentarse en la aplicación de sus técnicas específicas, la protección del patrimonio no puede basarse únicamente en la aplicación de técnicas arquitectónicas. Elementos del patrimonio histórico forman parte de estructuras arquitectónicas y, en este caso, deben estar protegidos de acuerdo con los criterios relativos al patrimonio de ese género estipulados en la Carta de Cracovia de 2000 sobre restauración y conservación de monumentos y lugares de interés histórico-artístico y resulta esencial su protección y conservación.

Por éstas y otras razones, la intervención en bienes del patrimonio histórico debe basarse en una colaboración efectiva entre especialistas de múltiples y diversas disciplinas con la implicación de las instancias de la Administración, de investigadores, de empresas privadas y del gran público.

La apuesta en la intervención que nos ocupa ha sido la necesidad de documentar adecuadamente los descubrimientos y la puesta en valor de estos, como una labor primordial, dado que se trata de una riqueza cultural frágil y no renovable, que en esta ocasión se ha tenido posibilidad de investigar.

En este proyecto restauratorio se ha tratado de realizar una labor de “Conservación Integrada” favoreciendo el mantenimiento del mismo en su contexto original, pretendiendo la consecución de un patrimonio integrado como medio esencial para promocionarlo recuperando vestigios que den claves para conocer sus orígenes, haciendo comprender al mismo tiempo la necesidad de protegerlo, asegurando su permanencia mediante la accesibilidad del público y siendo conscientes de que el patrimonio arquitectónico es la herencia de la humanidad entera y de grupos humanos, no la de personas individuales o de grupos elitistas de cualquier índole.

Con la reintegración arquitectónica de aquellos elementos “re-encontrados” que se han recuperado y sacado a la luz, integrándolos en el nuevo cuerpo edilicio restaurado, se ha tratado de responder a dos funciones importantes: la investigación experimental y los fines pedagógicos e interpretativos de la realidad pretérita, con una seria preocupación para no borrar las huellas históricas subsistentes, creando al mismo tiempo un edificio que cumple la función -utilitas- que forma parte del objeto restaurado, la física y constructiva -firmitas- y la estética -venustas- en la que se integran todos los valores colectivos: históricos, artísticos y socioculturales.



Alzado medido y delineado por Ventura Rodríguez, Arquitecto de S.M. Académico de la insigne Academia de San Lúcas de Roma y Director en la Real de San Fernando, con motivo de haber hecho reconocimiento de los reparos que necesita, de orden de S.M. que Dios guarde. Año de mil setecientos y setenta y dos. BN. B-6865



C.Clifford. "El Archivo de Simancas, 1858. Patrimonio Nacional". Fotografía publicada en la colección "Luces de un siglo" del Norte de Castilla



Vista aérea del archivo del año 1995 (fachadas SE y SO) cuando ya se han terminado las obras de reforma del ala NO para ubicación de las nuevas salas de Depósitos Documentales. Ya ha sido demolida la vivienda del archivero y se aprecia claramente la explanada y la escalera imperial del año 1949. Foto: Técnicos arquitectura-Estudio Mario Pérez

La intervención en un monumento: un diálogo con la Historia

Fernando Espinosa de los Monteros, arquitecto

El objeto de esta ponencia es, de una forma muy intuitiva y sintetizada, despertar la discusión sobre la forma de actuar en el desarrollo del trabajo profesional en las intervenciones en el patrimonio cultural español, con vistas a establecer criterios que hagan compatible la convivencia del empleo del lenguaje contemporáneo de la Arquitectura con los valores propios del monumento.

Todo ello desde nuestra propia experiencia, como estudio de Arquitectura especializados en la intervención en edificios históricos y Bienes de Interés Cultural, realizada tanto desde la iniciativa pública o privada donde nos interesa destacar los siguientes aspectos decisivos:

- Cliente: Administración / privados: concursos / valores
- El equipo: multidisciplinar / adecuado
- El encuentro con su Historia: investigación / genio del lugar
- Los criterios: conceptos / grado intervención
- La Arquitectura: el lenguaje / el estilo
- El proyecto: medios / definición / flexibilidad
- La obra: medios / la atención / tiempo

Nuestra filosofía

La intervención en el patrimonio histórico español, es un deber de cualquier arquitecto, pero sobre todo es un placer. Ser capaz de hacer compatible el paso del tiempo en un espacio común, con una historia que evoca al genio del lugar y un lenguaje propio y actual, es un gran ejemplo de lo que mucha gente ha denominado La Arquitectura del Silencio: aquella donde se es capaz de percibir un sentimiento, una historia.

Nuestra experiencia

- Palacio de la Mosquera. Infante Don Luis de Borbón
- Plaza Mayor de Trujillo. Cáceres
- Palacio de Tabladillo. Marqués de la Romana. Ávila
- Palacio de Viana. Madrid. Sede del Ministerio de Asuntos Exteriores
- Viviendas Principios del XX. Serrano 106. Madrid
- Jardín Botánico de Padova. Italia
- Plan Director para el Entorno del Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Nuestro ejemplo de intervención: Palacio de la Mosquera. Infante Don Luis de Borbón (Arenas de San Pedro, Ávila)

I. El esfuerzo de la administración

Desde 1990 en que recibimos el encargo de presentar un *Proyecto para la Rehabilitación del Palacio y sus Jardines* no hemos dejado de trabajar y tener ilusión en ver algún día iniciarse las obras. Han sido 11 años de gestiones y trabajo, con los siguientes “hitos” destacables.

Oportunidades:

- Trabajar en monumentos históricos/BIC.
- Disposición de medios económicos altos.
- Libertad de criterios en la actuación.

Dificultades:

- Cambios políticos.
- Breves plazos para la ejecución de los trabajos.
- Interrupción de los trabajos.
- Presentaciones públicas de los trabajos.
- Falta de interlocutor.
- Dificultad en la toma de decisiones.

Actuaciones:

- Justificación de una intervención.
- Puesta en valor del edificio: uso apropiado.
- Presentación a los medios de comunicación.
- Búsqueda de la financiación: pública y privada.
- Creación de un patronato.

Calendario:

- 1990, abril. Primer Encargo.
- 1992, febrero. Presentación del Anteproyecto.
- 1992/2000. Búsqueda de uso y financiación.
- 2000, octubre. Encargo el proyecto.
- 2000, diciembre. Plan Director del Jardín.
- 2001, abril. Plan Director del Palacio.
- 2001, junio. Inicio de las Obras del Jardín.
- 2001, julio. Proyecto Ejecución 1ª/2ª Fases.
- 2002, julio. Inicio de las Obras del Palacio.
- 2003, marzo. Encargo 3ª Fase.
- 2005, abril. Anteproyecto de la Ampliación.
- 2005/2006. Interrupción trabajos.

Presupuesto (en cifras aproximadas/estimadas):

	PEM	INVERTIDO
Palacio	7.500.000	1.500.000
Jardines	1.800.000	0.450.000

II. El encuentro con su historia

La obtención de la información más rigurosa posible, que nos acercara a la realidad de lo que fue El Palacio de la Mosquera, fue una prioridad en este proyecto, para lo que se realizaron las siguientes

tes actuaciones preliminares, centrándose la investigación en los siguientes aspectos:

- Investigaciones históricas: archivos y bibliotecas.
- Trabajos de campo: limpieza, catas y calas.
- Contacto con la familia del Infante: Familia Ruspoli
- Levantamiento de planos.
- Levantamiento topográfico.
- Reportaje fotográfico.
- Estudio de su patología.

Obteniéndose los siguientes resultados:

- Los planos del estado actual.
- Patología y estado de conservación del palacio.
- Sistemas constructivos y fases de su construcción.
- Acercamiento a la historia del Infante, su palacio y su entorno.

De cuyo resultado se perfilaron los criterios y proyectaron las soluciones definitivas:

- Establecimientos de criterios de restauración.
- Propuesta arquitectónica y de uso.
- Proyecto de ejecución.
- Dirección de la obra.

La investigación

La investigación histórica realizada nos proporciona pues una pequeña base para estructurar nuestro proyecto. Pero seguimos sin conocer verdaderamente cómo era nuestro palacio. Entramos pues en el campo de las suposiciones y éstas, si nos movemos dentro del campo de un análisis histórico-estilístico, se tiene que apoyar necesariamente en la figura y la personalidad de los dos personajes básicos y definitorios: el infante D. Luis de Borbón y el arquitecto Ventura Rodríguez.

D. Luis había recibido una educación esmerada. Lo escogido y amplio de su biblioteca indican una preocupación muy diversificada por temas muy variados. No faltan en ella los clásicos, literatura, poesía, arquitectura, ciencias naturales... Podríamos pues decir que estaba al día de las nuevas tendencias.

En el interior del Palacio de Arenas, “destacó un Gabinete de las maravillas o sala de Ciencias Naturales”, con todo tipo de curiosidades de animales y otras rarezas como conchas o un oso, que constatan el exotismo que reinaba en el palacio. La pinacoteca de Arenas era rica y amplia, era un museo donde estaban obras de Teniers, el Bosco, Bronzino, Sebastiano del Piombo, Bruhgel, Lucas Jordán, Murillo, Mengs, de Vos, Goya, Francisco Saso, Luis de Paret, estampas de Rembrandt... Su género más apreciado fue el paisaje, destacando las pinturas de Vos y de los venecianos, así como las marinas y las vistas topográficas de monumentos madrileños o los grabados de paisajes con ruinas, todo ello en el marco de la poética de lo sublime a tono con el talante romántico de D. Luis de Borbón.

En Arenas se estaba viviendo el ideal arcádico renovado en el siglo XVIII. Una pequeña corte, culta y refinada, interdisciplinaria y popular en su amor por el costumbrismo romántico, donde se reúnen músicos, pintores, literatos. Este ideal estaba establecido en la vivencia con la Naturaleza y en el marco de los postulados de los ilustrados.

Personajes como Ventura, Goya, Paret, Mengs, Bocherini, Jovellanos,... convivieron en Arenas con el Infante.

Según la ópera “Céfalo y Poeris” de Bocherini, teniendo como tema el Destierro, y comparando Arenas con la isla de Cefalina, lo llamará también Mansión o Morada de Céfalo... con un espa-

cio ajardinado deleitoso y ameno, con pajareras y pequeñas arquitecturas propias de los jardines rústico-pintorescos.

Del estudio de su archivo y biblioteca se han obtenido textos que ayudaron a comprender la historia y su entorno, tanto del Infante como de su obra:

- Ubicación: ...Un palacio y Casa Principal, fabricado a expensas de S.A. al sitio llamado La Mosquera que esta circundado de paredes de mampostería y tiene su capilla y parque con fuente de agua de pie...

- Acceso: ...El sector de acceso, de proporciones rectangulares, desnivel pronunciado, orientado al medio día y con acceso rodado tangencial y peatonal central...

- Extensión: ...Los jardines contiguos al palacio ocupaban siete fanegas y media de tierra de sembrar... (el doble aproximadamente de lo que tenemos).

- Cercas: ...Las paredes y paredonas de todas las cercas que circundan la misma posesión, sus jardines, viñas contiguas y gallineros...

- Madera: ... siete pares de puertas que sirven de entrada y salida al jardín...

- Jardines: ...El jardín previo al pórtico conectaría, pues, con enlaces laterales, con el ascendente mas allá del edificio, cuya fachada trasera se resuelve como la exterior de las villas italianas del XVI y XVII preceptivamente sobria y orientada al norte. Junquera sitúa a este lado un jardín en terraza, para el que publica un diseño de parterre... (Profesor Souto).

- Propietario: Infante Don Luis de Borbón y Farnesio. Hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio: Palacio de La Granja. Hermano de Carlos III. Casado con María Teresa Vallabriga.

Del resultado de la investigación, se obtiene la cronología histórica del Palacio y que a continuación extractamos, destacando sus momentos más significados:

- 1776: matrimonio del Infante con María Teresa Vallabriga.

- 1777: el Infante visita Arenas de San Pedro.

- 1779: SAR el Infante Don Luis de Borbón y Farnesio, casado con SAR Doña María Teresa Vallabriga, decide trasladar su residencia del Palacio de Boadilla del Monte en Madrid a la Villa de Arenas de San Pedro en Ávila, para lo que encarga a su amigo el arquitecto Don Ventura Rodríguez la ejecución del Proyecto y Dirección de las nuevas obras.

Las ocupaciones del arquitecto le hacen imposible ocuparse del Proyecto, recomendando a SAR que encargue a los hermanos Don Domingo y Don Ignacio Thomas, avanzados discípulos suyos y artistas de su confianza, la ejecución de los trabajos. Así bajo las trazas de Ventura Rodríguez y su tutela durante los trabajos de proyecto y obra se diseña y construye el Palacio de La Mosquera: Ignacio Thomas es nombrado arquitecto del Infante; Fachada del Palacio firmado por Ignacio Thomas; Plantas del Palacio firmadas por Domingo Thomas.

- 1782: el palacio está habitable aunque inacabado y el Infante se traslada; dibujos de fuentes de Ventura Rodríguez; retrato de la Infanta por Goya; dibujos de parterres de Domingo Thomas; dibujos de habitaciones y mobiliario de Ventura Rodríguez; dibujos de parterres de Ventura Rodríguez; muerte del Infante; muerte de Ventura Rodríguez.

- 1809: Durante la Guerra de la Independencia es ocupado por los franceses.

- 1913: El Marqués de Boadilla del Monte lo vende a Don José Rodríguez Marcón.

- 1936: Durante la Guerra Civil, es utilizado como hospital residencia.

- 1943: Lo ocupa la Diócesis de Ávila como seminario.

- 1989: Lo adquiere el Excelentísimo Ayuntamiento de Arenas de San Pedro, permaneciendo desocupado el edificio hasta nuestros días.

- 1991: Se realiza el *Proyecto de rehabilitación para uso sociocultural*.

- 2000: Se realiza el *Plan Director de la Rehabilitación del Jardín*.
- 2001: Se realiza el *Plan Director de la Rehabilitación del Palacio*. Inicio de las obras.

Levantamiento de planos

En paralelo a la investigación histórica, se inició el necesario levantamiento de planos fiel a su situación actual, que nos permitiera deducir su traza arquitectónica así como sus sistemas constructivos.

Esto fue un trabajo meticuloso al que se le dedicó un año de trabajo, realizado en su mayor parte "In Situ", disponiendo para ello de los medios técnicos de medida y dibujo más avanzados, procesando todos los datos informáticamente para su posterior uso en el proyecto.

El reportaje fotográfico es un método necesario y fundamental para este cometido. Documentado el estado original del monumento antes de su intervención.

Patología del edificio

Una vez terminados los trabajos del levantamiento de los planos, los equipos de ingeniería coordinados por los arquitectos comenzaron su labor de investigación, estudiando la patología de la estructura e instalaciones del edificio y que tras una investigación minuciosa dictaminaron su estado de conservación, así como el diseño de las intervenciones más adecuadas y urgentes para su consolidación.

La Arquitectura del Palacio de la Mosquera y sus jardines

El Palacio de La Mosquera es un edificio monumental de gran singularidad ubicado en Arenas de San Pedro, construido durante el siglo XVIII y de gran valor histórico, artístico y patrimonial.

Ventura Rodríguez, a quien se le adjudican la "vocación" del palacio y los jardines, intentará, a lo largo de su carrera, establecer una relación entre naturaleza y arquitectura, entre sitio y edificio, como se observa por ejemplo en su magnífico proyecto de la catedral de Covadonga. Jovellanos cuando hace el "Elogio de D. Ventura Rodríguez" habla de la "actitud romántica de Rodríguez al poner en relación la Arquitectura con la Naturaleza". Actitud que se puede apreciar en su proyecto de 1755 para la iglesia de San Pedro de Alcántara, también en Arenas de San Pedro "alejándose de los modelos anteriormente manejados en busca de una arquitectura más desnuda y austera". Tomando como base esta importante consideración en la obra del arquitecto, el carácter del propietario, el espíritu del propio lugar y sobre todo datos de la investigación, se ha propuesto la solución arquitectónica del presente proyecto.

Los hermanos Thomas, seguidores fieles de las indicaciones y trazas de su maestro el arquitecto Don Ventura Rodríguez, proyectan el palacio bajo una traza claramente neoclásica y que poco tienen que ver con obras anteriores del maestro como el Palacio del Infante en Boadilla del Monte (1765); el del Marqués de Regalia en la Calle San Bernardo en Madrid (1752) o el Palacio de Liria de los Duques de Alba en la Calle Princesa de Madrid. Obras todas ellas de Ventura.

Así el Palacio de la Mosquera adquiere personalidad propia, con elementos arquitectónicos bien concebidos, con un orden austero y monumental, donde resaltan el pórtico de acceso de proporciones clásicas, el zaguán de entrada y la monumental escalinata de acceso al plano principal. Adquiriendo finalmente el conjunto una enorme sobriedad de líneas y orden de huecos, consiguiendo un equilibrio perfecto de sus fachadas y volúmenes.

El palacio está concebido como un edificio de planta cerrada, articulado en torno a un espacio central, donde se ubica la escalinata, y desarrollado en torno a dos patios, centrados en las dos alas del palacio. Una de las cuales nunca fue ejecutada.

Su geometría corresponde a un doble cuadrado, figura que se repite obsesivamente en todos sus trazados, tanto del palacio como de los jardines.

La planta se ordena en cinco crujías paralelas a la fachada principal, con la siguiente disposición: la anterior y posterior más anchas, la central, donde se albergan la escalinata y los patios y dos intermedias menores que se iluminan mediante los patios, todo ello correspondiendo a un orden neoclásico conocido: (a-b-c-b-a). A su vez estas crujías se cortan mediante otras perpendiculares a las anteriores y de iguales dimensiones, que ordena y divide la planta en estancias cuadriláteras bien proporcionadas, con las esquinas, patios y escalera cuadrados. Así obtiene la planta su aspecto de regularidad y orden características del palacio.

El palacio consta de planta baja, principal, primera y bajo cubierta.

Las estancias de la planta principal, como las del resto del palacio, son regulares, obtenidas del cruce de sus crujías, albergando las estancias principales: salas, salones, habitaciones principales del Infante y otros usos. Un oratorio en una de las articulaciones de esquina es la pieza singular de la planta, con proporciones pequeñas, de forma circular, en toda su altura queda iluminado mediante linterna.

Los patios, sobriamente contruidos, cumplen su función centralizadora y de iluminación de las segundas crujías, mediante huecos adintelados, con embocaduras en piedra. En la planta baja se abren 4 huecos de salida al mismo, que se encuentra solado en granito y acentuada su centralidad mediante una fuente redonda bien rematada que servía de agua al palacio.

Los dos torreones, ubicados en los laterales de la fachada este y sobre la cubierta, le dan un aspecto escurialense, recordado por Ventura Rodríguez en su palacio de Boadilla del Monte.

III. Criterios de restauración

De las consideraciones anteriores se llega a la conclusión de que en este caso se puede hablar de una restauración del palacio en el sentido estricto de la palabra, como recuperación de un trazado existente, además de una rehabilitación en el sentido amplio del término, entendiendo como tal la recuperación del espíritu y del carácter del lugar, manteniendo o recuperando sus principales elementos y adaptándolos a los nuevos usos y tecnologías.

Una llamada del lugar a su historia y sus condicionantes, que participa por tanto de la idea de evocación o creación, de la idea de testimonio de una cultura, de un estilo, de una época y de la originalidad de su creador. Esta interpretación más libre es a la vez más delicada pues se trata de establecer una relación estrecha con el “genio del lugar”, con la personalidad de sus dueños, huyendo de falsos historicismos y sin miedo a utilizar nuestro propio lenguaje contemporáneo.

Los criterios aquí establecidos han sido, en general, resultado de las investigaciones históricas o in situ, pero sobre todo, de un conocimiento directo del lugar. Ha sido fundamentalmente el propio palacio el que ha dictado las principales directrices a seguir en el proyecto, porque, a veces, los lugares hablan por sí mismos.

Al comienzo de este trabajo nos encontramos con la complejidad de estar ante un palacio destruido por el paso de muchos años de abandono o mal uso, por lo que tuvimos que iniciar nuestros trabajos con una labor de investigación histórica y unos trabajos de limpieza que, junto al estudio directo del lugar, dieron como resultado el conocimiento, con bastante certeza, de la traza y el espíritu del Palacio del Infante.

Así pues, una llamada del lugar a su historia y condicionantes, donde la geometría y simetría dominan el diseño, dan como resultado un conjunto, ordenado de corte neoclásico, como corresponde a cualquiera realizado en pleno siglo de las Luces por un ilustrado como fuera el Infante Don Luis de Borbón, donde además, la recuperación de la memoria perdida del lugar ha llevado también a la incorporación en el proyecto de aquellos elementos que con seguridad hemos conocido.

Nos permitimos dejar la huella de nuestro tiempo, en sutiles intervenciones limitadas al material de algunos pavimentos, la iluminación, o la incorporación de algunos elementos nuevos: embocaduras de huecos o rodapiés.

IV. La propuesta

La Arquitectura

Se ha tratado de dar cabida al programa de contenidos enunciado en el punto anterior, bajo las premisas conceptuales de un programa de restauración y rehabilitación del monumento, que básicamente supusiera la recuperación de la traza original del edificio, el correcto uso de los materiales originales con la inclusión de los elementos tecnológicos propios de nuestra época y que hacen referencia fundamentalmente a sus instalaciones y seguridad, sin desvirtuar sus elementos arquitectónicos.

En cuanto a las zonas inacabadas del palacio, se propone una sutil intervención, mediante la composición adecuada de su fachada incorporando los elementos originales existentes como lo son las piezas recuperadas del actual muro de separación con el jardín principal que servirán para reconstruir en parte el nuevo muro con sus vanos correspondientes y la ejecución de un jardín, denominado Jardín de la Memoria, en el que básicamente se han querido recuperar las trazas del edificio inconcluso mediante la creación de muros a distinta altura o distintas cotas en los pavimentos, que recuperan los niveles del palacio o los patios, jugando también con los materiales utilizados, como el ladrillo visto de tejar y el boj como material vegetal, que se mezclan en una armoniosa geometría. El pavimento aquí cambia de color, utilizándose tierras del Tiétar con pigmentos rojizos que se funde con el adoquín de granito utilizado en el foso de la fachada norte de palacio. Es en definitiva un lugar recogido donde la memoria pueda trasladar al viajero a la corte del Infante Don Luis.

El uso y su contenido

El Palacio de la Mosquera es un edificio monumental de gran singularidad y valor histórico, artístico y patrimonial. Su estado de conservación es muy bueno, aunque seriamente desfigurado por el paso del tiempo y sus distintas ocupaciones, que debe ser sometido a unas obras de rehabilitación que permitan recuperar su aspecto original y adecuarlo a los nuevos usos a que se destine.

A sus cualidades monumentales se une su gran superficie de 5.650 m² repartidos en tres plantas, con grandes salas en su interior, susceptibles de albergar un buen número de variadas y complejas infraestructuras.

Bien comunicado, situado en una de las puertas de entrada a la Comunidad de Castilla-León, goza además del privilegio de estar ubicado en un espacio paradigmático como es el Parque Regional de la Sierra de Gredos.

El proyecto

El equipo

Para poder desarrollar este proyecto en tan poco tiempo formamos equipo multidisciplinar de expertos de 1ª fila (arquitectos, paisajistas, historiadores, expertos en contenidos, ingenieros, ingenieros mecánicos, aparejadores, biólogos, maquetistas, informáticos y diseñadores gráficos), de al menos 30 personas, que igualmente ilusionados por el proyecto que nosotros, bien coordinado y aprovechando los escasos antecedentes, realizamos una investigación y toma de datos muy rigurosa, que culminó en la redacción del Plan Director y la presentación a la prensa.

Especial importancia tiene la colaboración con el estudio de Paisajismo ATP, dirigido por la paisajista/historiadora Mónica Luengo Añón.

Los pasos

Fue necesario crear un Plan Director para desarrollar en Proyectos de Ejecución por Fases.

Durante todo este tiempo se ha desarrollado un trabajo por fases, donde pretendimos establecer como prioridad la redacción de un Plan Director del Palacio y otro del Jardín, que precisamente regulasen el desarrollo posterior de los trabajos realizados por nosotros u otros equipos, con un resultado coherente y documentado que se plasma en los siguientes documentos realizados hasta la fecha:

- Plan Director del Palacio.
- Plan Director del Jardín.
- Proyecto de Ejecución de la 1ª Fase del Palacio.
- Proyecto de Ejecución de la 2ª Fase del Palacio.
- Proyecto de Ejecución de la 1ª Fase del Jardín.
- Anteproyecto de la Ampliación del Palacio.

La obra

Hasta el momento se han desarrollado las tres primeras fases:

- 1ª del palacio: restauración de las fachadas, reconfiguración de las cubiertas.
- 2ª del palacio: restauración del zaguán y escalera principal, rehabilitación del entorno de la escalera en planta baja y principal.
- 1ª del jardín: limpieza del jardín existente, obra de arquitectura e infraestructuras.

La problemática de las obras de restauración e intervención en los edificios históricos que hasta ahora nos vamos encontrando básicamente la podemos sintetizar en los siguientes aspectos fundamentales a tener en cuenta:

- Elección del contratista.
- Elección de los oficios.
- Asistencia técnica adecuada y con dedicación a la obra.
- Control de la obra.
- Realización de pruebas y modelos.
- Plazos de ejecución razonables: pausados.



Rehabilitación y ampliación de la fachada principal. Palacio de la Mosquera (Arenas de San Pedro, Ávila). Infografía: EMA, Espinosa de los Monteros & Arquitectos Asociados S.L.



Ampliación posterior del palacio y Jardín de la Memoria. Palacio de la Mosquera (Arenas de San Pedro, Ávila). Infografía: EMA, Espinosa de los Monteros & Arquitectos Asociados S.L.



Planta de la propuesta de rehabilitación del jardín. Palacio de la Mosquera (Arenas de San Pedro, Ávila). Dibujo: EMA, Espinosa de los Monteros & Arquitectos Asociados S.L.



Vista desde la bancada superior de la propuesta de rehabilitación del jardín. Palacio de la Mosquera (Arenas de San Pedro, Ávila). Dibujo: EMA, Espinosa de los Monteros & Arquitectos Asociados S.L.

Plan director del Palacio del Temple. Sede de la Delegación del Gobierno en la Comunidad Valenciana¹

Javier Domínguez Rodrigo, Escuela de Arquitectura de la Universidad Cardenal Herrera -CEU-

“... por un Templo, su Orden tuvo ese nombre. Pues de un Templo se trata. Y no de templo alguno de los muchos elevados en la Europa cristiana. Sino del de Jerusalén: edificado por Salomón y reedificado por Zorobabel, para ser definitivamente arrasado por Tito.

Hablamos, pues, de un Templo ausente. De un mito abierto a fantasías ávidas...”

Joaquín Arnau Amo²

El conjunto edificado, Real y Sacro Convento de Nuestra Señora de Montesa y Santa María del Temple, significa la mayor empresa de promoción real en la ciudad de Valencia, junto al antiguo Palacio de Aduana (1758-64) a lo largo del siglo XVIII.

Construido sobre las primitivas casas de Montesa, el monumento se asienta en el entorno del antiguo portal de Bab-el-Sachar o del Cid, guarnecido por la torre de Albuphat Muley (Ali Bufat), donada el 18 de octubre de 1238 por Jaime I a la orden del Temple³.

La donación describe una amplia zona cuyo eje es la Torre Grossa, de época musulmana y, rodeándola, un espacio bastante amplio en el que se enumeran una serie de casas y huertos.

Hoy el Turia es una huella en la trama urbana, pero en su memoria gráfica y especialmente en los dos planos dibujados e impresos del Padre Tosca⁴ del año 1704 y, por tanto, anteriores a la erección del Temple, se evidencia la cualificación estratégica de su emplazamiento, punto de encuentro de la muralla árabe y cristiana con el río⁵.

La singular ubicación urbana del generoso lote donado por el Conquistador al Temple confirma la función militar de la orden, a la que el monarca entregaba la custodia de uno de los ángulos de la Valentia romana, intra y extra muros, pues torres y casas junto a muro y barbacanas taponaban estratégicamente el extremo noroeste de la muralla.

Las órdenes militares, nacidas en el medioevo, llegarían a Valencia con la reconquista de Jaime I, instalándose en la ciudad y reino, y adquiriendo una importancia clave tanto en la religión, como en la política, economía y cultura de su tiempo. La orden del Temple, antecedente de la de Montesa, es motivo de un minucioso análisis por parte del profesor Guinot Rodríguez que abunda en su vínculo con la casa valenciana.

La doctora Cabanes Catalá completa esa línea de investigación con un estudio especialmente dedicado a los Maestres de la Orden, que trasladan el centro de la misma del derruido castillo de Montesa a las casas sitas en la ciudad de Valencia. La estructura de la orden, su acontecer, los personajes que la rigieron sirven para aproximarnos a su sentido, y explicar su influencia en el tiempo y sus estrechos vínculos con el nuevo palacio.

Los templarios, simbiosis de monje-soldado, poseían una estructura jerarquizada (comendador, prior, escriba, médico...) y al igual que otras instituciones religiosas o monásticas admitían junto a

ellos a los denominados *donados*, personas que se vinculaban a una casa religiosa mediante la *traditio* o entrega de su cuerpo y de su alma, escriturada en actos jurídicos que incluían donaciones u oblaciones de bienes.

