

# La restauración objetiva

(Método SCCM de restauración monumental)

Antoni González Moreno-Navarro

Memoria SPAL 1993-1998

1



Diputació de Barcelona  
Àrea de Cooperació  
Servei del Patrimoni Arquitectònic Local

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

---



**Diputació  
de Barcelona**

Àrea de Cooperació  
Servei del Patrimoni  
Arquitectònic Local

## **Memoria SPAL 1993-1998**

### **La restauración objetiva**

**(Método SCCM de restauración  
monumental)**

Antoni González Moreno-Navarro

**Portada:** *Iglesia de Sant Quirze de Pedret*  
Acuarela, 26,5 x 15 cm  
Domingo García-Pozuelo Asins, 1998 (colección particular)  
Fotografía de Montserrat Baldomà

**GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, ANTONI**

La Restauración objetiva (método SCCM de restauración monumental): memoria SPAL 1993-1998 / Antoni González Moreno-Navarro.– Barcelona: Diputación de Barcelona. Área de Cooperación. Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local, 1999. – 3 vol. : il. ; 24 x 30 cm. – Texto bilingüe catalán-castellano. – Vol. I, castellano: ISBN: 84-7794-628-0; vol. I, catalán: ISBN: 84-7794-629-9; vol. II, bilingüe: ISBN: 84-7794-630-2

I. Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local. II Título. 1. Restauración de monumentos

72.025.4 (46.711)

© Diputación de Barcelona

ISBN: 84-7794-628-0

**Dirección:**

Antoni González Moreno-Navarro

**Coordinación:**

Raquel Lacuesta Contreras

**Colaboración:**

Ma. Antònia Carrasco, Jaume Clotet, Marisa Díez, Virginia Elizondo, Imma Vilamala

**Documentación:**

Ma. Dolors Forés, José Javier Sanz, Núria Solé, Isabel Martín, Rosa Ma. Cantero

Impreso en Barcelona, el día 9 de junio de 1999 (85 aniversario del SPAL)

Impresión: EDIM

Depósito legal: B-24668-99

Realización-edición: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona

Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local

Diputación de Barcelona

C/ Comte d'Urgell, 187

Edificio del Reloj. Planta baja

08036 Barcelona

Cataluña. Spain

Tel.: 34 - 934 022 173 Fax: 34 - 934 022 490

a/e: s.patrimonial@diba.es

Ejemplar no venal

**Presidente de la Diputación de Barcelona**

Excm. Sr. Manuel Royes Vila

**Diputado-Presidente de la Comisión Informativa de Cooperación**

Ilmo. Sr. Jordi Labòria Martorell

**Diputados miembros de la Comisión Informativa de Cooperación (1993-1998)**

Ilmo. Sr. Jaume Armenteras Soterias

Ilmo. Sr. Josep Azuara González

Ilmo. Sr. Josep Bober Camprubí

Ilmo. Sr. Félix Domingo Chico Vara

Ilmo. Sr. Antoni Gómez Aliaga

Ilmo. Sr. Enrique Lacalle Coll

Ilmo. Sr. Josep M. Matencio Fernández

Ilmo. Sr. Jordi Moltó Biarnés

Ilmo. Sr. Ignacio Moreno Marcos

Ilmo. Sr. Antoni Morral Berenguer

Ilmo. Sr. Bartomeu Muñoz Calvet

Ilmo. Sr. Ramon Riera Macià

Ilmo. Sr. Celestí Sánchez González

Ilmo. Sr. Joan Serret Boada

Ilmo. Sr. Agustí Soler Regàs

Ilmo. Sr. Joan Usart Barreda

**Coordinador del Área de Cooperación**

Sr. Juan Echániz Sans

**Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local**

**Jefe del Servicio**

Sr. Antoni González Moreno-Navarro

**Sección Técnica de Proyectos y Obras**

Jefe: Sr. Pablo J. Carbó Berthold

Sra. Maria José Sureda Berná

**Unidad de Proyectos**

Jefe: Sr. Josep Rovira Pey (desde el 1 de octubre de 1996)

Sra. Anna Álvaro Millán

Sr. Arcadi Arribas Arroyo (desde el 1 de abril de 1996)

Sr. Joan Closa Pujabet (desde el 1 de julio de 1997)

Sr. Jordi Vey Martín (hasta el 15 de febrero de 1998)

**Unidad de Obras**

Jefe: Sr. Antonio Elizondo Cocolina

Sr. Jaume Bassas Carné

Sr. Antoni Rius Erill

Sr. Salvador Santolaria Castán

**Sección Técnica de Investigación, Documentación y Difusión**

Jefe: Dra. Raquel Lacuesta Contreras (desde el 1 de octubre de 1996)

Sr. Manuel Medarde Sagrera (desde el 16 de septiembre de 1995)

Sra. Immaculada Vilamala Aliguer

**Unidad de Investigación Histórica**

Jefe: Dr. Albert López Mullor

Sr. Àlvar Caixal Mata

Dra. Anna Castellano Tresserra

Sr. Xavier Fierro Macià

Sra. Isabel Serra Artigas (hasta el 22 de julio de 1996)

**Unidad de Documentación**

Jefa: Sra. Maria Antònia Carrasco Martí (desde el 1 de enero de 1997)

Sra. Rosa María Cantero Serena (desde el 16 de junio de 1997)

Sra. Maria Dolors Forés Mendiàldúa

Sra. Isabel Martín García (desde el 15 de junio de 1998)

Sra. Núria Solé Flamerich

**Unidad de Soporte Gráfico y Fotográfico**

Jefe: Sr. José Javier Sanz Suéscun

Sra. Montserrat Baldomà Soto

Sr. Francesc Beltran Fernández

Sra. Maria Teresa Gómez Casas

Sr. Jordi Grabau Figols (desde el 16 de diciembre de 1998)

Sr. Jordi Serra Artigas

**Unidad Administrativa**

Jefa: Sra. Rosa Ma. Serrano Bonell (hasta el 31 de enero de 1995)

Jefa: Sra. Gemma Casanovas Taltavull (desde el 16 de marzo de 1995)

Sra. M. Rosa Berné Canut (hasta el 15 de enero de 1993)

Sra. Consuelo Carmona Romero (hasta el 15 de mayo de 1996)

Sra. Anna Comalrena de Sobregrau Farré (hasta el 1 de septiembre de 1997)

Sr. Tomàs Garcia-Abad Yagüe (desde el 25 de marzo de 1996)

Sra. Núria Herrero Salas (desde el 16 de junio de 1996 hasta el 15 de abril de 1998)

Sra. Maria José Martín López (desde el 29 de septiembre de 1997)

Sra. Anna Morón Echeverría (desde el 1 de febrero de 1997)

Sra. Trinitat Prieto Martínez (hasta el 31 de octubre de 1996)

Sra. Carme Glòria Pujol Nadal (hasta el 31 de diciembre de 1995)

**Secretaría del Jefe del Servicio**

Sra. Carme Gas Casanova hasta el 15 de septiembre de 1997)

Sr. Ramon Mena Bueno (desde el 16 de diciembre de 1997 hasta el 15 de noviembre de 1998)

Durante el período comprendido entre 1995 y 1998 nos han dejado algunos compañeros (antiguos y recientes) y colaboradores que, de una u otra manera, han hecho posible la labor que aquí os presentamos y a quienes hoy rendimos homenaje: la funcionaria Anna Maria Vintó Martín, auxiliar administrativa (3 de septiembre de 1995); Ramon Feitó Soler, ordenanza (10 de septiembre de 1996); el Dr. Joan Ainaud de Lasarte, historiador (6 de noviembre de 1995); los antiguos dibujantes del SCCM, Marià Ribas Bertran (11 de septiembre de 1996) y Artur Gas Suñer (21 de abril de 1996); la antigua jefa de la Sección Administrativa del SCCM, Montserrat Sancho Buch, abogada (15 de diciembre de 1996); Esteve Sala Vilà, constructor, de Cardona (21 de febrero de 1997); y el aparejador colaborador Josep Maria Vale-

## El SPAL, Premio Nacional de Restauración 1998



El Ministerio de Educación y Cultura otorgó a finales del mes de diciembre de 1998 el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales, ex aequo, a los dos organismos de la administración pública más antiguos del Estado dedicados a esas actividades: el Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona (creado en 1914 por la administración provincial con el nombre de Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos) y la Institución Príncipe de Viana, creada por la Diputación Foral de Navarra un cuarto de siglo después.

En el caso del SPAL, se reconocía así un trabajo ininterrumpido durante 85 años con tres etapas bien diferenciadas, correspondientes a los mandatos de los tres directores que el Servicio ha tenido a lo largo del siglo xx.

A la izquierda de la fotografía, Jero-  
ni Martorell Terrats, arquitecto, jefe  
del Servicio desde 1915 a 1951. Pla-  
za de Josep Anselm Clavé, junto a la  
fuente con el monumento al Conde  
Arnau, Sant Joan de les Abadesses.  
Foto: Ribera, 1927.



A la izquierda, Camil Pallàs Arisa, ar-  
quitecto, jefe del Servicio desde 1954  
a 1978. Casino, Manresa. Foto: autor  
desconocido, hacia 1970.



En el centro, Antoni González More-  
no-Navarro, arquitecto, jefe del Ser-  
vicio desde 1981. Recinto de la Uni-  
versidad Industrial, Barcelona. Foto:  
Montserrat Baldomà, 03.1999.  
Fotomontaje digital: Jordi Grabau,  
03.1999.



**Volumen 1**

Presentación .....	9
La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental) .....	11
Notas .....	117
Índice .....	126

**Volumen 2****Obras (1993-1998)**

Teatro Els Catòlics. Cardona .....	19
Patio Manning de la Casa de Caritat. Barcelona .....	29
Retablo de la iglesia de Santa Maria. Rubió .....	37
Nuevas actuaciones en Sant Vicenç de Malla .....	51
Molino de la masia de Can Batlle. Vallirana .....	69
Palacio de Can Mercader. Cornellà de Llobregat .....	85
Torre del Baró. Viladecans .....	105
Iglesia de Sant Jaume Sesoliveres. Igualada .....	131
Iglesia de Sant Quirze de Pedret. Cercs .....	159
Iglesia de Santa Maria del Castell. Castelldefels .....	187
Puente medieval. Roda de Ter .....	205
Plaza Vella. Torelló .....	217
Barrio Antiguo. Sant Pere de Torelló .....	229
Plaça de l'Església. Sant Vicenç de Torelló .....	239
Edificio de protección de las termas romanas. Sant Boi de Llobregat. ....	261
Biblioteca Sant Antoni M. Claret. Sallent de Llobregat .....	281

**Anexo**

Otras actividades del SPAL, 1993-1998 .....	287
---	-----

## PRESENTACIÓN

La concesión a la Diputación de Barcelona del Premio Nacional 1998 de Restauración y Conservación de Bienes Culturales, el premio de ámbito español más importante en esta materia, viene a ratificar el reconocimiento que la labor realizada de modo ininterrumpido por nuestra institución ha sido esencial para la salvaguarda y la restauración del patrimonio arquitectónico, no sólo en el ámbito de la provincia de Barcelona sino también (en las épocas de la Mancomunidad y de la Generalidad republicana) del resto de Cataluña.

Los monasterios de Poblet, Santes Creus y Vallbona de les Monges, las murallas de Tarragona, la iglesia de Sant Pere de Camprodon, el castillo de Bellcaire, y tantos otros monumentos en los que se actuó a tiempo, son testimonio de esta preocupación y de esta responsabilidad. Por citar otro ejemplo, recordemos que una de las subvenciones más importantes que recibió el obispado de Vic para la restauración del monasterio de Santa María de Ripoll provino, precisamente, de la Diputación de Barcelona, que en 1886 concedió la cantidad de 5.000 pesetas (cantidad nada despreciable en aquella época) para hacer frente a la reconstrucción.

La Memoria que presento ahora y que recoge la actuación de la Diputación entre 1993 y 1998, es buena prueba de esta continuidad, y sobre todo del interés manifiesto en recuperar y transmitir a la posteridad los edificios propiedad de los entes locales, tanto si gozan de declaración monumental como si son elementos de segunda fila, ya que éstos constituyen para los municipios un patrimonio arquitectónico de interés histórico y artístico que hay que conservar y mantener en uso.

Esta amplia concepción del significado y de la valoración que hacemos del patrimonio queda reflejada en la diversidad tipológica de los elementos en los que se ha intervenido en estos últimos cinco años: el teatro Els Catòlics de Cardona, la fábrica Torres Amat de Sallent, convertida en biblioteca pública (que ha sido galardonada con el Premio Bonaplata de Restauración del Patrimonio Industrial 1998), las termas romanas de Sant Boi de Llobregat, las iglesias de Sant Quirze de Pedret, de Santa María del Castillo de Castelldefels y de Sant Jaume Sesoliveres de Igualada, el puente viejo de Roda de Ter, el molino de Can Batlle de Vallirana, el palacio de Can Mercader de Cornellà, la Torre del Baró de Viladecans, etc.

Junto a este patrimonio restaurado y reutilizado, hay que citar también las actuaciones urbanísticas en centros históricos, como por ejemplo la plaza Vieja de Torelló y la de la Iglesia de Sant Vicenç de Torelló, y el barrio antiguo de Sant Pere de Torelló, que se ha dotado de las instalaciones tecnológicas más avanzadas al objeto de mejorar la calidad de vida de los habitantes y de asegurar su permanencia.

**Manuel Royes Vila**, presidente de la Diputación de Barcelona



Manuel Royes,  
presidente de la Diputació  
de Barcelona



Antoni González Moreno-Navarro<sup>1</sup>

*«Lo ideal sería no tener  
que restaurar sino conservar  
los edificios con cuidado constante.  
Pero si hay que añadir algo a un  
monumento, la mezcla de estilos  
es un signo de vida.»  
Jeroni Martorell,<sup>2</sup> 1913*

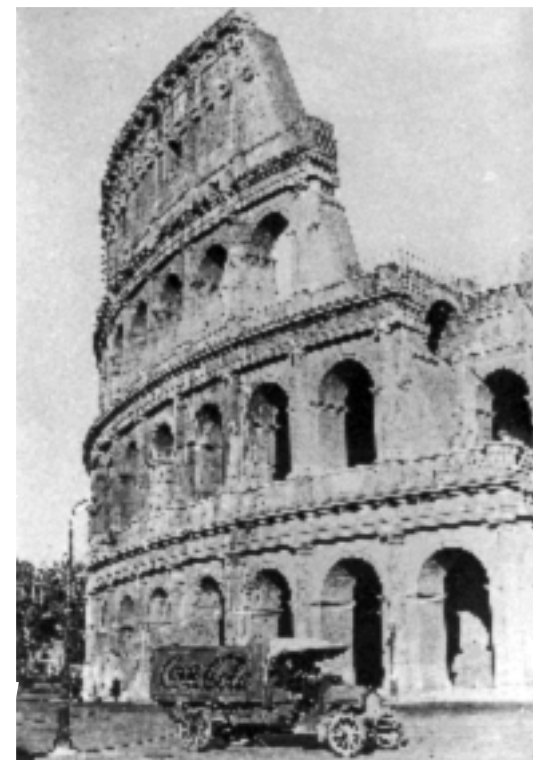
### EXORDIO

La restauración de objetos materiales empezó a dibujarse como disciplina hace un par de centurias a consecuencia del nuevo afán protector del patrimonio histórico. Desde entonces ha sido usual entre quienes se dedican o pretenden dedicarse a ese menester creer en la necesidad de formular o asumir como propia alguna teoría —o de adscribirse a una escuela ya contrastada— que les pueda facilitar unas normas con las que plantear sus intervenciones sin riesgos de error. Es decir, con la esperanza de disponer de unos «criterios» basados en unos principios inmutables, con validez permanente y universal, y por tanto no condicionada por las circunstancias específicas de cada actuación.

Esta actitud, cuestionable en cualquiera de los ámbitos de la restauración, es decididamente inadecuada en la del patrimonio monumental. Ninguna teoría universal formulada a lo largo de estas dos centurias ha generado por sí sola respuestas globales válidas para afrontar la compleja problemática de cada acción en particular. Una incapacidad que se ha agudizado en los últimos decenios.