La presencia de donados ha sido tratada por la doctora Cabanes Pecourt⁶ que ha rastreado a partir del tipo documental que incluye la *traditio corporis et animae*. Éste es antiguo ya que puede encontrarse frecuentemente en la diplomática de los reinos peninsulares a partir del siglo IX, momento histórico en que las particulares circunstancias religiosas y político-sociales de los territorios hispanos en el panorama feudal europeo impulsaron las relaciones vinculares de los laicos con iglesias y monasterios.

El edificio no se entiende sin la historia que lo generó y el análisis minucioso y exhaustivo a través de la documentación de Villalmazo Cameno⁷, que nos narra secuencialmente los pormenores de la construcción (1761-1785), que permite un seguimiento preciso de la edificación del Temple, de los materiales, sueldos, gastos... Pero también nos permite identificar artistas y artesanos, donantes y presupuestos, crisis económicas y períodos de prosperidad.

Porque una de las principales contribuciones de esta primera fase del Plan Director fue la publicación de las fuentes documentales recogidas bajo el epígrafe colección diplomática del Palacio del Temple⁸, con un total de 222 documentos referidos en su mayoría a aspectos constructivos de la obra.

En ella se reproduce la documentación de la sección de clero del Archivo del Reino de Valencia. Se conservan los siguientes libros referentes a las obras del Temple que, agrupados por las diferentes materias por el archivero y superintendente fray José Ramírez, son los siguientes: *Documentos y Cuentas* (Libro 710); *Albañilería* (Libros: 708, 938, 939, 940 y 941); *Cantería* (Libros: 4.156, 4.157, 4.158, 4.159 y 4.160); *Carpintería* (Libro: 382); *Cerrajería, Herramientas y Extraordinarios* (Libro 710); *Compra de casas y canteras* (Libro 4.161); *Capilla de jaspes de comunión y San Jorge* (Libro 709); *Inventarios de reliquias, ornamentos, vasos sagrados, etc.* (Libro 1.593).

Y del Archivo Histórico Nacional (Madrid), en su sección de órdenes militares, se recoge la documentación siguiente referente también a este período: *Relaciones del terremoto de 1748* (Libro 591); *Resoluciones de la comunidad del sacro convento* (Libro 855); *Registro de privilegios y cartas reales* (Libros 740 y 741); *Registros de despachos* (Libros: 514, 515, 516 y 517) y *Cuentas y documentos varios* (Legajo 3.741, núm. 1 y 2).

Pero la historia constructiva del Temple, a la vez complejo monástico –convento, noviciado, colegio de estudiantes de filosofía y teología- y sede o palacio de la orden de caballería, tuvo su origen en el terrible terremoto del 23 de marzo de 1748 que derrocó el castillo y convento de la villa de Montesa de la que había tomado el nombre la orden militar, heredera de la extinguida (1317) del Temple⁹.

Acerca del primitivo Temple, pocos son los datos que tenemos. El profesor Pingarrón¹⁰ recoge tanto la descripción de la iglesia que hiciera Escolano –principios del siglo XVII¹¹–, como las ilustraciones del plano dibujado de Tomás Vicente Tosca (1704), y de la versión grabada por José Fortea del plano de Valencia del mismo padre Tosca (hacia 1738) que lo señala con el número 52 de su acervo monumental.

En ellos se aprecia claramente el torreón del Cid, un conjunto de edificaciones en torno a dos patios trapezoidales, el mayor con arbolado, el cuerpo de la iglesia con cubierta a dos aguas y espadaña a mediodía...

La ruina del castillo de Montesa, cabeza y madre de la orden, tras los sucesivos seísmos de 1748 en los que perecieron más de la mitad de sus moradores, propiciaría que el rey Carlos III en 1761 dispusiera la demolición de las antiguas residencias de Valencia (colegio, convento, iglesia...) y la construcción de una nueva sede cuyas trazas encargó al arquitecto madrileño Miguel Fernández, discípulo de Vanvitelli y Sabatini.

Los montesianos supervivientes de tal calamidad se trasladaron cumpliendo un decreto de 8 de mayo de 1748 de Fernando VI a la casa de Valencia. No llevaron consigo gran cosa: laudas sepulcrales, emblemas y símbolos heráldicos.

Por ello, adquiere especial relevancia la puerta que daba acceso a la celda del Maestre Llansol de Romani que se trasladaría del castillo y se encajaría en un lienzo de pared del nuevo Temple.

Su labra, ricamente ornamentada con pilastras jónicas y altorrelieves historiados, no luce hoy en el Temple (donde queda una réplica) sino que por azares políticos se encuentra en el salón de Calixto III del Palau de la Generalitat.

Éste y otros muchos datos, canteras históricas (Moncada, Godella, Portacelli, Náquera...), destino de piezas de la primitiva iglesia (portada, órgano, coro, campanas...), han podido ser claramente documentadas por Villalmanzo¹², lo que supondrá una valiosa contribución en la puesta en valor del monumento.

Inaugurado en 1770, el monumental Palacio-Convento emerge de una pieza con un neoclásico opulento que caracteriza todo el conjunto y se asoma a la muralla y al río, hoy Paseo de la Ronda y jardín del Turia.

Así lo dibujó Cabanilles (1795) y Alfred Guesdon en dos de las vistas que componen su colección de estampas (1858) tituladas *L'Espagne à vol d'oiseau*, a partir de fotografías tomadas desde un globo, por lo que podemos ver el nuevo Temple cuando la ciudad aún conservaba íntegramente su recinto murado¹³.

La gran fábrica de sillería y su colosal orden compuesto se imponen por su severidad extrema. Coronada por una extraordinaria cornisa de piedra que entrelaza las arquitecturas y sus distintos usos (iglesia y palacio), sobre ella destacan dos torres-campanario cupulados y un imponente frontón en cuyos faldones aparecen recostadas dos enormes matronas a modo de alegorías: la Religión y la Devoción.

En su interior, al que se llega por un majestuoso zaguán, se encuentra un claustro de planta cuadrangular y maciza severidad que hace del muro su principal tema.

El cuerpo inferior del claustro, con pilastras dóricas abrazadas por impostas en el arranque de los arcos de medio punto, compone una arquería baja de piedra sobre cuya cornisa continua se asientan los muros de ladrillo de los dos pisos superiores.

Y si el deambulatorio claustral se cubre con bóvedas de arista enlucidas, tras la piel maciza y perforada superior se organizan los distintos corredores como corresponde a su tipología conventual.

La iglesia, situada en un extremo del monasterio, con planta de cruz latina, tres naves y cúpula sobre el crucero, es de un estricto clasicismo que sigue el modelo del Gesú vignolesco. En las pechinas de la cúpula y las bóvedas del presbiterio realizó José Vergara¹⁴ unas excelentes pinturas al fresco de iconografía mariana y montesiana, de acuerdo con los parámetros academicistas de San Carlos.

La original solución de un presbiterio de ábside semicircular, de esquema jesuístico, se intensifica con los frescos y perspectivas del arquitecto y escenógrafo Filippo Fontana que decorará los muros sobre la sillería del coro con arquitecturas fingidas en grisalla. Era la primera vez que se realizaba en una iglesia valenciana la solución de un profundo retrocoro absidal, tras el altar, que venía a recoger una nueva aspiración litúrgica y arquitectónica, auspiciada desde la corte¹⁵.

Cuenta el templo con un profundo y gran nártex o atrio, situado bajo el coro, que accede a la nave central de la iglesia a través de una puerta con portada fingida debida a Fontana, que se acomoda a su arco escarzano.

En el interior destaca la gran magnitud del crucero o transepto, cuya cúpula posee un tambor levantado sobre un anillo y un amplio cornisamento moldurado con ventanas flanqueadas por pilastras dóricas apareadas.

La profesora Esther Alba¹⁶ ha realizado una compilación minuciosa de las pinturas mural y exenta y también de la decoración del Temple, referenciando además las piezas más recientes propiedad del Ministerio de Administraciones Públicas o en depósito (Diputación, Museo de Bellas Artes...).

Gracias a ello, por primera vez ha sido posible hacer pública la relación exhaustiva de todas las obras de arte existentes en el Palacio, merced a la elaboración de su catálogo artístico.

Domina el santuario, reclamando la atención desde los pies de la nave central el singular cimborrio o baldaquino que conforma el altar mayor. De planta circular y doble basamento escalonado, presenta cuatro resaltes diametralmente opuestos que sirven de podio a sendas columnas de jaspe pareadas exentas con capiteles dorados corintios y retropilastras del mismo orden que conforman el cuerpo del *templete*, cuya prominente cornisa aloja parejas de ángeles y niños.

La importancia y significación de este tabernáculo neoclásico¹⁷ de Miguel Fernández, concebido como un auténtico templo votivo (*martyrion* para los griegos), como un templo a propósito de otro (Jerusalén), cuya estructura nos recuerda a Bramante en San Pietro in Montorio y cuya función evoca el célebre baldaquino vaticano de Bernini, lo convierten en el principal referente y símbolo del templo.

Coronado por una cerrada cúpula peraltada y rematada por una estrella de traza euclidiana, la arquitectura de este gran retablo-templete fue concebida para albergar la imagen de la Virgen de Montesa, esculpida por Francisco Gutiérrez, que no lograría sobrevivir al furor iconoclasta de 1936 y cuya descripción debemos a ese viajero e ilustrador que fue Antonio Ponz¹⁸.

Es evidente que la función religiosa, hoy reservada a la iglesia, fue la razón de ser histórica del complejo monumental. Acercarnos a las formas de espiritualidad y a su evolución era imprescindible para comprender la arquitectura e iconografía del Temple. Y Nieves Munsuri¹⁹ realiza una excelente aproximación a la orden del Santísimo Redentor en relación con la nueva parroquia²⁰, explicitando el contenido tanto de la misma, como de su mensaje evangélico.

Porque la arquitectura nunca ha sido ajena a la sociedad que la propicia y produce. Y el estudio del profesor León Esteban²¹ acerca de la religiosidad y cultura de la orden de Montesa, desde sus orígenes aportando cuantiosos datos sobre su incorporación a través del Colegio de San Jorge de Alfama a la cultura universitaria²², es imprescindible para valorar la génesis socio-cultural del nuevo edificio.

A esa tarea de contextualización histórica, geográfica, económica y cultural van dedicadas las aportaciones de Emilia Salvador²³ y Enrique de Miguel²⁴, lo que permite entender mejor no sólo la arquitectura del Temple sino su contenido, posibilitando tanto la recuperación de su memoria como su puesta en valor.

Gracias a ello ha sido posible la restitución para el patrimonio bibliográfico valenciano de la biblioteca de la orden de Montesa del siglo XVIII.

Su importancia radica, como señala el profesor Mestre²⁵, en que responde a la expresión del mundo cultural de una persona, Vicente Blasco, y de su ambiente religioso. Colaborador de Pérez Bayer, preceptor de los Infantes reales y catedrático de la Universidad de Valencia, de la que fue rector vitalicio, Blasco promovió un *Plan de estudios* (1787) que pasaría a la historia como símbolo del movimiento ilustrado.

Sólo así se explica la profunda transformación de la primitiva biblioteca monacal, plagada de autores clásicos (Demóstenes, Platón, Séneca...) y escolásticos (Agustín, Jerónimo, Gregorio Nacianceno, Bernardo...).

La nueva biblioteca de Blasco (adquirió 1.167 libros en muy pocos años) constituye un espejo de las preocupaciones e inquietudes culturales²⁶ y religiosas de los valencianos en la segunda mitad del XVIII.

Sin embargo, tras la culminación definitiva de la fábrica setecentista, el conjunto acusó la azarosa vida decimonónica de nuestro país²⁷: expulsiones de los montesianos (1812, 1820 y 1835) desamortización, cambios de uso (Liceo, Audiencia territorial, oficina de Amortización y Hacienda militar, Gobernación, cárcel...).

Afortunadamente, el siglo XX cuenta con cuantiosa documentación, incluso gráfica, de enorme valor (archivos de Televisión Española: Guerra Civil, riadas...), por lo que el Plan abre las puertas a un uso museístico del monumento en cuanto depositario de lo que Foucault²⁸ llama arqueología del saber de enormes posibilidades.

Declarado Bien de Interés Cultural²⁹, el Temple se alza en un lugar excepcional de la ciudad, en el barrio de la Xerea de la Ciutat Vella. Su entorno y su trama urbana han sido minuciosamente analizadas por el profesor Montesinos³⁰ que nos apunta los principales significados de la misma, sugiriendo las líneas directrices de investigación arqueológica.

Su trabajo se complementó³¹ con un estudio histórico de la relación del monumento con la ciudad, desde la primera legislación higienista del XIX, pasando por los planes de Ensanche y las concepciones desarrollistas hasta el urbanismo democrático, apuntando criterios patrimoniales para un futuro planeamiento especial de protección.

De este modo, con la primera fase del Plan se pudo completar el “perfil biográfico” del monumento como lugar de encuentro, de información, como expresión colectiva, como forma simbólica... Y también de las necesidades reales (urbanas, constructivas, tipológicas, funcionales...) de intervención imprescindibles para dar respuesta tanto a los requerimientos de protección y salvaguarda del propio monumento, como a las aspiraciones sociales, culturales e históricas de los ciudadanos sobre el mismo.

La rigurosa compilación y catalogación de la documentación gráfica (cartografía histórica...), bibliográfica, de archivos (colección diplomática...), pictóricas,... y de estudios preexistentes, permitieron concretar las posibilidades del Temple en cuanto infraestructura cultural prefijando las bases de sus contenidos museísticos y documentales y las estrategias de difusión y promoción para su puesta en valor.

Notas

¹ Gracias al convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Administraciones Públicas, la Delegación del Gobierno, la Universitat de València, la Universidad Politécnica y la Caja de Ahorros del Mediterráneo fue posible la realización de la primera fase del Plan Director del Palacio del Temple, que fue editada en 2005 –libro con CD interactivo y DVD–.

En la publicación se reúnen las siguientes aportaciones: GUINOT RODRÍGUEZ, E. La Orden del Temple en el Reino de Valencia; CABANES PECOURT, M.D. El Temple de Valencia y la Traditio Corporis et Animae (siglo XIII); CABANES CATALÁ, M. L. Los Maestres valencianos de la orden de Montesa durante la Edad Media; DOMÍNGUEZ RODRIGO, J y FERRER NAVARRO, R. El solar del Temple en la Valencia antigua y medieval. Memoria y significado de la trama urbana heredada; SALVADOR ESTEBAN, E. Valencia en la Edad Moderna. Una breve aproximación; DE MIGUEL FERNÁNDEZ, E. La economía española en la época de la construcción del Temple; VILLALMANZO CAMEÑO, J. El Temple de Valencia: historia de la construcción (1761-1785); PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. Historia de la arquitectura del Temple de Valencia; ALBA PAGÁN, E. La pintura en la Iglesia y Convento del Temple de Valencia; ESTEBAN MATEO, L. La cultura en la Orden de Montesa; MESTRE SANCHIS, A. La biblioteca de la Orden de Montesa y la Ilustración valenciana; ARNAU AMO, J. El Temple de Valencia; MONTESINOS I MARTÍNEZ, J. El Palacio del Temple y su entorno; MUNSURI ROSADO, N. La Orden del Santísimo Redentor y su relación con la parroquia del Temple; VILLALMANZO CAMEÑO, J. Transcripción de la documentación del Palacio del Temple, DOMÍNGUEZ RODRIGO, J. Cartografía Arquitectónica.

² Ver la excelente aproximación a la arquitectura y significado del Temple del profesor Arnau Amó. Op.cit.

³ En la magna donación se les asignaba *[illam] turrim magnam que est ad portam que dicitur Bebaçachar, cum omnibus domibus que sunt usque ad turrem que est iuxta columbarium, ex parte fluminis, et a columbario, recta via, usque ad viam que dicitur Çuayra, et ab hinc usque mezquitam sicut protenditur usque ad illum parietem altum contiguum domibus ubi est magnus cipresus; et ab istis domibus ubi cipressus est usque ad Turrem Grossam, cum muro, barbacana et turribus que sunt in muro* (HUICI MIRANDA, A. y CABANES PECOURT, M.D. Documentos de Jaime I de Aragón. 1237-1250, Vol.II. Anubar Ediciones. Valencia, 1976, doc. 277; CABANES PECOURT, M.D. y FERRER NAVARRO, R. Llibre del Repartiment I y III, as.944. Zaragoza, 1980), lo que se materializaba, además de las torres, muro y barbacana citadas, las más fuertes y de mayor valor defensivo de la ciudad, en cincuenta casas que aparecen asentadas con el nombre del anterior propietario musulmán en el tercer registro del Repartiment, en el barrio de Lérica.

⁴ Ver HERRERA, J.M. y LLOPIS, A. Cartografía histórica de la ciudad de Valencia 1704-1910. Valencia, 1985.

⁵ Testimonio de importantes dispositivos defensivos nos recuerda el papel de la ciudad como instrumento militar y el protagonismo de las murallas como caracterizadoras de las estructuras urbanas (KRANZBERG, M. Historia de la tecnología. Barcelona, 1981, pp. 80-95). Con tres recintos murados –romano, musulmán y cristiano– que confluyen en el sitio del Temple, la huella castrense evidencia su papel en el sistema urbano y social medieval y en los mecanismos de producción y reproducción del patriciado, en la organización, en las finanzas y haciendas locales, en las milicias urbanas, etc. (MUMFORD, L. Técnica y civilización. Madrid, 1982).

⁶ Ver el capítulo: El Temple de Valencia y la Traditio Corporis et Animae (siglo XIII). Op.cit.

⁷ Villalmanzo Cameno, J. Op.cit.

⁸ La documentación que nos ha llegado de la orden de Montesa en general, y del convento del Temple en particular, es muy abundante como puede verse en el trabajo del archivero Jesús Villalmanzo Cameno. Op.cit. Se halla depositada fundamentalmente en dos archivos: el Archivo Histórico-Nacional, de Madrid, y el Archivo del Reino de Valencia, debido a las leyes desamortizadoras de la primera mitad del siglo XIX que supuso la división de los fondos en dos partes. En sus orígenes la orden de Montesa instaló su archivo en el castillo de Cervera, en el Maestrazgo, por razones de seguridad, donde permaneció hasta el año 1536 en que se trasladó al de Montesa. Allí estuvo instalado hasta 1748 en que debido al devastador terremoto –si bien la documentación se pudo salvar en buena medida– se trasladó a la casa que la orden tenía establecida en el Temple de Valencia. Varios archiveros del siglo XVIII se ocuparon de clasificar e inventariar sus fondos, entre ellos fray José Ramírez, que fue el superintendente de la obra del Temple y quien compiló y mandó encuadernar los libros de cuentas de la obra, gracias a lo cual han llegado a nosotros casi en su totalidad y en excelentes condiciones de conservación.

⁹ Clemente V suprimió la orden a instancia de Felipe IV el Hermoso con una Bula de 22 de marzo de 1312. Posteriormente, el Concilio de Viena rectificó la decisión papal y asignó los cuantiosos bienes de la orden del Temple a la de San Juan de Jerusalén. Jaime II, rey de Aragón y de Valencia, conseguiría años más tarde que las rentas de los templarios pasaran a la nueva orden de Montesa.

¹⁰ Pingarrón-Esaín Seco, F. Op.cit.

¹¹ ESCOLANO, G. Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia. Edición de J.B.Perales. Tomo I. Valencia, 1878. Pág. 514.

¹² Villalmanzo Cameno, J. Op.cit.

¹³ La cartografía histórica de la ciudad de Valencia evidencia la posición estratégica del monumento, a la vez que aporta datos gráficos sobre las murallas musulmanas y cristianas que confluyen en el lugar. Ver Herrera, José M^a y Llopis, A. Op.cit.

- 14** Conocemos las decoraciones del Temple, así como los artifices que trabajaron en el programa iconográfico del mismo “Libro de Cerrajería” gracias a la documentación de frey José Ramírez, recopilada y transcrita por Villalmanzo (Op.cit). Allí tenemos los recibos fechados y firmados por Vergara, Puchol, Camarón, Fontana y otros muchos.
- 15** Ver BERCHEZ, J. Miguel Fernández y la opción del clasicismo cortesano en Valencia, en Francisco Sabatini, 1721-1797. Madrid, 1993, pp. 371 y ss.
- 16** Alba Pagán, E. Op.cit.
- 17** Ver Arnau, J. Op.cit.
- 18** Ver PONZ, A. Viage de España. Madrid, 1789 (facsimil., Ediciones Atlas. Madrid, 1972), tomo IV, carta IV, números 19 a 27, pp. 83-89.
- 19** Munsuri, N. Op.cit.
- 20** La orden de Montesa profesaba la Regla del Cister, mientras que San Jorge de Alfama practicaba la Regla de San Agustín, de ahí las visitas de sus abades hasta finales del siglo XVI con su incorporación a la Corona.
- 21** Esteban, L. Op.cit.
- 22** La Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València posee el manuscrito –M/221- de las “Constituciones del Real y Militar Colegio de San Jorge de la Orden de Santa María de Montea. Dadas por su Majestad el Rey Felipe IV” y remitidas al muy ilustre F.D. Juan Crespi y Brizuela, Maestre de Campo y Lugarteniente de Maestre, por su Majestad en ellas. En 1 de octubre de 1653.
- 23** Salvador, E. Op.cit.
- 24** De Miguel, E. Op.cit.
- 25** El trabajo realizado por Antonio Mestre Sanchis. Op.cit., está basado en el Índice de libros de Montesa, conservado en el Archivo Histórico Nacional y que fue publicado por Josefina Mateu Ibars en 1974, así como en otros datos aportados por el mismo Blasco en correspondencia privada y personal.
- 26** Blasco superó el planteamiento de Tosca y adquirió la obra médica de Boerhaave, entre otros autores extranjeros modernos. Pero, sobre todo, adquirió las obras de Newton, tanto sobre la Óptica como *Philosophiae naturalis principia mathematica* o ley sobre la gravitación universal. Más aún adquirió las Observaciones astronómicas de Jorge Juan y Antonio Ulloa, primera obra española en que se defendía, pese a las reservas inquisitoriales, la teoría heliocéntrica y las posiciones de Newton. Ver Mestre. Op.cit.
- 27** Ver Domínguez, J., Ferrer, R. y Montesinos, J. Op.cit, capítulo: El devenir histórico del edificio.
- 28** FOCUCAULT, M. La arqueología del saber. Ediciones Siglo XXI. Madrid, 1995.
- 29** Ostenta la calificación de Bien de Interés Cultural, al amparo de lo establecido en la Ley 16/1985 de 25 de junio reguladora del Patrimonio Histórico Nacional.
- 30** Montesinos, J. Op.cit.
- 31** Domínguez, J. Op.cit.



Claustro del palacio con la fuente central y las arcadas al fondo. Foto: Javier Domínguez Rodrigo



Cúpula del interior del templo. En sus pechinas están representados San Benito, San Roberto, San Bernardo y San Raimundo. Foto: Javier Domínguez Rodrigo



Vista general hacia el altar mayor. Foto: Javier Domínguez Rodrigo



Alzado neoclásico del templo, discretamente adelantado a la del palacio. Foto: Javier Domínguez Rodrigo

Hacia la conservación mediante la reconstrucción: la ciudadela medieval oliventina (Badajoz)

María Antonia Pardo Fernández, Dpto. Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura

En el caso de la provincia de Badajoz las primeras restauraciones arquitectónicas acometidas por la administración cultural franquista se produjeron fundamentalmente a lo largo de la década de los cuarenta y cincuenta pero de forma muy puntual. Habrá que esperar hasta la década de los sesenta para poder analizar y comparar toda una serie de intervenciones realizadas por el arquitecto de zona José Menéndez-Pidal de forma sistemática y reiterada. Esas intervenciones son la consecuencia inmediata de declaraciones previas como Conjuntos Históricos de poblaciones como Olivenza (1964), Zafra (1965), Jerez de los Caballeros y Llerena (1966) y Feria (1970). No obstante casi todas las actuaciones realizadas por el arquitecto del Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional respondían a un mismo patrón: consolidación de fábricas y reparación de cubiertas, ambas tendentes a la conservación de esos inmuebles. La escasez presupuestaria obligó en muchas ocasiones a economizar al máximo los gastos de obra lo cual pudiera explicar el carácter de las mismas, en las que el arquitecto apenas si se concedió licencia alguna de creatividad. Sólo en algunos edificios muy decorativos Menéndez-Pidal mostró su tendencia historicista frente a otra de carácter consolidador y reconstructor que solía emplear en fortalezas y recintos amurallados. En esta última línea desarrolló los trabajos de la ciudadela de Olivenza pero también de las murallas de Llerena, la fortaleza de Jerez y el castillo de Feria. Tanto en el caso oliventino como en los demás, al aspecto final que Menéndez-Pidal solía imprimir a las fábricas se ha de sumar el producido por obras de restauración recientes acometidas indistintamente por la administración central y regional. El análisis pormenorizado de muchas de ellas nos conduciría a buen seguro a elaborar más de una comunicación en torno a la des-restauración, pero lo que planteamos en las próximas líneas además de entenderse en dicho contexto nos conduce hacia un camino que, en el caso de la provincia de Badajoz, está siendo muy recorrido: el de la reconstrucción.

Vinculada en su fundación a la Orden del Temple y ligada en siglos posteriores, dada su posición estratégica, al devenir histórico de la vecina Portugal, Olivenza adquiere protagonismo a partir del siglo XIII, fecha en la que se levantarán dos de sus construcciones más significativas en la actualidad y que determinarán la evolución urbana de la villa a partir de ese momento: el castillo y la iglesia.

En ese pequeño núcleo urbano configurado por los edificios mencionados, se sucederán las obras que lo harán evolucionar y consolidarse en el territorio. Al finalizar el siglo XIII pertenece a territorio portugués¹, hecho que determinará la evolución urbanística de la misma en dirección este-oeste. Éste será un período, junto a la centuria del mil trescientos, especialmente favorable para la villa, a la que se otorgan derechos para la celebración de un mercado y una feria. Paulatinamente la ciudad irá generando nuevos espacios urbanos que con posterioridad mantendrán sus funciones y se convertirán en elementos configuradores de la trama y callejero de la localidad.

El primer recinto medieval, determinado por la fortaleza y la Iglesia de Santa María del Castillo, quedaría rebasado ya en el XIV como consecuencia del proceso de crecimiento experimentado por la villa en el ocaso de la Edad Media. En estos momentos destacan las obras de construcción de una alcazaba que el monarca portugués D. Dinis y su hijo Alfonso IV levantan sobre el núcleo primigenio militar.

Las obras mencionadas consistieron en la reparación de la primitiva fortaleza templaria, dotando el recinto trapezoidal originario de cuatro torres cuadradas en las esquinas. Los trabajos dieron comienzo en 1306. Según el sistema tradicional, las puertas se abrían en las murallas en los cuatro puntos frente a los caminos principales. Todas ellas eran de estructura semejante, compuestas por dos cubos de mampostería –dos de planta semicilíndrica y dos de planta cuadrada– unidos entre sí en la parte superior por un arco de medio punto y rematadas por una sencilla labor de ladrillo. Al norte se disponía la de San Sebastián, enfilando a Badajoz. A poniente la de Gracia daba cara a los dominios de Portugal. A mediodía la de los Ángeles o del Espíritu Santo. Y a Levante la de Alconchel, siendo ésta la única que se conserva íntegra tras las restauraciones llevadas a cabo últimamente. Las otras han desaparecido total o parcialmente ².

El buen clima socio-político y económico que se vive entonces generó una intensa actividad constructiva e incremento de población, dando lugar a la aparición de varios arrabales entre los que se asentaría un grupo importante de judíos que proyectarían su historia en la trama urbana. *Esta operación debió afectar de alguna forma al regular trazado de la población, que desde la construcción de la fortaleza templaria había servido de patrón urbano. La construcción del alcázar no solo no destruyó una parte del tejido urbano civil de la villa, sino que impuso un elemento urbano nuevo mediante la construcción de dos muros en ángulo que se dirigían hacia los lienzos de la muralla y en cuya esquina se levantaría una torre de grandes dimensiones cuya amplitud posterior daría lugar a la actual torre del Rey³.*

Un segundo recinto amurallado, del que la documentación escrita y gráfica dan testimonio, parece realizarse en el siglo XV, ante la necesidad de agrupar en el interior a toda la población extramuros. Poco después se llevarían a cabo también nuevas obras de remodelación del castillo, afectando sobre todo a la torre del homenaje, cuya imagen actual corresponde a las obras de consolidación y ampliación que llevó a cabo Juan II de Portugal a finales del siglo XV. En el nuevo recinto intramuros encontramos entonces nuevos edificios muy significativos de la población como el Palacio de los Duques de Cadaval, el pósito viejo o la Ermita del Espíritu Santo.

Ese crecimiento al que nos referíamos habría de continuar a lo largo de la Edad Moderna como lo ponen de manifiesto nuevas construcciones significativas y generadoras de otros espacios, consecuencia de la expansión urbanística: Convento de las Clarisas, Convento de Franciscanos o Iglesia de la Magdalena. De hecho un tercer recinto amurallado abrazaba a la ciudad desde finales del XV para mantener de nuevo agrupada a la población en zona intramuros dada las circunstancias políticas y militares que pudieran sobrevenir.