Efectivamente, el nuevo papel social que en los países desarrollados se pretende que tengan la cultura en general y el patrimonio cultural en particular, la aparición de nuevas tecnologías específicas de restauración del patrimonio arquitectónico y, paralelamente, la sensibilización de amplias capas de la población y de nuevas regiones del planeta frente a la necesidad de conservar ese patrimonio, han provocado en este final de siglo una profunda crisis en los aparentemente consolidados principios sobre el concepto y alcance del propio patrimonio, así como la obsolescencia de la mayor parte de teorías que pretendían pautar las intervenciones en él.

Por la propia naturaleza de esta crisis, la solución no parece estar en la redacción de nuevas cartas científicas o de normativas y recomendaciones internacionales de alcance aún más universal. En primer lugar, por la imposibilidad de que den respuestas eficaces a una praxis cada día más diversificada como consecuencia de problemáticas y mentalidades particulares tan dispares. Pero también por el riesgo permanente de que esas



El Coliseo, Roma (Italia). Foto: autor y fecha desconocidos (Archivo Nebreda-Arxiu GMN).

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

12



Casa conocida como «La Boyacá», en el casco viejo de la ciudad de Panamá (República de Panamá). Foto: Antoni González, 21.11.1994.



Casa del Pozo (antiguo hostel), C/ Camino de Frontanyà, Borredà (Berguedà, Barcelona). Foto: Adriana González de la Cruz, 30.03.1999.

cartas universales sean utilizadas desde los países desarrollados o desde las mentalidades dominantes para tratar de imponer determinados modelos de comportamiento, tanto en cuanto a los fines (manipulando ideológica o comercialmente el patrimonio) como los medios de la restauración (contemplada a menudo como mero problema científico o tecnológico), olvidando en ambos casos a los auténticos destinatarios de la protección de ese patrimonio.

El camino de solución está hoy, a nuestro parecer, en favorecer los mecanismos de reflexión que permitan, desde cada mentalidad, cultura e idiosincrasia, analizar sin prejuicios la problemática propia y formular unos postulados generales respecto de cómo debe ser tratado el patrimonio en cada contexto y de cuál pueda ser la respuesta más eficaz a aplicar en cada caso.

En este contexto se sitúa el empeño que desde hace algunos años ha movido al Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona a definir un método de trabajo capaz de pautar su actividad restauradora.<sup>3</sup> Un método propio, sistematizado por nosotros, aunque, lógicamente, nutrido de las aportaciones de otras muchas personas e instituciones, que publicamos ahora por si pudiera ser útil, en su conjunto o parcialmente, a otros organismos o profesionales. Lo hemos denominado Método SCCM, en recuerdo de la denominación inicial de nuestro servicio, el Servei de Catalogació i Conservació de Monuments (Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos), creado por la Diputación de Barcelona en 1914.

En la expresión *restauración objetiva* con la que conocemos también nuestro método de trabajo, no entendemos el adjetivo como derivado de los conceptos de *certeza* o *irrebatibilidad*. Lo hacemos de acuerdo con su primera acepción académica («objetivo: perteneciente o relativo al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o de sentir»). La restauración objetiva debe ser entendida, por tanto, como aquella en la que, a diferencia de lo que ha sido más habitual hasta ahora, cuenta más el objeto (el monumento) —las necesidades objetivas (ahora sí en el sentido de *ciertas*) del monumento y de su entorno humano— que la manera de pensar o de sentir del sujeto restaurador, es decir, que las teorías, doctrinas, ideologías o escuelas genéricas con las que éste pueda identificarse.

Los principios básicos en que se fundamenta este Método SCCM son éstos:

—En cuanto al objeto (el monumento), la comprensión y valoración equitativa de sus tres dimensiones esenciales, la documental, la arquitectónica y la significativa, y la definición de su autenticidad no en función exclusivamente de la originalidad de la materia, sino de la capacidad de ésta para garantizar la permanencia de esos valores esenciales.

—En cuanto a la acción (la restauración), su concepción como disciplina simultáneamente científica, técnica, creativa y social, cuyo objetivo genérico es garantizar que la colectividad disfrute de los beneficios derivados de la conservación del patrimonio mo-

numental. Para ello, cada acto restaurador debe proteger el triple carácter del monumento en el que se produce, partiendo del conocimiento profundo y el análisis crítico de su compleja esencia y de la de su entorno —tanto el físico como el social—, de la objetivación de los fines de la actuación y de la elección de los medios (las técnicas analíticas, las terapéuticas y los criterios conceptuales y proyectivos). Esta elección se producirá, por tanto, no en función de apriorismos ideológicos, sino en base a esos fines particulares ya establecidos y a su idoneidad y eficacia reales para alcanzar aquella protección.

—En cuanto a los agentes, el indispensable carácter profesional e interdisciplinario de los estudios y trabajos, el papel fundamental de la administración pública (entendida como el conjunto de mecanismos creados por la colectividad para el buen gobierno de sus intereses comunes) y el papel activo de las colectividades destinatarias de las actuaciones.

El texto que sigue pretende explicitar estos fundamentos y sistematizar su aplicación práctica.<sup>4</sup>



*Porxada* (mercado cubierto), Granollers (Vallès Oriental, Barcelona). Foto: A. González, 20.02.1986.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

14



Pont du Gard, Remoulins (Francia).  
Foto: A. González, 24.02.1990.



Casa en la plaza de San Martín, Torrecilla (La Rioja). Foto: A. González, 23.11.1983.



Torres del Parque (arquitecto, Rogelio Salmona, 1964-1970), Bogotá (Colombia), arquitectura contemporánea declarada bien cultural. Foto: A. González, 22.10.1994.



Casa construida con bahareque (tierra y guadua), Caldas (Colombia). Foto: José Fernando Machado (del libro de Marcelo Villegas, *Bambusa Guadua*, Villegas Editores, 1989).

### EL OBJETO

#### El patrimonio arquitectónico

La transmisión de generación en generación de los objetos arquitectónicos está condicionada por la caducidad de los materiales y sistemas constructivos que en ellos se emplearon y por la alteración de las necesidades que originaron su erección o pervivencia, o por la prescripción de los programas funcionales conforme a los que fueron concebidos o adaptados. Cuando a pesar de darse estas circunstancias se produce la transferencia, en la mayor parte de los casos se debe a razones de signo económico y utilitario: si el deterioro o la obsolescencia no son irreversibles, suele ser menos costoso adaptar el objeto que sustituirlo.

En ocasiones, sin embargo, los incentivos que nos inducen a conservar y traspasar determinados objetos construidos están relacionados con los sentimientos de admiración, nostalgia, temor o esperanza que la comunidad ha depositado en ellos, bien por considerarlos testimonios destacados o símbolos de actividades y relaciones sociales —así como de las mentalidades, costumbres y creencias que las presidieron y de las tensiones y luchas que generaron—, bien por valorar la creatividad e ingenio de sus autores y artífices. Al conjunto de objetos así valorados acostumbramos a denominarlo patrimonio arquitectónico<sup>5</sup>.

Esas relaciones significativas y emblemáticas del ser humano con la arquitectura —en tanto que obra fruto de su ingenio y memoria de su actividad— se dieron desde siempre. Su explicitación, sin embargo, y la programación de acciones específicas derivadas de ellas se iniciaron apenas hace dos siglos, de la mano de las minorías ilustradas de la vieja Europa, y en su origen se refirieron siempre a construcciones singulares de extraordinario valor. Como ya señalé en el exordio, ha sido a lo largo del siglo xx, sobre todo en su último tercio, cuando se ha producido la paulatina propagación de la conciencia protectora de esa memoria construida y cuando se han multiplicado los tipos de objetos que se consideran merecedores de protección.

(Hoy se propugna la protección —junto a la de los palacios o las catedrales— de las construcciones populares, las de carácter industrial o aeronáutico, o las obras públicas, por citar unos ejemplos. Y no sólo de edificios aislados, sino de conjuntos o de entornos. Incluso la protección de conocimientos, como en el caso de las arquitecturas del barro, el adobe o la guadua, en las que tan importantes y dignas de protección o más que las obras se consideran las técnicas con que se realizaron.)

Paralelamente, el siglo que acaba se ha caracterizado por la profunda revisión de los contenidos de la arquitectura (programas, procedimientos, tipos constructivos, patrones de uso, etc.), cambios que, junto a la alteración del medio ambiente, han provo-

cado una prematura caducidad funcional y material de gran parte de esos objetos que se desea proteger. La simultaneidad de esos procesos de obsolescencia y sensibilización ha generado situaciones nuevas —como las reivindicaciones y conflictos sociales relacionados con el patrimonio construido, antes impensables— y ha contribuido a agudizar la crisis de conceptos y teorías que hemos vivido en los últimos decenios, una de cuyas consecuencias más evidentes, como ya señalé, ha sido la incertidumbre o indefinición sobre qué objetos construidos deben ser considerados como integrantes del patrimonio arquitectónico.

### Monumentos y arquitectura de segunda mano

Los procesos antes descritos han coincidido en los últimos tiempos, por otra parte, con crisis económicas al amparo de las cuales, al igual que ocurre con los automóviles o los electrodomésticos, determinadas construcciones heredadas cobran un especial valor, lo que mueve a la sociedad a procurar alargar su vida útil.

La pervivencia y valoración de estas «arquitecturas de segunda mano» no han hecho más que agravar el confusionismo sobre el carácter de los diversos tipos de objetos construidos conservados. Es cierto que la línea divisoria entre las arquitecturas de prioritario valor económico y las que integran el patrimonio arquitectónico no es diáfana: las primeras pueden poseer también valores históricos, urbanos e incluso sentimentales; y también las segundas pueden tener un estimable valor utilitario (y por tanto, económico). Sin embargo, la diferenciación es inevitable, sobre todo por razones pragmáticas, máxime de cara a la formulación de un método de trabajo como aquí se pretende.

Por una parte, la limitación de los recursos colectivos disponibles para conservar el patrimonio arquitectónico nos obligará a precisar qué objetos construidos merecen esa consideración y ese trato. Y existe una segunda razón: la necesidad de evitar que las actitudes y los resultados legítimos en la actuación sobre arquitecturas de ocasión se extrapolen en relación a los elementos del patrimonio arquitectónico, los monumentos, cuya esencia exige una mayor protección y un tratamiento cualificado.

### Lo que el viento no se llevó...

Para completar este acercamiento objetivo al patrimonio arquitectónico —como objeto de la restauración que pretendemos metodizar—, es indispensable analizar su estado real. Los elementos monumentales sobre los que la inmensa mayoría de profesionales tenemos que actuar, al menos en nuestro entorno cultural, no son casi nunca esos monumentos ideales en cuyo tratamiento se basan casi todas las teorías y tratados de restauración a nuestro alcance. Ni siquiera nuestros grandes paradigmas del pasado son casi nunca las genuinas creaciones de nuestros lejanos antepasados. Las más de las veces, al analizarlos, comprobamos que son recreaciones —más o menos científicas, más o menos imaginativas— que nuestros padres o abuelos hicieron de los originales.



«Esta es una forma de menospreciar el Pasado y de avergonzarnos del Presente», grafito en un edificio abandonado con suficientes valores para ser conservado. Valencia de Carabobo (Venezuela). Foto: A. González, 08.10.1991.



Casas gemelas en el paseo de Sant Joan, 202-204, Barcelona. (Joan Gumà Cuevas, arqto. 1929-30). Foto: A. González, 27.05.1971.



Arco de Constantino, Roma (Italia). Foto: A. González, 12.04.1996

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

16

Restos arquitectónicos de la antigua iglesia de San Felices (siglos IV al IX), Villafranca Montes de Oca (Burgos). Foto: A. González, 08.08.1982.



Despojos arquitectónicos de una muralla, Valladolid. Foto: A. González, 10.02.1992.



Campanario (siglo XVII) de la antigua iglesia parroquial de Santa María (siglos XII-XVI), Artés (Bages, Barcelona). Documento, arquitectura y símbolo a la vez. Foto: A. González, 07.12.1985.



Incluso, lo más habitual es que el patrimonio que la sociedad pone en manos de los restauradores sea, únicamente, lo que el viento no pudo llevarse de nuestro pasado: viejos caserones, desvencijadas iglesias, desgastados hitos, cuyos propietarios o usuarios, particulares o comunales, no tuvieron en su día recursos para substituir por otros nuevos. Cuando no despojos, ruinas —más o menos pintorescas, antiguas o sugerentes—, derrelictos que la historia ha abandonado en nuestros paisajes y que se han arrastrado a través de ella entre la admiración o el desinterés, víctimas además de su propia caducidad material, y que muchas veces han adquirido un especial interés para la sociedad en sus fases ya terminales.

No debemos por ello lamentarnos. Tan sólo ser conscientes. En esos monumentos, que no dejarán de serlo por ello (y que nadie debe intentar por ese motivo homologarlos a la arquitectura de segunda mano), laten esos otros valores no menos esenciales a partir de los que hemos de plantear nuestras estrategias.

### La esencia del monumento

Las connotaciones asociadas a algunas de las acepciones académicas de la palabra *monumento* y sus derivadas han conducido en los últimos años a favorecer la restricción de su uso, incluso su desuso. Se creyó, quizás, que la palabra no podía definir los elementos pertenecientes a algunas de aquellas nuevas categorías del patrimonio arquitectónico —la arquitectura popular o la industrial, por ejemplo— o que sólo podía referirse a los inmuebles decretados como tales, aceptando una ambigua división entre bienes declarados y no declarados, que ignora que la administración pública puede ratificar la condición monumental pero no la otorga.

En este trabajo vindicamos la palabra *monumento* como la mejor para referirse a cualquier objeto construido que forma parte del patrimonio arquitectónico, en función de esos rasgos esenciales que lo diferencian tanto en el conjunto del parque edificatorio como de los demás tipos patrimoniales que conforman el patrimonio cultural; diferencia, por otra parte, que va a condicionar el tratamiento que ese objeto debe recibir.

### Las tres facetas básicas del monumento

Las definiciones académicas de la acepción de la palabra monumento referida a las construcciones destacadas por poseer determinados valores acostumbra a circunscribir éstos a los históricos y los artísticos. Así lo hace exactamente el diccionario del Institut d'Estudis Catalans (1995): «Edificio notable, por motivos históricos o artísticos», o el *Diccionari català-valencià-balear* (1988): «Edificio o cualquier objeto notable como obra de arte o como indicadora de una cultura o un hecho histórico.» La Real Academia Española (1992) se atreve a presumir la existencia de otros valores, pero no los explicita: «Construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.»

Se trata en todos los casos de definiciones que, si bien reflejan una mentalidad dominante, son a todas luces insuficientes para expresar esa esencia diferenciadora de los objetos pertenecientes al patrimonio arquitectónico. El monumento es algo más que un objeto con dos tipos de valores posibles, el histórico (en el que cabe incluir el arqueológico) y el artístico. Por ello, explicitar ese etcétera que cita la definición de la Academia (ese «resto que se sobreentiende», según su propio diccionario), es fundamental para definir la esencia del monumento y, por extensión, la del patrimonio arquitectónico. Hoy parece evidente que junto a esa doble consideración del monumento es imprescindible explicitar otras, como su carácter de objeto arquitectónico y de elemento significativo o emblemático.

El conjunto de aspectos esenciales del monumento puede resumirse en tres facetas esenciales: la documental, la arquitectónica y la significativa. Tres facetas cuya presencia conjunta en el objeto construido constituye un requisito ineludible para poder aceptar su condición monumental y que, al mismo tiempo, toda intervención sobre el monumento debe contemplar, asumir y respetar.

### *El monumento, documento histórico*

La condición primigenia del monumento es sin duda la documental. Como resultado o escenario de acciones y culturas pretéritas cuya memoria es valorada por generaciones posteriores, el monumento se erige ante éstas como fedatario y agente evocador de aquéllas. El monumento es ante todo memoria de la historia y de la cultura del pasado, ya sea éste lejano o reciente. «La memoria histórica», dice Castilla del Pino, «está en los papeles que llamamos documentos, y está en las piedras que denominamos unas veces fósiles, otras herramientas o útiles, otras esculturas, anfiteatros, calzadas, fustes, capiteles, templos.»<sup>6</sup>

Además de esta aptitud del monumento para transmitir información histórica y cultural a la colectividad (y de posibilitar que ésta conmemore así hechos y circunstancias del pasado), la naturaleza documental del monumento tiene otro aspecto esencial. Se trata de su capacidad de suministrar —mediante el análisis de su materialidad— datos sobre el arte, la arquitectura, la construcción y la técnica del pasado, y también sobre su propia historia y la de las colectividades con él relacionadas, o sobre sistemas productivos, hábitos residenciales, mentalidades sociales o, en fin, sobre la historia del país o del lugar donde se erigió. Esta noticia sobre sí mismo o su entorno que el monumento puede facilitar es de especial importancia cuando, por su cronología o circunstancias, resulta muy difícil conseguir otro tipo de documentación referida a él. En este aspecto cognoscitivo el monumento es, sin duda, el mejor documento de sí mismo.

La condición documental del monumento (en sus dos aspectos señalados, testimonial e informativo) es la que con más propiedad vincula el patrimonio arquitectónico al conjunto del patrimonio histórico. Pero esa condición documental no debe contemplarse aislada de las demás que configuran la esencia del monumento.



Restos arquitectónicos de la cartuja de Escaladei (portada, siglo XVIII), Morera de Montsant (Priorato, Tarragona). Foto: autor desconocido, 1899 (Archivo Nebreda-Arxiu GMN).

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

18

La belleza espacial. Cabecera de la iglesia gótica (siglo XIV) de Santa María del Mar (arquitecto, Berenguer de Montagut), Barcelona. Foto: M. Baldomà, 31.08.1992.



La belleza formal. Hotel Central (arquitectos, Ohmann, Bendelmayer, Dryák, 1899-1901), Praga (Chequia). Foto: A. González, 22.10.95.



La capacidad de uso. Anfiteatro romano, Nîmes (Occitania, Francia), construido a finales del siglo I de la Era; cubierto desde 1988 (arquitectos, Nicolas Michelin y Finn Geipel). Foto: A. González, 12.02.1989.



### *El monumento, objeto arquitectónico*

Junto a esa primera esencia documental hay que señalar del monumento su condición de objeto arquitectónico. En primer lugar, su carácter de objeto material, aspecto que cada día va a ser más importante en su valoración y tratamiento. Efectivamente, en el anunciado «planeta digital» en que se va a convertir en el inmediato siglo XXI nuestro pequeño mundo reducido a aldea, frente a las realidades virtuales que van a impregnar y condicionar todas las etapas y estadios del aprendizaje del ser humano, los objetos reales, como mínimo en cuanto transmisores de la memoria —y especialmente de las emociones y sentimientos anejos a ella—, van a resultar esenciales e insustituibles. (Hasta el punto que quizá algún día cualquier objeto material añejo, por esa única condición, independientemente de que posea o no otros valores, llegue a ser considerado patrimonio cultural.)

Y junto a esa condición de cosa o estructura material, condición que comparte y compartirá siempre el monumento con otros tipos de elementos patrimoniales, debemos destacar en seguida su específica condición de objeto arquitectónico, es decir, la especificidad que en el conjunto del patrimonio cultural le otorga esa condición de producto arquitectónico. Especificidad que, contra lo afirmado por algunos teóricos —Cesare Brandi, por ejemplo<sup>7</sup>— no se deriva únicamente de un mero problema estático (es decir, de su «necesidad de ser mantenido en pie») sino de la «manera arquitectónica» de ser objeto el monumento.

El valor de una obra de arquitectura radica en la eficacia con que responde a la función que la justifica (la función utilitaria y la simbólica), en la belleza formal y espacial, y en la racionalidad en la disposición de los materiales y sistemas constructivos. También acostumbra a ser valor genuino de la obra arquitectónica la posibilidad de admitir nuevos usos cuando pierde el primitivo («la capacidad de un edificio para sobrevivir a estos cambios [de uso] es una prueba de su valía: una prueba de que el edificio responde a algo más profundo en nosotros que la efímera función que lo requería»),<sup>8</sup> o su valor urbano o paisajístico, es decir, su capacidad de singularizar o enriquecer, incluso de ordenar o jerarquizar la trama urbana o el territorio.

Estos parámetros, decisivos como digo para valorar una obra arquitectónica, son también básicos para valorar el monumento y para definir los objetivos y los medios a emplear en su restauración. Efectivamente, fruto de esa condición arquitectónica, la materia del monumento puede jugar un papel más instrumental que en los demás objetos artísticos, en los que materia y obra son casi siempre inseparables, y, por otra parte, el monumento no se puede considerar nunca como creación acabada, no modificable, condición que parece consubstancial con las demás creaciones artísticas. También son consecuencia de esa condición del monumento su vinculación a las realidades sociales y territoriales en las que se halla implicado.

Olvidar o minusvalorar, por tanto, la condición arquitectónica que preside la especificidad del monumento, o lo que es lo mismo, equiparar el patrimonio arquitectónico



a otros de naturaleza distinta, comporta el riesgo de errores en el orden metodológico, administrativo y legislativo, de los que la historia nos ha dado ya suficientes muestras.

### *El monumento, elemento significativo*

Un análisis más profundo del concepto de monumento nos obliga a añadir también entre sus valores determinantes el carácter significativo. O dicho de otro modo: la condición monumental de un edificio puede derivarse tanto de valores intrínsecos —como los históricos y artísticos, aparentemente objetivables—, como de valoraciones explícitamente subjetivas, como la simbólica o emblemática, o las relacionadas con aspectos puramente emocionales —estéticos o sentimentales— o con las convicciones más íntimas (la evocación de la trascendencia, por ejemplo).

Ese valor significativo del objeto construido puede ser suficiente también para que alcance la categoría legal de monumento (en algunos casos puede llegar a constituir el único motivo) y para que su presencia genere procesos de cualificación formal, simbólica y utilitaria de la trama urbana o del paisaje, procesos que asociamos con el papel de los monumentos.

En ocasiones, los significados de algunas construcciones pertenecen al ámbito estrictamente individual. Por ejemplo, los de rincones y paisajes como los que el poeta Vicent Andrés Estellés pretendía incorporar a «su» guía de la ciudad de Valencia, no los habituales «lugares ilustres, monumentos impasibles», sino los «lugares donde tanto nos amamos, donde te abriste la blusa para mostrarme tus pechos, donde por vez primera te besó un hombre [...]»;<sup>9</sup> o el de aquél al que aludía Gaspar Jaén —sin duda, el poeta que mejor ha descrito las significaciones íntimas y colectivas de los monumentos: «Me di cuenta de lo que suponía la destrucción de la ciudad el día que vi como derruían la casa donde estaba la barbería a la que mi abuelo me llevaba siendo yo pequeño a leer el periódico.»<sup>10</sup> Imágenes y arquitecturas que forman parte de la memoria individual, de la biografía individual, cuya desaparición o transformación (sobre todo si su justificación no se acaba de comprender) puede herir la sensibilidad de alguna persona o de un grupo, pero que a menudo deja indiferente a la mayoría.

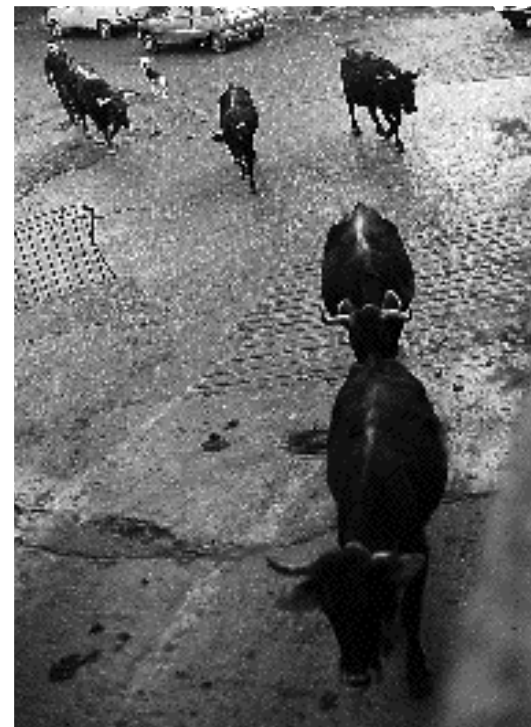
Otras veces, por razones diversas, la vivencia de una significación puede ser compartida por toda una comunidad (incluso por personas o grupos alejados cultural y geográficamente, o por toda la humanidad). Es lo que ocurre con aquellos edificios, paisajes y lugares que configuran nuestros escenarios colectivos (como los que evoca Miquel Martí Pol: «Ha llegado la hora de recordar que el pueblo perdura en las calles con empedrado antiguo, en el puente y en la iglesia que han conocido toda la gente del pueblo».)<sup>11</sup> Vivencia compartida, bien por la condición de colectivos de esos edificios o lugares, bien por su capacidad —en función de su calidad de memoria colectiva— de identificar a la comunidad ante sí misma y ante las demás. «Esta es la función de la memoria», dice Castilla del Pino, «[...] la construcción y, una vez construida, la conservación de la identidad.» La memoria, afirma el psiquiatra andaluz, «no sirve tan sólo



Escenarios de memoria individual. Casa en Riópar (Albacete). Foto: A. González, 19.08.1994.



Puente del Rey (1626), Panamá la Vieja, Panamá (República de Panamá). Foto: A. González, 21.11.1994.



Viguera (La Rioja). Foto: A. González, 23.11.1983.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

20

La casa más antigua del lugar. Un patrimonio a conservar. San José del Rincón (Argentina). Foto: A. González, 07.04.1998.



Centro social del barrio del Bon Pastor, Barcelona. Un edificio que asumió funciones significativas en los años finales de la II Dictadura de nuestro siglo. Foto: COAC, hacia 1974 (Arxiu GMN).



para que sepamos quiénes somos para nosotros mismos, sino para que los demás sepan, gracias a su memoria, quienes somos para ellos.»<sup>12</sup>

En algunas ocasiones la relación significativa de la gente con un edificio depende sólo, o prioritariamente, de la función que el edificio cumpla en la organización social y de su papel simbólico al asumir la representatividad de esa función. Hasta el punto que, en este caso, un monumento puede dejar de serlo si por cualquier razón pierde la función o el simbolismo que asumía. (La casa consistorial, el teatro municipal o el casino popular, por ejemplo, por la naturaleza de su función, son tipos edificatorios con proclividad monumental —con tendencia a convertirse en hito urbano cualificador del tejido y con vocación de permanencia—, independientemente de que sus fábricas acumulen o no valores de otro tipo.)

La independencia del aspecto significativo del monumento con respecto a los demás valores se pone de manifiesto también en situaciones sociales críticas. A veces, inmuebles de escaso o insuficiente valor arquitectónico e histórico asumen funciones significativas (en la reivindicación de unos derechos, en la lucha por la libertad y la identidad, por ejemplo) y ello aconseja tratarlos —quizá provisionalmente— como si fueran auténticos monumentos. Eso puede ocurrir en países —dice Marina Waisman, refiriéndose a América Latina—, que si bien no poseen una gran riqueza monumental, «están profundamente necesitados de lograr una identificación con su propia historia». Esa necesidad propicia, según la profesora cordobesa, que «se favorezca a la identidad cultural frente a la mera continuidad estilística, al valor significativo o de uso frente a la exclusiva valoración de lo estético o lo original, al descubrimiento de valores potenciales frente al reconocimiento exclusivo de los valores tradicionales».<sup>13</sup>

Este valor instrumental del bien arquitectónico asociado a su carácter significativo, conlleva también riesgos cuando se contempla aislado de los demás valores. En primer lugar, hace de él presa fácil de la manipulación desde cualquier instancia del poder (político, económico o cultural). Una manipulación que puede no sólo desvirtuar la esencia del monumento, sino incluso afectar gravemente su conservación o su pervivencia. La «depuración» de monumentos (la supresión de partes o aspectos que no responden a los valores que el poder desea que sean los apreciados), su destrucción en caso de conflictos étnicos o de guerras, o su lenta e implacable degradación a causa del turismo de masas mal controlado son consecuencia, paradójicamente, de ese valor significativo.

Aun aceptando ese y otros riesgos, la faceta significativa del monumento es siempre esencial, y su contemplación, un rasgo definitorio de la restauración objetiva. Es especialmente importante para aquellos en cuyas manos la sociedad acostumbra a depositar «lo que el viento no se llevó». Para quienes, gracias a eso, hemos aprendido a valorar cómo para un pueblo, para una colectividad, su iglesia o su castillo o su casa comunal —por anodinos que sean o desvencijados que estén— son su auténtico *World Heritage*. Un patrimonio al que deberemos dedicar nuestra atención como si realmente patrimonio de la humanidad fuera.

### La autenticidad del monumento

La Carta de Venecia de 1964, en su preámbulo, afirma que «la humanidad ha de aspirar a transmitir el patrimonio monumental común con toda la riqueza de su autenticidad».<sup>14</sup> Ese explícito mandato ha sido desde entonces motivo de reflexión y debate, reavivados como consecuencia de la revisión de la carta en su treinta aniversario.

Los redactores de aquel venerable documento utilizaron la palabra *autenticidad* —en tanto que antónima de *falsedad*— para oponerse a las entonces frecuentes reconstrucciones fantasiosas de monumentos y centros históricos, pero sin ninguna intención doctrinal o teórica (de hecho, no se hace más referencia a ese concepto en el articulado posterior). Por ello, como en el entorno cultural en que fue concebido el documento se asocia frecuentemente la autenticidad con la «originalidad material», de la cita pareció desprenderse que para que el monumento permanezca auténtico, al ser transmitido debe ser preservada su materialidad original.

La progresiva incorporación a las instituciones internacionales relacionadas con la protección del patrimonio de los países con culturas y mentalidades en las que los monumentos son valorados más por su capacidad simbólica que por su materia (por lo que su transmisión a las futuras generaciones no presupone siempre la preservación estricta de esa materia), y en las que, a menudo, ni siquiera existe un vocablo para expresar el concepto *autenticidad*, ha obligado a buscar una definición de éste más amplia, más respetuosa con esa diversidad cultural. Una definición que así mismo fuera válida para los nuevos tipos patrimoniales (jardín histórico, paisaje cultural, arquitectura popular o contemporánea, etc.), en los que la idea de autenticidad se presume distinta a cuando se refiere al monumento en su versión más tradicional. Este proceso, aglutinado en los últimos años desde ICOMOS, culminó con la aprobación en 1994 de la Carta de Nara,<sup>15</sup> que si bien constató el problema, no lo resolvió.

Unos años antes, tratando de objetivar nuestra práctica restauradora —con una intención y un alcance mucho más limitados, por tanto—, nosotros ya habíamos planteado una reflexión similar. El primer fruto útil para nuestro planteamiento fue cuestionar la relación que habitualmente se establece entre autenticidad, originalidad y materia.

### *Autenticidad, originalidad y materia*

En su definición académica el adjetivo auténtico equivale a «acreditado de cierto». Si atendemos a la acepción habitual de autenticidad a la que ya me referí, sólo deberíamos considerar el monumento como auténtico si es cierta la originalidad de su materia. El análisis de la esencia del monumento hecho hasta ahora nos obliga a precisar y matizar esta aseveración.

En primer lugar, en cuanto al concepto de originalidad, habrá que tener en cuenta que la gran mayoría de monumentos no son fruto de un único acto inicial, sino de un proceso evolutivo. El monumento puede tener, por tanto, sucesivos «orígenes» y nos he-



Casa y parque de Serralves, Oporto (Portugal), Marques da Silva. arqto., 1930-40, declarada de interés público en 1996. Foto: A. González, 15.05.1999.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

22



Coronación como académico del poeta José Zorrilla (1817-1893) en el patio de los Leones de la Alhambra de Granada. Foto: R. Garzón, 1889 (Archivo del arquitecto Carlos Sánchez, Granada).



Patio de los Leones de la Alhambra, Granada. Foto: A. González, 06.10.1990.



Alberca de los jardines del Generalife, Granada. Foto: A. González, 26.11.1988.

mos de referir a todos ellos, no sólo al primero, aunque sin olvidar que, muy posiblemente, junto a aportaciones que han ido enriqueciendo el monumento, se hayan producido «excrecencias históricas» (transformaciones sin intencionalidad formal o significativa, o fruto de la fantasía o la impericia restauradora, o como consecuencia de accidentes, antrópicos o no).