Entre los edificios destacados del momento, por su construcción de nueva planta o modificación respecto a un inmueble anterior, destaca la Iglesia de la Magdalena, levantada a comienzos del siglo XVI, pero también numerosos conventos, que sin embargo atravesaron numerosas vicisitudes para mantenerse en pie. El de Clarisas, comenzado a principios del XVII, fue ocupado por las monjas pocos años, al estallar la guerra con Portugal y pasar a desempeñar funciones de hospital militar de campaña. Con posterioridad a la contienda y antes de ser abandonado, quedaría convertido en Hospital de los Hermanos de San Juan de Dios, desempeñando aún a mediados del siglo XIX otras funciones tales como las de cuartel de infantería y cuartel de carabineros. Por su parte, el de franciscanos, ade-

más de trasladarse de su ubicación original y llegar en ruinas a principios del XIX, sería convertido en fábrica de aceite, conservando en la actualidad, al igual que el anterior, sólo una capilla.

Pero la ciudad volverá a ser de nuevo fortificada a mediados del XVII, perteneciendo a ese cuarto y último recinto amurallado los restos que hoy se conservan de ella: *La fortificación abaluartada fue comenzada en 1641. Su estructura se convirtió a partir de esos momentos en definitiva de los nuevos límites de la población, englobando ampliamente toda la urbanística medieval, y condicionando el desarrollo subsiguiente, hasta su ruptura a comienzos del presente siglo por el lado sur que representa la dirección del crecimiento de los nuevos tejidos edificadas...*⁴.

Así pues, la ciudad quedará inscrita de nuevo en una fortaleza con defensas propias de la época -Vauban- que no tardarán en recibir nombres propios con los que en parte han llegado a nuestros días: baluarte del Calvario o San Juan de Dios, de la Corna, de Santa Quiteria, de la Carrera o del Príncipe, de San Blas, de San Francisco, de Santa Catalina o Cortadura, de San Pedro y de la Cava o Reina Gobernadora. En total serían nueve los baluartes y dos las puertas de acceso al interior: la del Calvario y San Francisco, además de varios postigos. Este nuevo recinto se terminaría de levantar en el año 1668, contemplando de cara al futuro, la existencia de amplios espacios si edificar en su interior, con el fin de garantizar el crecimiento de la ciudad en la zona intramuros en siglos venideros.

La muralla oliventina constituía así uno de los mejores ejemplos de ingeniería militar de la época, al presentar todos y cada uno de los elementos que caracterizan a este tipo de fortificaciones. Hoy muchos se han perdido y otros fueron absorbidos por construcciones posteriores. Sólo la Puerta del Calvario evoca con exactitud el aspecto que debieron tener las otras dos puertas de la fortaleza.

Pascual Madoz, en el XIX, la describía así: *Defendida por una fuerte muralla, forma esta plaza la figura de un polígono de nueve lados, con nueve baluartes y ocho rebellines que cubren sus cortinas y puestos principales...*⁵. Sin embargo en el XVIII la población mantendrá una cierta actividad constructiva ligada, como en siglos atrás, al carácter militar. Arquitectónicamente destaca la construcción del Fuerte de San Juan, para reforzar y garantizar la defensa de la villa por la zona sur. Pero también se levantan varios cuarteles y almacenes militares para abastecer de lo necesario en caso de necesidad. De este modo el castillo se convierte en cuartel de asiento o "Panadería del Rey", mientras el Hospital de San Juan se transforma en Cuartel de Carabineros.

El Tratado de Badajoz (1801) devolverá la soberanía de Olivenza a la corona española, caracterizándose de nuevo esta plaza en la primera mitad del XIX por su importante papel militar durante la Guerra de la Independencia. Superada ésta, la ciudad se encontrará con un importante patrimonio militar que habrá de conservar con el elevado coste que supone dicho mantenimiento. Esa condición castrense que condicionó su evolución urbana a lo largo de siglos atrás habría de perderla definitivamente en 1868 cuando deje de ser plaza militar. La ciudad permanecerá entre los límites de sus murallas y conservando la trama urbana heredada hasta finales del XIX. En esta centuria un nuevo crecimiento urbano afectará de nuevo a los edificios y trazado urbano heredados de un pasado en el que siempre la ciudad se fue renovando a base de la superación de los límites amurallados y la construcción de nuevos inmuebles. Si a finales del XIX la ciudad parece respetar dichos límites generando una actividad constructiva en altura, a partir de entonces se verá obligada a rebasar aquellos, produciéndose así los primeros rompimientos del recinto abaluartado⁶.

Muchas de las ermitas que se levantaron en el período moderno aún se conservaban en el XIX, al igual que un número importante de casas señoriales y de ejemplares de la arquitectura popular.

Tomando como referencia lo indicado por Pizarro Gómez, *comenzó entonces el proceso de enajenación de murallas, baluartes, fosos y glacis, llegando a construirse una sociedad (La Oliventina) para la compra de terrenos y elementos del antiguo sistema defensivo*⁷. En estos

momentos además, numerosos de los edificios heredados cambian sus funciones para adaptarse a los nuevos tiempos o cubrir nuevas necesidades. Y así entre los más representativos destaca la conversión del castillo en cárcel hasta 1975, la “Panadería del Rey” en escuela, el almacén de San Luis, anexo al anterior, en teatro y bodega, y las ermitas de santa Catalina y san Lorenzo en almacenes de explosivos.

Cuando la ciudad recibe el reconocimiento de conjunto histórico es el criterio de lo monumental el que prima en la valoración del conjunto en su totalidad, al destacarse en la descripción de éste una relación de edificios tales como las iglesias de Santa María Magdalena, Santa María del Castillo, el Palacio de los Duques de Cadaval, la puerta del Calvario, el recinto amurallado y la Capilla del Espíritu Santo de la Casa de la Misericordia, no estableciéndose vinculación o referencia alguna con la trama urbana en la que se insertan. Un criterio, por otra parte, consecuencia quizá de la propia imprecisión del término *conjunto* contenida en la ley de 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico artístico nacional⁸, en la que el conjunto podía ser una agrupación de edificios tal y como se enumeran en el expediente oliventino. Criterio que habrá de perdurar superada incluso la década de los sesenta, cuando la distancia existente entre la normativa de patrimonio y la urbanística se va reduciendo, y que derivará, a pesar de ello, en actuaciones restauradoras sobre los monumentos de carácter aislacionista y en operaciones de fachadismo de cara al mantenimiento del tipismo de la población. Así, en el expediente de declaración rezaba lo siguiente: *Si se liberasen la torre y el lado adyacente de la Iglesia de algunas de las construcciones de poca monta -bodegas y almacenes modernos- ofreceríase allí un conjunto monumental de singular belleza e importancia, que se completaría con la supresión y limpieza de pequeños añadidos y revestidos en la puerta de acceso a la ciudadela*⁹.

Los trabajos de restauración que el arquitecto de zona José Menéndez-Pidal lleva a cabo poco después se dirigieron en esa línea. Bajo la denominación de obras de conservación se describen los primeros trabajos que ejecuta desde el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la ciudad en 1968¹⁰ y que afectaron tanto a los baluartes de la muralla Vauban, como al segundo recinto fortificado de la villa y al primer recinto amurallado oliventino generado en torno al castillo, denominado por Menéndez-Pidal en sus proyectos “ciudadela”.

Las obras consistieron en la consolidación y recalzos de aquellos tramos de murallas, baluartes y puertas que lo necesitaran, seguidas de una limpieza y resanado general de las zonas más deterioradas, así como de la eliminación de receridos de épocas posteriores. Debido a la extensión del recinto militar, estas labores de consolidación continuaron en ejercicios posteriores, aunque en los mismos no se describen las zonas objeto de intervención. La escasa documentación planimétrica en los proyectos de aquella época junto al criterio “historicista” que solía caracterizar al arquitecto y el inevitable paso del tiempo, hacen hoy imposible determinar las zonas en las que entonces se intervino con el objetivo de *presentar el conjunto con la dignidad y el decoro que le corresponden*¹¹.

No obstante y para concluir, es probable que gran parte de la muralla sobre la que hoy día se levanta la nueva puerta de San Sebastián fuera en su momento intervenida por Menéndez-Pidal, quien pese a su criterio restaurador, nunca planteó su completa reconstrucción.

Los Servicios Técnicos Municipales con la ayuda concedida por el Ministerio de Cultura dentro de su Plan Nacional de Castillos han ejecutado el proyecto de reconstrucción de la primitiva puerta medieval, basándose para ello en grabados y documentos decimonónicos en los que dicho acceso aún se mantenía en pie. El objetivo, también perseguido por otras administraciones locales de cara a una mejora de la actividad turística¹², no deja de resultar peligroso e incluso inviable desde un punto de vista histórico y de la restauración monumental.

Fuentes

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares
Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid
Archivo Central del Ministerio de Cultura, Madrid
Ayuntamiento de Olivenza (Badajoz)

Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, S. (dir). *Monumentos artísticos de Extremadura*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1995
- CASES GÓMEZ DE OLMEDO, S. *Fuentes documentales para el estudio de la restauración monumental*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989
- MADOZ, P. *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1847
- MÉLIDA ALINARI, J.R. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*. Madrid, 1926
- MUÑOZ COSME, A. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989
- ORDIERES DÍEZ, I. *Historia de la restauración monumental en España: 1835-1936*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995
- PIZARRO GÓMEZ, F. J. *Olivenza. Paisajes urbanos de Extremadura*. Badajoz: Agencia Extremeña de la Vivienda, el Urbanismo y el Territorio. Junta de Extremadura, 2005
- RIVERA BLANCO, J. "Los criterios de la restauración de los bienes culturales: tradición y nuevas tecnologías" en *AR&PA 2002*, Valladolid, 2004
- RIVERA BLANCO, J. *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Valladolid : R&R, 2001
- RIVERA BLANCO, J. El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras. En *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999, pp. 13-16
- RIVERA BLANCO, J. La restauración monumental en España en el umbral del siglo XXI. Nuevas tendencias de la restauración. De la carta de Venecia a la de Cracovia. En RIVERA BÑLANCO, J. (coord.) *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del patrimonio*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003, pp. 201-223
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. El historiador, la historia y la restauración. En RIVERA BÑLANCO, J. (coord.) *Nuevas tendencias en la identificación y conservación del patrimonio*. Valladolid: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003, pp. 157-174



Estado de las obras de reconstrucción de la puerta medieval en abril de 2006. Foto: María Antonia Pardo Fernández

Biblioteca Palafoxiana del Tercer Milenio: el rescate de un monumento bibliográfico

Judith Fuentes Aguilar Merino, Subdirectora de Preservación y Divulgación de la Biblioteca Palafoxiana, ciudad de Puebla, México. **Omar Lezama Tejeda**, Responsable de los proyectos de difusión y exposiciones de la Biblioteca Palafoxiana, ciudad de Puebla, México

Fue el 6 de septiembre de 1646 que Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles, donó su biblioteca integrada por 5.000 volúmenes a los colegios de San Juan, San Pedro y San Pablo para que “pueda ser útil a todo género de profesiones y personas”. Con esto Palafox se refería a que esta biblioteca no sólo estuviera destinada a los estudios de los seminaristas sino al servicio de desarrollo intelectual y científico del entorno, razón por la que se considera la primera biblioteca pública en América por el sentido social atribuido por su fundador hace 360 años.

La Palafoxiana, como es conocida por los habitantes de Puebla, se encuentra en el corazón del centro histórico de la ciudad. Se accede a ella por el antiguo Colegio de San Juan (hoy Casa de Cultura) y es un edificio cuya jerarquía arquitectónica –en palabras del arquitecto Flavio Salamanca¹- está ponderada por sus propios elementos: un patio cuadrado, triple crujía en planta baja y alta, y arquería sostenida por grandes columnas de una sola pieza, elementos que nos muestran el paso del barroco renacentista, al del barroco en su fase de renovación y de enriquecimiento correspondiente a la de la biblioteca.

Francisco Fabián y Fuero fue quien, en 1773, ordenó construir el local en el que ahora se encuentra la gran biblioteca. El edificio consta de dos pisos, ambos sostenidos por bóvedas colocadas sobre muros de grueso espesor. En el salón de la planta baja, se encontraba la capilla común para todos los colegios, y en el superior, la biblioteca a la que, como se dijo, se accede por el colegio de San Juan a través de una escalera situada en el extremo derecho del patio. Su entrada es resguardada por dos puertas de madera artísticamente labradas en las que se signan los Escudos de la Casa de Ariza y los de Armas de Palafox. Su interior lo forma una gran nave de aproximadamente 90 metros de longitud por 7.5 de altura cubierta por cinco bóvedas que descansan sobre seis arcos de orden dórico compuesto. Con este espacio combinan otros elementos de gran valor artístico y estético como los tres cuerpos de estantería de madera de cedro y otras maderas preciosas con remates ornamentales finamente tallados, el altar de Tecali y estuco, sobre el que descansa un óleo dedicado a la Virgen de Trapani, atribuido a la escuela de Nino Pisano, y que se encuentra como valor de fondo. La imagen pintada al óleo aparece en el centro entre cuatro columnas, las mismas que reciben el segundo cuerpo, que recibe, a su vez, un óleo de Santo Tomás de Aquino, rematado por una figura del Espíritu Santo. Este volumen arquitectónico constituye en sí una estructura en la que conviven el espacio real y el espacio ilusorio, cualidades típicas de la fase final del barroco.

Cinco grandes ventanas al norte y cinco de iguales dimensiones al sur en la parte alta de la nave principal otorgan al conjunto continuidad. A su vez, las cinco puertas de los balcones que miran al sur permiten un juego de luz y sombras

El piso original de la Biblioteca es de ladrillo rojo y azulejo de talavera. Los tres cuerpos de la estantería están subdivididos en 824 casilleros cubiertos con telas de alambre que atesoran su valioso acervo bibliográfico.

Otros personajes como Manuel Fernández de Santa Cruz, Francisco Pablo Vázquez y Francisco Irigoyen enriquecieron la biblioteca donando sus acervos bibliográficos y aportando elementos arquitectónicos y decorativos que hacen hoy de este edificio un recinto bibliográfico imponente en contenido y contenido.

Es así, que la Palafoxiana es única en el mundo: conserva su estado original, su estantería de tres niveles y sus obras completas, lo que la ha convertido en uno de los tesoros documentales más importantes no sólo de Puebla, sino de México y del mundo. Por tales motivos, en 1981, el Gobierno de la República lo denominó "Monumento histórico de México".

Un obligado punto de partida...

Un sismo ocurrido el 15 de junio de 1999 en Puebla provocó graves daños a diversos edificios del Centro Histórico de Puebla, y la Palafoxiana no fue la excepción. El temblor que registró 6.7 en la escala Richter lastimó seriamente esta joya colonial, principalmente bóvedas y muros, que mostraban grandes fracturas que atravesaban los vanos de las ventanas y que llegaron a la base de los contrafuertes. Los dictámenes iniciales de los especialistas en restauración señalaban que el traslado de los libros a un local seguro era urgente. Sin embargo, para garantizar un control exacto en el movimiento, era necesario saber cuántos volúmenes poseía la gran biblioteca. Se compararon los inventarios históricos del acervo, pero no coincidieron unos con otros. La realidad era que se desconocía el número de libros que albergaba la biblioteca.

En este contexto, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla tomó acciones inmediatas para la recuperación total del edificio. Con ello dio marcha un programa ambicioso de rescate denominado *Biblioteca Palafoxiana del Tercer Milenio*, que se dividió en varias fases. La primera de ellas se fundamentó en tres ejes de acción inmediata: la ricimentación y consolidación del inmueble que alberga la colección, la restauración de las maderas que componen la estantería.

La principal dificultad para realizar el proyecto era que estas líneas de acción debían realizarse de manera simultánea y en el mismo sitio, bajo la amenaza constante de otro sismo. La tarea se vislumbraba complicada. En un primer momento era imposible retirar los volúmenes de la colección pues no había posibilidad de llevar un control de los mismos.

Ello dio origen a la catalogación total del acervo. Hoy sabemos que la Palafoxiana tiene 42.582 libros. La catalogación de este acervo se llevó a cabo con el apoyo total de Fomento Cultural Banamex. Este proceso se dividió en varias etapas: enumeración, limpieza general y diagnóstico del estado físico de cada libro; catalogación y clasificación de las obras por orden alfabético, temático y cronológico; captura de información en una base de datos; etapa de revisión de la información de las fichas manuscritas contra las capturadas y unificación de información con base en los lineamientos del sistema de catalogación de libros antiguos, y del formato MARC utilizado a nivel mundial en la bibliotecas que custodian libros antiguos.

Entre los frutos inmediatos del proyecto de catalogación se identificaron 9 incunables, libros impresos de 1450 a 1500 con el sistema Gutemberg y 7 impresos mexicanos que forman parte del importante acervo de la Biblioteca Palafoxiana.

Gracias al proyecto de catalogación de la Biblioteca Palafoxiana se cuenta con una ficha bibliográfica de cada libro en la que está registrado el autor, el título, ciudad impresión, año, descripción física, notas y temática de cada libro. De esta forma se ha integrado un “catálogo modelo” para las bibliotecas antiguas de México y el mundo.

El edificio dañado...

Previo a cualquier trabajo en la estantería, el edificio tenía que ser estructuralmente estabilizado y reparado. El subproyecto de recuperación del inmueble se dividió, a su vez, en las fases de consolidación, reestructuración, restauración y adecuación. El proceso de consolidación se inició en las bóvedas de ladrillo y en los arcos de las plantas baja y alta. Se llevó un estricto control en este procedimiento, de acuerdo con lo que marcaba cada una de las especificaciones para el rescate de monumentos dictadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Para consolidar la bóveda de cañón, se utilizó como tapanco una estructura tridimensional, se colocaron lonas exteriores, se inyectaron las grietas, tanto por el interior como por el exterior. Se retiraron entonces el relleno, el enladrillado y el impermeabilizante de la bóveda exterior, y posteriormente se repusieron dichos materiales. Los trabajos en el tapanco permitieron que simultáneamente avanzara el proyecto de la estantería y, sobre todo, el de la catalogación.

La reestructuración del edificio fue necesaria, debido a que los estudios del comportamiento estructural mediante modelos digitales diagnosticaban inestabilidad en el inmueble y con ello una gran vulnerabilidad ante un próximo sismo. Se realizaron trabajos de recimentación en muros y contrafuertes, y se intervinieron los muros cabeceros, reforzados a todo lo largo y ancho del edificio. Una vez concluidas las etapas de consolidación y reestructuración se restauraron los elementos arquitectónicos y ornamentales. El proceso de adecuación de la biblioteca permitirá contar con instalaciones especiales equipadas con tecnología punta para dar inicio a una nueva época en la vida de este edificio. Los trabajos descritos tuvieron un costo superior a los 500.000 euros.

La estantería fracturada...

La biblioteca Palafoxiana posee en su estantería uno de los mejores trabajos de ebanistería del período virreinal mexicano, que es valioso tanto por la calidad de su manufactura como por sus dimensiones. Ésta se construyó en dos etapas, la primera en el siglo XVIII, que comprende los dos niveles inferiores, y la segunda en el siglo XIX, cuando se edificó el tercer nivel, con las esbeltas columnas que lo soportan, el barandal y el remate. Sin embargo, el tercer nivel de la Palafoxiana fue hecho con material reciclado de otras obras y carece de la calidad de manufactura de los dos primeros. Irónicamente, el peso acumulado del tercer nivel de la estantería contribuyó en gran parte al daño que sufrió la biblioteca durante el temblor.

Estructuralmente son dos los problemas que presentaba la estantería: por una parte, los anaqueles de los dos primeros niveles no coincidían en dimensiones con los del tercero y, por otra, no existía anclaje entre el tercer nivel y los muros. Se sabía, por el patrón de destrucción y la ingeniería con que había sido levantada la estantería, que había que reducir drásticamente si no en su conjunto, el peso del tercer nivel sobre los dos primeros. Para solucionar estas fallas se planeó un esquema innovador que consistió en aumentar el número de dinteles para transmitir las cargas a las columnas del pasillo de manera adecuada, y se ejecutó el anclaje de los libreros del tercer nivel a los muros, con

lo que se propuso dar una estructura a base de entrepaños de contrachapados que impida que las concentraciones de carga desgarran la estructura en caso de sismo de tal manera que, si eso sucede, los estantes de los dos primeros niveles se moverán con el piso mientras que el del tercer nivel viajará con la pared. También se apoyaron los pares de columnas hasta el piso de la biblioteca para liberar de carga a los libreros del nivel inferior.

Aunque las condiciones derivadas del sismo obligaron a tomar acciones intensas en materia de restauración se planeó una estrategia de mínima intervención en los elementos que componen la estantería. La meta fue integrar tanto material original como fuera posible considerando que un 80 por ciento de las piezas eran de cedro, una madera que es un anfitrión ideal a los insectos xilófagos.

Dentro de este subproyecto se incluyó la restauración de bienes muebles, de elementos metálicos, de los cinco pinjantes de la bóveda, y del retablo de la Virgen de Trapani -que sufrió una errónea intervención en años pasados, cuando la hoja de oro fue sustituida por hoja de cobre- además de la fumigación del inmueble. Los fondos para este subproyecto provinieron del World Monuments Fund y del Gobierno del Estado de Puebla.

El monumento recuperado...

El proyecto *Biblioteca Palafoxiana del Tercer Milenio* es una realidad y ha alcanzado las metas propuestas, primero con el rescate integral del edificio, su estantería, sus elementos ornamentales y el material bibliográfico; y luego en la puesta en marcha de programas y propósitos encaminados al reconocimiento y acceso de la sociedad en general a este centro del pensamiento, las ciencias y las humanidades, del saber. En junio de 2005, la Biblioteca Palafoxiana ingresó en la lista de Memoria del Mundo de la UNESCO. El compromiso también es propiciar el acercamiento de todo público, sin distinción social, a la Biblioteca.

A 360 años de su fundación, las puertas de la Palafoxiana, abiertas de par en par, son una invitación para admirarla, leerla, amarla y conservarla.

Cuando los textos hablan..., y alguien quiere escucharlos. A propósito de la restauración de la Iglesia de San Agustín en Talavera de la Reina (Toledo)

Félix Díaz Moreno, Dpto. de Historia del Arte II (moderno). Universidad Complutense de Madrid

Tal como glosaba, entre jocoso y apesadumbrado, el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*, “no hay peor ciego que aquél que no quiere ver”, o lo que es lo mismo, aquél que teniendo al alcance de su mano el abanico de posibilidades que se le ofrecen no las acepta. Algo similar, trasvasado al mundo de la restauración de nuestro patrimonio arquitectónico, ha ocurrido y sigue produciéndose con respecto a algunos restauradores y técnicos, quienes se niegan a tener mayor contacto con el edificio que el meramente visual y métrico, aquél en el que la huella del autor quedará irremisiblemente desfigurada por otra que poco o nada tiene que ver con los valores e intenciones creacionales, al intentar hacer prevalecer su impronta por encima de otros factores; esta reflexión no implica, ni mucho menos, nuestra negativa a tales empresas, pues entendemos que las especiales peculiaridades y características de la fundación de algunos edificios hoy se encuentran superadas y que el nuevo uso que se le pretende conferir cambiará en parte la fisonomía del mismo, ya que los antiguos espacios deben adecuarse a las nuevas funciones y contenidos, pero no a cualquier precio.

Elaborar planes de restauración en los que una de sus bases sean los textos -históricos o actuales- resulta todavía una tarea compleja de llevar a término a causa de diversas cortapisas que en estos momentos por cuestiones obvias de espacio no podemos desarrollar, aunque creemos firmemente que su contribución resulta imprescindible en el proceso de formalización de un proyecto, pero siempre en conjunción con otros estudios. Los informes y memorias de historiadores en general o documentalistas en particular deben ser, al menos, elementos de valoración y cotejo y no meros folios sin consistencia para cubrir el “expediente”; aunque tampoco pueden convertirse en fuentes de constreñimiento con respecto a las intervenciones. Llegar a un punto medio siempre es complicado y está lleno de obstáculos, a veces aparentemente insalvables; pero tampoco podemos engañarnos, ni los textos son la panacea ante ciertas realizaciones ni su búsqueda y análisis suponen una carga inviable a la hora de vincularlos con las nuevas pretensiones constructivas.

Bien es cierto que los documentos no siempre son sencillos de localizar o que cuando aparecen éstos son parcos en descripciones, pero también es igualmente inquestionable que a veces el descubrimiento de un contrato, en sus más amplias variantes, ha supuesto el verdadero conocimiento de las fases de planteamiento y realización de una obra. La disposición para analizar y interpretar estos textos históricos por parte de quien va a realizar el proyecto de restauración consideramos es de especial relevancia pues siempre le servirá de apoyo a la hora de tomar decisiones basándose en la idea primigenia y de esta forma poder incardinar las suyas, que a pesar de la distancia que las separa y

los nuevos planteamientos, se integrarán, sin disonancias; restaurar en connivencia con su primitivo autor y no contra él nos parece una sabia apuesta.

Pero estas intenciones chocan a veces con intereses enfrentados e incertidumbres de aparente difícil resolución. Sólo a modo de ejemplo y sin que ello conlleve ningún otro tipo de lectura debemos hacer hincapié en un problema que viene arrastrándose desde hace tiempo; éste no es otro que la incorporación de documentalistas al proyecto, no por su participación, sino por la mala gestión llevada a cabo en cuanto a los resultados de su trabajo. Su función no es otra que la de búsqueda de los más heterogéneos documentos sobre la obra en cuestión, siendo éste en muchos casos el único fin perseguido para formar parte de la memoria histórica del proyecto, pero si realmente queremos que los resultados de tales investigaciones tengan validez, éstos deberán ser tamizados, analizados y contextualizados por otros profesionales, pues en caso contrario la información de los mismos resulta estéril, entre otras cuestiones porque incluso de manera inconsciente intentaremos descifrar su significado con los ojos de la actualidad, tergiversando conceptos al intentar adaptarlos a nuestro sistema de conocimientos y valores. La amarga queja de unos y otros sobre la preponderancia de sus competencias y estimación de sus deducciones nos conducirá sin remisión, una vez más, al enfrentamiento en lugar de a la coordinación y puesta en común de intereses.

Somos de la opinión que para formalizar un buen trabajo de restauración son absolutamente necesarias la conjunción de una serie de disciplinas que aportarán segmentos de información lo más ajustados posible del edificio, desde sus orígenes hasta su evolución posterior; estudios arqueológicos, históricos, sociales, artísticos, etc. además de los diversos informes técnicos necesarios, conformarán una base sobre la que poder tomar decisiones que al menos no pongan en riesgo la reversibilidad de la actuación.

En cuanto a las fuentes escritas, base sobre la que se plantean estas reflexiones, podríamos dividir las en dos grandes bloques: las derivadas de la propia construcción (contratos de obra, memorias de materiales, tasaciones, cartas de pago, etc.), a las que se unen en algunas ocasiones (muchas menos de las deseadas) documentos gráficos (planos generales, rasguños, trazas parciales, etc.). Y por otro lado aquellos documentos de la época o posteriores que o bien hacen referencia directa a la misma o que por sus especiales características pudieron ser utilizados por los maestros, caso de cartillas de construcción y cortes de cantería, recetarios o en otros casos, los importantes tratados de arquitectura ya fueran nacionales, más escasos, o de allende nuestras fronteras.

Nos centraremos en este último argumento y lo pondremos en consonancia con una reciente intervención dentro de nuestro patrimonio arquitectónico en la que podremos valorar y hacer importantes lecturas con respecto a otras campañas con desiguales resultados.

En 2001 daba comienzo el proceso de restauración de la antigua iglesia del convento de agustinos recoletos de Talavera de la Reina (Toledo); la fundación Caja Madrid en colaboración con el ayuntamiento de la localidad y el Museo de Cerámica Ruiz de Luna ponían las bases para convertir el espacio semiderruido de la iglesia en una gran sala de exposición que sirviera como ampliación museológica del citado centro, con ello se conseguía además de la rehabilitación de un importante ejemplo de la arquitectura española del siglo XVII, su conservación y mantenimiento posterior al dotarlo de nuevos usos acordes con planteamientos actuales.

El convento había iniciado su andadura en 1589 y representaba la primera fundación de la orden de los agustinos recoletos en nuestro país tras la escisión de los calzados. En un principio se asentaron sobre casas prestadas hasta que dieron comienzo los trabajos tendentes a construir un nuevo convento e iglesia, obras que se desarrollarán a partir de 1620, siendo su autor el arquitecto recoleto y teórico fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679)¹. No entraremos a delimitar y pormenorizar las intervenciones y evolución de los trabajos de restauración, pero sí queremos valorar los estudios previos

que se llevaron a cabo antes del proyecto y que inciden en nuestros anteriores postulados; para la ocasión se realizaron una serie de investigaciones conducentes a la obtención de un diagnóstico lo más completo posible sobre el edificio, así se acometieron trabajos de fuerte calado documental e histórico-artístico; una investigación y excavación arqueológica, un estudio de materiales y pinturas decorativas, un estudio geotécnico y un análisis arquitectónico.

Iglesia y convento mantuvieron un devenir paralelo a lo largo de su dilatada historia con claros momentos de esplendor que se fueron apagando conforme transcurrieron los siglos y sus instalaciones fueron siendo trasfiguradas o abandonadas, en el caso del espacio eclesial y tras la desamortización y su paso a manos privadas, pasó por diferentes funciones desde liceo, bodega, almacén de maquinaria, perrera, etc. hasta caer en el abandono, llegando a desaparecer partes y espacios importantes de su estructura. En este proceso parecía que el que iba a salir “mejor” parado sería el convento, pero tras su restauración quedó transformado y convertido a su mínima expresión, dejándose tan sólo los muros exteriores como testimonio de lo que allí hubo en otro tiempo para que sirviera de receptáculo al Museo Ruiz de Luna. Pero no es nuestra intención reprochar la actuación sobre el mencionado espacio, sino valorar como instrumento de trabajo uno de los textos más significativos y sobresalientes del Barroco.

Las siguientes reflexiones en torno al tratado de Fray Lorenzo de san Nicolás, si bien se hacen a raíz de su obra en Talavera de la Reina, son extensivas a muchas de las construcciones del XVII hispano, pues no en vano gran parte de sus enseñanzas fueron recopiladas pacientemente por el recoleto tras su paso por obras de la más variada significación y diversidad y posteriormente codificadas en su libro. En 1639 salía de las prensas madrileñas, tras un significativo retraso, la primera parte del tratado: *Arte y uso de Architectvra*², texto en el cual el agustino mostraba su amplio conocimiento y análisis que de la teoría de la Arquitectura llevaba años conformando; a ello se unía el repertorio de técnicas, el uso de materiales y las diferentes fases de ejecución, que conllevaba la práctica cotidiana en el mundo de la construcción. El éxito de sus presupuestos unido a nuevas empresas didácticas hizo que en 1665 apareciera en los mercados la segunda parte del libro, en él se manifestaba una clara mejora en la calidad de las láminas, que se complementaba con nuevos materiales teóricos y su correspondiente traslado a la práctica constructiva³. No habían pasado dos años cuando se reeditó la primera parte del tratado, con adiciones y mejoras del propio autor⁴. El interés por el mismo se mantuvo a lo largo del XVIII donde se imprimieron sus propuestas nuevamente en dos ediciones (Madrid, 1736 y 1796)⁵.

Llegados a este punto cabría preguntarnos cuál o cuáles son por tanto los valores que hacen de este texto una referencia ineludible en cualquier estudio sobre la arquitectura española del siglo XVII e incluso posterior, y a su vez fuente de primer orden para afrontar con garantías de acierto intervenciones en obras de las aludidas centurias, ya sean restauraciones en estilo o aquéllas configuradas sobre partes significativas e individualizadas de un edificio.

La importancia de este texto para el mundo de la restauración reside, entre otras muchas consideraciones, en haberse convertido en un catálogo y guía de variadas experiencias que reunidas a partir de una amplia casuística práctica, complementan lagunas, actualizan conocimientos e incrementan desarrollos técnicos anteriormente no tenidos en cuenta.

El estudio y recopilación en parte de estos condicionantes sirven a su vez para plantear el estudio de una obra en su totalidad desde la elección del terreno más propicio y su cimentación, hasta la coronación del mismo, si bien es cierto que referido a un edificio religioso.

Así por ejemplo, en cuanto al uso de los materiales para una fábrica, fray Lorenzo aporta datos precisos sobre su elaboración, características, ingredientes, usos, trucos, etc. así como un completo calen-

dario estacional en donde quedan determinadas las mejores fechas para cada tipo de realización, tanto a nivel de preparación como de reposo. La maestría en la utilización del ladrillo por parte del recoleto, así como las diversas fórmulas de cal y arena para conformar los diferentes paramentos, son noticias de especial significación a la hora de afrontar tareas de reintegración de superficies, solados y muros.

Pero no solamente se ocupa de las materias conformadoras de las diversas estructuras sino que su interés fue mucho más allá al dejar establecidos desde las calidades de los muros y vanos hasta las armaduras, tema éste de especial significación donde reiterará las diferentes soluciones de bóvedas y concretamente dejará por escrito sus enseñanzas sobre cúpulas encamonadas, entramados que fueron a la postre una de las estructuras más frecuentemente utilizadas durante todo el Barroco y que no sólo se levantaron en nuestro país sino que sirvieron como referente al continente americano, en donde, no podemos olvidar que no solamente se valoró el texto sino las imágenes del mismo a modo de repertorio constructivo.

De igual forma no podemos dejar al margen la enumeración, clasificación y desarrollo de los órdenes, así como el conjunto de pautas decorativas que atesora el tratado entre sus páginas, desde el uso de las más variadas molduras hasta la realización de lazos y labores.

Muchas de estas técnicas y fórmulas, cuyos orígenes se pierden en el tiempo, fueron desarrollándose y adquiriendo nuevos valores tras su uso continuado, en muchas ocasiones sin ningún tipo de codificación sino que se difundieron de manera oral en los talleres y de padres a hijos actuando como vehículos de transmisión de conocimientos; es por ello que alguna de estas técnicas, ya perdidas u olvidadas, pueden reconstruirse en parte gracias a noticias derivadas del *Arte y vso*.

El instrumento de trabajo de primer orden en que se ha convertido el tratado se debe también a que es uno de los pocos ejemplos, dentro de nuestra literatura artística, que pudo traspasar los umbrales de los talleres tipográficos ya que muchos otros quedaron manuscritos y no gozaron de la difusión y el reconocimiento de éste. Las causas de la no publicación de estos materiales fueron diversas, entre ellas destacan el alto coste que suponía para el autor imprimir su obra, máxime cuando ésta además debía ir complementada con imágenes explicativas al texto.

Para sortear con éxito el primer inconveniente solía buscarse patrocinador, aunque no siempre se consiguieron por tratarse de obras con tiradas cortas y muy específicas, lo que no ocurría con la literatura en general o los temas derivados de la religión. En cuanto a los grabados, la confección de los mismos resultaba enormemente gravosa para sus autores, lo que conllevó que se optara por aquéllos ejecutados en madera, más económicos pero de calidad desigual, ya que abrirlos sobre plancha de cobre conllevaba no sólo su alto precio, sino la búsqueda de maestros solventes en esta técnica, los cuales escaseaban en nuestro país, ello obligaba a realizarlas en otros territorios, normalmente encargados a grabadores flamencos, lo que producía un nuevo encarecimiento para la producción final.

El conjunto de valoraciones hasta ahora planteadas hacen del *Arte y vso de Architectvra* de Fray Lorenzo de san Nicolás un texto imprescindible para afrontar intervenciones de variado tipo y calado dentro de nuestro patrimonio. No vamos a negar el conocimiento que se tiene de la obra, aunque en muchos casos éste es nebuloso y sin una idea clara de las aportaciones y calidad de los presupuestos que integran sus páginas.

La paradoja del tratado consiste en que a pesar de su utilización una y otra vez, y salvo contadas excepciones, son pocos aquéllos que se han acercado al texto con la firme voluntad de estudiar, interpretar y analizar, en su totalidad o en parte, sus contenidos. Sin embargo el tratado ha sido reutilizado en infinidad de ocasiones como cita erudita, extractándose párrafos concretos que han acabado por popularizarse y que parecen conformar las únicas contribuciones de las enseñanzas del recoleto.

Este texto debe pues convertirse en elemento imprescindible para los trabajos de restauración cuyas características así lo aconsejen y para aquellos procesos de des-restauración producidos por deficientes o intencionadas interpretaciones no válidas. Dejemos pues hablar a los textos y escuchemos sus sabias enseñanzas maceradas tras largos años de reposo.

Notas

¹ Al respecto véase: DÍAZ MORENO, F.: *Fray Lorenzo de san Nicolás: Arte y uso de Architectura. Edición anotada*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2003. Más recientemente: Fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita, *Anales de Historia del Arte*, nº14, 2004, pp. 157-179.

² ARTE Y USO DE ARCHITECTURA. DIRIGIDA AL S^{mo} Patriarca S. Joseph. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras. [1639].

³ SEGUNDA PARTE DEL ARTE Y USO DE ARCHITECTURA DEDICADA AL DESAMPARO QUE PADECIO MI REDEMPTOR IESVCHRISTO las tres oras que estubo viuo enclabado en el Arbol de la Cruz. CON EL QUINTO Y SEPTIMO libros de Euclides traducidos de latín en Romance Y LAS MEDIDAS DIFICILES DE Bouedas y de las superficies y pies cubicos de Pichinas. CON LAS ORDENANZAS DE La Imperial Ciudad de Toledo aprobadas y confirmadas por la Cesarea Magd. Del Sr. Emperador Carlos V. de Gloriosa memoria. COMPUESTO POR EL P. F. LAVRENCIO DE SAN Nicolas Agustino descalzo Architecto y Maestro de obras natural de la muy noble y coronada Villa de Madrid. Petrus a Villafranca sculpsit Regius sculpsit, 1663. [1665].

⁴ SEGUNDA ynpresion de la primera parte del/ arte y uso de architettura dirixido/ al patriarcha San Joseph co/ n el primer libro de uclj/ des traducio de latín en Roman/ çe conpuesto por el padre fr lau/ rencio de s. Nicolas Augus/ tino descalço y maestro/ de obras y arquibto/ natural de la muy noble i corona/ da villa de madrid año de 1667//. Colofón: "CON PRIVILEGIO/ EN MADRID,/ POR BERNARDO DE HERVADA./ Año de 1667./"

⁵ Existen dos facsímiles del tratado, el primero publicado sobre las ediciones originales del XVII, realizado por Albatros Ediciones, Colección Juan de Herrera, nº 9. Valencia, 1989, con estudio preliminar de Juan José Martín González (pp. 11-29) y otro sobre la edición de 1796 publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Zaragoza, 1989.

El movimiento de restauración y las expectativas de futuro: la trayectoria de los conventos franciscanos en el nordeste de Brasil

Maria Angélica da Silva, arquitecta, profesora de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, y del Programa de Post Graduación en Dinámicas del Espacio Habitado de la Universidad Federal de Alagoas, Brasil.

Martha Lins Tavares, restauradora, doctoranda en Arquitectura, estudiante en prácticas de Investigación del Laboratorio Nacional de Ingeniería Civil (LNEC), Bolseira FCT; Lisboa, Portugal

Traducción: Isabel Moreno Figueredo

La creación de una institución de memoria en Brasil

Se considera como un acontecimiento clave en la historia de la práctica de la protección patrimonial en Brasil la creación de su institución principal, el antiguo Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Aunque algunas iniciativas se tomaran con anterioridad, a partir de mediados del siglo XVIII, el país no inició propiamente la organización de un servicio de protección de los monumentos históricos, artísticos, arqueológicos y naturales bajo la condición de principio constitucional hasta 1934. Después, a continuación, se constituyó el servicio técnico especializado, en 1937, y de esta forma fue fundada la más antigua entidad oficial de preservación cultural en América Latina (FUNDACIÓN PRO MEMORIA, 1980: 25). Su creación se da en unas condiciones políticas bastante específicas, en un momento de intensa búsqueda de afirmación de la nacionalidad, lo que apunta hacia una conexión solidaria entre la práctica de la protección y de la restauración y la elaboración de un proyecto de identidad brasileña. Conmemoramos en 2007 los setenta años de su creación, setenta años, por lo tanto, de práctica institucionalizada de la preservación de los monumentos nacionales en Brasil. Momento propicio para realizar balances acerca de esta trayectoria y los impactos de sus acciones en los procesos de conservación y restauración del patrimonio nacional.

Conventos franciscanos: patrimonio nacional

El reconocimiento en una obra de su condición de patrimonio se hace efectiva en Brasil por su inscripción en los llamados *livros de tomo* (libros de registro). De entre los centenares de obras registradas en las primeras décadas del trabajo de preservación patrimonial, destacamos en este artículo los conjuntos franciscanos, que conforman la llamada “escuela franciscana del nordeste de Brasil”. O sea, trece casas conventuales edificadas en el periodo colonial, entre los siglos XVI y XVII y que guardan entre sí similitudes volumétricas, estilísticas y un especial valor artístico. La expresión fue acuñada por Germain Bazin que, en visita a Brasil en los años cincuenta, en misión para el Museo

del Louvre, menciona que esta escuela vendría a ser “una de las creaciones más originales de la arquitectura religiosa de Brasil” (BAZIN, 1983: 137).

Bazin destaca en esta producción indicios de una antigua práctica vinculada al mundo medieval, donde talleres itinerantes recorrían el nordeste de Brasil dedicados a la producción material de aquellas casas conventuales. La región se fue llenando de puntos con estos conventos, cuyas semejanzas arquitectónicas se deben no sólo a la fidelidad hacia los documentos y principios de la Orden Seráfica sino también por haber sido realizados por un mismo maestro. Bazin afirma que “los conventos franciscanos de esta región presentan soluciones inéditas, cuyo desarrollo lógico, que tiene como punto de partida tipos formados en la segunda mitad del siglo XVII, presupone una verdadera escuela de constructores pertenecientes a la orden” (1983: 137).

La importancia de estas casas las llevó a su reconocimiento como patrimonio nacional entre los años de 1938 y 1974, no como conjunto, pero sí como edificios separados. Entre los criterios adoptados se destaca el estado de conservación en que fueron encontradas y las señales de adhesión a un determinado patrón artístico. Estos criterios tuvieron como consecuencia la inscripción parcial de algunas edificaciones, como se explicará más adelante.

Por lo tanto, en la historia de la identidad brasileña, las casas conventuales fueron elegidas por tener determinadas características que las colocaban en consonancia con un discurso que narraba una historia de un pasado y de una tradición brasileños. Fueron valoradas por ser identificadas como entidades dotadas de coherencia, en posición similar a un conjunto mayor de edificaciones que pasaron a simbolizar el “pasado nacional”.

Criterios de conservación adoptados

La “verdad” del estilo, la sobriedad, el equilibrio, fueron cualidades que se deslizaron del discurso de la estética al de la ética (o viceversa). Estos criterios no sólo debían delimitar el proceso de selección de los bienes patrimoniales sino también la práctica de la restauración. Los monumentos debían presentarse firmemente como pruebas materiales de un devenir que se buscaba para cimentar el país.

Se elegirán determinadas etapas históricas y determinados estilos como los “momentos fuertes” de la trayectoria cultural del país y esta selección reflejará las prácticas de restauración en lo que concierne a la necesaria selección de qué facetas privilegiar en los monumentos. Se acepta suprimir los aspectos más disonantes, tales como colores, tratamiento de vanos, revestimientos y material de acabado en general, incluyendo intervenciones más profundas e irreversibles, tales como elevación de paredes, extensión y/o demolición de vanos, alteración de la morfología de las coberturas, supresión de frisos, etc. Elementos que no se encuadraban en el modelo, muchas veces fueron removidos, obliterados, deshechos, buscando poner en evidencia las facetas de un estado más antiguo y “original”.

La idea de “origen”, o sea, la casi imposible tarea de volver a un modelo de pasado idealizado, una situación hipotética de lo que fue el monumento, guió por décadas la tarea del mantenimiento del patrimonio nacional. Así, las edificaciones registradas fueron sometidas, cuando se creyó necesario, a un tratamiento cosmético, en búsqueda de la exhibición del modelo normalmente calificado como “barroco”. Bajo este rótulo, se ampararán importantes manifestaciones de la cultura nacional. El “estilo barroco”, ciertamente denso, enriquecido de significados para la cultura brasileña, es aquí cuestionado por haber sido un imperativo previamente elegido como referencia patrimonial. Se tomó como un segmento privilegiado de una historia más amplia y diversificada, o sea, de la historia de Brasil-Colonia y de sus evidencias materiales.

Otra tendencia de la época fue considerar la inserción paisajística del monumento, como más tarde afirmará la Carta de Venecia. Esta inserción se basaba en criterios poco explícitos y estaba normalmente enfocada en el objeto arquitectónico a conservar. Por lo tanto, el entorno funcionaba como una moldura que permitiera un buen disfrute del monumento. No se atendía a otros valores conectados con la propia operatividad y/o funcionalidad del mismo. En el caso de los conventos, por ejemplo, las cercas, áreas libres fundamentales en el diario de la vida de los órdenes mendicantes, no recibieron la atención necesaria y fueron gradualmente sufriendo pérdidas de terreno.

Cabe destacar algunos puntos concernientes también a las casas conventuales franciscanas que trajeron consecuencias directas para las condiciones en las que llegaron a nuestros días. En lo tocante a su significación como modelo, algunas vieron sus fachadas alteradas, volviendo hacia lo que se consideraba la versión más antigua de sus capillas e iglesias. Con relación a la condición del monumento, varios sufrieron una protección parcial, perjudicando hoy la comprensión de la edificación como un conjunto complejo, cuyas partes mantenían estrecha relación entre sí. Su comprensión en tanto que “escuela”, aunque fuera aceptado, no provocó ninguna actuación que considerara este factor.

En lo concerniente a la inserción urbana, las consecuencias fueron bastante graves, ya que no sólo las áreas cercanas, sino también los atrios, fundamentales para la realización de las prácticas vinculadas a la rutina religiosa, recibieron siempre la debida atención. Espacios necesariamente vacíos, antecesores de las plazas, por lo tanto piezas clave de la integración convento-ciudad, no fueron considerados como tales.

Otros criterios, como la integridad y el valor de la pieza, hicieron que varios de los conventos fueran sólo parcialmente registrados. Así, los restos que estaban cerca de la ruina acababan perjudicando el registro del edificio como un todo o fueron suprimidos del proceso de protección, acelerando su situación de degradación.

El papel de las casas conventuales franciscanas en el tejido urbano y el patrimonio en Alagoas, nordeste de Brasil

Volviendo al tema de la arquitectura conventual, se sabe del papel civilizador de este programa arquitectónico. Si tenemos en cuenta el contexto europeo, en la Francia medieval por ejemplo, casi se podría superponer el mapa de las ciudades medievales al que señalase la implantación física de los órdenes mendicantes. Según la documentación (catálogo de Émery), si Francia posee, entre 1200 y 1550, 536 núcleos urbanos, existen 882 conventos de mendicantes, once situados en París, y desde ahí se distribuyen en uno, dos o más por localidad. Aunque estos datos puedan ser modificados por falta de una definición más precisa de lo que es ciudad medieval y orden mendicante, por ejemplo, demuestran cómo las dos experiencias –la vida conventual y la reanudación de la vida urbana– están conectadas en esta parte de Europa (LE GOFF, 1968: 340-341).

El mapa franciscano de Portugal no será muy diferente. La práctica urbana y la arquitectura seráfica se acreditan la una a la otra, existiendo casas conventuales en todas las localidades urbanas importantes en el territorio luso (LOPES, 1990, v.1 y RIBEIRO, 1946). Las crónicas relatan las distintas fundaciones que acumulan, en el contexto del siglo XVII, un significativo número de casas: *Por estas cuentas, que son correctas, tiene S. Francisco en la tierra firme de Portugal ciento, & cincuenta, & cuatro casas de monjes & sesenta & una y monjas* (ESPERANZA, v.1, p. 16). También, según las crónicas seráficas, en la época en que se levantó la custodia brasileña, los portugueses ya habían construido casas en los tres continentes, consolidando el proceso de expansión ultramarina.

En Brasil, la presencia franciscana también será fundamental para el desarrollo de la vida urbana. Además de las funciones tradicionales que un convento cumplía en relación con la comunidad, proveyendo el acompañamiento religioso, las celebraciones litúrgicas, el cuidado de los enfermos, la acogida de los enfermos, el hospedaje; se añade en Brasil el llamamiento de nuevas poblaciones, que por la proximidad al convento se sentían protegidas de los ataques de los salvajes (JABOATAM, 1980: 353-354).

De las trece casas, se escogieron dos para servir de ejemplo de los temas de restauración tratados en este artículo: el Convento de Nuestra Señora de los Ángeles, situado en la ciudad de Penedo, y el de Santa María Magdalena, en Marechal Deodoro, ambos en el estado de Alagoas, nordeste de Brasil. Estos dos conventos fueron edificados durante el siglo XVII, ayudando a la consolidación de la presencia portuguesa en el sur de la capitania de Pernambuco, próxima al importante río San Francisco. Se optó por su localización en los límites del núcleo urbano, zona de futura expansión de la villa, lo que en breve ocurrió: décadas después se encontraban plenamente rodeados por viviendas.

Las dos casas conventuales fueron edificadas en sitios altos, con buena ventilación, cerca de cursos de agua caudalosos y disfrutando de buena visibilidad, condición esencial en tiempos sujetos a guerras e invasiones. Tales localizaciones se revelan hoy dotadas de espléndida configuración paisajística, siendo posible disfrutar, desde varios puntos del edificio, de las bellas vistas del entorno. Las amplias cercas permitían la fuerte presencia de vegetación y los atrios acogían las celebraciones de la vida y de la muerte.

El Convento Nuestra Señora de los Ángeles fue inscrito en 1941, mencionándose en el Libro de Registro el edificio y su crucero de piedra; el de Santa María Magdalena en 1964.

El primero llega a nuestros días manteniendo su función original que el segundo perdió. Actualmente el de Santa María Magdalena pasa por una nueva fase de restauración y en breve se espera el inicio del mismo proceso para el de Nuestra Señora de los Ángeles.

La mayor parte de los puntos tratados en este texto, concernientes a los criterios empleados para el registro y restauración, pueden ser comparados con la trayectoria temporal de estos dos conventos. Tomando el de Santa María Magdalena, donde las obras están en marcha, se puede cotejar la remodelación de enfoscados, cuya masa llevó cemento, observar las partes del edificio que quedaron sin la protección patrimonial y la ausencia de mayor atención a los claustros, atrios y cercas.

Posibilidades de futuro

Hoy, una comprensión diferente del valor del monumento y del significado del patrimonio hace que sea necesario revisar las prácticas que guiaron las restauraciones llevadas a cabo en las décadas en cuestión. La comprensión de que la memoria, el patrimonio y la historia son construcciones modifica las actuaciones de protección del monumento. La atención a lo cotidiano, de cara a la historia de las mentalidades, la interdisciplinariedad y la visión holística, amplía lo que se entiende por monumento y, consecuentemente, el manejo de las herramientas de la restauración.

Por lo tanto, la estructura de la propia historia de la restauración aparece como una práctica que se auxilia en la revisión de decisiones pasadas, tomadas a partir de otra estructura conceptual e ideológica. La idea de proceso permite, a la vez, que la propia acción en el presente sea consciente de las posibilidades de ser contestada en el futuro, apuntando favorablemente hacia la adopción de conductas flexibles y con posibilidad de ser reformuladas.

Las técnicas de restauración vienen siguiendo un recorrido donde se observa una purificación creciente de su calidad científica. Con la revalorización de las tecnologías tradicionales, se busca resolver los problemas de degradación a través de una intervención mínima y del uso de materiales com-

patibles. Los revestimientos, los elementos decorativos, las pinturas y las argamasas originales, son considerados elementos responsables de la estructura arquitectónica del edificio, así también como por la fisonomía con que se presenta en el contexto donde está enmarcado. Por lo tanto, son sustanciales en la tarea de recuperación del edificio y de la imagen que revela a la ciudad (TAVARES, 2007).

Por otro lado, en Brasil, con la creciente incorporación de las técnicas de arqueología histórica, los estudios son más depurados, permitiendo la práctica de la restauración respaldada por fuentes más consistentes. Incluso la puesta en marcha de las herramientas metodológicas que revelan los aspectos del "saber hacer", de las creencias y de las celebraciones, que en Brasil son denominadas oficialmente "patrimonio inmaterial", y que sólo en las últimas décadas han sido incorporadas al que se entiende por patrimonio nacional, contribuyen a una comprensión más completa y versátil de la edificación.

Así, la restauración es un acto crítico, técnico y científico que se aplica a través de un conjunto de estudios y operaciones rescatando la imagen actual del monumento, manteniéndolo así vivo y conservándolo para el futuro. El trato del patrimonio histórico y arquitectónico requiere una abordaje multidisciplinar, envolviendo una variedad de profesionales y la cooperación entre saberes (TAVARES et al., 2005). Se propone que cualquier intervención en patrimonio histórico sea realizada precedida de diversas etapas:

- Estudio histórico y de las intervenciones anteriores

La comprensión de la estructura monástica requiere el estudio de los registros históricos y de las intervenciones anteriores. La recopilación de este estudio suministrará datos más precisos sobre las transformaciones ocurridas a lo largo del tiempo, que van más allá de suministrar información sobre los materiales y técnicas utilizadas durante su construcción y en las diversas intervenciones de transformación o rehabilitación.

- Inspección del edificio–identificación de las anomalías

Realizar una inspección minuciosa del monumento, a fin de evaluar la técnica constructiva, identificando las anomalías y su grado de deterioro, a través de una observación atenta, de la toma de fotografías, fichas de obra y su anotación sobre una matriz gráfica.

- Investigaciones especializadas (ensayos *in situ* y de laboratorio)

Los métodos científicos de diagnóstico, aplicados a los monumentos históricos, se basan en ensayos realizados en laboratorio y en ensayos realizados *in situ*. Estos son de una importancia esencial, pues establecen una relación entre los métodos de investigación y las tecnologías de conservación y restauración del edificio, contribuyendo a un conocimiento más profundo de la técnica, de los materiales y de la forma en que estos han sido utilizados. Los objetivos principales de la aplicación de estos métodos son: (i) determinar la composición de los materiales y sus técnicas; (ii) diagnosticar la alteración de los materiales y sus causas y (iii) seleccionar los métodos de restauración más adecuados.

Realización de una propuesta de tratamiento

Esta metodología de restauración, como todas aquellas que tienen lugar en edificios de interés histórico, siguen algunos principios orientadores, especialmente en lo que se refiere a la garantía de autenticidad –al punto en el que se haya alcanzado hasta el momento por el estado de las investigaciones- tanto a nivel de las intervenciones como en el proyecto de conservación, optándose por acciones minimalistas, por la reversibilidad y la compatibilidad de materiales, garantizando de esta forma el mantenimiento de su significación cultural.

Consideraciones finales

No obstante, resueltas algunas cuestiones técnicas, hay aún un largo camino por recorrer acerca de la forma de recuperar el edificio para la sociedad. Hay que reflexionar acerca de cómo aproximar valor patrimonial y valor de uso, conservación y cambio, preservación y revitalización. Los conventos sin monjes traducen el declive de un modo de vida, y consecuentemente, de un programa arquitectónico. Sin embargo, la edificación, especialmente después de la restauración, surge saludable ante la ciudad. Nuevos usos se han propuesto para las casas conventuales en Portugal y en Brasil, como encuadrarlas en la red hotelera, por ejemplo. En general, esta solución coloca en riesgo el contenido tangible e intangible del edificio. ¿Cómo conciliar ocio y hospedaje con espiritualidad, contemplación y negación de los placeres materiales?

Por lo tanto, los grandes desafíos aún aguardan respuestas. Creemos que es posible encontrar argumentos en cuanto a respaldar la posibilidad de mantener reservas de espacio edificado y no edificado para abrigar la memoria singular del recorrido humano. Vestigios de tiempos que se fueron pero que demuestran cómo la sociedad puede organizarse de formas diversas.

Abrir un espacio para la diferencia tal vez sea una clave importante en nuestros días, donde hay, por lo menos con relación al discurso, un empeño en apostar por valores asentados en la diversidad.

No más ausencias llenas de añorados objetos (STEWART, 1993), o dignificadas por trofeos para celebrar la supuesta calidad de un pasado nacional. Pero sí espacios densos de significado, empapados de vivencia y sentido, sacados voluntariamente del presente para, de esta manera, poner en duda el rumbo del futuro.