Por otra parte, si entendemos el monumento como suma de valores de carácter documental, arquitectónico y significativo, la autenticidad debe referirse, no tanto a su materialidad, como a esos valores, o no debe hacerse tanto en función de la materia en sí, como del papel que ésta juega en la definición de aquellos valores esenciales. En cuanto a la materia, por tanto, habrá que valorar con distinto rasero su naturaleza, su forma, su papel (constructivo, estético, etc.) y la relación de contemporaneidad entre su presencia en el monumento y el acto (creativo o técnico) que la dispuso por primera vez.

Una forma original puede ser asumida por un material de naturaleza distinta y seguir siendo, como tal forma, auténtica; sin embargo, una materia informe (por mutilación o deterioro) o que haya perdido su papel estático, por mucho que conserve su naturaleza original, aporta poco ya a la autenticidad arquitectónica del monumento.

La autenticidad de un elemento o del monumento en su conjunto no se basa tanto en la «originalidad temporal» de la materia o de su naturaleza, como en que sea capaz de autenticar —de «acreditar de ciertos»— los valores del monumento: de documentar los atributos espaciales, mecánicos y formales inherentes a los sistemas constructivos y los elementos ornamentales originales (o, incluso, en ocasiones, las señales, las huellas que la historia y los avatares han dejado en unos y otros), y de permitir la funcionalidad y la significación —estética y emblemática— que unen el monumento a la colectividad.

El que la sombra que produce una moldura, las proporciones y capacidad portante de una columna, o la luz que tamiza una celosía correspondan a las previsiones de sus autores es más definitorio de la autenticidad de esos elementos que el que las materias con que están hechas la moldura, la columna o la celosía sean las originales o no. Son más auténticos un muro de carga o una bóveda que trabajen tal y como fue previsto originariamente, aunque todos sus componentes sean nuevos, que un muro o bóveda cuyos elementos hayan sido materialmente conservados pero que hayan perdido su capacidad mecánica. La autenticidad de una dovela radica más en la manera como transmite la carga que en la antigüedad de su labra. Igual ocurre con un espacio, que será más auténtico cuanto más se aproxime al concebido por el autor —o al resultante de una alteración creativa posterior—, al margen de que los elementos constructivos sean los originales u otros que los hayan substituido.

(Los pilares del patio de los Leones de la Alhambra no son o dejan de ser auténticos en función de si están ahí desde la época nazarí o desde que los colocaran los restauradores. Son auténticos si son capaces de documentar su propia naturaleza,

forma y textura, y de recordar con rigor científico el espacio original y, por lo tanto, de transmitir los mensajes históricos, estéticos y emblemáticos de aquella sugestiva arquitectura. Algo similar ocurre en el vecino Generalife. Ninguna flor de las que vemos y olemos hoy en él fue vista ni olida por sus primeros moradores, ni tan siquiera, posiblemente, por los turistas de la temporada anterior. No por ello se resiente la autenticidad de aquel jardín que, como en el caso de todos los jardines históricos, no depende de la originalidad material de sus elementos, sino de si se ha sabido mantener su traza, su riqueza botánica y plástica, y transmitir con ellas a los espectadores actuales las sensaciones y experiencias que sintieron los primeros.

¿Quién puede dudar de la autenticidad del Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 —derruido en 1930 y reconstruido entre 1981 y 1986? Su ubicación, en cuanto al solar y al entorno, es exactamente la original; la fábrica recuperada ha heredado con total eficacia la significación cultural que tuvo la primitiva y su materialidad responde con fidelidad al proyecto de Mies van der Rohe, aunque la materia utilizada sea nueva. Resulta paradójicamente más difícil de aceptar la autenticidad del ábside de la iglesia románica de Fuentidueña, a pesar de ser sus sillares y dovelas los originales. Su traumático desmontaje y traslado y su ubicación actual en el siniestro museo de los claustros de Nueva York le niegan esa autenticidad.)

### *Falso histórico y falso arquitectónico*

Precisar el concepto de autenticidad comporta ineludiblemente hacer lo propio con el de falsedad, concepto este que, como aquél, deberá referirse no tanto a la originalidad de la materia como a los valores esenciales del monumento.

En el mundo del patrimonio artístico se acostumbra a considerar «falso histórico» (adaptación de la expresión italiana ya incorporada al léxico castellano de la disciplina) el resultado de cualquier intervención tendente a la restitución del aspecto original de la obra, por considerar que «pretende insertarse en ese ciclo cerrado que es la creación, substituyendo al propio artista o suplantándolo».<sup>16</sup> La traslación no reflexiva de este juicio valorativo al ámbito del patrimonio arquitectónico —hecho cada día más frecuente— olvida la diversa naturaleza de los actos creativos que dan origen a las obras de arte y las de arquitectura, lo que provoca confusiones que conviene deshacer.

Así como en una obra de arte, normalmente, el autor protagoniza no sólo su concepción, sino también su ejecución, en una obra de arquitectura, son otros los que a partir de la propuesta creativa del autor la realizan. Puede darse el caso de obras de arquitectura auténticas póstumas a su autor; nunca así, hasta ahora, una pintura o una escultura. Sería posible, por tanto, «insertarse en un ciclo creativo arquitectónico», incluso resucitarlo, sin cometer falsedad. Pero es que, además, en arquitectura, por lo general, no existen ciclos creativos cerrados, sino evoluciones —creativas o no— para adaptar las obras a las realidades que las rodean y las justifican. (La permanente ca-



Pabellón de Alemania (arquitecto, Mies van der Rohe, 1929), Barcelona. Foto: autor desconocido, 1929 (Archivo Nebreda-Arxiu GMN).



Pabellón de Alemania (arquitectos, Mies van der Rohe, 1929, y Cirici, Ramos, de Solà-Morales, 1981-1986), Barcelona. Foto: Alfred Pastor, 1986.



Restos de la iglesia de San Martín, Fuentidueña (Segovia) que quedaron in situ tras el salvaje e impune expolio del ábside, ahora impúdica y desvergonzadamente expuesto en Nueva York (EUA). Foto: A. González, 01.10.1989.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

24

pacidad del monumento de ser adaptado y reinterpretado, como hemos visto, es una facultad derivada de su propia esencia arquitectónica, de su genuina autenticidad). Completar ese ciclo creativo —no cerrado, sino detenido en el tiempo— puede no constituir tampoco falsedad.

(Los elementos nuevos incorporados a los monumentos, necesarios para que éstos asuman nuevas funciones, si expresan a través de su forma o su textura el momento histórico en que han sido añadidos, no constituyen falsedad, sino una manifestación de la genuina autenticidad arquitectónica del monumento. Otra cosa es el juicio estético que merezcan, ya que la autenticidad y la belleza no tienen por qué andar siempre parejas, o si esos añadidos dañaron el valor documental o significativo del objeto preexistente al ser incorporados al conjunto.)

Es otro el concepto de falso histórico aplicado a los monumentos. Al contrario de como ocurre —según algunos teóricos de la restauración— en las obras de arte, en las obras arquitectónicas deben calificarse así las aportaciones que, renunciando a «insertarse en el ciclo creativo», intentan disimular su cronología (como esas construcciones «históricas» hechas de fábrica de ladrillo mecánico aplacada con piedra artificial con que se completan algunos monumentos en aras, ¡oh, paradoja!, a «mantener su autenticidad») o aquellas que resultan anacrónicas con su tipología (como las lámparas de incandescencia con apariencia de tintero medieval).

Pero en el patrimonio monumental, tan preocupante o más que el falso histórico, es el falso arquitectónico. Cabe conceptualizar así los elementos cuya esencia constructiva o estructural haya sido gratuitamente desnaturalizada (como esos muros de «piedra vista», despojados de sus revestimientos en aras a un absurdo pintoresquismo historicista) y la mayoría de las «lagunas», las interrupciones o faltas materiales.

Efectivamente, así como en los bienes artísticos estas lagunas no parecen afectar a su autenticidad (al contrario, es la voluntad de subsanarlas la que acostumbra a generar el falso histórico), en los bienes arquitectónicos, a tenor de su esencia y del concepto de autenticidad que hemos expuesto, las lagunas constituyen en sí mismas un falso arquitectónico. Una arquitectura cercenada de sus atributos esenciales —un edificio sin cubierta o un acueducto que no transporta agua, por ejemplo— no puede ser en sí misma auténtica, por mucho que lo sean algunos o todos los elementos constructivos conservados.

(El Partenón ateniense, privado de la policromía de sus elementos de piedra y de su cubierta, tiene más de despojo arquitectónico que de auténtica arquitectura; constituye en definitiva una arquitectura falsificada por su propio devenir, un falso arquitectónico.)

Subsanar esas lagunas —cuando se pueda y resulte conveniente— no supone necesariamente «suplantar» al autor o falsificar la obra, sino bien al contrario, puede ser una manera de autenticarla, de devolverle su genuina autenticidad arquitectónica.

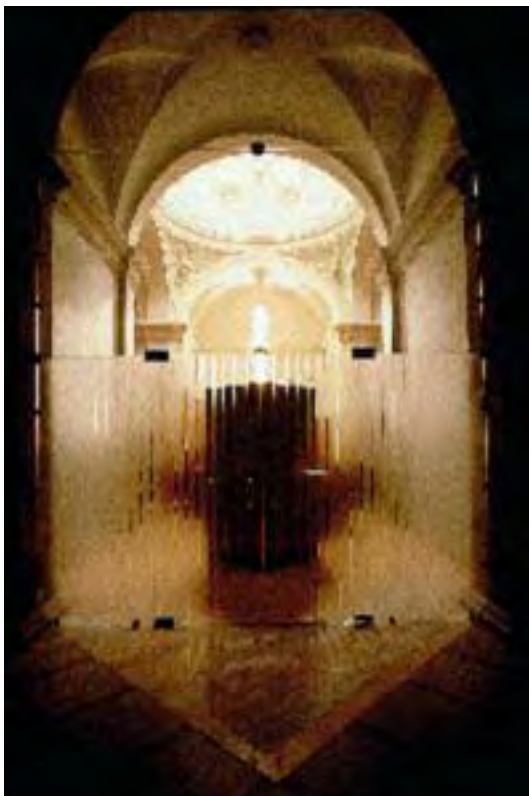


El Partenón (siglo VI, aC), Atenas (Grecia). Foto: A. González, 17.08.1983.

(Algunas chimeneas de las que pueden verse hoy en la fantástica azotea del Palacio Güell de Barcelona pueden conceptuarse como «falso histórico», de acuerdo con aquellas teorías antes citadas. Fueron diseñadas por Antoni Gaudí cuando construyó el edificio a finales del siglo XIX, pero sus caperuzas, que habían perdido su revestimiento original, lucen hoy otro, realizado en 1992 según el diseño de ceramistas y pintores contemporáneos. Sin embargo, a juicio de quienes restauramos el palacio las chimeneas son más auténticas ahora, así restauradas, que antes de serlo. Desnudas de decoración —siendo ésta tan decisiva en la obra de Gaudí—, constituían a nuestro parecer un «falso arquitectónico», una falsedad mucho más grave en nuestra manera de entender el patrimonio monumental, falsedad cuya perpetuación, además, no estaba en absoluto justificada.<sup>17)</sup>



Caperuzas de las chimeneas de la fachada noroeste del Palacio Güell (arquitecto, Antoni Gaudí, 1890), Barcelona. Revestimientos (de izquierda a derecha): Joan Mora (1992), colectiva (1994), Robert Llimós (1994) y Joan Gardy Artigas (1992). Foto: M. Baldomà, 10.05.1994.



Iglesia de Sant Miquel, Cardona (Bages, Barcelona), entrada a la capilla del Santísimo (arquitecto, Antoni González, 1991). Foto: M. Baldomà, 27.11.1991.

### LA ACCIÓN

#### La esencia de la restauración monumental

La Real Academia Española, en su *Diccionario*, define la palabra *restauración* como la acción o efecto de «reparar, renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía». Se trata de una declaración válida en nuestro caso: si sustituimos «cosa» por «monumento», resulta una buena definición de *restauración monumental*, acorde con el carácter tanto material como emblemático del monumento.

En los últimos años, sin embargo, en el ámbito del patrimonio inmueble, ha sido frecuente que el uso de la palabra *restauración* se haya restringido en beneficio de otras analógicas, como *rehabilitación*, *reutilización*, *reciclaje* o *recuperación* y sus derivadas o similares. Y se ha hecho en atención, bien al tipo de objeto (con tendencia a reservar *restauración* para las actuaciones en los monumentos estelares), bien al carácter de la acción (asociando en este caso *restauración* con los trabajos de carácter meramente conservativo o sin cambio de uso o sin apenas transformación del elemento).

Nosotros utilizamos la palabra *restauración* para definir cualquier actuación sobre cualquier elemento del patrimonio arquitectónico que tenga como intención el garantizar o mejorar su estado de conservación, su uso o su significación y estima, siempre que no menoscabe los valores esenciales del objeto.

#### Los rasgos esenciales de la restauración monumental

La definición académica de *restauración* con la que se encabeza este capítulo aplicada al ámbito del patrimonio monumental es válida, como se ha dicho, pero comprensiblemente insuficiente. Lejos, sin embargo, de pretender una declaración formal alternativa, nos parece más oportuno intentar definir la restauración monumental a través de una reflexión sobre algunos de sus rasgos esenciales.

#### *Especificidad*

Los principios con que se ha pretendido hasta ahora pautar la actuación en los monumentos —al ser teóricos los autores de la mayor parte de cartas y manifiestos en que se han expuesto— se han basado casi siempre, bien en unos principios hipotéticamente válidos para el conjunto del patrimonio cultural, bien en la ya denunciada sinonimia aparente entre el patrimonio arquitectónico y el artístico. De esta confusión se han derivado muchos errores, y de éstos, muchos conflictos. Una consideración inicial indispensable para perfilar la restauración monumental es, por tanto, la relativa a su especificidad.



La propia especificidad del patrimonio arquitectónico, derivada de la esencia trina del monumento y de las circunstancias sociales, culturales, territoriales y urbanísticas en que se halla, es la que exige plantear ese tratamiento diferenciado. El carácter constructivo del objeto monumental, por ejemplo, hace que su restauración participe también de los fines y medios —incluso de la creatividad— propios de disciplinas como la arquitectura y la ingeniería. Esa diferencia es la que se desea expresar con la imagen de una «restaurada» Venus de Milo que utilizamos a menudo como alegoría visual. (Si la Venus de Milo en vez de escultura fuera arquitectura, restaurarla exigiría, posiblemente, devolverle los brazos, incluso, quizá, actualizarla en cuanto a estética personal, adaptarla a los gustos dominantes de la época en que fuera restaurada).

No es posible, por tanto, diseñar políticas de protección, uso o promoción, ni crear un marco jurídico, administrativo y de gestión de ese patrimonio, ni plantear correctamente una disciplina técnica, creativa y científica como es la restauración monumental sin tener en cuenta esa especificidad.

### *Unidad*

Cada día son más patentes los intentos de particularizar subconjuntos del patrimonio arquitectónico en función de las características cronológicas, tipológicas o morfológicas de sus elementos, o por su uso primitivo o actual, o por la atracción que por diferentes causas puedan suscitar entre colectivos de profesionales o de aficionados.

Desde el punto de vista del conocimiento previo (que constituye una base esencial de la restauración) este fenómeno puede ser útil, ya que permite profundizar mejor ese conocimiento. Y a su vez, estos estudios particulares pueden tener una eficaz aplicación en parcelas de la investigación (como en el caso de la historia de la industrialización, beneficiada sin duda de ese cada día mejor conocimiento del patrimonio industrial).

Es posible, por otra parte, que la protección de un patrimonio aún no suficientemente valorado por la sociedad (como la arquitectura contemporánea o la popular) justifiquen aún una atención especial, incluso el diseño de algunas estrategias de salvaguardia propias. Debe inquietarnos, sin embargo, que se propugnen para esos subconjuntos políticas específicas de protección (planes urbanísticos o catálogos, por ejemplo) o incluso criterios de restauración diferenciados.