Bibliografía

- BAZIN, G. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983
- DA ESPERANÇA, M. *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco da Provincia de Portugal*. V. 1 e 2, Lisboa, 1656 e 1666
- FERNANDES DA SILVA, F. *As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade*, São Paulo: Editora Peirópolis/EDUSP, 2003
- FUNDAÇÃO PRÓ MEMÓRIA, *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Fundação Nacional Pró Memória, 1980
- JABOATAM, F. *Antonio de Santa Maria. Novo Orbe Seráfico Brasílico, ou Chronica dos Frades Menores da Provincia do Brasil*. Recife, Assembléia Legislativa do Estado, 1980, facsímil de las ediciones de 1859, 1861, 1862
- LE GOFF, J. *Apostolat mendicant et fait urbain dans la France médiévale*. Annales, CNRS, marzo-abril, año 23, N. 2, 1968
- PESSÔA, J. (org) *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998
- SILVA, M. A. *As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa (Lectura del Trabajo de Investigación)*. Rio de Janeiro: Pontificia Universidade Católica, 1991
- STEWART, S. *On longing – narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham & Londres: Duke University Press, 1999
- TAVARES, M. L. *A conservação e o restauro de revestimentos exteriores de edifícios antigos—uma metodologia de estudo e recuperação*, texto publicado en el Dia do Bolseiro, Lisboa, LNEC, mayo de 2007
- TAVARES, M. L.; RODRIGUES, M.; LLERA, F. *Metodologia de estudo desenvolvida para a elaboração do diagnóstico do estado de conservação dos elementos pétreos e revestimentos e proposta de intervenção do mosteiro de Santa Cruz em Coimbra*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2005
- VASCONCELLOS MAGALHÃES, A. C. *Frades, artistas, filósofos: o convento de Santa Maria Madalena e atitude frente à natureza-ontem e hoje (Lectura del Trabajo de Investigación)* Maceió: DEHA, 2005

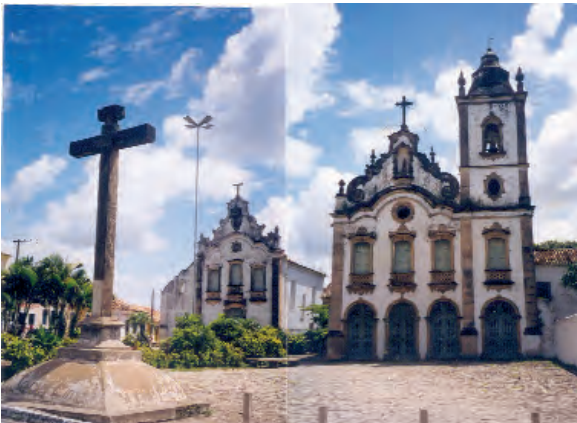


**O movimento da
restauração e as expectativas de futuro:
a trajetória dos conventos
franciscanos no nordeste do Brasil.**

Convento franciscano. Foto: Maria Angélica da Silva y Marta Tavares



Vista general del Convento N. Sr. dos Anjos, Penedo, Alagoas, Brasil. Foto: Maria Angélica da Silva y Marta Tavares



Vista general del Convento de N. Sr. Madalena, Marechal Deodoro, Alagoas, Brasil. Foto: Maria Angélica da Silva y Marta Tavares

Rehabilitación del Convento de Santo Domingo de Cartagena de Indias

Luis Villanueva Cerezo, arquitecto, Experto Coordinador del Programa de Patrimonio - AECI

Antecedentes

En el año 1552 un pavoroso incendio arrasó la ciudad de Cartagena de Indias. La mayor parte de su caserío, todavía cubierto de palma, fue diezmada junto a otras edificaciones más notables como la primitiva Catedral y el Convento de Santo Domingo, situado por esas fechas en la Plaza de la Yerba, muy cerca de los primeros muelles.

En ese mismo año, el príncipe Don Felipe recibía la primera traducción al castellano realizada por Francisco de Villalpando, del libro Tercero de Serlio dedicado a la antigüedad y del Cuarto dedicado a los órdenes. Años más tarde y por designio real, el arquitecto Juan de Herrera se puso al frente de la construcción del Monasterio del Escorial (1567). Mientras se culminaban las obras, Herrera realizó trazas excelentes para la Catedral de Valladolid y daba inicio en Sevilla a la construcción de la Casa de la Lonja, actual sede del Archivo General de Indias. El Clasicismo imperaba por tanto en la corte filipina y se extendía por la península especialmente por la meseta norte, donde trabajaron figuras tan destacadas como Juan de Nates, Pedro de Mazuecos el Mozo, Juan del Ribero Rada, Diego de Praves, Pedro de Tolosa y Francisco de Mora, entre otros.

Mientras tanto al otro lado del Océano, los maestros de obras no eran ajenos a lo que acontecía en la metrópoli. En su memoria habían llevado el predominio de los órdenes y probablemente algún compendio de ilustraciones viajó en la Armada de Galeones hasta su destino final, una ciudad floreciente llamada Cartagena de Indias. Poco a poco la urbe resurgía de sus cenizas. Las nuevas edificaciones se levantaban, ahora sí, con materiales sólidos y duraderos y en ellas se incorporaban portadas, balaustres, cornisas y capiteles, siguiendo las reglas clásicas de los Tratados italianos. Si la arquitectura doméstica tomaba como referencia elementos de la culta, las órdenes religiosas lo hicieron con mayor motivo, pues la Iglesia de la Contrarreforma había asumido como propia la severidad formal del mundo clásico.

El primer templo que se construye en Cartagena de Indias después del incendio es la Catedral. Se cuestionó por su ubicación y también porque no era de fábrica sino de tablas, lo que seguramente daba a la construcción un aspecto provisional. Finalmente se propuso a un reducido grupo de maestros de obras que presentaran nuevas trazas para un lugar más apropiado, en una plaza y frente al Cabildo. Simón González fue el elegido iniciándose las obras hacia el año 1575, bajo el mandato diocesano del obispo Fray Dionisio de los Santos y siendo gobernador D. Pedro Fernández de Busto, verdadero impulsor de la reconstrucción de Cartagena de Indias. De tres naves separadas por arcaadas imponentes, es en la portada principal donde mejor se aprecian las primeras influencias que en la ciudad tuvo el Renacimiento, llamando la atención su entablamento discontinuo y la convexidad del friso, recurso palladiano que ya utilizó Hernán Ruiz el Mozo en la portada de la Iglesia del Hospital de la Sangre de Sevilla, el mismo Herrera en la Lonja de esa ciudad y Ribero Rada en el Claustro

Procesional del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Esa licencia formal también se puede observar en la portada de la Iglesia de Santo Domingo de Cartagena de Indias.

El Convento de Santo Domingo

La Orden de Predicadores tuvo desde el primer momento un notable protagonismo en Cartagena de Indias. El primer obispo, Fray Tomás de Toro, era dominico al igual que el convento más antiguo de la ciudad, el cual se fundó bajo la advocación de San José, una vez recibida la licencia del rey Carlos V. Se ha mencionado que el primer convento estaba situado en la Plaza de la Yerba, la actual Plaza de los Cocheros. Contaba en sus inicios con iglesia y vivienda para religiosos. Como el resto de las edificaciones que por aquella época se levantaban, su construcción debió ser de bahareque, madera y palma. A pesar de las mejoras que se hicieron, el convento sucumbió en el incendio que asoló la ciudad.

La nueva construcción se llevó a cabo en otro lugar, gracias a la donación de un gran solar cercano a la Plaza Mayor. Según noticias del Gobernador Fernández de Busto, en el año 1579 ya se habían iniciado las obras. Posiblemente en ella participó Simón González, el mismo que había realizado trazas para la Catedral de Cartagena de Indias. El ritmo de los trabajos fue lento por las penurias económicas, aumentando la demora la necesidad de construir refuerzos estructurales en la iglesia y la destrucción ocasionada por el asalto de ejércitos y corsarios. Lo cierto es que las obras del claustro concluyeron en el siglo XVIII.

Por su situación estratégica el convento con cierta frecuencia se transformaba en cuartel. Así, en el año 1740 acogió 600 soldados del Regimiento de Aragón, ante un inminente ataque de la armada inglesa. Sucesivamente otros ejércitos reales se instalaron en el claustro, llegando a construir nuevas edificaciones militares y haciendo desaparecer para ello las huertas del convento. La Curia Episcopal se hizo cargo del edificio al quedar suprimido el dominio de los dominicos (1832). El claustro se convirtió en seminario pasando éste por muchas vicisitudes, hasta que en el año 1995 se traslada a una nueva sede quedando el antiguo convento desocupado.

Descripción arquitectónica

La Iglesia de Santo Domingo se caracteriza por la sobriedad de su arquitectura. Su traza se aleja del esquema basilical de la Catedral de Cartagena, al sustituir la columna por un soporte mural con arcos de medio punto, lo que acentúa el predominio de la nave central sobre las laterales. La cubrición ya no es una armadura de madera sino abovedada y el cuadrado del crucero se corona con una bóveda vaída, cerramiento utilizado con frecuencia en el foco clasicista castellano. Solamente la cabecera ochavada recuerda a la Catedral y a otros templos americanos construidos anteriormente, como en la ciudad de Santo Domingo su Catedral y la propia iglesia conventual de los dominicos. El interior del templo es por tanto la expresión de un nuevo concepto espacial que abandona los esquemas medievales para introducir en Cartagena de Indias el ideario arquitectónico de la Contrarreforma. Sin embargo la tecnología aplicada en su construcción pertenecía más bien a una etapa experimental, dando como resultado el "rendimiento" de la bóveda y por consiguiente la necesidad de reforzar con pilastras y arcos fajones la nave central y con estribos (contrafuertes) de gran tamaño el muro exterior (1630). Todo ello da un carácter arcaico a un espacio que aspiraba a lo moderno. La Iglesia de Santo Domingo se considera entonces como una incursión en las tendencias renacentes de la segunda mitad del siglo XVI, que se culmina en la ciudad con la construcción de la Iglesia de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII.

Los muros externos del convento no son ortogonales por ajustarse a un trazado urbano irregular con manzanas trapezoidales y de tamaño desigual. Consecuencia de ello es el apreciable giro de la torre campanario respecto de la fachada principal. En la portada de la iglesia, toda ella de piedra, se manifiesta la influencia clasicista. Su cuerpo inferior mantiene la trama rítmica albertiana y en el superior, de menor altura, se pierde la correspondencia vertical de las columnas al separarse para alojar sendos vanos que flanquean un nicho con la escultura del santo.

La portería del convento da continuidad al paramento de la fachada principal de la iglesia. A través de su portada ornamentada con los símbolos de la Orden, se accede al claustro cuya singularidad consiste en tener dobles crujiás en los lados norte y este, al haberse construido en sus patios circundantes espacios accesorios de uso comercial. La mayoría de los claustros cartageneros se caracterizan por tener fustes cilíndricos de piedra como soportes. Sin embargo el claustro de Santo Domingo, de construcción más tardía, presenta en sus dos niveles de arcadas un sistema apilastrado de fábrica de ladrillo, más acorde con la concepción arquitectónica de la propia iglesia. Esta disposición de pilastra, soporte y arco, que ya utilizó Bramante en el claustro romano de Santa María de la Paz, tiene en Cartagena de Indias otros ejemplos como la fachada de la antigua sede del Cabildo, hoy Palacio de la Gobernación y el claustro de la Compañía de Jesús. Precisamente de la fachada del Cabildo se conoce un plano (1677) que contribuye a explicar la evolución del soporte en Cartagena de Indias. En el patio del claustro, cuatro almendros centenarios filtran la luz dando así una especial dimensión al monumento.

La crujiá oeste del convento, por su proximidad al mar Caribe, era la más expuesta a las balas de cañón de las embarcaciones enemigas, lo que debió agudizar el deterioro por la falta de recursos para mantenimiento y por el uso inadecuado de sus espacios. Lo cierto es que durante el primer tercio del siglo XX, la crujiá oeste fue demolida en su mayor parte y sustituida con escaso criterio por una nueva con estructura de hormigón armado.

El convenio

El Programa de Patrimonio de la Cooperación Española ha realizado en Colombia numerosas intervenciones, haciendo su presencia más relevante en las ciudades de Cartagena de Indias, Popayán, Bogotá y Santa Cruz de Mompox. Una de las obras más importantes realizada en este país fue generada mediante un convenio entre la Arquidiócesis de Cartagena de Indias y la Agencia Española de Cooperación Internacional, con el objetivo de convertir el Convento de Santo Domingo en la nueva sede del Centro de Formación. La generosidad espacial del claustro, unida a su carácter monumental, fue el aspecto decisivo que posibilitó el acuerdo interinstitucional para llevar a cabo su rehabilitación. Hasta ese momento las actividades académicas se venían desarrollando en una casa colonial situada en la calle Don Sancho, de gran encanto pero con limitaciones espaciales que hacían inviable dar una respuesta adecuada a las numerosas propuestas recibidas de instituciones españolas, interesadas en organizar seminarios internacionales dirigidos especialmente a la formación de recursos humanos, al ser ésta una de las formas más eficaces de ayuda al desarrollo económico y social. El nuevo Centro de Formación se ha constituido por lo tanto en un foro privilegiado para el encuentro, la reflexión y el intercambio de experiencias entre funcionarios y técnicos iberoamericanos. El programa académico se complementa con actividades culturales que favorecen la integración entre los asistentes a los diferentes cursos y el acercamiento al claustro de los habitantes de la ciudad.

La recuperación del claustro

Arqueología

El estudio arqueológico realizado en el claustro de Santo Domingo dio cuenta de las características estructurales del edificio, de los cambios efectuados en el monumento a lo largo del tiempo y también sobre los residentes, especialmente sobre la comunidad de los dominicos. Para su elaboración se contrastaron tres fuentes de información: estudios históricos, secuencia estratigráfica y materiales culturales.

A pesar de las dificultades generadas por el nivel freático, se llevó a cabo el plan de excavaciones establecido con la participación del departamento de Arqueología de la Universidad del Norte. El análisis de las secuencias estratigráficas diferenció dos grandes períodos de intervención, relacionados con las etapas de la construcción del convento (siglos XVI-XVII-XVIII) y con las modificaciones posteriores reflejadas en los estratos más superficiales (siglos XIX-XX). Los materiales culturales hallados en las diferentes exploraciones, en especial la cerámica, han servido de indicadores para evaluar los planteamientos cronológicos del sitio. Cerámicas prehispánicas que tuvieron continuidad en su producción durante la colonia y cerámicas procedentes de grandes centros de producción localizados en España y México (período colonial) e Inglaterra (período republicano). También hay que destacar la producción local, especialmente la realizada en la Hacienda San Bernabé, situada en la isla de Tierrabomba y propiedad de la Compañía de Jesús. Otro hallazgo fue el descubrimiento de numerosas tinajas utilizadas para aligerar el relleno del piso sobre las esquinas de las bóvedas que cubren la portería y la capilla más próxima a la torre campanario.

Cartagena de Indias fue uno de los principales focos epidemiológicos durante la colonia al estar situada en una zona geográfica y climática propicia para la diseminación de enfermedades tropicales. Además como ciudad portuaria recibía todo tipo de pasajeros que podían introducir cualquier mal contagioso. Durante los períodos colonial y republicano se desataron varias epidemias relacionadas con la viruela, el tifus, la fiebre amarilla y la disentería. Víctimas de alguna de ellas debieron ser los cuerpos enterrados, todos ellos de corta edad, cuyos restos se descubrieron en el corredor sur del claustro. Así se dedujo por las características de los enterramientos y por las aportaciones de un estudio bioantropológico sobre el estado de conservación, incluyendo además descripciones morfológicas, estimaciones de sexo y edad, observaciones paleopatológicas y un análisis del material arqueológico asociado.

Estado previo

Antes de la intervención el claustro mantenía su estructura colonial a excepción del ala oeste reemplazada por otra de hormigón y del corredor alto, donde la vigería de madera se cambió por una sucesión de bóvedas. La alteración de vanos era también evidente en el corredor alto al haberse sustituido por arcos, las puertas adinteladas de acceso a los salones principales.

Se llevaron a cabo análisis de los materiales antiguos constituyendo uno de los principales estudios preliminares, al dar conocimiento de su composición y estado de conservación. También se elaboraron estudios geotécnicos, fitosanitarios y de vulnerabilidad sísmica, permitiendo así elaborar un diagnóstico preciso y recomendaciones para su conservación.

La estructura muraria, formada en su mayor parte por una composición mixta de ladrillo y piedra ligados con argamasa, se encontraba en buen estado salvo algunas zonas afectadas por humedades. La cimentación, de piedra coralina, no presentaba degradaciones a pesar de la antigüedad. Las arcadas del claustro, de fábrica de ladrillo con detalles de piedra en bases y capiteles de pilastras, pre-

sentaban en la zona norte un ligero desplome por empuje de la cubierta. En cuanto a los revestimientos se detectó a través de las exploraciones estratigráficas una sustitución generalizada de los pañetes de cal por morteros de cemento y por consiguiente la pérdida de la decoración pictórica sobre los muros. El patio tenía un piso de baldosa cerámica vitrificada colocada sobre un relleno heterogéneo compuesto por escombros y arena sin adecuada compactación, presentando por ello desniveles y fracturas.

Los estudios fitosanitarios realizados para determinar el estado de las estructuras de madera sirvieron para verificar que la mayor parte de los elementos estaban dañados por la humedad y por el ataque de xilófagos. Las armaduras de cubierta presentaban secciones o uniones inadecuadas. Su cubrición era de tejas rectangulares cerámicas y de cemento, traídas de Europa por la Diócesis a principios del siglo XX.

El ala oeste sobresalía del resto del edificio y se cubría con láminas de eternit (fibrocemento). Su estructura de hormigón estaba muy deteriorada por la oxidación general de sus refuerzos, provocando por efecto de la corrosión, la expansión del acero y desprendimientos.

La intervención

El convento, privado durante años de funcionalidad, presentaba antes de la intervención un generalizado deterioro. La rehabilitación ha tenido por tanto un doble alcance. La recuperación física del edificio y su reutilización dando respuesta a las nuevas necesidades y anteponiendo siempre un principio fundamental: La compatibilidad entre el uso asignado y la pervivencia de los valores principales del monumento. Para ello se hizo una valoración partiendo de su concepción inicial y considerando la complejidad generada por las intervenciones realizadas a lo largo del tiempo. En este sentido se mantuvieron algunas transformaciones tanto constructivas como funcionales por entender que no era razonable su reversión. Tal es el caso de la estructura del corredor alto, donde el resultado de la sustitución de la estructura de madera, si bien había restado autenticidad al monumento, constituía una intervención equilibrada al establecerse una correspondencia entre las bóvedas construidas y las arcañas del claustro. El estado aceptable de la estructura existente y el alcance de la operación requerida para la recuperación del sistema constructivo original fueron factores determinantes que favorecieron la consolidación de la estructura abovedada.

La construcción de crujías adosadas sobre los patios circundantes de las fachadas norte y este había traído consigo el oscurecimiento de los salones principales. Por ello tampoco se consideró la recuperación de las puertas dinteladas del corredor alto, debido a que la apertura de arcos en su lugar favorecía la iluminación natural de esos espacios.

Otras alteraciones fueron ampliamente cuestionadas y por lo tanto corregidas. De carácter constructivo era la sustitución generalizada en la estructura muraria del revestimiento de cal aplicando mortero de cemento, produciendo así una especie de encamisado superficial que impedía la transpiración necesaria para controlar la humedad ascendente por capilaridad, generada por la cercanía del mar y la inapreciable elevación del terreno sobre el que se construyó el convento. Se decidió por tanto la retirada del mortero de cemento y la aplicación general sobre los muros de un pañete de cal. Otra de las consecuencias negativas del cambio de revestimiento fue la pérdida de la pintura mural que seguramente cubría buena parte de los muros del convento. Apenas se localizaron algunos fragmentos de la decoración pictórica, los cuales fueron consolidados realizando finalmente la presentación estética con pigmentos naturales.

Importante fue la decisión tomada sobre la crujía oeste, al resultar negativas las valoraciones sobre su viabilidad como parte del convento, no solamente por el mal estado de su estructura, sino

también por su inadecuada concepción espacial. Efectivamente, la consecuencia de la lamentable desaparición del ala colonial que cerraba el convento por oriente fue la construcción de un edificio ajeno al resto del claustro. En este sentido era significativa la acusada diferencia de niveles entre los espacios interiores y el corredor. La negación de esa comunicación, y la presencia de nuevos corredores al otro lado de los salones, confirmaba que la construcción se había concebido para tener un funcionamiento autónomo e independiente del resto del convento. Por todo ello se consideró inapropiada la conservación de la crujía construida en el ala oeste y prioritaria la recuperación de la unidad volumétrica, espacial y funcional del claustro, para lo cual fue necesario llevar a cabo la demolición de la estructura contemporánea y la construcción de una nueva, restituyendo así la coherencia interna del monumento.

La intervención se ha basado por lo tanto en el respeto a la obra original, asumiendo transformaciones, corrigiendo alteraciones y acomodando la distribución funcional a los espacios existentes. Otro de los criterios adoptados fue armonizar el diseño contemporáneo utilizado para la adecuación de espacios, con la arquitectura del monumento y sus sistemas constructivos tradicionales.

La doble dimensión, académica y cultural del Centro de Formación, se hizo corresponder con los niveles principales del claustro. Por una parte las actividades culturales requerían espacios más accesibles ocupando por ello la planta baja, al considerar además que el patio podía ofrecer un excelente marco para eventos abiertos al público. La sala de exposiciones, próxima a la antigua portería, una biblioteca y el restaurante ocupan los salones principales de ese nivel. La posibilidad de ampliar esas actividades se consideró como una alternativa válida por la amplitud de los corredores. Un pequeño centro de interpretación, creado en un lugar sugerente bajo la escalera principal, explica la historia del convento, sus características arquitectónicas y el alcance de la intervención para que el visitante se identifique con el sitio.

En un Centro de Formación la actividad académica constituye el núcleo principal de su programación, siendo idóneo por ello el segundo nivel al tener mayor área disponible y más privacidad. Salas de seminarios de diferente capacidad, salas de comisiones y de juntas, amplios salones polivalentes, oficinas, archivos..., se organizan alrededor del corredor alto, convirtiéndose éste en lugar idóneo para el debate informal y el esparcimiento de los asistentes a los diferentes cursos.

Para conseguir un óptimo funcionamiento en todas las áreas hubo que dar respuesta a numerosos requerimientos técnicos incorporando todo tipo de instalaciones especiales como si de un edificio contemporáneo se tratara y sin menoscabar el carácter del monumento, constituyendo éste un reto superado gracias a la participación de un equipo interdisciplinar que se ha ido renovando durante el proceso en función de las necesidades. Historiadores, arqueólogos, arquitectos, ingenieros y restauradores han aportado sus conocimientos e intercambiado experiencias procurando las soluciones más idóneas. En este sentido la oportuna flexibilidad aplicada durante la intervención a las propuestas arquitectónicas de partida ha permitido enriquecer el resultado final.

La Escuela Taller

En la rehabilitación del Convento de Santo Domingo ha participado la Escuela Taller Cartagena de Indias, entidad reconocida por su larga trayectoria formando jóvenes de escasos recursos económicos en oficios tradicionales y por su intervención en obras de gran alcance como las restauraciones del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús, actual Museo Naval del Caribe, de la antigua Casa de la Moneda y del Teatro Heredia.

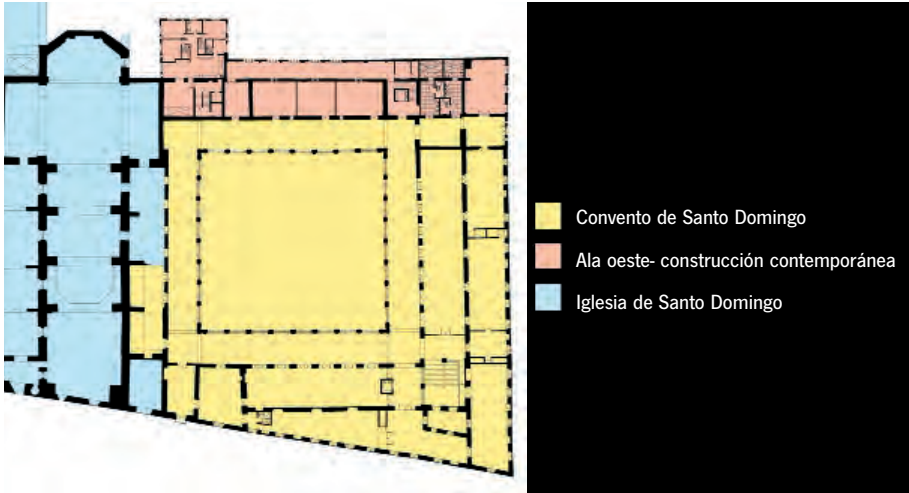
La Escuela Taller, de acuerdo con lo establecido en el convenio, tuvo un importante desempeño en el proceso de restauración del Convento de Santo Domingo. Durante los tres años que han dura-

do las obras, los aprendices llevaron a cabo sus prácticas en el claustro guiados por sus maestros de oficios. Además un número significativo de jóvenes graduados en la Escuela Taller, organizados en microempresas, han participado en la restauración aplicando técnicas artesanales y restituyendo sistemas constructivos tradicionales, preservando de esta manera la identidad del monumento.

La envergadura de la intervención, más de 11.000 m² construidos, requirió de la Escuela Taller un esfuerzo excepcional de organización y trabajo. Se llevaron a cabo consolidaciones en muros mediante inyecciones con argamasa. Se restituyeron las estructuras de madera en cubiertas partiendo de los sistemas tradicionales: armaduras de par y nudillo con almizate sobre las crujiás principales y ladrillo tipo panela sobre vigería de madera en azoteas y terrazas. La cubrición sobre armaduras se realizó con teja "árabe". Los alfarjes también se restituyeron en su mayor parte con vigas recias de guayacán y tablazón de ceiba. Los elementos de madera sustituidos fueron reutilizados como dinteles y barandas. De los muros se retiró el enfoscado de cemento aplicándose revoco y pintura a la cal. En cuanto al color se utilizaron tonalidades ocres agregando pigmentos minerales, a excepción del blanco en las arcadas. Los pisos se ejecutaron en la mayor parte de los salones y en los corredores con ladrillo tipo tolete colocado como es tradición en "espina de pescado". Se elaboraron rejas y carpinterías de madera para los vanos. La portada de piedra y el portón de acceso fueron restaurados. De esta manera la Escuela Taller ha contribuido a la recuperación de uno de los monumentos más importantes de Cartagena de Indias.

Bibliografía

- ARISTIZÁBAL, T. *Iglesias, conventos y hospitales en Cartagena colonial*. Banco de la República. Bogotá: El Áncora Editores, 1998
- BUSTAMANTE, A. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1541-1631)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1981
- DÍAZ C. y VIDAL A. *Historias desde el Convento: La Arqueología y la reconstrucción de la muerte en el monasterio de Santo Domingo de Cartagena de Indias*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2003
- MARCO DORTA, E. *Cartagena de Indias, Puerto y Plaza Fuerte*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1960
- RIVERA, J. *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*. Valladolid: Universidad, 1984
- SALCEDO, J. *Urbanismo Hispano Americano. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, CEJA, 1994



Plano del Convento de Santo Domingo (planta). Fuente: Proyecto de rehabilitación del Convento de Santo Domingo de Cartagena de Indias



Biblioteca del Centro de Formación. Fuente: Proyecto de rehabilitación del Convento de Santo Domingo de Cartagena de Indias



Salón del Rey. Fuente: Proyecto de rehabilitación del Convento de Santo Domingo de Cartagena de Indias



Aprendices de la Escuela Taller, elaborando rejas de madera par el Claustro. Fuente: Proyecto de rehabilitación del Convento de Santo Domingo de Cartagena de Indias

La Catedral de Cuenca. Restauración y rehabilitación de los espacios anejos a la girola

Maryam Álvarez-Builla Gómez, Joaquín Ibáñez Montoya, arquitectos. Juan Manuel Millán Martínez, Miguel Ángel Muñoz García, arqueólogos

Las obras analizadas en esta comunicación han sido desarrolladas a lo largo de las anualidades de 2004 y 2005. Su presupuesto ha sido sufragado entre el Ministerio de Fomento y el Obispado de Cuenca bajo la ejecución de la empresa Kalam. Sus objetivos se han centrado en dos áreas en torno a la girola definidos por el amplio conjunto de las antiguas Sacristía y Sala Capitular y la Capilla de la Asunción. Dos espacios de muy diferente escala, el primero de ellos de gran envergadura volumétrica e importante composición estratégica respecto del Palacio Episcopal y, el segundo, de “cirugía” delicada en tanto que último residuo pendiente de intervención sobre la girola citada. Las obras ahora efectuadas atienden, esencialmente, a la estabilidad de los muros y cubiertas que definen los sólidos de uno y otra, rehabilitando además, para su utilización pública como museo, la planta sótano del primero de los espacios señalados; intervención que ha supuesto restaurar la antigua Sala Capitular de Invierno y sus recintos anejos incorporándoles las instalaciones contemporáneas correspondientes.

El proyecto es el producto de un trabajo interdisciplinar de diversos profesionales, especialmente arqueólogos y arquitectos, cuyo diálogo ha tenido como referencia final una labor de “restauo crítico”. La lectura estratigráfica de paramentos sobre el estudio preliminar previo, realizada por los arqueólogos, ha dotado de base científica al proyecto arquitectónico en su obligada interpretación actual. La arqueología abandona cualquier tentación de pasividad en su participación del mismo modo que la arquitectura penetra constantemente, con aceptada complicidad, en las indagaciones de aquella. El resultado de todo ello son las conclusiones que se exponen.

La práctica contemporánea de restauración del patrimonio arquitectónico, que abarca diversas acciones justificadas y desarrolladas por el proyecto arquitectónico, con el objetivo de aunar memoria y futuro, se caracteriza hoy por surgir y englobarse dentro de una cultura de la conservación “activa”. La Carta de Cracovia requiere una complicidad y sostenibilidad que caracteriza la postura de su interpretación. Conservación y restauración aquí no se explican por contraposición. La conservación, como crítica, es entendida como parte de la idea de “cambio”, una de las pocas certezas (¿la única?) de nuestra existencia. Tiene como fin salvaguardar el máximo posible los bienes que hacer perdurar la autenticidad de los valores cambiantes de las fábricas de la Catedral. La interpretación del proyecto presente enriquece sin duda su identidad. Su protección no sólo asegura transmisión sino que actualiza conocimiento; el proyecto establece una actitud, un método que planifica ese encuentro en la dimensión del tiempo. Una estrategia que se justifica desde aquella concepción de disponibilidad enunciada por E. Souto de Moura, pues no es otra la condición del proyecto arquitectónico: una crítica de la realidad para interpretarla, poetizarla para ser re proyectada.

Visto así se abordaría su desarrollo como parte de un proyecto amplio de conservación. En este sentido, pensado como profecía de futuro, es reflejo y campo para la acción y los oficios artesanales de construcción en peligro de desaparición. Los seis años dedicados por Carlo Scarpa al Castelvecchio o los dos empleados por él mismo en el Palacio Abatellis o la Gipsoteca Canoviana justifican las repetidas críticas a su tiempo innecesariamente largo de ejecución o su inclinación a aplazar las decisiones con aquella virtud de *flaneur*, y ejercicio de la duda y paciencia aquella afición por la sorpresa, que debería acompañar al acontecimiento constructivo. Su organización y su relación con el cliente y el artesano hacen imposible considerar su trabajo con los criterios de rentable y de éxito. Hablar de su trabajo es referirse a oficio. Scarpa lo ejerció sin importarle una cierta presión de actualidad, quizá ello ha asegurado su privilegio de vigencia.

La identificación funcional actual es parte imprescindible de la conservación actual. La diferencia clásica entre “monumentos vivos” y “monumentos muertos” no se puede entender desde el momento en que desaparece cualquier incompatibilidad entre contemplación y uso. Nadie ignora (es la seria dificultad proyectiva que supone insertar usos contemporáneos) que conllevan complejas actividades y se rigen por complicadas normativas, que conducen a estrategias de violencia en el edificio; pero tampoco es posible imponer condiciones de habitabilidad desfasadas con respecto a las exigencias del tiempo actual. Este diálogo entre pasado y modernidad, conservación y creatividad, no sólo resulta inevitable sino que genera en el proyecto expuesto deseable y estimulante grado de tensión que sin lugar a dudas redundará en beneficio del edificio.

Cada vez mayor es el interés que la arquitectura suscita entre los ciudadanos. Una ciudadanía que sólo suele movilizarse contra la alteración de entornos o paisajes históricos aprecia cada vez mejor la distancia entre su sensibilidad y la de los recursos disponibles. Además de valor artístico, la Catedral posee un valor sentimental que forma parte de la memoria colectiva. Se trata de situarse frente a ella, no de enfrentarse con ella, y de asumir sin traumas su paso del Tiempo.

Es tarea difícil el tratar de resumir en una reflexión breve lo que un proyecto de intervención ha pretendido. Para hacerlo, se precisaría adelantar una evaluación sobre sus hipótesis y conclusiones. Habría que definir en ello su razón como proyecto y qué ha entendido por intervención. Proyectar siempre es su método machadiano, de pensar sobre lo ya pensado, una actitud crítica que se sostiene sobre la duda citada y que hace del pasado una ciencia de la complejidad. Como proyecto específico desarrolla así una suerte de viaje metafórico a las diferentes fuentes sobre las que se reflexiona y se experimenta buscando entender qué tipo de relaciones pueden establecer su enunciado con la obra ya construida con el fin de que esta siga teniendo vigencia.

Pero volvamos sobre la polémica interpretativa. Las posturas encontradas inevitables de algunas posiciones actuales parten del rechazo de su carácter objetivo y de su pretensión de constituirse en definitivas, utilizadas como sustento ideológico de las tesis más conservadoras; sostienen que cualquier valoración crítica que se convierta, mediante la restauración, en definitiva, resulta arbitraria, empobrecedora y destructora, al imposibilitar otras interpretaciones. Sin embargo no es menos cierto que esta lectura de la “obra histórica”, que es el proyecto de intervención presente, es un camino hermenéutico que, según Gadamer, implica una suerte de inevitable distanciamiento del objeto, “conservar para conocer” en lugar de “conocer para conservar”. Desde la fragmentación del saber vigente, su descontextualización y la pluralidad de sus sistemas de valores, no consiente posiciones ideológicas que asuman esquemas preconcebidos; como insiste Gianni Vattimo, no subsisten “hechos sino interpretaciones”. Principios en definitiva que convergen en el llamado *restauro crítico*.

Intervenir por tanto se propone aquí como un nuevo sometimiento del lugar a una mirada que pareciera no haberlo visto con anterioridad. El enunciado se escribirá desde una motivación esti-

mulada por la necesidad actual de creación de una realidad alternativa contemporánea. Su proyecto se convierte en una indagación sobre el espesor de la memoria: al que busca establecer una estrategia para habitar de nuevo el lugar. Arqueología y arquitectura dialogan. Al efectuar este re-nombramiento el discurso de la Catedral recurre, lógicamente, a mecanismos coherentes de la arquitectura contemporánea.

No es sólo ya su prevista reversibilidad para trabajar sobre el sustrato histórico sino la compatibilidad de los materiales y sistemas contemplados lo que justifica esta estrategia de método. El proyecto tiene como primer objetivo, por supuesto, asegurar la conservación de la arquitectura; pero, a la par, también hacerla legible en su actual apropiación social. A la cultura del fraccionamiento que ha orientado los criterios restaurativos de las últimas décadas se incorpora ahora la de su sostenibilidad. Partes de la Catedral no tienen hoy un significado específico; podrían tenerlo en el futuro. El conocimiento profundo del edificio y el de su emplazamiento incluyen un estudio estructural, análisis gráficos y de magnitudes, identificación de su significado histórico, artístico y sociocultural para conseguir un adecuado uso moderno reflejado en el lenguaje de la arquitectura actual formal y funcional.

El enunciado del proyecto aquí desarrollado es abierto e incompleto. Une al valor cultural e inscripcón paisajística de la Catedral, a su biografía, una actitud crítica. Instrumento de su tiempo será híbrido; será un tránsito a través del cual “hace” y que tiene algo que ver con una condición paradójica que elude la doxa. Metodológicamente nunca será un instrumento finalista; será un megaproyecto. Concretará objetivos, antecedentes y desencadenantes en un trabajo de desvelación que define los parámetros de su propia metodología. La Carta de Atenas aconsejaba en ese sentido que “antes de emprender cualquier consolidación o restauración parcial habían de hacerse análisis escrupulosos de las enfermedades del monumento; reconociendo que, de hecho, cada caso constituya un caso especial”.

En el año 1902 se produce el hundimiento de la Torre del Giraldo de la Catedral de Cuenca adosada exteriormente al rincón formado por la Iglesia y el Claustro, en el brazo norte del Transepto. Su ruina, y lo mediático de una noticia con fallecimiento de personas, sitúa al edificio en primera página de la prensa del momento; algo parecido al fenómeno del *Urbino crolle!* medio siglo después. Aquel montón de escombros caídos que, para Heraclito, eran “el mundo más bello”, se convertirían en los materiales de su recreación moderna. La Catedral, “herida”, señalaba su tragedia como un fruto secular de indecisiones y reformas, una memoria pétrea que mostraba la proyección de un itinerario en el tiempo. Frente a sus muros hundidos cristalizaba un trabajo de alegoría idéntico al de la ruina: “las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el dominio de la materia”. Un paisaje expuesto, embebido de melancolía, exponía un potencial de sensibilidad agraviada, una voluntad de forma que, en las palabras de M. Zambrano, trabajando desde la irreparable distancia de la historia intentaba alcanzar un “ideal”. En medio de la vivencia opaca que se desprendía del amplio inventario la Catedral deviene así en un objeto de reflexión, en “proyecto”. De la tensión que resulta trata de reorganizar, a la par, las piezas y las experiencias. Entre unas y otras el trabajo del arqueólogo y arquitecto reinventará la energía secular que circula entre ellas como acción que cuestiona al edificio.

Víctor Hugo había anunciado, en su día, la muerte de la Catedral a manos del texto cuando aquella había perdido su función directiva como instrumento de narración. No es cierto; hoy lo sabemos. El potencial múltiple que contiene su relato permite mantener intacta la utilidad de ambos: la utilidad mediática de la palabra que no suplanta la condición comunicativa del espacio; en su lectura vendrá siempre este auxilio del “patrimonio construido” para interpretarlo. Sólo necesitará a su piedra, per-

didada aquella blancura primigenia corbuseriana, patinada por el tiempo, a través de su morfología, de los aciertos, dudas y errores de los hombres y mujeres que la habitaron, como una profecía de lo nuevo, como un ejercicio de tiempo ampliado desde el pasado hará el futuro.

En el año 1979 se inician una serie de proyectos sobre la Catedral de Cuenca bajo nuestra dirección. Hasta 1998 no es posible disponer de un Plan Director que hoy los enmarca y contextualiza como la última intervención expuesta. Su desarrollo significa un ejercicio de reflexión, largo, que ofrece alternativas que ahora combinan estructura compositiva con recuperación de bordes en la Catedral; una intervención de la importancia de la presente, por su extensión y por sus consecuencias paisajísticas, se expresa como continuación de apertura de iluminaciones tabicadas y reordenación de volúmenes y texturas. Al hacer aparentes contrafuertes y huecos, independizando el volumen de la Sacristía y Sala Capitular indicadas o la Capilla, se solucionan difíciles ingenierías de recogida de pluviales. La Forma las incorpora acumulativamente al orden de la Luz. Quedarán pendientes espacios colaterales de gran interés como el nivel histórico de la denominada Capilla Honda, el final de un itinerario histórico de enorme interés en el conjunto conocido como el Camino de Ronda.

La estabilidad de las restauraciones históricas ha sido así complementada en su lectura por las instalaciones especializadas resueltas con este proyecto. Es obvio el esfuerzo realizado en estas décadas pasadas en la conservación del patrimonio arquitectónico de la Catedral que esta reflexión describe de un modo apresurado. Su experiencia sienta las bases de una referencia “cierta” que se añade a la memoria histórica en su doble lectura “material” y documento. El qué y el cómo se manifiestan sus fábricas en el tiempo presente, haciendo del conjunto un fenómeno de conservación y uso en el contexto actual como proyecto transversal, interdisciplinar. Heredero -en cierto modo- de la carencia señalada de oficios históricamente vinculados al mantenimiento de estas fábricas, propone un criterio de investigación que incorporar al amplio repertorio de estudios sobre sus patologías de materiales y fábricas. El diálogo entre su función litúrgica contemporánea y la condición cultural como equipamiento se mide bajo el plano de su conservación en la sociedad avanzada de nuestros días.

A la estabilidad de la Capilla de la Asunción y de los muros del conjunto de la Sacristía y anejos, orden de sus luces y volúmenes, se incorpora una actuación de rehabilitación en los espacios de la antigua Sala Capitular de invierno para su circulación al Plan de Musealización previsto en el Plan Director, que incorpora acabados y accesibilidad propias de los niveles de confort que una instalación semejante hoy exige.

Se cumple así su objetivo final que es asegurar la vitalidad de la catedral. Porque de eso se trata: de asegurar vitalidad, futuro activo, planteando en los términos poéticos que el proyecto busca hoy en su “eficacia evocativa”, entre sus piedras, de liberar su verdadera forma “aquella poesía que no es nunca suficiente aunque exceda” en el decir de María Zambrano.

Intervención arqueológica

El equipo arqueológico se ha caracterizado por la continuidad, y a la vez por la renovación al incorporarse un nuevo miembro e introducir el sistema de registro de Harris -desde los años 80 no se habían realizado intervenciones arqueológicas en la Catedral de Cuenca- y la metodología de Arqueología de la Arquitectura. En realidad, esta última ha marcado la estrategia total de toda la intervención, puesto que no se han realizado sondeos ni excavación en área. Incluso las unida-

des resultantes de los trabajos de saneado en la Sala Capitular de Invierno fueron integradas en la lectura general de las partes de edificio analizadas.

El método de registro ha sido el más clásico desde la sistematización de la Arqueología de la Arquitectura, es decir, la división en cuerpos de fábrica, en los que se individualizaban unidades estratigráficas murarias para su posterior clasificación y elaboración de la matriz. Nos parece muy acertada la propuesta del profesor Azcarate Garai-Oulain que dispuso una simplificación operativa en la catedral de Vitoria, al centrar sus objetivos no en unidades estratigráficas murarias sino en variables (Kluster). Además, consideramos muy interesante la capacidad de esta estrategia para plantear cuestiones históricas. Sin embargo, descartamos trabajar con este sistema puesto que nuestro objeto era una intervención limitada a los paramentos traseros del edificio, a la Capilla de la Asunción y a los bajos de adyacentes a la Sala Capitular de Invierno. No obstante, es intención de este equipo obtener variables a medida de que aumente el número de intervenciones, y sea necesaria una codificación más ágil de toda la información histórica obtenida.

La restauración de una construcción del pasado implica ante todo una intervención compleja, en la que el edificio no sólo renueve su aspecto, sino además se garantiza la conservación de mismo junto a sus valores. Para esto último, no basta con una restauración material sino también una restauración de su conocimiento histórico, ya que las ciencias históricas están en una continua renovación, y lo que ayer apenas se contemplaba –como por ejemplo, las técnicas constructivas históricas- hoy es objeto de atención preferente. Por otro lado, también es algo que exige una sociedad con valores post-industriales al integrar la cultura en la industria del ocio, y es algo que también exige una ciudad Patrimonio de la Humanidad como Cuenca, ya que su catedral ha sido históricamente un factor generador de organización urbanística. En definitiva, el rescate de nueva información histórica otorga nuevas visiones y significados al edificio, que incluso revalorizan aún más la puesta en valor material.

Así pues, ¿qué nuevos valores históricos –que por otro lado siempre ha tenido la catedral de Cuenca- se han abierto a nuestros ojos? Los enumeramos a continuación de manera muy resumida. Remitimos al correspondiente informe técnico de la intervención depositado en la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha para el lector más interesado:

- Identificar la obra precatedralicia de la muralla plenomedieval en la “fachada” trasera de la Catedral de Cuenca. Nos referimos a las estructuras sobre las que apoyan los paramentos actuales de la Sala Capitular. De hecho sobre la cerca encontramos dos momentos contractivos también localizados en otros paños de las defensas conquenses. El primero fechado a partir de 1177 (año de la reconquista cristiana) y el segundo en torno a 1271 año en que el rey Alfonso X estaba construyendo el Alcázar de Cuenca sobre el actual castillo.

- Identificar la más antigua Sala Capitular del S. XIV que se ubicaría sobre la actual sacristía de 1509. Ésta al exterior se cerraría con la esterotomía y arcos apuntados góticos dispuestos en el exterior del cuerpo de fábrica 1. Asimismo, se comprobó que las técnicas de alarifes mudéjares se emplearon en interiores que no eran cara vista, concretamente encofrados de tapial laceado.

- La Sala Capitular queda convertida en Sacristanía en el año 1399. Esta fecha marca la elevación del cuerpo de fábrica 1 para habilitar un artesonado mudéjar policromado en rojo, blanco y azul, cuyos dobles canecillos se conservan en techo sobre las bóvedas de crucería de la actual sacristía.

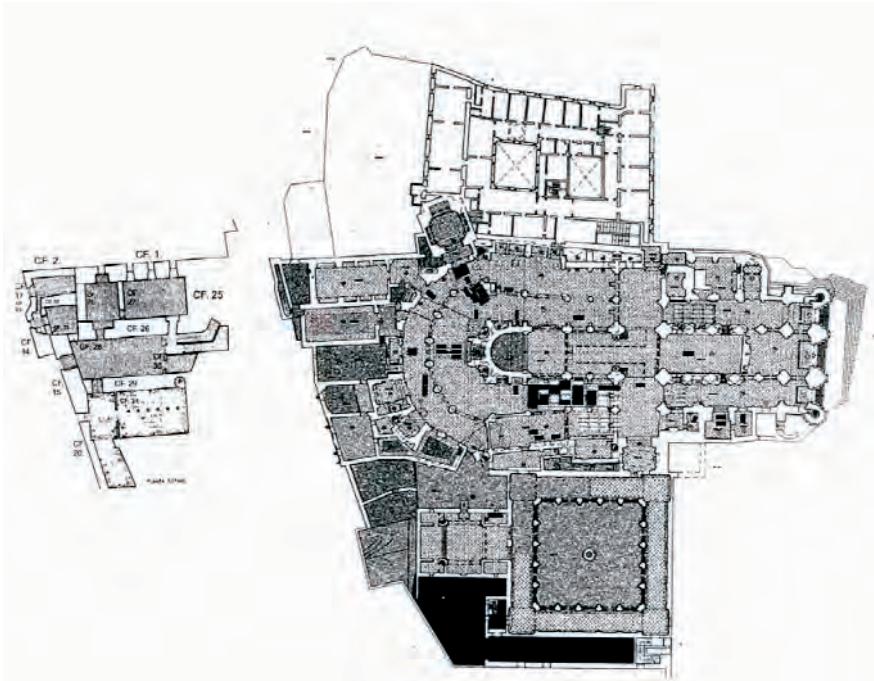
- Construcción temprana en soberbia estereotomía de la bóveda de cañón en sección escarzada que cubre la Sala Capitular de Invierno, lo cual revela un renacimiento a la romana muy temprano (en torno a 1509).

- Fijar la construcción de la actual Sala Capitular entre 1544 y 1551 por parte del maestro mayor Francisco de Luna, para cuya ejecución leyó tanto a las Medidas del Romano de Diego de Sagredo como –según todos los indicios– las primeras traducciones del Tratado de Serlio al castellano.

Pero dadas las características del marco en que se exhibe este escrito, ¿en qué parte del resultado final se ve mejor la interacción de arquitectura y arqueología? Para responder a ello, volvamos a los principios de restauración crítica. La doctrina implica a veces la eliminación de elementos históricos que dado su estado de conservación afean o degradan el monumento, elegir sobre aquellos aspectos contradictorios que la misma dinámica histórica ha creado sobre el edificio, o simplemente dar preponderancia a algunos aspectos del edificio en detrimento de otros. En Italia, sus efectos se aprecian ya integrados en el paisaje urbano de los cascos históricos medievales. En las fachadas de los palacios toscanos es habitual encontrar soluciones con revocos neutros en los que resaltan arcos y otras formas arquitectónicas. Sacamos esto a colación puesto que el efecto conseguido en el cuerpo de fábrica I (el lateral de la actual sacristía) y en la fachada que mira al río Huécar es muy similar.

En este caso, se han excluido elementos de corte más tradicional que conservaba los cuerpos de fábrica restaurados. Principalmente nos referimos a la mampostería “talochada” (una forma de “jarreo” de yeso típico con que se junta la piedra, en el que la junta profusa apenas deja ver la piedra), junto a mechinales y elementos menores como restos de vigas que el proceso arqueológico ha documentado. Antes esto surgen preguntas: ¿Significa esto que se ha perdido la imagen de una fachada monumental integrada en un paisaje urbano y natural? Rotundamente no, el revoco unificador de un color suave en breve tiempo presentará una patina acorde con el paisaje. ¿Al suprimir el jarreado tradicional hemos falsificado el monumento?. El interrogante maniqueo carece de sentido al constatar que si hubiéramos dado una junta similar a la tradicional, hubiéramos tenido que eliminar el yeso histórico para dar una mezcla moderna a la “manera talochada”. La transformación se hubiera producido de todos modos, y plantearse si falsifica más una opción u otra es algo que no lleva a ningún sitio.

Ahora bien, dejemos claro que el disponer un enlucido que evocase el tradicional hubiera sido también una opción de restauración perfectamente válida; entonces, ¿qué ha aportado la obra realizada? A esto también respondemos con la misma seguridad: si en algo ha sido afortunada esta intervención es resaltar las volumetrías de la fábrica catedralicia, destacando los aspectos lineales que dan más realce a la forma arquitectónica, sin producir atonía visual en un casco histórico de corte tradicional. La restauración crítica que hoy lucen los cuerpos de fábrica restaurados ha sido una apuesta en cierto modo arriesgada, pero creemos que resuelta dignamente.



Planta de la catedral con zona de intervención destacada en escala sensiblemente mayor. Se recoge la división en cuerpos de fábrica (CF).
Fuente: Proyecto de restauración y rehabilitación de la Catedral de Cuenca



Análisis estratigráfico en colores de los cuerpos de fábrica 1 y 2. Fuente: Proyecto de restauración y rehabilitación de la Catedral de Cuenca



Fachada de la Catedral de Cuenca que mira al río Huécar antes del proceso de restauración. Fuente: Proyecto de restauración y rehabilitación de la Catedral de Cuenca



Fachada de la Catedral de Cuenca que mira al río Huécar después del proceso de restauración. Fuente: Proyecto de restauración y rehabilitación de la Catedral de Cuenca

Arqueología y rehabilitación en los “Molinos de la Ribera” de Alcalá de Guadaíra (Sevilla)

Enrique Luis Domínguez Berenjano, arqueólogo. Lara Cervera Pozo, arqueóloga

Introducción

Las intervenciones sobre patrimonio edificado desde una perspectiva multidisciplinar tienen una historia relativamente reciente en el ámbito andaluz. De hecho, en la actualidad sigue primando una lógica arquitectónica en los procesos de rehabilitación que en numerosas ocasiones desatiende la necesaria intervención de otras disciplinas, o cuando éstas actúan lo hacen desde una perspectiva de subordinación o incluso mero acompañamiento documental. Un ejemplo significativo es el de la Arqueología. Desde comienzos de la década de 1990 viene desarrollándose en nuestro entorno la denominada “Arqueología de la Arquitectura”, o más propiamente la aplicación del método arqueológico al análisis de edificaciones históricas. Partiendo de ejemplos paradigmáticos (como el Monasterio de Santa María de las Cuevas, el Monasterio de San Clemente o más recientemente los Reales Alcázares), la disciplina arqueológica ha sabido dar respuestas y soluciones a problemas concretos dentro de procesos más amplios de restauración y recuperación edificatoria. Ahora bien, frente a estos ejemplos de actuaciones de envergadura, generalmente con promoción pública, no son menos relevantes los ejemplos en los que la introducción de la Arqueología en el proceso de restauración no pasa de un mero ejercicio administrativamente impuesto, sin mayor trascendencia en la toma de decisiones ni mucho menos en las especificaciones técnicas de los proyectos arquitectónicos finalmente aplicados. En el caso de la mayor parte de las ciudades históricas, éste suele ser el común denominador de las actividades arqueológicas en edificaciones históricas, situación ampliable al conjunto de disciplinas históricas (documentalística, Historia del Arte, etc.).

Desde un punto de vista metodológico, el aporte de los estudios histórico-arqueológicos a los procesos de rehabilitación resulta obvio en varios aspectos:

- La aplicación de un análisis microedificatorio, que atiende al conjunto de elementos arquitectónicamente constituyentes de la edificación.
- La identificación de los episodios de construcción –destrucción– reconstrucción experimentados por el edificio.
- El análisis de patologías edilicias, entendidas como el conjunto de procesos que impactan de forma negativa en la conservación del inmueble.
- La valoración técnica sobre la relevancia patrimonial de los episodios constructivos documentados.
- El aporte de soluciones y criterios técnicos vinculados a una rehabilitación respetuosa con el carácter histórico de la edificación.

Estas premisas han venido marcando diversas actuaciones de rehabilitación desarrolladas en el término municipal de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) durante los últimos años. Los criterios metodológicos de “apoyo a la restauración” parten de nuestra experiencia en el Recinto Fortificado de Alcalá, en cuyo proceso de recuperación venimos colaborando desde 1999. En este entorno privilegiado (entre

otros motivos por su desvinculación de presiones urbanísticas), la aplicación del análisis arqueológico ha permitido un acercamiento fidedigno a las diversas tipologías constructivas, clave a la hora de establecer los criterios de intervención arquitectónica, saldados ocasionalmente con actuaciones de des-restauración, entendidas como reconducción de restauraciones pretéritas que en ocasiones han devenido auténticas patologías edificatorias.

A partir de 2003, las actuaciones municipales de rehabilitación de edificaciones históricas se amplían, incluyendo a partir de ese momento un conjunto de edificaciones molineras instaladas en el curso urbano y periurbano del río Guadaíra. Este nuevo proyecto, todavía en curso, se inserta dentro de la recuperación integral del cauce y las márgenes del Guadaíra a su paso por Alcalá, con la correspondiente generación de un parque periurbano que permita la recuperación de este espacio por la ciudadanía, desde criterios de restitución medioambiental y conservación del patrimonio natural, arquitectónico y arqueológico.

Un espacio de relevancia identitaria e histórica

Uno de los primeros elementos que hay que tener en cuenta a la hora de abordar la rehabilitación patrimonial de ámbito periurbano del Guadaíra es el carácter de referente identitario para la población local. De forma genérica ello nos lleva a la premisa de que toda rehabilitación debe encuadrarse en un compromiso social, so pena de quedar limitada a mero ejercicio de mayor o menor virtuosismo técnico pero nulo impacto o beneficio comunitario. Este principio es tanto más relevante cuanto que en el caso que nos ocupa estamos tratando con una actuación de carácter público, que por definición debe entenderse como servicio hacia la sociedad.

Históricamente, la molinería del Guadaíra supuso una fuente económica de primer orden para la localidad, alcanzado durante la Edad Moderna y comienzos de la Contemporaneidad un status casi industrial, y convirtiéndose en una instancia fundamental a la hora de entender la evolución del agro alcalaense. A nivel comunitario, la molienda posibilitaba una industria panadera por la que todavía hoy es conocida la ciudad, y cuyas producciones constituyen igualmente una seña de identidad y valor socioantropológico. A ello se une la perduración de ambas industrias (molinería y panadería) hasta el siglo pasado, con lo que todavía forma parte del imaginario generacional, que ha asistido durante la segunda mitad del s. XX a la paulatina degeneración ambiental del Guadaíra, con el consiguiente contraste entre los paisajes vividos, recordados y transmitidos y la situación existente hasta hace pocos años.

Prácticamente desde el primer momento, la rehabilitación partía de unos principios integrales, entendiendo necesaria la regeneración tanto del soporte natural (cuenca y ribera) como de los hitos patrimoniales, fundamentalmente los molinos de ribera. Es a la hora de intervenir sobre éstos cuando se opta por una aproximación multidisciplinar, que partiendo de la confluencia de criterios arquitectónicos y arqueológicos ha ido incorporando paulatinamente el apoyo de la investigación documental, la Historia del Arte y la botánica. Nuestra intervención se ha centrado, lógicamente, en el análisis arqueológico del espacio focalizado por las edificaciones molineras, pero también en el aglutinamiento de las diversas aportaciones realizadas durante el proceso de restauración. Todo ello nos ha permitido cualificar e incrementar sensiblemente nuestro conocimiento sobre estas edificaciones, aspecto clave en el proceso de toma de decisiones de cara a su recuperación.

De forma sucinta, puede señalarse la época medieval como el origen actualmente constatado para la molinería alcalaense. Con independencia de posibles orígenes clásicos (no constatados

hasta el presente), tanto la documentación escrita, como parte de las edificaciones conservadas parecen apuntar al período tardoandalusí (ss. XII-XIII), con un importante desarrollo tras la conquista castellana, y especialmente a partir del s. XV. Al igual que en su momento ocurriese con el Recinto Fortificado de Alcalá, el análisis arqueológico ha permitido desmontar ciertas hipótesis no contrastadas de la historiografía precedente y la tradición oral contemporánea, especialmente aquellas referidas a “orígenes antiquísimos”, más vinculadas a demandas de prestigio local que a realidades arquitectónicas.

Dado el espacio disponible para la presente comunicación, nos centraremos en dos de los procesos de rehabilitación desarrollados hasta el presente, que a nuestro juicio representan perfectamente la evolución del proyecto actualmente en curso.

Molino del Algarrobo

Se ubica en las inmediaciones del Parque de San Francisco, en la orilla derecha del Guadaira, y al ser uno de los principales referentes de la arquitectura molinera alcalaense se entendió como punto de partida y espacio de experimentación apropiado para comenzar el programa de rehabilitación. A ello se unía su deficiente estado de conservación, con importantes patologías de carácter estructural (desplomes, erosión subsuperficial por acción hidráulica, etc.).

Un visión de conjunto nos permite apreciar que el Molino del Algarrobo es un típico *molino fortificado*, en el que una torre centraliza axialmente diversas estancias de almacenamiento y molienda. Pero esta aparente unidad esconde una complejidad estructural cuyo desbrozamiento se convirtió en nuestro principal objetivo. Partiendo de los principios de la “Arqueología de la Arquitectura”, realizamos un análisis paramental y definición estructural intensivos, que nos permitió diferenciar hasta un centenar de procesos constructivos acaecidos entre la baja Edad Media y el s. XX. De resultados de ello, pudimos en un primer momento establecer las principales unidades espaciales (*ámbitos*) y volumétricas (*estancias*) del molino. Destaca en este sentido la caracterización del molino como un *rodezn*, en el que la fuerza hidráulica del cauce principal del río es represada a través de un azud que conduce el agua hacia los *culos* en cuyo interior se sitúan los rodeznos, que a su vez mueven las piedras empleadas en la molienda.