Cualquier elemento de estos subconjuntos, aparte su vinculación tipológica e histórica con sus similares, guarda relación directa (territorial, social, urbanística, jurídica, etc.) con elementos patrimoniales dispares. Por ello, si bien su valor documental puede ser definido desde una parcela singular de la ciencia o de la historia (nunca del todo aislada de las demás, por supuesto), su tratamiento (su posible reutilización social, su papel singularizador de la trama urbana, su restauración, en definitiva) debe ser definido con el mismo método y criterios que son aplicables a cualquier otro elemento del patrimonio monumental y desde la contemplación de la problemática general del conjunto de éste.



Venus de Milo puesta al día, según la versión del arquitecto Antoni González realizada por el escultor Emili Colom. Foto: M. Baldomà, 01.10.1991.



Monasterio de Santa Clara-a-Velha (siglos XIII al XIV), Coimbra (Portugal). Foto: A. González, 10.07.1997.



Instalaciones industriales, Villanueva del Río y Minas (Sevilla). Foto: A. González, 03.10.1990.



Iglesia de San Basilio (arquitectos, Barma y Posnik, 1555-1560), Moscú (Rusia). Foto: A. González, 19.05.1978.

### *Historicidad*

La restauración de un monumento es un hecho histórico: se produce en unas determinadas coordenadas sociales, económicas y culturales de un lugar concreto, en un momento preciso de su historia, y en una determinada situación de la cultura arquitectónica, constructiva y de la propia restauración como disciplina. Es en función de esta historicidad, que el acto restaurador no puede ser planteado nunca como un acto hermético e intemporal, fruto de la aplicación de teorías abstractas y universales en función de cualidades y necesidades endógenas de un monumento aislado de su entorno.

Esta historicidad del acto restaurador —y, por extensión, de la restauración monumental como disciplina y como actividad— tiene, en consecuencia, dos aspectos primordiales. Uno, su relación con el «entorno conceptual» (los criterios, teorías y prácticas vigentes en el momento en que se produce), que puede caracterizar la actuación en un sentido u otro según la actitud de quienes proponen, juzgan o asumen su planteamiento, en función de las convicciones personales, la legislación o las costumbres. Es muy difícil hallar en épocas distintas intervenciones de restauración idénticas en cuanto a los criterios y métodos, aun cuando estén realizadas siguiendo, en principio, unas mismas teorías o escuelas. Como no podía ser de otra manera, la restauración como disciplina cultural participa de las corrientes de pensamiento y mentalidades sociales en las que se enmarca la evolución de la cultura.

El segundo aspecto de la historicidad del acto restaurador es su relación con las circunstancias presentes del entorno más inmediato, tanto el geofísico (la inserción del monumento en el territorio y en el terreno, por ejemplo) como el humano (las expectativas y necesidades de los destinatarios o usuarios del monumento), entorno éste que debería condicionar siempre las prioridades y fines de los promotores, sobre todo en los países en que, por las circunstancias sociopolíticas o las significaciones de los monumentos, éstos juegan un papel social importante, más allá de la pura erudición cultural o del placer contemplativo.

Por su condición arquitectónica y por su valor significativo, el monumento puede estar llamado a jugar un papel importante en su entorno social: cancelar déficits de equipamientos colectivos, resignificar tejidos urbanos o áreas del territorio, potenciar las relaciones entre los miembros de una comunidad —incluso rehabilitar la propia idea de comunidad— o reactivar la economía local. Todas estas potencias están relacionadas con condiciones intrínsecas del monumento (su posibilidad de uso, su belleza, su carácter emblemático, su atractivo entre la población cercana o lejana, etc.). Pero para que entre los fines de una restauración figure la explotación de estas potencias ha de mediar una voluntad explícita por parte de los promotores de la actuación, condicionada a su vez por el contexto histórico y social. En palabras del arquitecto Daniel Schávelzon, «la conservación del patrimonio cultural no es un hecho 'apolítico' e independiente de la realidad que lo rodea [...] es un hecho profundamente político, con la salvedad que puede ser socialmente favorable, o también profundamente negativo.»<sup>18</sup>

La historicidad de nuestra disciplina es, por consiguiente, una de sus características esenciales que más va a influir en la definición de una restauración objetiva.

### *Diversidad de criterios*

En el ámbito de la restauración monumental se utiliza a menudo el término *criterio* (un poco al margen de su definición académica) como el principio conceptual elegido de entre los expuestos en las diversas teorías o doctrinas vigentes, bien para enfocar globalmente el ejercicio de la disciplina, bien para plantear una intervención en particular, especialmente en lo referente al proyecto arquitectónico. En este sentido, durante los últimos decenios «la búsqueda de unos criterios válidos» se convirtió en motivo prioritario de reflexión.

Un hecho avalaba ese afán: la ruptura que, en la práctica, se estaba dando entre los criterios preconizados como válidos para el patrimonio artístico en general y los que se utilizaban para actuar en los monumentos, mientras en la teoría se seguía predicando la necesidad de uniformar unos criterios y otros.

Efectivamente, mientras en sus actuaciones en los monumentos algunos destacados arquitectos (como los italianos Scarpa o Albini, por citar dos ejemplos) planteaban unos criterios que atendían a la específica esencia arquitectónica del objeto, algunas destacadas cartas, como la Carta Italiana del Restauro de 1972 —que ya no era sólo un manifiesto teórico sino un tratado normativo—, o teorías bien estructuradas, como la ya citada de Cesare Brandi, proponían similares criterios para intervenir en una iglesia con culto o en un acueducto activo, que para conservar antiguas estatuas en los museos o reparar jarrones.

La rigidez de los dos tipos de planteamientos hizo que «la búsqueda de criterios válidos» comunes se frustrase. Las posiciones más próximas a la concepción del monumento como arquitectura (que fueron positivas mientras se propugnaban en un contexto cultural en el que se valoraba también el monumento como documento) propiciaron la aparición, en otros contextos, de conductas que excluían cualquier otra consideración documental o emblemática del objeto, conductas por tanto ajenas a la restauración en sentido estricto.

En cuanto a las teorías, concebidas como estaban la mayoría en función de los monumentos de la antigüedad, el intento de aplicarlas en la restauración que tiene por objeto un patrimonio «que el viento no se llevó» —condicionada además por circunstancias sociales y económicas muy distintas— resultó también estéril o perjudicial.

La reflexión y el debate desde posiciones menos dogmáticas y la experiencia acumulada en esos últimos decenios ha ido enseñando, por fin, que en restauración monumental, paradójicamente, sólo hay un criterio universal válido: el que afirma que no hay, no puede haber, unos criterios universales previos para afrontar el proyecto arquitectónico.



Cartuja de Pontignano, Castelnuovo, Berardenga (Italia). Foto: A. González, 21.03.1997.

Las circunstancias de cada actuación (el propio monumento, su estado físico, su significación, los objetivos a satisfacer, etc.) pueden sugerir actitudes, «criterios» distintos—incluso aparentemente opuestos—, y en cada ocasión, de forma empírica, se concreta de una u otra forma la toma de posición sobre esos principios. Frente a esta ausencia de criterios permanentes, se alza como única garantía la pauta metodológica que nos permita en cada caso hallar el criterio eficaz.

### Los objetivos de la restauración monumental

Otro paso inevitable en el proceso de definición de la restauración objetiva es el planteamiento correcto de sus fines y de sus medios genéricos. Sólo así podremos valorar, sopesar y establecer los objetivos específicos de cada actuación y, en función de éstos (siempre en este orden), elegir los medios particulares idóneos.

A mi juicio, aunque resulte paradójico, el fin genérico último de la restauración monumental no es tanto acrecentar el monumento en el que se actúa, como obtener un beneficio (social, cultural o emotivo) para el entorno humano de ese monumento, entorno que, según los casos, comprende desde la comunidad vinculada directamente al monumento, hasta toda la humanidad. Y es precisamente de ese fin genérico del que se deriva como objetivo esencial de cada acto restaurador en particular el proteger los tres valores fundamentales del monumento (el documental, el arquitectónico y el significativo).

#### *Proteger el monumento*

He utilizado aposta el verbo *proteger* en vez de *salvaguardar*, *preservar* o *conservar*, cuyo uso es más frecuente en ocasiones como ésta. *Salvaguardar* o *preservar*, según los diccionarios y la práctica habitual del idioma, suponen poner a cubierto anticipadamente a alguien o algo de posibles daños o peligros; es decir, indican una actitud defensiva equivalente a *resguardar*. *Conservar*, por su parte, puede interpretarse como el mantenimiento de una cosa—tanto en el sentido de cuidar como de permanecer—, o el hecho de guardar esa cosa, vigilarla, defenderla o ponerla donde esté segura; en definitiva, de inmovilizarla, de aislarla de cuanto le rodea. *Proteger*, si bien equivale en algunas de sus acepciones a esos otros verbos, contempla también otros sentidos que nos interesa destacar aquí: patrocinar, favorecer, alentar. (De un mecenas se dice que protegió—patrocinó, favoreció, alentó, enriqueció, impulsó o difundió— tal o cual actividad, pero nunca se dice que la preservó o la conservó. Algo semejante ocurre con nuestra actuación sobre el patrimonio monumental.)

Es evidente que el monumento puede ser preservado (resguardado ante las amenazas de guerra, de las inclemencias naturales o de los desmanes de algunos gestores y urbanistas). Es cierto que también debe ser conservado, es decir: vigilado, mantenido, mimado y garantizada su permanencia. Pero si nos referimos a su restauración, es decir, a la acción reflexiva sobre él cuya metodización estamos intentando, el verbo que mejor que ningún otro explicita el objetivo de la acción es *proteger*.



Iglesia de Santa Eulàlia, Gironella (Berguedà, Barcelona). Acondicionamiento del espacio interior una vez restaurado (arquitecto, Víctor Argenti, 1987-1992). Foto: M. Baldomà, 02.06.1992.

El fin último de la restauración monumental (a diferencia, una vez más, de lo que ocurre con otros patrimonios) no se puede alcanzar mediante la preservación —ni tan siquiera la conservación— sino, efectivamente, a través de la protección de los tres valores esenciales del monumento. Sólo así puede garantizarse el beneficio de la acción para el entorno humano, que he señalado como objetivo genérico esencial.

### *La protección del valor documental*

La protección —entendida como difusión y como permanencia, más que como intangibilidad— del valor documental del monumento ha de abarcar las dos facetas de este valor: la capacidad del monumento de dar noticia sobre sí mismo y sobre el pasado, y la de testimoniar o evocar episodios de ese pasado.

La protección de la primera faceta consiste en asegurar la correcta explotación de los testimonios históricos que la materialidad del monumento pueda contener y suministrar, hecho especialmente importante, como dije, en aquellos monumentos de los que, por su cronología o circunstancias, resulta difícil o imposible obtener información mediante la documentación escrita o la noticia oral. Proteger este valor documental comporta, en consecuencia, la utilización con el máximo rigor científico de los métodos y medios apropiados para extraer y documentar con la máxima eficacia y en las mejores condiciones posibles esa información depositada en la materia del monumento.

En muchos casos, la conservación (permanencia) de la materia que suministra la información no será posible, ya que, aunque resulte aparentemente contradictorio, a menudo para ello es necesaria su destrucción o alteración. Eso ocurre cuando se realizan prospecciones o catas, o se extraen muestras (no siempre son posibles, eficaces o convenientes las pruebas llamadas no destructivas), o en la excavación arqueológica, que destruye los sucesivos estratos estudiados para proseguir la investigación de los más antiguos. (Es bien conocido el dicho según el cual la excavación arqueológica es semejante a la lectura de un libro que obligara a destruir una página antes de leer la siguiente.)

También puede ocurrir que algunos elementos deban ser eliminados en función de los objetivos generales de la intervención. Por ejemplo, cuando se debe elegir —por no ser todas conservables— entre diversas superposiciones (añadidos que desfiguran el trazado esencial o que impiden un uso racional del espacio, o que menguan la capacidad del monumento de conmemorar un acontecimiento o mensaje). En estos casos, la protección se materializa en la confección de una documentación suficiente que permita pasar a las generaciones futuras toda la información que suministró la materia que ha de desaparecer. En otras ocasiones, la protección consistirá, simplemente, en mantener y transmitir en buen estado los materiales, elementos o estratos que puedan suministrar en un futuro una información que nosotros no hemos obtenido (por no ser necesaria, por carecer de recursos para extraerla o por haber creído que nuestros sucesores poseerán mejores técnicas para obtenerla o para interpretarla con más eficacia y precisión).



Excavaciones arqueológicas en el monasterio de Sant Llorenç prop Bagà (siglos x y siguientes), Guardiola de Berguedà (Berguedà, Barcelona). Foto: A. González, 31.07.1987.



No siempre es sencillo resolver el problema (cuando lo es) de las superposiciones históricas. Murallas romanas, Tarragona. Foto: A. González, 28.02.1997.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

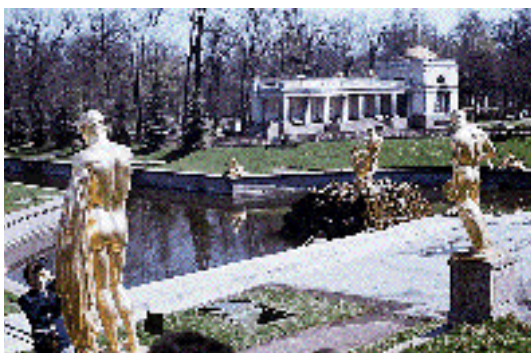
32



Capilla de Siecha (finales del siglo XVII), Guasca (Colombia). Foto: A. González, 02.08.1998.



Monasterio de Rila (siglos XIV a XIX), Rila (Bulgaria). Foto: A. González, 06.10.1996.



Esculturas restauradas en los jardines del palacio de verano de los zares (siglo XVIII), Petrodvorets, San Petersburgo (Rusia). Foto: A. González, 19.05.1978.

El interés de la protección del valor documental del monumento no debe verse sólo desde la óptica de la investigación científica. Es también fundamental, como decía, desde el punto de vista de la relación significativa del monumento y la colectividad. Como consecuencia, esa protección no sólo induce actitudes proyectivas de preservación o conservación, sino también, como veremos más adelante, de reconstrucción. Hay ocasiones en que el dato, el testimonio, no sólo hay que conocerlo y conservarlo, sino también hacerlo más evidente, más comprensible por la colectividad destinataria de la actuación. En las informaciones que suministran los monumentos, en los acontecimientos que conmemoran, en los recuerdos que sugieren, se hallan las claves de nuestra memoria colectiva. Una memoria que la restauración ha de rescatar y hacer evidente. En todos los casos, naturalmente, esa protección debe realizarse con la máxima eficacia y rigor.

Unas precisas palabras de Carlos Castilla del Pino, aunque formuladas en relación a la memoria individual, son de gran utilidad para comprender esta necesidad de rigor científico en el tratamiento de los aspectos documentales en su relación con los significativos: «La restauración de lo olvidado, no destruido, y ahora evocado gracias a la memoria», escribe Castilla del Pino, «ha de hacerse con sumo cuidado. Nos va en ello la conciencia de nuestra continuidad biográfica. Hay que evitar ante todo la distorsión posible y, muy en especial, todo falseamiento. Preferible no recordar a, o bien recordar mal, o bien falsear lo recordado. Desde la falsificación, desde luego, no es posible lograr la continuidad histórica de uno mismo. Es preciso ser veraz, o, mejor, no engañarse. Con otras palabras: es necesaria la restauración fiel.»<sup>19</sup>

### *La protección del valor arquitectónico*

Algunas teorías de la restauración —no sólo en épocas pasadas, sino incluso en la actualidad— plantean las actuaciones dando tal prioridad al carácter documental del monumento que marginan el más genuinamente arquitectónico, considerado casi como un inconveniente a salvar. En una concepción de la restauración como la que nosotros perseguimos, la protección del valor arquitectónico es un objetivo esencial.

Consiste dicha protección en mantener y potenciar, si cabe, los rasgos señalados como definidores del monumento en tanto que obra arquitectónica, así como sus méritos y atractivos desde este punto de vista: su belleza formal y espacial, y su racionalidad constructiva —tan vinculadas unas y otras—, el papel de emergencia en la trama urbana en el territorio (que cobrará cada día más importancia, una vez constatado el fracaso del urbanismo desestructurador de las ciudades históricas) y, en fin, la satisfacción eficaz del uso.