La propia diferenciación de espacios nos permitió el establecimiento del proceso histórico de construcción del molino, que frente a la tradición oral e historiográfica no parece anterior a la baja Edad Media (ss. XIV-XV), con importantes reformas y reconstrucciones durante la Edad Moderna y añadidos estructurales durante el s. XIX. De esta forma hemos podido completar una evolución que a través de la documentación se presentaba incierta y poco detallada. Entre las principales conclusiones de tipo histórico cabe destacar las siguientes:

- Pese a su carácter “fortificado”, no creemos que haya que buscar una motivación poliorcética en la construcción del molino. Es más probable que con su tipología sus propietarios bajomedievales (el monasterio sevillano de San Jerónimo) atendiesen a criterios de prestigio y ennoblecimiento.
- Las reducidas dimensiones del cuerpo de molienda, su ampliación posterior y su sistema tecnológico apoyan la idea de una producción media/baja, destinada, como en el resto de la molinería alcalaense, al abastecimiento local y hacia el mercado sevillano.

Con los datos obtenidos por el análisis arqueológico, junto con otras valoraciones técnicas y arquitectónicas, se pudo acometer la recuperación del edificio. Ésta incluyó dos líneas de acción paralelas:

- *Recuperación estructural*: El socavamiento de cimentaciones por la acción del río había generado una amplia falla que amenazaba con arruinar el molino. Por ello se procedió a la consolidación de las zonas agrietadas, así como a la limpieza de los cubos y la reposición de la solera del azud. Al interior se impermeabilizó la cámara de molienda y se recuperó la escalera de acceso a la zona superior de la torre. El merlonado de ésta se ha recuperado parcialmente, a fin de no realizar una reconstrucción total de fuerte impacto visual. En todas estas actuaciones se ha procurado utilizar materiales originales (mampuestos, ladrillos y tapiales), salvo allí donde la estabilidad del edificio requería el uso de materiales contemporáneos (hormigonado hidráulico bajo la solera del azud).

- *Terminaciones*: Durante el análisis arqueológico se prestó especial atención a determinar los acabados “originales” de ámbitos y estancias. En función de ello se han recuperado diversas terminaciones, empleadas como forma de identificar cada unidad volumétrica del molino, ayudando así a su comprensión y didáctica. Así por ejemplo, en el porche del s. XIX se ha recuperado el encalado con zócalo rojo, identificativo de la arquitectura vernácula contemporánea. Por su parte, en los cuerpos de molienda se ha preservado un enlucido alisado de color blanco apagado, con mantenimiento puntual de las decoraciones incisas originales.

En líneas generales, la rehabilitación del Molino del Algarrobo marcaría los parámetros de actuación posteriormente mantenidos en las actuaciones en curso. Se optó desde el primer momento por una actuación de “baja intensidad” y fácilmente reversible, en la que el empleo de materiales y técnicas tradicionales supone un intento verdaderamente interesante por combinar terminaciones poco agresivas con soluciones arquitectónicas que aseguran la estabilidad del edificio.

Molino de la Tapada

La línea de actuación iniciada en el Molino del Algarrobo se ha continuado en el siguiente inmueble intervenido, el Molino de la Tapada. A diferencia del anterior, en este caso nos encontramos con una documentación previa relativamente abundante, merced a estudios preliminares que nos informan de un posible origen medieval no constatado sin embargo por la posterior investigación arqueológica. El Molino de la Tapada es un *molino de manantial*, ubicado en la orilla izquierda del Guadaira pero sin vinculación con el cauce principal del río, pues en este caso la hidráulica se asocia a una corriente afluente, que canalizada a través de un acueducto desemboca en los *cubos*, saltos de agua artificiales que son los que proporcionan la fuerza empleada en el movimiento de las piedras de molienda.

Constructivamente, los restos conservados del molino (las cuatro crujías perimetrales, la infraestructura hidráulica y el piso de la planta baja) no presentan indicios que permitan una datación anterior al s. XVII. Es a mediados de este siglo cuando se donan el molino y la huerta circundante por parte de la familia Afán de Ribera al convento alcalareño de San Juan de Dios. Destaca, en este contexto, el programa iconográfico que presenta la fachada occidental del molino, con emblemas heráldicos y marianos y un avitolado bicromo que enlaza tanto el reconocimiento a los donantes como actuaciones decorativas similares y contemporáneas realizadas por los religiosos en su sede conventual.

En este caso, los criterios ya desarrollados se han visto ampliados con la consideración al entorno ambiental circundante, entendido como de especial relevancia a la hora de conseguir una recuperación integral del espacio molinero. Por ello se ha atendido al establecimiento de criterios de rehabilitación tanto del inmueble como de la huerta histórica asociada al molino. En el primer caso, se han propuesto las siguientes actuaciones:

- Picado y resanado general de los paramentos norte, sur y este (sin decoraciones). El resanado se realizará siguiendo los materiales originales (mampuesto y argamasa de cal y arena), retacando los vanos con ladrillos y argamasa de cal y arena en las juntas. Posteriormente se procede a aplicar un revestimiento de argamasa, con posibilidad de acabados a la cal.

- Recuperación de la solería de la planta baja, realizada con *jardones* (fragmentos de piedras de molino).

- Recuperación de la entreplanta, tanto su viguería como el solado. Las condiciones estructurales de conservación aconsejan un forjado con lechada de cemento hidrófugo y recubrimiento de solería.

- Un último aspecto de interés es el retejado del edificio. Actualmente éste se halla completamente desaparecido, por la documentación gráfica de finales del s. XIX sabemos que el molino presentaba en este momento un tejado a dos aguas, si bien el análisis arqueológico ha revelado que esta solución representaría una transformación respecto a la cubierta original, plana y con acceso desde la primera planta. La opción de restitución cronológica más interesante ha resultado ser la recuperación de la cubierta plana, pues permite una reintegración de la volumetría original del edificio, así como la comprensión del “balcón” o remate de la fachada occidental, original mirador hacia el puente sobre el Guadaira y el camino de Utrera–Dos Hermanas.

Las actuaciones de consolidación y reconstrucción se complementan con la atención especial sobre el programa iconográfico de la fachada occidental, a través de la intervención de un equipo de especialistas en restauración de revestimientos parietales, el análisis de pigmentos y revestimientos, y la consolidación y recuperación de las decoraciones originales, actualmente enmascaradas por la degradación atmosférica pero no perdidas en su mayor parte.

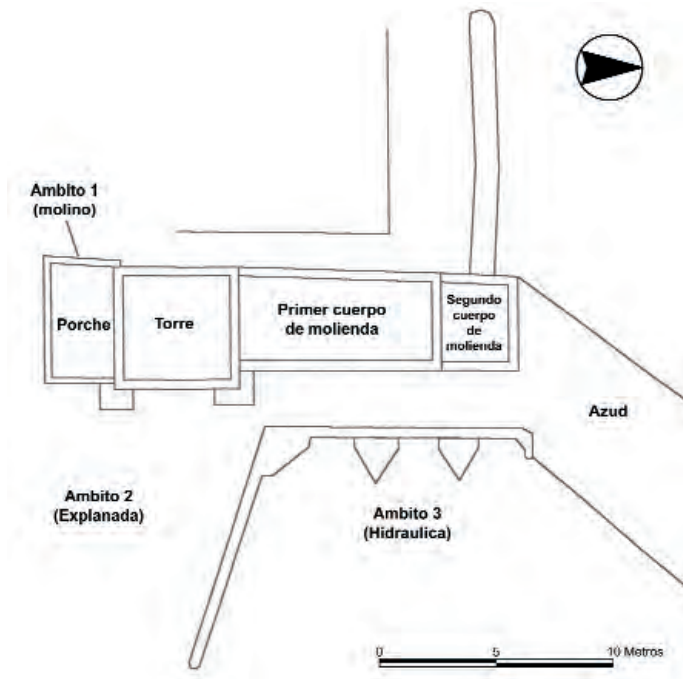
Pero como señalábamos anteriormente, un aspecto tan importante como la restauración del inmueble es la de su entorno inmediato. La investigación histórica realizada ha permitido establecer la existencia de un amplio espacio de huerta asociada al Molino de la Tapada, lindera hacia el este con la “Huerta del Algarrobo”, vinculada al molino del mismo nombre. La documentación nos informa sobre el conjunto de especies botánicas que en su momento formaron parte de esta huerta, así como (en parte) de su distribución: cidros, limones, limas, naranjos, granados y hortalizas varias. Asimismo, el análisis paleotopográfico nos ha permitido establecer la presencia de importantes aportes contemporáneos en las inmediaciones del molino, con la consiguiente necesidad de adecuación topográfica y movimientos de tierras previos a la reordenación botánica del entorno.

Conclusiones

La aplicación de la metodología arqueológica como elemento coordinador de una aproximación multidisciplinar a la restauración de edificaciones históricas y su entorno permite el desarrollo de estrategias idóneas para la puesta en valor. Únicamente entendiendo el carácter histórico de las edificaciones intervenidas podremos asegurar la integridad de su recuperación, así como la reversibilidad de actuaciones anteriores y de nuestro propio trabajo. Todo ello con independencia de que la reutilización de los edificios y su entorno atienda paralelamente a criterios de oportunidad social y servicio público.

Bibliografía

- BERNAL, A. M.** (dir.) *Estudio de la industria panadera de Alcalá de Guadaira*. Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, 2003
- CABALLERO ZOREDA, L.; ESCRIBANO VELASCO, C.** (eds.) *Arqueología de la Arquitectura: El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos*. Salamanca: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1996
- FLORES, L. J.** *Memorias históricas de la Villa de Alcalá de Guadaira (Sevilla)*. Sevilla: Servicio Municipal de Publicaciones del Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, s.f. [1833]
- GONZÁLEZ TASCÓN, I.** Los molinos y las aceñas: Diversidad tipológica y criterios de emplazamiento. *Actas de los IX Encuentros de Historia y Arqueología* [en línea] <http://club.telepolis.com/nachoben/TrydacnaTelepolis/arquitectura_rural/FTP> [consultado el 15/05/2004]
- HIDALGO LERDO DE TEJADA, F.; FERNÁNDEZ CHAVES, M.** *El entorno rural y el Patrimonio Histórico en Alcalá de Guadaira, siglos XIII-XX*. Sevilla: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, 2006
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, J. M.** *Molinos hidráulicos en la comarca de Los Alcores*. *Actas de los IX Encuentros de Historia y Arqueología* [en línea] <http://club.telepolis.com/nachoben/TrydacnaTelepolis/arquitectura_rural/FTP> [consultado el 15/05/2004]
- PÉREZ MORENO, J. L.** El reparto de los molinos en el siglo XIII: El caso de Alcalá de Guadaira y Sevilla. En GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.) *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, pp. 847-853
- PÉREZ MORENO, J. L.** Los molinos en su historia: El Molino de La Tapada y la Huerta del Batán. *Escaparate, Revista de Feria*, 2003, pp. 20-24
- TABALES RODRÍGUEZ, M. A.** *Sistema de análisis arqueológico de edificios históricos*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002
- VALENCIA RODRÍGUEZ, R.** Alcalá de Guadaira en la alta Edad Media: La historia de Qalat Chábir. *Actas de las I Jornadas de Historia de Alcalá de Guadaira (Sevilla)*. Sevilla: Servicio Municipal de Publicaciones del Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira, 1987, pp. 31-41
- VV.AA.** *Patrimonio Histórico en el ámbito rural de la cuenca del río Guadaira*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2000



Planta general del Molino del Algarrobo. Dibujo: Enrique Luis Domínguez Berenjeno y Lara Cervera Pozo



Vista del Molino del Algarrobo antes de su restauración. Foto: Enrique Luis Domínguez Berenjeno y Lara Cervera Pozo



Molino del Algarrobo: restauración del merlonado. Foto: Enrique Luis Domínguez Berenjano y Lara Cervera Pozo



Vista del Molino del Algarrobo tras su restauración. Foto: Enrique Luis Domínguez Berenjano y Lara Cervera Pozo

Conservación y puesta en valor de las ruinas de Conímbriga

Pedro Alarcão, Docente da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (Portugal)

Traducción: Isabel Moreno Figuiredo

El objetivo del presente artículo es situar la última intervención realizada en Conímbriga, describiendo un método de trabajo que implique el conocimiento y el análisis de los procesos de transformación que sufrió la ciudad en sus diversas fases como material operativo en la construcción del programa y objetivos del proyecto. Resume el proceso de formación de la ciudad romana de Conímbriga, así como las diferentes fases de transformación por las que pasó, hasta su abandono, destacando la importancia de sus siete siglos de historia, de incuestionable valor patrimonial. Busca, también, historiar las sucesivas campañas de excavación y revalorización realizadas, entendidas todas como intervenciones constructivas, que constituyen, también, patrimonio de Conímbriga, en la medida en que, analizadas de acuerdo con la mentalidad y gusto de su tiempo, testimonian diversas corrientes ideológicas de intervención en el patrimonio arqueológico.

Pretende, en definitiva, evaluar las intervenciones realizadas y reflexionar sobre las diferentes maneras de actuación en situaciones futuras; reflejando nuestras preocupaciones y sucesivas reflexiones en esta problemática, escritas y manifestadas en otras ocasiones¹.

Origen y evolución de la ciudad romana

El origen de Conímbriga, así como las transformaciones que sufrió hasta su posterior abandono, fue objeto de estudio detallado por numerosos investigadores del área de la Historia y de la Arqueología. De las sucesivas campañas de excavación, así como de estas investigaciones, resulta el conocimiento que hoy tenemos de la ciudad y de su territorio circundante (ALARCÃO e ETIENNE, 1977; ALARCÃO, 1992; CORREIA, 2003; CORREIA, 2004: 261-298).

Localizado en la zona centro del actual territorio portugués, cerca de Coimbra, establecido en un altiplano de forma triangular que reunía las condiciones ideales para la defensa de un poblado, el *oppidum* de Conímbriga tiene antecedentes desde la Edad del Bronce (siglo IX a.C.) y son conocidos edificios de finales de la Edad de Hierro.

A finales del siglo I a.C., Conímbriga sufrió su primer programa urbanístico romano, cuando Augusto le envió un arquitecto para renovarla. Fueron construidos entonces los principales edificios y equipamientos públicos, testimonios de las nuevas necesidades y gustos de la civilización conquistadora, así como de su capacidad constructiva.

Siguieron tiempos de expansión y transformaciones urbanas. Primero, en la época flavia, hacia el último cuarto del siglo I d. C., momento en el que el primitivo *oppidum* céltico-romano fue promovido a *municipium*, lo que justificó la construcción de un nuevo foro y de unas nuevas termas, así como la remodelación de toda la estructura viaria que la rodeaba. Más tarde, en el

siglo II, la ciudad asistió a la construcción de grandes *domus* en la zona este y vivió su periodo de mayor apogeo.

Entre finales del siglo III y el inicio del siglo IV, la amenaza de las invasiones bárbaras llevó a Conímbriga a construir una nueva muralla, que dividió la urbe en dos, viniendo a sacrificar su área oriental, así como el valle norte. Sin embargo, los ciudadanos de Conímbriga conocieron más de un siglo de paz, sólo interrumpido cuando, en el siglo V (465 y 468), los suevos atacaron la ciudad, destruyendo muchas casas y parte de la muralla.

La fecha exacta del abandono de Conímbriga, momento en que gran parte de la población se trasladó a *Aeminium* (Coimbra) no nos es conocida, pero ocurriría en la octava década del siglo VI. La población restante se instaló en el fondo del valle, al norte. Estos habitantes habrían dado inicio a la futura aldea de Condeixa, citada por primera vez en el siglo X, en un relato sobre el paso de Almanzor, que la incendió en el 987, año de la toma de Coimbra a los cristianos.

Intervenciones constructivas, antecedentes

Aunque las primeras referencias a Conímbriga se remontan al Renacimiento y nos lleguen, desde los siglos XVI y XVIII, datos de la existencia e importancia de la ocupación romana en la ciudad, fue sólo a finales del siglo XIX cuando se hicieron los primeros sondeos y excavaciones en Conímbriga. En esta época se descubrieron algunos fragmentos de mosaicos, así como algunos hallados que, por falta de medios para garantizar su conservación, fueron transferidos a Coimbra.

Conímbriga es declarada Monumento Nacional por Decreto-Ley de 16 de Junio de 1910.

En 1930, la organización por parte de Portugal del XI Congreso Internacional de Antropología y Prehistoria llevó al Ministerio de Comercio y Comunicaciones, a través de la recién creada Dirección General de los Edificios y Monumentos Nacionales, a iniciar un programa de intervención en las ruinas.

El primer plan de consolidación, destinado a promover obras de limpieza y reforzamiento de algunos tramos de la muralla romana de Conímbriga, se extendió rápidamente a los vestigios excavados mientras tanto y en las dos décadas siguientes la DGEMN realizó un extenso programa de reconstrucción, en el que la voluntad de restauración se antepuso al rigor de la investigación. El programa, proyectado por el arquitecto Baltazar de Castro, director de la Sección Norte de los Monumentos Nacionales, encontraba en Vergílio Correia, profesor de la Facultad de Letras de Coimbra y director del Museo de Machado de Castro, el apoyo de la Historia y de la Arqueología. A las extensas franjas de excavación, que traían a la luz del día los vestigios de las edificaciones enterradas, correspondían acciones de reconstrucción, con levantamiento de paredes y columnas, para hacer los vestigios descubiertos más significativos y más fieles a la planta original (CORREIA, 1958; MOP-DGEMN, 1948).

A estas alturas, los trabajos de excavación y reconstrucción se realizaban prácticamente de forma simultánea. La excavación sólo se procesaba hasta al nivel de los pavimentos romanos, lo que garantizaba condiciones de visita casi inmediatas y las reconstrucciones eran efectuadas en un registro mimético, aprovechando el material recogido en las excavaciones. En 1948 estaban reconstruidas las primeras estructuras excavadas, que corresponden a los edificios adosados a la muralla tardo-imperial, la única área abierta al público hasta al año de 2006, y Conímbriga atravesó un periodo de reducida actividad.

A partir de 1955 vuelven a realizarse trabajos significativos en Conímbriga. Se les dio a las excavaciones un nuevo impulso, ahora con una preocupación de mayor rigor en la realización, y se iniciaron las campañas de restauración de los mosaicos. Se trazaron también las líneas de orientación para un plan general de puesta en valor: se definió el área de protección y se cerró todo el recinto, se pro-

cedió a la adquisición de terrenos y se inició el programa de creación de un equipamiento de apoyo al público y a los servicios, que sería el futuro Museo Monográfico de Conímbriga. Protagonizaron este periodo, de intensas e interesantes polémicas sobre la intervención, Amoroso Lopes, arquitecto que dirigía la sección de la Dirección de los Monumentos Nacionales, en Coimbra, y Bairrão Oleiro, arqueólogo y profesor de la Facultad de Letras de Coimbra, contratado, sin embargo, para prestar colaboración a los técnicos de la DGEMN (OLEIRO, 1964).

Corresponde a este periodo la restauración de los muchos mosaicos existentes en Conímbriga y la puesta en valor de la *Casa dos Repuxos*, con la recuperación del tanque y de los arriates del peristilo central y de sus juegos de agua.

En 1964, una misión arqueológica coordinada por la Universidad de Burdeos, por el Instituto de Arqueología de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra y por el Museo de Conímbriga, inició nuevas campañas de excavaciones, bajo la dirección de Bairrão Oleiro, Robert Étienne y Jorge Alarcão. Los trabajos, que se prolongaron hasta al año de 1971, pusieron al descubierto el centro monumental de la ciudad romana y un conjunto de insulae en sus proximidades (ALARCÃO e ETIENNE, 1977).

La falta de medios para intervenir en el área excavada, objeto de la intervención que en este artículo se presenta, hizo que aquella permaneciera vedada al público durante más de tres décadas. Hay que destacar la estrategia y el método de excavación seguidos en estas campañas, substancialmente diferentes de los de sus antecesoras, ya que esta misión excavó la estructura hasta la roca, descubriendo todas las etapas de la vida de los edificios, desde su origen. Este hecho, que es a buen seguro más enriquecedor para el conocimiento de los vestigios arqueológicos, contribuyó a una mayor dificultad en su presentación y comprensión, así como en la creación de las condiciones de visita.

Las últimas tres décadas del siglo XX correspondieron a un periodo de poca intervención en las ruinas, habiéndose realizado sólo las necesarias e interminables operaciones de conservación. Son excepción, en esta época, la repavimentación del Foro y la construcción de la cobertura de la *Casa dos Repuxos*, acciones que el extinto Instituto Portugués del Patrimonio Cultural realizó el año de 1986, con proyecto de Luís Marreiros (REAL, 1992: 39-143; MARREIROS, 1994: 151-159).

El cubrimiento de la *Casa dos Repuxos* consiste en una estructura metálica tubular espacial, cubierta con chapa metálica y una zona central, en forma de bóveda de cuna, realizada en policarbonato. Esta construcción, que asume cierto carácter evocativo, pretende sugerir el ambiente de la *domus* romana, colocando la nueva cobertura a una cota próxima del que sería el pie derecho de la casa e intenta volver a crear el contraste de luz y sombra existente entre el espacio exterior del peristilo y el interior de la casa.

Conservación y puesta en valor de las ruinas de Conímbriga

En 1996, el Instituto Portugués de Museos inició un nuevo programa de conservación y puesta en valor de las ruinas de Conímbriga y propuso la intervención en tres edificios públicos de la ciudad: el Foro, las Termas al Sur del Foro y las Termas del Acueducto.

Este proyecto, que se integra en una política de planificación y gestión territorial más amplia (ALARCÃO e CORREIA, 2005: 119-128), busca responder a un programa y a unos objetivos claros, de los que destacamos: la preservación total de los vestigios excavados, una restauración mínima y una fácil reversibilidad; la creación de medios de visita compatibles con la preservación de los referidos vestigios y la adaptación de los nuevos espacios exteriores reconstruidos para funcionalidades diversas, especialmente espectáculos, con la discreta presencia de los equipamientos de apoyo necesarios.

Buscando revertir el rumbo de las antiguas intervenciones de los Monumentos Nacionales, esta propuesta pretende evitar las llamadas ruinas artificiales, proponiendo una lectura de las ruinas más clara y objetiva, donde las reconstrucciones son perceptibles y la reversibilidad está garantizada.

En el foro, la plaza vio aumentada su superficie enlosada en la cota superior, que correspondía a un paseo porticado; fuera de los límites del área reconstruida, es posible observar los vestigios de las *tabernae* y de la basílica y curia del foro primitivo. En el límite norte, por medio de una pasarela, el visitante es invitado a recorrer el espacio del criptopórtico flaviano y a visualizar el barrio indígena que coexistía con el foro de Augusto. Este barrio fue protegido por una cobertura metálica, reconstruida la superficie del *temenos* del foro que determinó su destrucción. En uno de los ángulos de la plaza, con el fin de facilitar un indicador de la escala al monumento, se decidió levantar una parte de las estructuras desaparecidas. La nueva plataforma reconstruida, sobreelevada, permite contemplar los vestigios de los dos templos superpuestos.

Ya en las Termas al Sur del Foro, fueron revitalizados los espacios exteriores que constituían el *solarium* y la *palaestra*, manteniéndose el núcleo del bloque termal sin intervención. En el *solarium*, se procedió a la repavimentación del área circundante al *natatio* y, encuadrados por una pared reconstruida, fueron instalados dos pequeños equipamientos de apoyo, para cafetería y sanitarios. El acceso a la *palaestra* de las termas flavio-trajanas fue realizado a través de una pasarela, que retoma el antiguo paseo porticado existente. Bajo su espacio de llegada, en un balcón también porticado, se localizó un bastidor de apoyo a los espectáculos. El pavimento original de la *palaestra* fue reconstruido mediante una cobertura que permite preservar y visitar el barrio indígena, que quedó enterrado bajo ella cuando se realizó la construcción.

Las termas del acueducto se trataron como espacio de apoyo para actividades varias, construyéndose un dispositivo de bancadas, con una estructura ligera y escalones de madera.

Esta intervención se caracteriza por la reconstrucción de pavimentos y levantamiento de muros, con losetas y bloques de cemento blanco, sugiriendo las volumetrías desaparecidas. Una manta de geotextil, entre las estructuras originales y las nuevas construcciones, garantiza la reversibilidad pretendida. Las coberturas realizadas, más allá de garantizar la protección de los barrios indígenas existentes, restablecen los niveles de los pavimentos romanos.

Los nuevos circuitos de la visita son asegurados por pasarelas de estructura metálica, ya que no es aconsejable reconstruir las cotas originales de los pavimentos. Estas pasarelas tienen su base encastrada directamente en la roca, procedimiento que intenta minimizar su impacto en las estructuras excavadas.

Conclusión

Las intervenciones contemporáneas realizadas en Conímbriga, desde 1930, no pretenden revitalizar la antigua ciudad romana, desaparecida hace mucho, pero sí darle otra especie de vida que, aumentando los niveles de protección de las ruinas y respondiendo a su exigencia de lectura e inteligibilidad, garantice su uso como espacio público. Todas ellas testifican diferentes modos de operar en los vestigios patrimoniales y, consecuentemente, diferentes modos de percibirlos.

La intervención de los Monumentos Nacionales, en las décadas de 30 y 40 del siglo XX, suministra considerables medios de percepción de los edificios y de las estructuras desaparecidas, a través de una reconstitución mimética, que por su imposición, nos causa reacciones contradictorias.

La cobertura de la *Casa dos Repuxos*, realizada en 1986, es un dispositivo absolutamente necesario para la conservación de los mosaicos, pero tiene problemas de integración, como los tendrán otras que se construyan en Conímbriga, dada la densidad de las construcciones excavadas y la gran proximidad entre estas y la muralla tardo-imperial, pero refleja preocupaciones y remite a modelos de importante valor conceptual.

El tiempo transcurrido desde la última intervención realizada en el centro monumental de Conímbriga no garantiza aún el necesario distanciamiento crítico. Porque el tiempo se encargará de cubrir con pátina los muros de cemento blanco que allí se erigieron, reforzando el propósito de integración y analogía que presidió los objetivos del proyecto.

El conocimiento arqueológico de Conímbriga está en permanente evolución, resultado de las investigaciones en curso, y de las futuras, y de la inevitable extensión de las excavaciones². Nuevas áreas serán excavadas en Conímbriga y, con ellas, surgirán nuevos problemas de conservación y puesta en valor.

Este proyecto es, así, una etapa más en el proceso de conservación y puesta en valor de las ruinas de Conímbriga, proceso que constituye también él, junto con los vestigios excavados, una forma más de hacer patrimonio.

Notas

¹ Este texto cita libremente, del autor, extractos no identificados del artículo “Conservação e valorização em Conímbriga. Projectos e obras”, publicado en la revista *Monumentos* 25, Lisboa, DGEMN, 2006, pp. 208-213; así como de la conferencia “Intervenções contemporâneas no património de Conímbriga”, realizada en el coloquio “Património e investigação”, Conímbriga, Museu Monográfico de Conímbriga, 2005.

² La superficie excavada en Conímbriga corresponde apenas al 14% de la extensión total de la ciudad. La ampliación de las obras excavadas tiene obviamente que considerar, más allá de la necesaria preservación de reservas de excavación, derecho incuestionable de las generaciones venideras, la efectiva capacidad de preservar los vestigios exhumados.