Este último aspecto, el uso, merece una especial atención. Considerado por aquellas teorías a las que aludía como una «servidumbre a soportar» (por ser causa inevitable de degradación o de alteración del mensaje primitivo), seguirá siendo casi siempre, sin embargo, a nuestro juicio, la mejor garantía de supervivencia del monumento. Otra cosa distinta es la necesidad de garantizar la racionalidad de ese uso. Así, la conveniencia

de mantener el uso anterior o determinar el carácter que ha de tener el nuevo, en caso de reutilización, deben analizarse desde su capacidad de servir para mantener vivo el monumento, que es el fin principal, pero también, por supuesto, desde la capacidad del monumento de asumirlo sin perder o ver debilitados sus valores documentales y significativos, es decir, su completa condición monumental.

Otro aspecto a considerar con detenimiento en cuanto a la protección del valor arquitectónico del monumento es la conservación (permanencia) de sus valores artísticos, tan estrechamente ligados con aquél. A menudo, estos valores artísticos recaen en gran medida en obras que, como las esculturas, pinturas, etc., pertenecen también al patrimonio artístico, por lo que pudiera pensarse que su tratamiento debiera ser establecido de acuerdo con los criterios que rigen en la conservación (preservación) de la obra de arte en general. Esto es así, pero precisa de una salvedad: en el caso de esas obras de arte incorporadas al monumento, además de garantizar su conservación, es necesario garantizar la permanencia de su papel arquitectónico, de su función dentro del monumento.

Las funciones arquitectónicas de la obra de arte pueden ser muy diversas. Desde puramente compositivas (piénsese en las portadas de los palacios barrocos, cuya misión no es sólo aportar belleza, «arte», sino componer y jerarquizar las fachadas), o incluso estáticas (la de las cariátides, por ejemplo), hasta profundamente significativas o transmisoras de mensajes de alcance extraartístico: litúrgico o simbólico (como en el caso de las estatuas de las portadas de las iglesias medievales). La necesidad de permanencia de esas funciones puede obligar a intervenir en esas obras de arte con criterios y conductas que posiblemente no se aceptarían si se tratara de obras que formasen parte de las colecciones de los museos. Por ejemplo, devolviendo su esplendor a los elementos deteriorados o incluso substituyéndolos por otros y guardando los originales deteriorados.

(Mantener en las portadas de la catedral de Burgos —como se ha propuesto por profesionales quisquillosos— las imágenes deterioradas, tan sólo consolidadas (apóstoles degollados o cojos, niños Jesús mancos, vírgenes Marías con garrote vil al cuello, etc.), e impedir su substitución, es no entender el papel [litúrgico o sentimental en este caso] de la escultura en el monumento.

La evolución de los contenidos artísticos de los edificios que hoy consideramos monumentos ha estado siempre relacionada con esta voluntad de «mantener al día» su significación colectiva. Ese era el sentido de la substitución de los viejos retablos de nuestras iglesias por otros modernos y «actuales», ya que, excepto en casos de singular importancia histórica, artística o sentimental, casi nunca se optaba por la reparación de los antiguos, que posiblemente no sólo habían perdido sólo su prestancia, sino también su capacidad de emocionar. Hoy, tomada ya una conciencia histórica de la obra de arte que antes no se tenía, no optamos por la substitución, pero tampoco por la simple conservación, sino, por lo general, por la restauración entendida como recuperación. Por ello, la restauración de una imagen



Casa en la carrera del Darro, Granada. Foto: A. González, 26.03.1993.



Esculturas deterioradas de la catedral de Burgos, junto a sus réplicas (1998), esperando éstas su traslado al lugar que ocuparon aquéllas. Foto: A. González, 27.10.1998.



El Giraldillo o Giralda (Bartolomé Morel, 1565-1568), en lo alto de la Giralda o torre de la Giralda de la catedral, Sevilla, (siglos XII y XVI). Tiene razón el arquitecto Alfonso Jiménez cuando opina que la copia que lo ha substituido debe permanecer allí, y el original guardarse en un museo. Foto: A. González, 14.03.1996.



«La imagen milagrosa del Cristo Negro, Jesús Nazareno, expuesto en la iglesia de San Felipe en Portobelo desde su aparición en 1658», texto de una estampa popular (Arxiu GMN).



Dramáticas y peligrosas ruinas del pueblo de Belchite (Zaragoza), destruido en 1937. Foto: A. González, 28.03.1994.

venerada aún popularmente, a pesar de concurrir en ella otros valores históricos y artísticos, se realiza de manera diferente a la de las imágenes depositadas en los museos. ¿Quién se atrevería a devolver su color original a la tez morena de la Virgen de Montserrat o del Cristo Negro de la iglesia de San Felipe en Portobelo, Panamá?)

### *La protección del valor significativo*

La aplicación al patrimonio arquitectónico de la definición ya citada que la Academia hace en su *Diccionario* del verbo *restaurar* («reparar, renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía») nos sugiere, en primer lugar, cómo el objetivo de la acción puede ser tanto el estado de un monumento como el aprecio hacia él. Y también, que ambos objetivos pueden o no coincidir (de ahí la conjunción disyuntiva). Podríamos llegar a afirmar que, en muchas ocasiones, restaurar un monumento consiste simplemente en devolver a su entorno humano la estima que por él había perdido. La protección de los valores documentales y arquitectónicos serían en este caso medios para alcanzar ese objetivo esencial, a su vez medio para lograr el fin último de la restauración: el beneficio que el entorno humano del monumento recibe en correspondencia a su actuación protectora.

Potenciar o devolver al monumento su significación colectiva es, en cualquier caso, un objetivo irrenunciable de la restauración. No sólo la significación referida al pasado, sino también la estrictamente actual, por las emociones de todo tipo —estéticas, de identidad, etc.— que el edificio por sí mismo es capaz de despertar entre usuarios y visitantes.

Casi siempre, la valoración del monumento como elemento emblemático condiciona la respuesta arquitectónica que comporta la restauración; pero el carácter de esta respuesta depende del papel que juegue (o que se pretende que juegue) el monumento en cuanto a los afanes, esperanzas y sentimientos de una colectividad.

En ocasiones, el valor emblemático del monumento aconseja recuperaciones formales del pasado (ocurrió así cuando la efervescencia nacionalista y romántica del siglo XIX —y en algunos países, a lo largo de todo el XX). En otras situaciones geográficas y temporales ocurre lo contrario. Marina Waisman, refiriéndose a América Latina, donde, en opinión de la profesora argentina, el patrimonio arquitectónico y urbano adquiere valor en función de su capacidad como elemento de identificación, argumenta que es lógico que la determinación de su tratamiento, más que a la mera conservación, «conduzca a operaciones de rescate o refuncionalización por vías ricamente creativas».<sup>20</sup> En otras ocasiones, sin embargo, el valor emblemático determina que no se debe intervenir en el monumento.

(Es el caso de las ruinas que se conservan expresamente en ese estado para conmovir al espectador. Los restos abandonados del pueblo aragonés de Belchite, es-



cenario de un terrible asedio durante la guerra civil española entre agosto y septiembre de 1937, los patéticos restos manipulados de la Gedächtniskirche de Berlín o del centro de Hiroshima en Japón son buenos ejemplos.)

En determinadas circunstancias, los valores emblemáticos del patrimonio arquitectónico en su conjunto determinan o condicionan no ya objetivos concretos de intervención, sino políticas globales respecto a ese patrimonio. Ya he citado cómo en algunos países el patrimonio arquitectónico, más que edificios, lo conforman las técnicas, los conocimientos, los materiales tradicionales. En ese caso, proteger el patrimonio arquitectónico consiste, sobre todo, en proteger esas técnicas o conocimientos.

(En Tanzania, por ejemplo, la política de protección del patrimonio hecho de adobe no consiste en garantizar la pervivencia de los materiales, ni tan siquiera de los edificios —que son modificados o rehechos para mejorar las condiciones de habitabilidad. De lo que se trata es de conservar vivas las técnicas para poder recrear los edificios según las tradiciones. «Se trata de que perdure la capacidad de hacer arquitectura vernácula, más que de conservar la ya hecha», pero con una intención que va más allá de la arquitectura: «conservar la cultura autóctona frente a la invasión de culturas extrañas».<sup>21</sup>

Lo mismo ocurre en el Viejo Caldas, la región cafetera de Colombia, donde la protección de la cultura constructiva de la guadua (especie de bambú de versátiles cualidades constructivas y plásticas, conocida como la «madera de los pobres») no se basa tanto en la conservación de los objetos creados hasta ahora con ese portentoso material, sino en favorecer su uso según las técnicas tradicionales, enriquecidas cuanto fuera necesario, en beneficio de la economía local y como signo de identidad colectiva frente a la invasión cultural uniformadora que comporta toda colonización económica.)

### ***La protección de la autenticidad***

Si hubiéramos aceptado que la autenticidad del monumento se refiere únicamente a su originalidad material, podríamos interpretar que la Carta de Venecia, cuando nos llama a transmitir el monumento «con toda la riqueza de su autenticidad», nos exige sólo, o preferentemente, transmitir de él la materia y la forma originales. Si en una lectura estricta entendemos como originales la materia y la forma primitivas (es decir, las que tiene el monumento desde que fue creado), correríamos el riesgo de eliminar aportaciones posteriores válidas.

Si se amplía o transfiere el concepto de original a la materia y forma heredadas por nosotros, el riesgo de esa transmisión consistiría en perpetuar las adulteraciones o excrecencias que añadieron nuestros antepasados al monumento, o las huellas de deterioros o accidentes sin suficiente valor documental. Y en ambos casos negaríamos a nuestra propia generación los derechos que reconocemos a las demás: la posibilidad de adaptar el monumento a nuevas funciones o nuevas significaciones.



Oreador o secadero para café construido con guadua y esterilla. Santa Rosa de Cabal, Risaralda (Colombia). Foto: Jorge Eduardo Arango (del libro de Marcelo Villegas, *Bambusa Guadua*, Villegas Editores, 1989).

Pero una lectura del concepto de autenticidad como la que se ha propuesto (referida a toda la esencia del monumento y basada en una valoración instrumental más que esencial de la materia, y en un análisis histórico-crítico del objeto heredado) permite y sugiere intervenciones de otro tipo.

Si partimos de que la autenticidad arquitectónica del monumento la conforman los rasgos esenciales del monumento como arquitectura (además del uso, la forma, el espacio, los sistemas constructivos, los materiales, el ambiente, etc.), transmitir este monumento «con toda la riqueza de su autenticidad» supone garantizar la conservación, valorización y transmisión de todos los mensajes (documentales y significativos) y todos los valores arquitectónicos (formales, constructivos, espaciales, etc.) originales (de todos los «orígenes», no sólo del primero). Y si se hubieran perdido o alterado, en muchos casos supondría también el recuperarlos.

Restablecer (geométrica y ambientalmente) un espacio mediante la reconstrucción de un techo perdido; asegurar el equilibrio estático de un sistema portante mediante la recomposición de los elementos originales desaparecidos; devolverle a una fachada una línea de sombra desvanecida completando la cornisa dañada, o recobrar el color del revestimiento o la policromía de la piedra borrados no son, por lo tanto, meros trabajos utilitarios o ejercicios de «reconstrucción en estilo», sino actos irrenunciables para garantizar la asunción y transmisión de la autenticidad documental y arquitectónica del monumento.

Contrariamente a lo que a menudo se afirma, un monumento reconstruido (parcial o totalmente, ya que no es el aspecto cuantitativo el determinante) no tiene por qué ser una falsificación. Ni dependerá el que lo sea de la «originalidad material» de los elementos utilizados. Dependerá únicamente de si en esa reconstrucción existe una actitud dolosa y, sobre todo, del rigor científico con que se haya realizado la recuperación, del que es condición inexcusable la disponibilidad de información fidedigna sobre el elemento recuperado y la fidelidad a la misma en su aplicación.

(Volvamos a la Alhambra, a su patio de los Leones. El reto actual de garantizar su autenticidad no es tanto eliminar cuanto pudiera no ser materialmente original —poco quedaría del patio en ese caso—, sino proseguir los estudios —con el mismo rigor que lo hiciera hace setenta años don Leopoldo Torres Balbás— para descubrir la situación exacta de los naranjos, si los hubo, y plantarlos; para averiguar cómo eran los pavimentos de mármol y colocarlos; para recuperar el ambiente primitivo mediante las alfombras, cortinas y braseros que allí pudieron haber. Recuperar esa imagen original —si es posible autenticarla científicamente—, aunque toda la materia que debiera ser utilizada en esa recuperación fuera nueva, sería la mejor manera de garantizar la transmisión del patio a las futuras generaciones «con toda la riqueza de su autenticidad».)

No hay que descartar tampoco que la protección de la autenticidad comporte en ocasiones la eliminación o desmontaje de elementos. Ya señalé que los monumentos son



Patio de los Leones en la Alhambra, Granada. Foto: A. González, 26.11.1988.

fruto de procesos en los que junto a actos creativos que han enriquecido la fábrica se han dado otras transformaciones que han aportado «excrecencias históricas» o que lo han deformado, mutilado o degradado. La restauración del monumento podrá contemplar la necesidad o conveniencia de eliminar o relativizar la presencia de dichas excrecencias o señales, sopesando antes, naturalmente, su utilidad (bien por la vigencia de su uso, bien por gozar de un razonable valor documental).

### *La protección de la materia*

Como hemos visto, de la protección del monumento no parece derivarse la intangibilidad de su materia: ésta puede ser sacrificada para que aporte información (toda excavación arqueológica o extracción de probetas comporta sacrificio de materia), o para tratar de clarificar el mensaje sentimental o artístico del monumento, o para garantizar su estabilidad (esas pueden ser las causas de la eliminación de superposiciones o excrecencias históricas). Y la materia puede también ser substituida (cuando se reparan elementos dañados de forma irreversible), o recuperada (cuando se recobra un espacio o una decoración —aspectos esenciales de la autenticidad—, o cuando se añaden elementos para dar un nuevo uso que garantice la pervivencia del monumento).

Hemos visto también que en el monumento la materia tiene esencialmente un valor instrumental: más importante que su antigüedad u originalidad, es su capacidad para conservar o devolvernos lo esencial (la forma, el espacio, el significado y los mensajes del monumento) y el hecho de hacerlo con «toda la riqueza de su autenticidad». En culturas y mentalidades alejadas de la nuestra este carácter instrumental de la materia está plenamente arraigado. Es sabido cómo en algunos países orientales es costumbre que, para «conservar» los monumentos, se deshagan y rehagan periódicamente con materiales nuevos idénticos a los anteriores, sin que a nadie se le ocurra pensar que es cada vez un monumento nuevo. O cómo se reparan los monumentos deteriorados con idéntica actitud.

(En la India, cuando los bellos relieves de los muros blancos del Taj Mahal empezaron a deteriorarse por la contaminación industrial de las factorías de la vecina ciudad de Agra, se optó por una sustitución sistemática de los mármoles afectados por otros nuevos, trabajados en un taller, a pie de obra, siguiendo el modelo de los antiguos. La «ética» que defienden las cartas de la restauración redactadas en nuestro ámbito cultural hubiera obligado, en primer lugar, a eliminar las causas de la degradación y, después, a aplicar técnicas de consolidación o de reintegración material, antes que de substitución. La economía de un país como aquél, sin embargo, no puede supeditar el desarrollo industrial a la conservación del patrimonio. Por otra parte, en su mentalidad, allí no creen que su Taj Mahal pierda autenticidad al ser substituidas sus piedras dañadas por otras idénticas.)

También en nuestro entorno cultural, a pesar de las doctrinas dominantes, si analizamos los factores que condicionan la durabilidad de la materia —la caducidad de los materiales y estructuras, la acción natural y antrópica—, nos es fácil concluir que estamos



Taj Mahal, mausoleo de la reina Mumtaz Mahal, (siglo XVII), Agra (India). Foto: A. González, 09.08.1975.



Zaguán de la iglesia del santuario de Bellmunt, Sant Pere de Torelló (Osona, Barcelona). Foto: A. González, 21.01.1988.



Pieza de cerámica con gráfico inscrito, en el pavimento de una estancia del castillo del marqués de Alfarràs, Cubelles (Garraf, Barcelona), correspondiente a la restauración dirigida por el tracista fra Josep de la Concepció en 1674. Foto: M. Baldomà, 26.09.1996.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

38



La Sirenita (escultor, Edvard Eriksen, 1912), Copenhague (Dinamarca).  
Foto: A. González, 15.11.1988.

en mejores condiciones de garantizar la transmisión de las significaciones y valores del monumento que la de su materia.

(Nadie duda de la autenticidad de la Sirenita de Copenhague sin ni siquiera preguntarse si se trata o no de la original. Es como es y está donde está y eso es suficiente.)

Junto a estas consideraciones, no obstante, es preciso afirmar con rotundidad que siempre es preferible que sea la materia original la que transmita los valores del monumento. No sólo por el creciente valor que cada día va a tener la materia en el «planeta digital» al que antes aludí, sino porque la substitución indiscriminada de materia en un proceso de restauración puede hacer desaparecer huellas del trabajo original de los artistas y artesanos, o bien marcas, grafitos, montañas o señales, incluso pátinas o deterioros significativos, aspectos del valor documental del monumento que en ningún caso conviene perder y que si no es por causa absolutamente justificada deben permanecer en su lugar original, ya que también forman parte de su autenticidad. Nunca, por lo tanto, los razonamientos hasta aquí hechos respecto de la autenticidad y la materia pueden ser tomados como justificación de derribos, substituciones o alteraciones de los monumentos, sopesados y decididos al margen de un proceso de sistematización metodológica, como el que aquí definimos.

### Los medios de la restauración monumental

Una vez definidos los objetivos de la restauración monumental, es posible, en función de ellos, establecer los medios, es decir, los mecanismos propios de la disciplina, necesarios e imprescindibles para poder alcanzarlos eficazmente.

Estos medios responden a cuatro etapas o acciones esenciales. En primer lugar, el **conocimiento** del objeto en el que se ha de actuar (entendido como el conjunto de operaciones encaminadas a conocer y comprender la compleja naturaleza del monumento y su entorno, así como las diversas circunstancias que lo rodean en el momento de programar la actuación). En segundo lugar, la **reflexión**, en la que, a partir de ese análisis se determinan los objetivos, la esencia, las propuestas generales y los criterios de la actuación posterior, siempre en función de los objetivos genéricos que persigue la restauración monumental. La tercera etapa corresponde a la **intervención** (definida como la voluntaria y programada actuación sobre la materialidad del monumento —tanto sobre sus materiales y sistemas constructivos, como sobre los bienes muebles inherentes a su fábrica— con la intención de garantizar o mejorar su estado de conservación, uso o significación colectiva, así como, en algunos casos, el reequipamiento del inmueble, la sistematización museística o la mejora del entorno físico. Y, por último, la cuarta, la **conservación preventiva**, que incluye el mantenimiento posterior del objeto (de forma directa —actuando sobre él— o indirecta —favoreciendo su conocimiento y estima—) y la verificación del grado de acierto y eficacia alcanzado en las tres etapas anteriores.



### Primera etapa: el conocimiento

Conocer y comprender el monumento (su entidad —histórica, material, cultural—, su entorno —físico y social—, sus circunstancias actuales de cualquier tipo) es imprescindible para programar la actuación en él. (Conocerlo, hasta donde sea preciso y hasta donde sea posible en ese momento del proceso, ya que la propia actuación posterior, sin duda, aportará más datos e informaciones.)

Esa necesidad del conocimiento y la prioridad de éste en el tiempo respecto de la intervención (excepto en casos de extrema urgencia) no parecen ya ofrecer dudas, al menos entre los profesionales sensatos. Conviene, sin embargo, determinar el alcance de esa «lectura previa», así como su naturaleza y el cómo utilizar sus resultados en las etapas posteriores. (La restauración, como se ha dicho anteriormente, no es «conservadora», «crítica» o «creativa» en función de la escuela o doctrina que profesa el restaurador, sino en función de esos objetivos definidos a partir del conocimiento.)

La lectura previa se desarrolla en tres estadios de análisis: histórico, material y sociológico. A pesar del paralelismo de estos estadios con los tres aspectos esenciales del monumento (documental, arquitectónico y significativo), no existe entre ellos una correspondencia unívoca. Cada estadio de análisis, desde su óptica respectiva, ha de contemplar los tres aspectos del monumento. Se trata, por lo tanto, de un análisis complejo y extenso relativo a una problemática muy diversa, que debe plantearse de forma coordinada y simultánea, dadas las interrelaciones evidentes entre los diversos aspectos y estadios (tanto en cuanto a sus objetivos, como a las técnicas o métodos que les son propios). Esta simultaneidad y coordinación tratará de compensar, por otra parte, la indeseable pero inevitable sectorización de algún análisis (como el relativo a la condición arquitectónica del objeto monumental, cuyos aspectos históricos, formales, compositivos, espaciales, físicos, materiales, significativos y de uso, a pesar de estar tan profundamente relacionados, se analizarán en gran parte por separado).

Ya he apuntado que los conocimientos que deben adquirirse previamente a la actuación deben ser los precisos. No se debe actuar nunca desde la ignorancia, pero tampoco es siempre necesario el conocimiento exhaustivo para poder actuar. La naturaleza, extensión y profundidad de esos conocimientos han de determinarse en función de su interés cierto o presumible y, naturalmente, en función de los recursos disponibles o racionalmente exigibles. No debe ocurrir que la inversión en análisis agote los recursos previstos o posibles e impida después abordar las soluciones.

No puede descartarse, sin embargo, que el interés de la información que faciliten estos estudios trascienda de su utilidad inmediata para la intervención posterior, en beneficio de conocimientos más genéricos o de ámbito más extenso (sobre el lugar, por ejemplo) o para la formación de un banco de datos útil para futuras actuaciones. En estos casos, considerando que la restauración de un monumento, por lo general, supone una ocasión excepcional para obtener esa información (por los recursos eco-



nómicos, técnicos y profesionales de que se dispone, inalcanzables en otras circunstancias), debe sopesarse la conveniencia de desarrollar esos estudios con ese fin.

### Fase primera: el prediagnóstico

En cualquier caso, es conveniente, para ahorrar esfuerzos y gastos, que la etapa de conocimiento se divida en dos fases sucesivas. En la primera se fija el alcance inicial del conocimiento necesario y se determinan, una vez ponderados los recursos, los estudios que deben realizarse en la segunda fase, de tal forma que ésta pueda alcanzar la máxima eficacia con el mínimo esfuerzo y coste relativos.

La primera fase se materializa en un «dictamen inicial» sobre la naturaleza y problemática del monumento, basado en el reconocimiento directo y el estudio y análisis de la documentación ya disponible (publicaciones y archivos de fácil alcance, incluidos los consultables a través del ciberespacio) y en la reflexión sobre las circunstancias que han dado lugar a la actuación. Este primer dictamen debe redactarse en clave de preguntas más que de respuestas y ha de permitir también formular una primera hipótesis sobre la posible intervención.

El documento se encabeza con los datos básicos del monumento (denominaciones, localización, emplazamiento, tipo, fechas, propiedad, servidumbres, régimen urbanístico y de protección) y consta de tres apartados fundamentales. En primer lugar, la aproximación al conocimiento histórico (hipótesis de la evolución constructiva), al conocimiento arquitectónico y artístico (edificio, contenido, artes aplicadas, entorno), al conocimiento de su naturaleza material (datos geológicos, sísmicos y ambientales, análisis inicial de daños, alteración de materiales, grado de seguridad, uso actual, necesidades y expectativas, barreras arquitectónicas detectadas, etc.) y al conocimiento sociológico. El segundo apartado consiste en una primera evaluación del interés del edificio y del entorno, desde todas las ópticas posibles, y el tercero, en una propuesta inicial de actuación (avance de objetivos, recursos disponibles, carácter de la intervención, estrategia de uso y de gestión del monumento durante y después de la actuación, primera relación de medidas urgentes para garantizar la seguridad) y en el proyecto de investigación (alcance que debe tener la segunda fase y su programación: colaboradores, etapas, recursos imprescindibles, etc.). Al documento se anejan la relación de materiales bibliográficos y documentales disponibles, los planos de referencia para todos los estudios posteriores (con identificación y nomenclatura unificada) y el reportaje fotográfico básico.

### Fase segunda: el diagnóstico

La segunda fase consiste en el desarrollo de los estudios programados en la primera, además de los que el propio curso de éstos pueda sugerir. Estos estudios nos han de permitir el conocimiento y la comprensión del monumento, diagnosticar con certeza su problemática y plantear la intervención en él.



Pavimento de cantos rodados en el monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla (La Rioja). Foto: A. González, 17.11.1989.

La diversidad y complejidad de los estudios pueden variar mucho en función del objeto y el tipo de acción prevista. Siempre, sin embargo, esos estudios deben afrontarse desde una mentalidad y un método científicos, adaptado éste a la naturaleza y objetivos de cada uno de ellos.

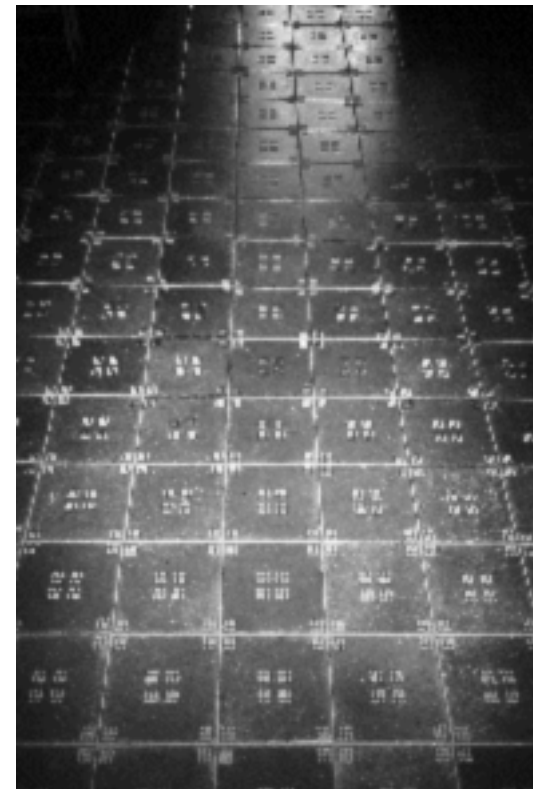
Los estudios deben realizarse, por tanto, por los profesionales más idóneos, incluso el propio dictamen inicial. Como afirma el arquitecto José Luis González, «es en esta fase previa de formulación de hipótesis donde los conocimientos acumulados, la experiencia, la habilidad, la imaginación, en suma, lo que se puede englobar bajo la expresión *intuición del investigador*, adquieren un valor insustituible. El método científico no deja de ser el 'arte' de probar respuestas, pero sobre todo el 'arte' de formular las preguntas previas.»<sup>22</sup>

### El análisis histórico

El conocimiento histórico del monumento es fundamental, tanto para poder plantear y proyectar una correcta y eficaz intervención arquitectónica en él, como para garantizar la protección de su valor documental (es decir, la explotación o preservación —según convenga— de su capacidad informativa), protección que hemos planteado como uno de los objetivos básicos de la restauración. Ya la Carta de Venecia reconoció la importancia de esa lectura histórica: «la restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento», manda su artículo noveno. Alcanzar ese conocimiento si no se tiene es, por tanto, un fin esencial de la primera etapa de la restauración objetiva.<sup>23</sup>

El análisis histórico persigue fundamentalmente el conocimiento, datación, descripción, interpretación y apreciación de los acontecimientos, circunstancias y mentalidades relacionados con los diversos momentos de la construcción, evolución, existencia, uso, deterioro, destrucción y restauración del monumento, así como con su contenido mobiliario, el territorio, el entorno y el contexto cultural, político y social en el que esos acontecimientos se desarrollaron. El ámbito temporal de este análisis comprende todas las épocas, desde el «primer origen» del monumento hasta nuestros días, sin primar en principio ninguna época sobre las demás. (En consecuencia, a los efectos del análisis histórico, tan importante será como material de estudio el acta de consagración de una iglesia medieval como la memoria del proyecto de su restauración de hace cincuenta años; una pieza de mosaico hidráulico del siglo xx, como una *tegulae* romana.)

El análisis histórico se realiza mediante dos conjuntos de estudios sectoriales, definidos básicamente en relación al método de investigación: el estudio de las fuentes documentales referidas directa o indirectamente al monumento y el estudio del propio monumento como fuente documental. Junto a estos estudios básicos, se deben programar dos estudios específicos (en función de su objetivo): el histórico-constructivo y el histórico-artístico, y, por último, un trabajo final que coteje y sintetice las conclusiones de todos los anteriores.



Pavimento hidráulico en el antiguo Seminario de Solsona, hoy residencia sacerdotal, Solsona (Solsonès, Lérida). Foto: A. González, 15.03.1990.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

42

Documento fotográfico insustituible: el palacio del Virrey, en la plaza de Palau de Barcelona, pocos meses antes de desaparecer tras un incendio. Foto: Martí, 1874 o antes (álbum *Bellezas de Barcelona*, Vives-Martí, editores).



Señales de una historia agitada en un muro del claustro de la catedral vieja, Lérida. Foto: A. González, 23.04.1993.



Muro medieval en el castillo del marqués de Alfarràs, en Cubelles (Garraf, Barcelona). Foto: A. González, 07.03.1995.

La interrelación entre todos estos estudios es evidente y debe establecerse una programación temporal del conjunto que evite duplicidades y facilite la insoslayable transferencia de información entre los diversos investigadores. Con esta intención, conviene realizar en primer lugar el estudio de fuentes documentales referidas al monumento, cuyos resultados serán útiles a todos. (Que el arqueólogo, el historiador del arte o el historiador de la construcción deban, cada uno, buscar y consultar las fuentes escritas que otro investigador ha analizado ya parece, en general, un esfuerzo baldío. Su papel es interpretarlas desde sus respectivas ópticas.)

### *Estudio de fuentes documentales referidas al monumento*

Distinguimos tres tipos de documentación: la escrita (impresa o manuscrita); la gráfica, fotográfica, fílmica, videográfica, fonográfica e informática, y la oral, es decir, la transmitida directamente por personas que vivieron o conocieron acontecimientos relacionados con el monumento y su evolución, uso o restauración, sin excluir leyendas o tradiciones. Los archivos (tanto los localizados en el propio edificio o los referidos específicamente a él, como los generales —notariales, catedralicios, parroquiales, etc.), así como los registros y lugares donde pueden ser consultadas las fuentes, y éstas mismas (libros de visitas pastorales, consuetas, ápoas, libros de fábrica, censos y catastros, etc.) son muy diversos, en función del tipo y la localización del monumento. En el dictamen inicial deberían ser acotados, aunque la consulta de unos puede sugerir la de otros no previstos inicialmente.

Las conclusiones de estos estudios deberán recogerse en una «Memoria general del estudio de fuentes documentales referidas», a la que se incorporarán como anejos las reproducciones de documentos, las cintas fonográficas, etc., y las memorias metodológicas de cada trabajo.

### *Estudio del monumento como fuente documental*

Ya he dicho antes que desde el punto de vista cognoscitivo el monumento es el mejor documento de sí mismo. Del análisis de su materialidad pueden obtenerse gran cantidad de informaciones útiles para el conocimiento histórico. Este análisis del monumento puede abarcar a toda su fábrica, sin olvidar, por ejemplo, los revestimientos y las pátinas, y también el mobiliario, artes aplicadas, etc., así como su entorno. Comprende así mismo el estudio (métrico, patogénico, cinemático, etc.) de todas las huellas de las señales, lesiones y deformaciones de causa antrópica (grafitos, montañas, marcas, desperfectos y roces por uso o altercados, etc.) o natural (desastres, sismos, meteoros, etc.) que se fueron depositando en las fábricas (o las alteraron o destruyeron).

El análisis puede realizarse mediante diversas técnicas, en función del tipo de monumento, el alcance de la intervención prevista y los objetivos marcados para el estudio: prospección y exploración (destruictiva —manual, mecánica— o no —electromagnética, georradar, etc.—), cateo, excavación arqueológica (subsuelo, espacios cerrados), estratigrafía mural (análisis de paramentos o «arqueología de la arquitectura»), y com-



porta estudios complementarios como la antropología física (estudios de restos óseos humanos), la ceramología, la numismática, la polinología (estudio del pasado vegetal a través del polen antiguo), la caracterización de materiales, etc., y también estudios específicos de datación (dendrocronología, termoluminiscencia, Carbono 14, Potasio-Argón, etc.), así como trabajos auxiliares de diversos tipos (clasificación, inventario, dibujo y siglamiento de materiales; delineación y fotogrametría [por unidades estratigráficas y por etapas], dibujo [interpretación evolutiva y reconstrucción ideal], fotografía [reportaje —campo y estudio—, fotografía aérea —infrarrojos y satélite, etc.—]).