Bibliografía

- ALARCÃO, A. Ruínas de Conímbriga. *Roteiros da Arqueologia Portuguesa*, 2. Lisboa, IPM, 1992
- ALARCÃO, A.; CORREIA, V. H. Conímbriga: investigação, salvaguarda e apresentação. Programas e projectos. In CORREIA, V. H. (ed.). *Perspectivas sobre Conímbriga*. Lisboa: Âncora Editora, 2005, pp. 119-128
- ALARCÃO, J. ; ETIENNE, R. *Fouilles de Conímbriga. L'architecture*, vol. I. Paris: De Boccard, 1977
- CORREIA, V. H. *Conímbriga*. Coimbra, 1958 (edición póstuma bajo la dirección de Alice Correia)
- CORREIA, V. H. *Conímbriga - Guia das Ruínas*. Instituto Português de Museus. Porto: Edições Asa, 2003
- CORREIA, V. H. Coexistência e Revolução: Urbanismo e arquitectura em Conímbriga (Séc. I a.C. - III d.C.). In LOPES, M. C.; VILAÇA, R. (coord.). *O passado em cena: narrativas e fragmentos*. Coimbra: C.E.A.U.C.P., 2004, pp. 261-298
- MARREIROS, L. S. Meios arquitectónicos de protecção de mosaicos. Os casos de Conímbriga e Torre de Palma. In Actas de la Vª Conferencia del ICCM (International Committee of the Conservation of Mosaics), Faro e Conímbriga, 1993. Conímbriga: 1994, pp. 151-159
- OLEIRO, J. M. Bairrão. Ruínas de Conímbriga - Consolidação de Mosaicos. *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, 116. Lisboa: MOP, 1964
- OPPIDUM Romano de Conímbriga. Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 52-53. Lisboa: MOP, 1948
- REAL, F. La conservation des ruines antiques de Conímbriga et l'ouverture au public. In *De l'utilité du patrimoine*, 11º Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine. Paris: Picard, 1992, pp. 139-143



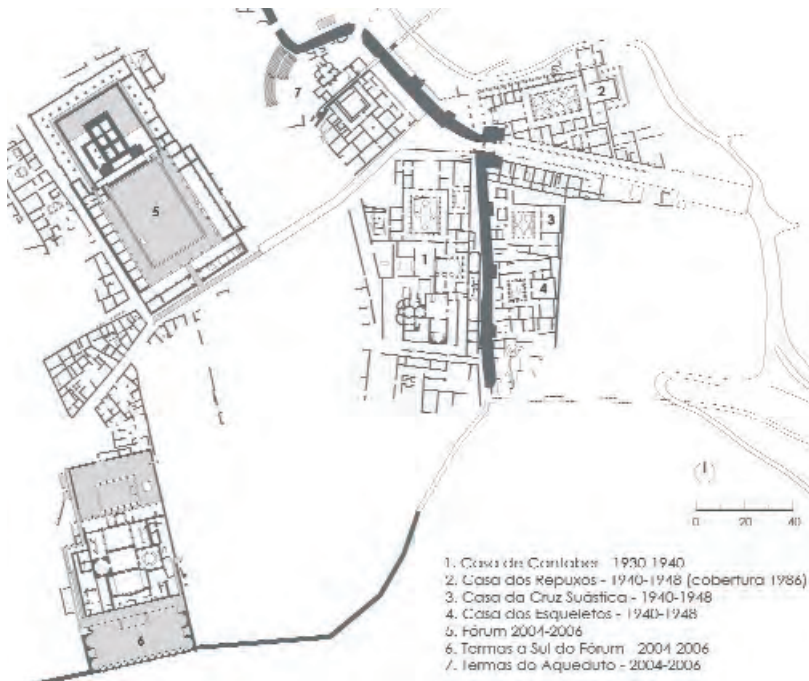
Conimbriga. Fórum. Foto: Pedro Alarcão



Conimbriga. Termas a Sul do Fórum. Foto: Pedro Alarcão



Conimbriga. Termas a Sul do Fórum. Foto: Pedro Alarcão



Conimbriga. Cronologia das intervenções. Plano: Pedro Alarcão

Estudio de intervención de conservación-restauración en estratos de pinturas murales superpuestas de cronología medieval

María Antonia Garrido Martínez, restauradora del Museo Provincial de Ciudad Real

En abril de 2005 fue encargado, por la Consejería de Cultura de Castilla La Mancha, un estudio para la valoración técnica y económica de la recuperación de las pinturas murales de la Iglesia de S. Vicente Mártir de Paredes de Escalona (Toledo). Se analizan en él desde su historia, materialidad y diagnóstico, a los planteamientos de metodología de actuación, deteniéndonos en controvertidos problemas a resolver, cruciales para su puesta en valor, con las garantías exigibles de rigor científico, conservación y durabilidad en el tiempo. Partiendo de la premisa de que el fin último de nuestra legislación de patrimonio es el acceso a los bienes que constituyen nuestro patrimonio histórico, se entiende aquél como un instrumento de base para la administración regional, con el objetivo de acometer la planificación, el control y el mantenimiento de una compleja intervención de conservación-restauración que permitiría disfrutar de un singular conjunto de pinturas murales, asegurando su preservación para las generaciones futuras.

Descripción

Se trata de un conjunto de pinturas murales que se extienden por el interior de la cabecera de la Iglesia de Paredes de Escalona (Toledo), decorando el ábside y el presbiterio.

En noviembre de 1999 se llevó a cabo un estudio de la iglesia para la Delegación de Toledo de la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, por un arquitecto, en el que describe arquitectónicamente el inmueble, aunque en él no se cita la existencia de las pinturas o los descubrimientos efectuados durante el reconocimiento de 2005.

El ábside es de planta semicircular tanto interior como exteriormente, formado por siete paños, sin aristas perceptibles, precedido por un tramo recto presbiterial. Se encuadra en el estilo románico mudéjar, desarrollado en territorio cristiano y entroncado con la estética islámica. La gran sencillez del ábside, sin pretensiones de grandiosidad, responde perfectamente a este estilo, que sucumbe ante la tradición autóctona de construir en ladrillo, frente a los imperativos del románico europeo. Las arquerías ciegas y dobladas de medio punto del mudéjar de Ávila se consolidan en el de Toledo, muy marcado por la arquitectura cisterciense.

Se asienta sobre un basamento de mampostería, cubierto actualmente de cemento, sobre el que se apoyan los arcos ciegos de ladrillo. Encima, un alero, formado por canecillos de ladrillos escalonados. Los muros son de ladrillo unidos con mortero de cal, cubierto el tejado con teja árabe. Aunque presenta tres grandes ventanales, en origen pudieron ser arcos ciegos, o iluminarse, si acaso, con saeteras vistas afuera, con arco de medio punto de derrame interior. El tramo

recto, más ancho en planta que el hemicíclo, se separa de éste mediante un esquinale de ladrillo y va ornamentado con otros tres arcos de medio punto ciegos.

En el interior una bóveda de medio cañón supone la cubrición del tramo recto, mientras que el semicírculo se cubre con bóveda de cuarto de esfera, encontradas ambas en un arco de medio punto, coincidente con el esquinale de ladrillo exterior. Siendo ésta la disposición original, en la actualidad muestra un arco de medio punto añadido posteriormente, a modo de falsa bóveda de medio cañón, que oculta la bóveda de cascarón.

Cubriendo los paramentos de todo el altar mayor, el conjunto de pinturas murales se nos presenta muy confuso. Aparecen restos cubiertos de sucesivas capas, por lo que resulta imposible apreciarlos en su verdadera magnitud. Entre los diferentes estratos, se perciben dos más significativos. En base a los vestigios hallados, en el primer estrato encontramos pinturas en las que predomina una clara bidimensionalidad, de expresivas construcciones lineales en negro, claramente relacionadas con la estética románica. El segundo, más colorista y abigarrado, aunque también sintético en sus trazos, revela en sus formas y colores un estilo goticista. Aunque las zonas altas se encuentran cubiertas de blanco, se presume una continuidad por toda la superficie del espacio en cuestión, siguiendo un programa iconográfico concreto.

Reseña histórica

Como bien se señala en el informe de 1999, son escasísimas las referencias bibliográficas en las que aparezca el templo. Citado por M^a Concepción Abad Castro (1991) en su “Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo”, también R. Montoya o J. González, que refiere la localidad de Paredes de Escalona surgida al amparo de Escalona.

El cabildo de Toledo, desde 1086, se organiza sobre pautas cluniacenses; se sabe de la especial devoción de Alfonso VI por la Abadía de Cluny, a partir de la cual en el S. XI surge, como reforma, la orden del Cister. Los clérigos franceses van a fomentar la creación de la Abadía de S. Vicente de la Sierra, o del Monte, como aparece en muchos documentos. Su fundación debió tener lugar entre los años 1156 y 1158, por Alfonso VII y su hijo Sancho III. Se ignora el emplazamiento exacto de la Abadía, por descontado en la Sierra de S. Vicente, territorio del obispado de Ávila, que pasó a manos cristianas por capitulación. Una primera etapa de la abadía tendría lugar desde su fundación hasta final del s. XIII. Una segunda etapa desde el año 1300, en el que una bula de Bonifacio VIII ordena al arzobispo de Toledo restablecer y organizar la abadía de S. Vicente, reponiendo canónigos de S. Agustín. Fases posteriores se suceden con diferenciada importancia. Sobre tierras y propiedades de la Abadía hay documentación en el Archivo de la Colegial de Talavera de la Reina, donde aparecen muchos lugares de la comarca (Aldeanueva, Brugel, Escalona...) (CALVO DÍAZ, 1988).

La influencia y peso específico que la Abadía tendría en la comarca parece tener reflejo en el origen e historia de la iglesia que nos ocupa. Se pueden interpretar las etapas señaladas en la génesis y desarrollo del monasterio, coincidentes con las pinturas murales, en uso del marcado carácter doctrinal que se le reconocía a las artes plásticas en esas épocas. La pintura tuvo esencial importancia en el mundo románico, realzando la arquitectura. Asimismo el arte mudéjar, fenómeno artístico único fruto de la convivencia de distintas culturas, reviste los materiales constructivos pobres con decoración. El carácter fronterizo, en ese momento, de estas tierras aumenta la importancia de este tipo de edificios, localizados en general, dentro de Castilla la

Mancha, en su provincia más septentrional, Guadalajara. Mayor relevancia adquiere la existencia de las pinturas, por su descubrimiento, ya que suelen quedar ocultas por transformaciones pretéritas, como por la escasez de restos conservados en la Comunidad, todos ellos en ábsides. Redundando en la especial trascendencia de los restos policromos murales, cabe señalar en el gótico la sustitución de la pintura mural románica por las vidrieras, la pintura sobre tabla o los retablos, por lo que son pocos los ejemplos existentes, con lo que nos encontraríamos ante uno en el que se funde el continuismo románico con los nuevos requerimientos iconográficos y estilísticos góticos.

Historia material

Dadas las particulares características en que aparecen los restos pictóricos, es muy importante el estudio pormenorizado de las intervenciones practicadas durante las distintas etapas por las que ha pasado el inmueble, analizando la influencia que cada una de ellas ha tenido sobre las pinturas, ya sea sobre su estado de conservación como sobre su percepción.

Cabe destacar los vestigios de un retablo adaptado al frontal, perdido durante la Guerra Civil española, dato vital para entender algunas actuaciones, al tratarse de una arquitectura superpuesta a las pinturas murales, ya que no sólo carecería de importancia su mantenimiento, sino que se impondría la necesidad de ocultarlas, transformando el espacio y el entorno cromático. Sin disponer de documentación fehaciente al respecto, dejemos que los mismos muros nos hablen de su pasado, con la constancia documental que suponen en sí mismos. No se puede determinar con exactitud la cronología de las intervenciones posteriores que ha sufrido esta parte de la iglesia a lo largo de su historia, para lo cual serán de gran ayuda las investigaciones a realizar, en todos los sentidos, antes y durante las intervenciones. Teniendo en cuenta que aparecen de la siguiente forma:

Transformaciones estructurales

- Añadido de falsa bóveda de medio cañón con ladrillo y cemento, que transforma la construcción original de la cabecera del ábside, incluso el quiebro de la pared, reduciendo el espacio útil y ocultando muro original.
- Apertura y cerramiento de rozas, vanos y orificios, correspondientes a ventanas, instalación eléctrica, puerta de sacristía y anclajes del retablo.
- Picados, para superponer estratos, y revocos varios.
- Catas desafortunadas realizadas recientemente, mediante picado drástico incontrolado que descubre, en puntos muy extensos, la pared desnuda de ladrillo, los elementos murarios añadidos y una interesante portada gótica que enmarcaría un vano, oculto hacia la sacristía.

Transformaciones estratigráficas

Del muro hacia fuera encontramos cuatro capas con cierta entidad y otras más finas, tipo encajado de mantenimiento.

Dentro de este tipo de transformaciones se pueden encuadrar las del intento de recuperación de la policromía del primer estrato pictórico, por manos no especializadas, retirando capas sucesivamente, según la facilidad de desprendimiento que presentaban, lo que ha sido nefasto, sobre todo, para el segundo estrato, menos adherido.

Técnicas de ejecución

La compleja situación descrita añade dificultades a la determinación de las técnicas de ejecución. Mediante reacciones de química elemental, test de solubilidad y observación con lupa de 30 aumentos, que se deberán corroborar y profundizar con estudio científico-analítico, encontramos:

	Capa de preparación	Técnica pictórica
Primer estrato	Elevada proporción de carbonato cálcico y áridos	Temple
Segundo estrato	Elevada proporción de sulfato cálcico	Temple
Capa monocroma	Cal	Cal
Tercer estrato	Elevada proporción de cal	Cal coloreada
Cuarto estrato	Cal	Temple y purpurina
Capas blancas	Cal	Cal

Por tanto tenemos un sólido mortero de cal que recibe las pinturas de estilo románico y se adapta al muro original, mostrándonos la forma primera del ábside. De uso común en el románico, la técnica pictórica, el temple, es de naturaleza delicada, ya que se trata de una técnica al agua, a falta de determinar, mediante analítica específica, algún otro componente de naturaleza orgánica.

El segundo enlucido trata de alisar las suaves irregularidades del anterior, de ahí su diferencia de grosor. Compuesto básicamente de yeso, fue aplicado directamente sobre la policromía románica. La técnica pictórica también es temple, con más colorido, pero con la vulnerabilidad ya señalada. Ambos estratos presentan elevada cualidad pictórica y constituyen un inestimable documento histórico tanto por su materialidad como por las características estéticas e iconográficas que muestran.

El tercer estrato de tonos azules, quizá imitando a cielo, y el cuarto, con restos de colores dorados y grises, entre otros, no tienen calidad ni en la ejecución ni en la materialidad, por tanto carecen de interés conservativo, aunque deberán ser objeto de estudio para su constancia documental y para valorar la repercusión que han tenido sobre los otros dos y la dificultad de eliminación que presentan.

Estado de conservación

En general se puede calificar el estado de conservación de muy malo. Queda por valorar la situación en el elevado porcentaje de pinturas que permanecen ocultas.

Elementos sustentantes

- Soporte murario: Sobre el que se sienta el primer revoco y cuyos deterioros se traducen en las capas posteriores. Compuesto de ladrillo y argamasa, se encuentra afectado por humedad de capilaridad, que diluye sus componentes. No podemos valorar con objetividad el estado de la superficie no descubierta. Las principales alteraciones que presenta radican en las modificaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo; la apertura de vanos, roturas y añadidos, han repercuti-

do tanto en la estructura interna como el aspecto externo, cambiando la configuración original y provocando auténticas pérdidas de considerable extensión, que tuercen enormemente el concepto primero del ábside, de cuyo diseño, seguramente, no formaba parte una iluminación tan excesiva y directa como la que actualmente aportan los ventanales practicados, que lo interrumpen en puntos vitales.

- Primer revoco: Constituye la base del segundo estrato y soporte del primero. La técnica de aplicación y sabia elección de materiales le proporcionan una sorprendente cohesión, en comparación con el resto de capas presentes. De gran resistencia y compactación, mantiene las interesantes características texturales originales aportadas a la policromía románica. No obstante, se encuentra muy deteriorado, presentando grandes pérdidas, grietas y roturas sin y con desnivel, decohesión y peligro de desprendimiento, disgregación, erosiones, desgastes y picados, enmascaramiento y cubrición.

- Segundo revoco: Soporte de la segunda policromía, su técnica de aplicación consiste en la extensión del enlucido húmedo directamente sobre la policromía primera, sin picar previamente la superficie, ya que parece que el sistema de picado se utilizó con posterioridad. Presenta características intrínsecas de menor resistencia, debido a la materialidad de sus componentes, además de las múltiples agresiones sufridas sobre él, acentuándose las alteraciones presentes. Aún siendo similares a las del primero, en este caso, tanto las provenientes de las destructivas catas, como las de la pretendida recuperación incontrolada del estrato románico, incrementan enormemente las pérdidas, llegando en algunas zonas a ser muy significativas (60%), con decohesión casi completa e importantes abolsados, lo que conduce a peligro de desprendimiento generalizado.

Elementos sustentados

- Imprimación y película pictórica primera policromía: Una fina capa de cal prieta funciona como excelente base sobre la que fue aplicada la policromía. Dada la materialidad de la técnica pictórica y su ubicación en los niveles estratigráficos, presenta abundantes lagunas, a veces tan extensas y/o significativamente localizadas, que provocan graves problemas de lectura e interpretación de los motivos figurativos; disgregación y pulverulencia; pérdida del poder cubriente; decoloración; indefinición; erosiones y desgastes; decohesión; suciedad y manchas de diferente naturaleza; sales; picados; enmascaramiento y cubrición; arrancamiento de la policromía, por la aplicación del segundo revoco en húmedo, quedando en su reverso “strappados” un gran porcentaje de los elementos sustentados (imprimación, película pictórica y dibujo).

- Imprimación y película pictórica segunda policromía: Presenta semejantes deterioros, además de gran cantidad de lagunas, de mayor envergadura (65%); sales y abundante picado. Se ha arrancado gran parte de la superficie pictórica y han quedado restos “strappados” en el reverso del siguiente estrato de cal.

Cabe señalar que la calidad colorimétrica que presentan ambas policromías originales difiere bastante, debido a su concepción original (la primera presenta mayor austeridad de tonos y diseño que la segunda), pero también al hecho de haberse producido un arrancamiento más importante de la primera que de la segunda, por la falta de afinidad de los componentes materiales: La gruesa capa de yeso, durante su fraguado y enfriamiento posterior, tira y se agrieta, arrancando en su reverso la primera policromía. Sobre la segunda policromía se aplican capas de cal, ligeras, que tiran en menor grado, manteniendo esta película pictórica mayor definición y color que la primera. En las zonas del ábside que quedan ocultas tras el añadido del falso arco, se puede observar cómo ambas policromías continúan en mejores condiciones que en el resto de la superficie, sobre todo la segunda, manteniendo la viveza de los colores.

Causas de deterioro

Podemos señalar como *causas intrínsecas* (procedentes de los componentes materiales y técnica de ejecución), las estructurales, que incluyen desde la forma de aplicación de los soportes (ladrillo y argamasa, cal y yeso), que incide directamente en su comportamiento mecánico posterior, la ubicación dentro de los niveles estratigráficos, defectos de técnica, movimientos estructurales, deformaciones, hasta el arrancamiento de las policromías. Por otro lado, las causas intrínsecas de naturaleza físico-química, en las que influye la composición química de los materiales empleados, tanto en soportes como en policromías, han ocasionado disolución, cristalización, migración y pérdida de cualidades físico-químicas.

En cuanto a las *causas extrínsecas*, que tienen su origen en circunstancias externas o ajenas a la obra, destacan las antrópicas que suponen el agente de deterioro más importante en esta obra, puesto que es la actuación humana la mayor responsable de su deplorable estado actual, produciendo transformaciones y descontrol de agentes medioambientales (temperatura, iluminación natural y artificial y humedad) cuyos parámetros inadecuados son fuente de deterioro constante, sobre todo en base a los cambios bruscos o concentraciones elevadas que se producen en el interior y exterior de la Iglesia; reiterada cubrición; picado; añadidos y eliminación de soporte; roturas y aperturas; grandes catas desafortunadas y amplia eliminación incontrolada de los estratos pictóricos.

Justificación y criterios de intervención

Concibiendo, por encima de todo, la obra de arte como un documento original y único, entendemos que la restauración no es un simple episodio terapéutico en la vida de un documento, sino una oportunidad de encontrar y comprender sus orígenes y proponerlos para su lectura, considerando la restauración como disciplina auxiliar de la historia y de las técnicas, atenta a las evoluciones y cuestionamientos del avance histórico que, como tal, no deja de evolucionar (ARNOULT, 1998).

Es por esto que las actuaciones de otras épocas son valoradas como elementos a proteger incluso desde la propia Ley de Patrimonio Histórico Español (16/1985), en su artículo 39.3, en el que se refiere a las aportaciones de todas las épocas existentes, que deberán ser respetadas y cuya eliminación sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y ésta fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Así mismo incide en que las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.

Las intervenciones efectuadas en los distintos momentos sobre el espacio de la cabecera de la iglesia son actuaciones de adecuación a su tiempo, por lo que se deben tener en cuenta cada una de ellas debido a la información histórica y de culto religioso que aportan. Nos toca a los conservadores-restauradores tomar las decisiones acerca de lo que se debe eliminar y lo que no. Llegados a este punto la controversia se plantea: ¿Qué eliminamos? ¿Por qué? ¿Qué objetivos tenemos? ¿Qué merece ser conservado? ¿En base a qué criterios?

Las decisiones que rodean a la desrestauración, entendida como eliminación de actuaciones, pueden ser muy comprometidas, en cuanto a la valoración técnica que se les otorga a las intervenciones desde los puntos de vista estético, histórico, matérico y conservativo.

Ajustándonos a la normativa internacional (Cartas de Restauración, reuniones ICOMOS), nacional (Ley del Patrimonio Histórico Español 16/1985), y autonómica (Ley del Patrimonio Histórico de

Castilla la Mancha 4/1990), la desrestauración de los estratos posteriores, así como del arco de transformación del cascarón del ábside, y cerramiento de la puerta de la sacristía y reutilización de la puerta original, parecen estar claros, en base a la mala calidad de la actuación, tanto estética como material, y su potente carácter de “evidente degradación del bien y ésta (su eliminación) fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo” (LPHE 16/1985).

Dado que la técnica de pintura mural en sí misma forma parte integrante de la arquitectura, más problemático es el encontrarnos ante dos capas de policromía cuyo soporte estructural es el mismo: el muro. También hay que sopesar el hecho de que la policromía original gótica se encuentra mucho más perdida que la románica. ¿Cuál conservamos? Apostamos claramente por el descubrimiento y recuperación de ambos estratos pictóricos. Sus valores histórico-culturales son indiscutibles, por tanto se entiende su conservación como un deber inexcusable. Teniendo en cuenta que lo que denominamos “criterios de actuación” son los planteamientos teóricos previos a los tratamientos que se deben seguir durante todos los pasos de la intervención, encaminados a devolver a las obras la consistencia necesaria para la prolongación de su conservación y perdurabilidad en el tiempo, así como una correcta percepción visual, proponemos unos criterios generales basados en tratamientos conservativos, de absoluto respeto al original, con exhaustiva documentación histórica, gráfica y fotográfica, que restituyan la unidad potencial con criterio diferenciador aunque integrador, mediante el uso de materiales de composición análoga a los originales, o de nuevos materiales sobradamente comprobados, que aseguren la inalterabilidad e inocuidad, con métodos durables y reversibles.

Por lo que se refiere a los criterios particulares, los *Principios para la Preservación, Conservación y Restauración de las Pinturas Murales (ICOMOS 2002-2003)*, en su artículo 6 de “Medidas de Emergencia”, indica que “Los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento in situ carecen de viabilidad”.

Según la *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, el arranque y traslado de pinturas murales, siempre traumático, excepcionalmente será justificado en casos de “palimpsesto”, esto es, muro que contiene varios estratos de pintura generalmente perteneciente a épocas diferentes.

Por todo esto, y a pesar de los riesgos que conlleva dicha operación de arranque, creemos que se dan todas las circunstancias para tomar esa decisión, ya que es éste un claro palimpsesto, caso extremo en el que la puesta en valor del primer estrato conduciría inevitablemente a la destrucción del segundo. Por otro lado el mantener el estrato superior in situ y proceder a su conservación-restauración impediría el conocimiento, percepción y disfrute del anterior.

En base a esto, a sus características estéticas e históricas, estados de conservación, materialidad e incidencias que presentan, se debe prever la metodología más adecuada para evitar correr riesgos innecesarios y/o minimizarlos, con las mayores garantías de estabilidad, inercia y neutralidad físico-química.

Por otro lado se deben adoptar medidas de mantenimiento y preservación de las pinturas, actuando sobre su medioambiente, teniendo en cuenta que se trata de un lugar de culto. Considerando la luz solar como importantísimo factor de deterioro de las policromías y alterador incontrolado de los factores climáticos del interior de la iglesia, se sugiere la reducción o integración de los grandes huecos actuales de los ventanales, con documentación exhaustiva previa, acorde con el concepto de culto que se le asigna al ábside. Así mismo se diseñará una iluminación artificial que cumpla con las nor-

mas de conservación preventiva, a la vez que ensalce los valores de las pinturas murales, y formas arquitectónicas propias de esta zona de la iglesia.

Debido a su naturaleza inmueble, se tendrá en cuenta la conservación y el mantenimiento de las estructuras murales, con revisión de cubiertas y otras posibles fuentes de humedad, como el suelo.

Otra cuestión importante sería qué hacer con el estrato pictórico arrancado: ¿Se recoloca en una ubicación cercana o un museo, sobre soporte inerte con las mismas características formales que el muro original, o se almacena con las debidas condiciones de conservación?

Como testimonio documental deberá preservarse in situ alguna muestra de capas estratigráficas, como prueba de la historia material del lugar, en alguna zona discreta seleccionada cuidadosamente, no obviando la investigación histórico-artística, exámenes científicos, análisis y documentación en todo el proceso, que quedará plasmada, una vez concluidos los trabajos, en la *Memoria*, a modo de compendio, incluyendo todos los pasos de la actuación llevada a cabo, los conocimientos generados, justificación y resultados. Se adjuntará la documentación gráfica y fotográfica, de manera ordenada, exhaustiva e ilustrativa. La memoria adquiere así el carácter de instrumento tanto de investigación y conocimiento, como de documento científico en el que constan datos históricos y de relevante interés para intervenciones o estudios futuros. De esta forma se ajustan los tratamientos de desrestauración, avocados por la conservación de las pinturas murales originales, al imperativo legal del art. 39.3 de la LPHE 16/1985.

Bibliografía

ARNOULT, J. M. *Protección y puesta en valor del patrimonio de las bibliotecas*. París: Ministerio de Cultura y Comunicación. Dirección de Libro y la Lectura, 1998

CALVO DÍAZ, A. "La Abadía de S. Vicente de la Sierra (Toledo). Aportación documental para su estudio histórico". *Actas del Primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha. Tomo V. Musulmanes y Cristianos: La implantación del feudalismo*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1988

LEY de Patrimonio Histórico Español 16/1985, de 25 de junio

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. *Antología de Textos sobre Restauración*. Jaén: Universidad, 1996

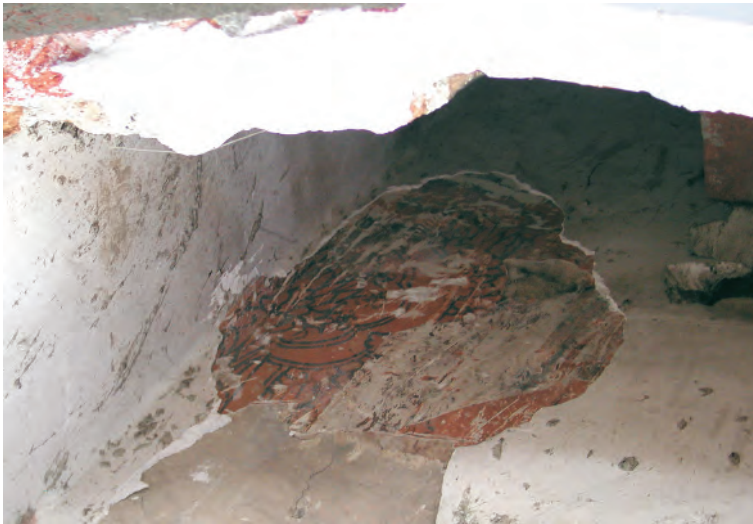
MATTEINI, M.; MOLES, A. *Ciencia y Restauración. Método de investigación*. Guipúzcoa: Nerea, 2001

SÁNCHEZ-MORENO PLAZA, J. *Informe sobre las características y estado actual de la iglesia parroquial de S. Vicente Mártir, en Paredes de Escalona (Toledo)*. Inédito, 1999

VV. AA. *Historia del Arte en Castilla-La Mancha*. Toledo: Bremen, 2001



Vista general del interior de la cabecera de la iglesia. Se aprecian los restos de pinturas y el muro de ladrillo descubiertos, y la iluminación natural excesiva. Igualmente la bóveda del tramo presbiterial y la falsa bóveda de medio cañón que enmascara gran parte del cascarón original. Esto ha venido confundiendo sobre el sistema constructivo del ábside, ya que suponía una extraña disposición arquitectónica en esta tipología. Foto: Antonia Garrido Martínez



Dentro del hueco de la cámara de aire creada por la bóveda añadida, los colores han permanecido protegidos, por lo que se conservan muy intensos. Foto: Antonia Garrido Martínez



Descubrimiento incontrolado de la primera policromía que muestra los distintos estratos superpuestos. Los pocos restos de color en superficie corresponden al segundo revoco, sin que haya sido considerado de importancia, hasta ahora.
Foto: Antonia Garrido Martínez

III Bienal de Restauración Monumental

Dirección

Román Fernández Baca-Casares
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Domingo García Pozuelo
Academia del Partal
Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental (ALPRM)

Comisión científica

Gema Adán Álvarez
Pere de Manuel i González
Julián Esteban Chapapria
Román Fernández-Baca Casares
Javier Gallego Roca
M^a Pilar García Cuetos
Marta García de Casasola Gómez
Domingo García-Pozuelo Asins
Raquel Lacuesta Contreras
Susana Mora Alonso-Muñoyerro
Gabriel Morate Martín
Lorenzo Pérez del Campo
Javier Ramos Guallart
Javier Rivera Blanco
M^a Carmen Rodríguez Oliva
Jesús Romero Benítez
Carlos Sánchez Gómez
Félix Santiuste de Pablos

Organización

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, IAPH
Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Convocatoria

Academia del Partal

Colaboran

Ministerio de Cultura y Fundación Caja Madrid

Sede

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
23, 24 y 25 de noviembre de 2006. Sevilla

Actas III Bienal de Restauración Monumental

Dirección

Román Fernández Baca-Casares y Domingo García Pozuelo

Coordinación editorial

Carmen Guerrero Quintero, Isabel Luque Ceballos, Fátima Marín González, Carmen Rodríguez Oliva, Beatriz Sanjuán Ballano. IAPH

Gestión editorial

María Cuéllar Gordillo, Jaime Moreno Tamarán. IAPH

Traductores

Rosalía Gómez Muñoz, Laura Moreno Soto e Isabel Moreno Figuiredo