Las conclusiones de estos estudios podrán reflejarse en una «Memoria general del estudio del monumento como fuente documental», a la que se incorporarán como anejos todas las memorias metodológicas y las de conclusiones de cada uno de los estudios y trabajos, así como la documentación que convenga conservar.

En referencia a la programación de los estudios de fuentes documentales conviene tener en cuenta que deben suministrar informaciones útiles no sólo para el análisis histórico, sino también para los análisis material y sociológico que deban realizarse después o paralelamente. Conviene también insistir que esa programación debe hacerse después de comprobar si el conocimiento histórico que se posee del objeto es o no suficiente para programar la actuación, y la estricta necesidad, eficacia e idoneidad de cada procedimiento, ciencia o técnica elegidos. Cuando los redactores de la Carta de Venecia aludieron al «estudio arqueológico» lo hicieron en función del tipo de monumentos propio de su entorno cultural. Su intención última —y por lo tanto el sentido profundo del mandato de la carta— es exigir el conocimiento histórico del monumento más que predeterminar los procedimientos para alcanzarlo.

En general, al elegir las diversas técnicas de estudio que pueden afectar directamente al monumento, debe tenderse a garantizar la máxima indemnidad de su materialidad, cuyo estudio podrán hacer mejor —con técnicas cada día más efectivas y menos destructivas— las generaciones futuras. Los trabajos arqueológicos (unos de los más costosos y lesivos) deben programarse, por tanto, cuando la información que puedan proporcionar sea imprescindible y no haya otro sistema para obtenerla, o cuando convenga evitar que la intervención constructiva posterior dañe estratos o haga desaparecer informaciones sobre el monumento o sobre su entorno que más adelante pudieran ser de utilidad.<sup>24</sup> En cualquier caso, parece razonable la tendencia actual de fomentar la lectura de paramentos en detrimento de la excavación.<sup>25</sup>

### Estudio histórico-constructivo

Junto a los estudios de fuentes ya reseñados, cuya misión es aportar y analizar la máxima información posible, el análisis histórico contempla dos estudios de carácter específico con una intencionalidad precisa.

Con el trabajo que denominamos «Estudio histórico-constructivo» se persigue, a la luz de la historia de la construcción en general y de la historia del objeto en particular, la



Cata exploratoria en la iglesia parroquial (siglos x al xix), Santa Eulàlia de Riuprimer (Osona, Barcelona). Foto: Jaume Soler, 13.11.1987.



Lectura histórica de paramentos de los restos arquitectónicos de la antigua casa rectoral (incendiada en 1936) de la iglesia de Sant Andreu, en curso de restauración para ser reutilizados como cementerio municipal (arqueólogo, Dr. A. López Mullor). Dibujo digital: Jordi Grabau, 29.03.1999.



Herramientas para el trabajo de la piedra en el curso de la restauración de la torre de la Manresana (constructores, Joan Closa y Josep Ramon), Els Prats de Rei (Anoia, Barcelona). Foto: A. González, 14.11.1981.



Trazas del desaparecido florón de coronación del gablete de la portada gótica (siglo xv) de la iglesia de Santa Cándia, Orpí (Anoia, Barcelona), que sirvieron para su recuperación. Foto: A. González, 24.01.1984.

determinación con la máxima fidelidad de cómo se desarrolló el proceso de proyección y construcción del monumento, y de los procesos posteriores de transformación, deformación, desequilibrio, deterioro o destrucción. (En palabras de José Luis González, no se trata sólo de saber «cómo fue el edificio», sino «cómo llegó a ser y cómo ha ido siendo»<sup>26</sup>).

Se trata, por tanto, de analizar y concluir el alcance y aplicación que tuvieron en ese proceso los conocimientos de cada época, los sistemas de trabajo y herramientas utilizados, las incidencias de todo tipo que pudieron afectar a las decisiones proyectivas y al curso de los trabajos —desde las achacables a los artífices o promotores hasta hechos fortuitos o ajenos en su origen al monumento— sismos, acontecimientos bélicos o movimientos sociales, etc.— y cómo y por qué causas se produjeron y evolucionaron los procesos posteriores. En ocasiones, ese análisis debe extenderse a la evolución constructiva del territorio.

Este estudio, dadas las evidentes interrelaciones que tiene con los anteriores, ha de compartir con ellos la información que entre todos obtengan y analicen. Tiene, por otra parte, una estrecha vinculación con el estudio físico-constructivo propio del análisis material, al que puede aportar informaciones de la máxima utilidad, por lo que debe ser realizado con anterioridad a él.

El estudio histórico-constructivo debe ser realizado con la participación principal de un técnico (o un equipo) versado en construcción y conocedor de la historia de ésta —no simplemente de la historia de la creatividad arquitectónica o artística—; un técnico o un equipo capaz, por tanto, de realizar el análisis del monumento y su evolución desde la mentalidad constructiva de cada una de sus épocas.<sup>27</sup>

### *Estudio histórico-artístico*

Ya he advertido de la dificultad y los riesgos de la sectorización del examen del objeto arquitectónico. Eso ocurre con la faceta del monumento que el común de las gentes relacionamos con la estética o con el arte, es decir, la que hace de la arquitectura una de las bellas artes o, al decir de la Academia, «una de las artes que tienen por objeto expresar la belleza». ¿Dónde se sitúa, por ejemplo, la línea que separa en arquitectura los aspectos artísticos de los constructivos? ¿Desde qué parcela debemos analizar los aspectos tipológicos y espaciales del monumento?

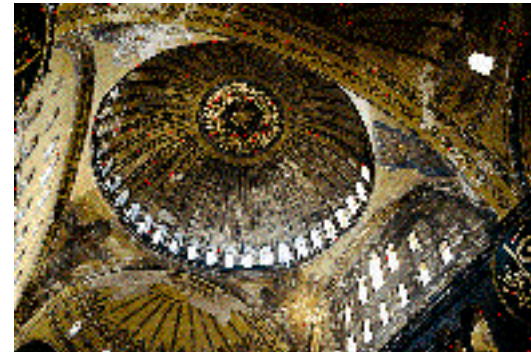
Ya avisé también de la inevitabilidad de aquella sectorización, por razones operativas. En este caso, tratándose de estudiar el monumento como obra de arte fruto de un proceso histórico, y teniendo en cuenta que el carácter artístico del monumento a menudo no radica sólo en valores genuinamente arquitectónicos, sino también en «una serie de factores que definen el conjunto: la escultura, la pintura, la iluminación, el mobiliario, la distribución del espacio según la liturgia en el caso de un edificio religioso, etc.»<sup>28</sup>, parece oportuno referirse a todos esos valores del monumento en un trabajo unitario, el «Estudio histórico-artístico».

El estudio tiene diversos objetivos. En primer lugar, describir y analizar los valores específicamente arquitectónicos del monumento (tipológicos, espaciales, ambientales, funcionales, etc.) y de su entorno físico. De entre los primeros, los relativos al objeto en sí, según la naturaleza de éste, puede ser imprescindible analizar aspectos a menudo olvidados: la luz, por ejemplo. Qué papel dieron los tracistas a la iluminación natural en la definición del espacio; cómo conjugaron los aspectos mecánicos y formales de la estructura para permitir o potenciar ese papel. Tal y como reconocen Mathieu Brinkert y Lorenzo Díez en su sugerente estudio sobre estos aspectos en la catedral de Vézelay, «es difícil encontrar documentos de época que relaten las preocupaciones de los constructores en materia de espacio o de luz»<sup>29</sup>. Pero es imprescindible tratar de conocer esas preocupaciones si queremos que los restauradores de hoy sepamos ser fieles al espíritu de la obra original. Respecto de los valores del entorno, aparte de los paisajísticos o urbanos que éste pueda contener, el estudio ha de reseñar su incidencia en el propio monumento —en la manera de mejorar o perjudicar su percepción, de enfatizar o no sus valores, etc.— y el papel del monumento como emergencia singularizadora de ese entorno.

El segundo objetivo es reconocer, describir, reseñar, analizar, evaluar e inventariar todos los elementos —los constructivos o propios de las artes aplicadas o decorativas, y el mobiliario, tanto del monumento como del entorno, con valores de naturaleza artística o de interés histórico.

Los elementos objeto del estudio pueden ser de naturaleza muy diversa (un ábside, una pintura mural, un capitel, un guardapolvo, o una contraventana o un cerrojo) y pueden ser perceptibles en el momento de acometer el estudio o estar ocultos o desaparecidos. (El estudio no debe limitarse, por ejemplo, a las decoraciones vistas, sino que debe extenderse en lo posible a las que pueda haber ocultas bajo aquéllas. No es función del estudio proceder a su descubrimiento —aunque en algunos casos pueda deducir su existencia y sugerir su búsqueda—, pero sí a su análisis una vez descubiertas.) También son objeto del estudio «todos aquellos elementos artísticos —pétreos, cerámicos, metálicos, de vidrio o de madera— encontrados en las excavaciones o en la exploración o desmontaje de las fábricas de los edificios».<sup>30</sup> O aquellos que, por derribo, traslado o transformación anteriores a la actuación, ya no se hallen en el monumento, pero de los que se tenga noticia y su análisis sea posible y oportuno en aras, por ejemplo, a su reproducción en el monumento.

Un tercer objetivo del estudio es de carácter crítico e interpretativo. Persigue la contextualización histórica y social de los diversos valores de naturaleza artística detectados y analizados, y así comprender mejor su auténtica dimensión; es decir, «intentar salvar la distancia establecida por el devenir histórico para comprender el hecho artístico, el Monumento en su globalidad».<sup>31</sup> «No podemos comprender el valor y el sentido del patrimonio histórico», afirman los historiadores Adán, Alonso y García Cuetos, «si no entendemos, aunque sea mínimamente, a los hombres que lo crearon y proyectaron, que realizaron el encargo, si no nos acercamos a su universo mental, a sus creencias, temores, condiciones económicas y culturales, a su vida, en fin.»<sup>32</sup>



Espacio y luz, aspectos esenciales de la arquitectura. Basílica de Santa Sofía de Constantinopla (arquitectos, Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, 532-537, restaurada por Isidoro el Joven, después de 558), Estambul (Turquía). Foto: A. González, 29.09.-1992.



Capas pictóricas superpuestas (siglos XVIII y XIX) en la iglesia de Sant Quirze y Santa Julita, Muntanyola (Osona, Barcelona). Foto: Informe de Clara Payàs, Rosa Gasol, Mercè Marquès, 11.1990.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

46

Escudo de armas de la familia de Carlos de Llupià, de Vilanova y de lcart, sobre la puerta principal de su castillo de Cubelles (Garraf, Barcelona), restaurado por Fra Josep de la Concepció entre 1674 y 1675. Foto: M. Baldomà, 07.07.1995.



Plano correspondiente a la restauración del teatro romano, Sagunto (Valencia), dirigida por el arquitecto catalán Jeroni Martorell, fechado el 15 de octubre de 1930. (Fondo Documental del SPAL, Legado Martorell).



La cuarta finalidad posible del estudio histórico-artístico también guarda, como la anterior, una estrecha relación con los objetivos genéricos del conjunto del análisis histórico. Es la aportación (a la luz de la historia del arte —o de disciplinas sectoriales: la heráldica, la iconografía, etc.—) de criterios objetivos para la estimación de cronológicas relativas y de otras circunstancias no fijadas por la documentación o el análisis directo de la materialidad del monumento. («Cualquier objeto artístico —arquitectura, escultura, etc.— puede tener un valor extraordinario para comprender un proceso, una manera de hacer, para identificar la obra anónima, a través del estilo y el análisis de paralelos; o porque deviene un indicador de cambios de concepto y de moda.»)<sup>33</sup>

Otra faceta del estudio histórico-artístico es la descripción de las anteriores restauraciones de que haya sido objeto el monumento y la emisión, a la luz de la historia de la restauración monumental, de un juicio crítico sobre su alcance y los criterios que se siguieron.

Por último, el estudio, cuando sea el caso, debe opinar sobre criterios o acciones que haya de contemplar el proyecto de intervención posterior en relación a los valores analizados, en aras a conservarlos o potenciarlos, y al tratamiento que deban tener los elementos portadores o definidores de esos valores, bien para ser conservados en las mejores condiciones posibles, bien para documentarlos exhaustivamente en el caso de que hubieran de desaparecer por causa de fuerza mayor.

La complejidad o las circunstancias particulares aconsejarán en cada caso un tipo u otro de ordenación de los materiales elaborados de acuerdo con los objetivos expuestos, o la redacción de monografías independientes o de estudios complementarios (por ejemplo, el análisis de paralelos —del edificio o de algunos de los elementos— o el estudio gráfico de proporciones del edificio o de algunas de sus partes). Por lo general, el estudio se materializará fundamentalmente en dos documentos: la «Memoria general del estudio histórico-artístico» y el «Fichero-inventario de elementos de interés histórico-artístico».

En el primer documento se incluirán las conclusiones de los trabajos derivados de los objetivos señalados y una presentación, estimación y juicio global sobre el conjunto de elementos analizados (o los subconjuntos que sea oportuno establecer), acompañada de una relación general de dichos elementos, según la ordenación disciplinar, tipológica, temática y/o cronológica que más convenga para garantizar la operatividad posterior del estudio, y de una memoria metodológica del planteamiento y curso de los trabajos, con expresa descripción y justificación del tipo de ficha utilizado en el inventario.

El fichero-inventario constituye una herramienta imprescindible para la eficacia posterior de este estudio histórico-artístico. Consiste en el conjunto de fichas —una por cada elemento (perceptible, oculto o no presente) individualizado de acuerdo con criterios preestablecidos. En las fichas han de reseñarse, a parte de los datos de identificación, descripción y valoración del elemento, los referentes —en el caso de los objetos o cuer-

pos materiales— a su estado de conservación (grado de originalidad, alteración y deterioro), y a las restauraciones habidas con anterioridad.

Tanto la relación general del fichero-inventario como cada una de las fichas, deben considerarse abiertas, ya que en la fase de intervención posterior en el monumento se aportarán nuevos datos —que deberán ser consignados en las fichas—, y se comprobarán los anteriores, lo que obligará a corregirlas. También es posible que deban abrirse nuevas fichas —y modificar, por tanto, el inventario general: por haber sido descubiertos elementos de valor artístico (como materiales procedentes de excavaciones o desmontajes) o porque la propia intervención haya aportado elementos de ese valor, trasladados de otros edificios o aportados por los artistas, diseñadores y arquitectos intervinientes en la obra. (El estudio artístico, como todos los descritos, no puede discriminar las épocas que analiza.)

Una vez acabada la intervención, durante la etapa de conservación preventiva, las mismas fichas también servirán para recoger las anotaciones y observaciones consecuencia del mantenimiento y la verificación.

Para la realización de los trabajos del estudio histórico-artístico, es imprescindible el reconocimiento exhaustivo del propio monumento y el disponer de la información y materiales que faciliten los estudios de fuentes documentales (tanto las referidas, como el propio monumento) y el estudio histórico-constructivo, así como el análisis material, siguiendo siempre el principio de interrelación interdisciplinaria al que continuamente nos vamos refiriendo como imprescindible.

### *Estudio de síntesis del análisis histórico*

Las conclusiones de los diversos estudios sectoriales del análisis histórico no pueden elevarse nunca a definitivas sin antes ser cotejadas con las conclusiones de los demás. El análisis histórico ha de finalizar, por tanto, mediante la realización de un nuevo estudio que debe abarcar la totalidad de los aspectos señalados como propios de este análisis, y debe tener un carácter sintético e integrador de las conclusiones de los estudios sectoriales.

A ese documento lo denominamos «Memoria general del análisis histórico», y su estructura y redacción han de hacer de él un material ciertamente útil de cara a las fases sucesivas de la acción, ya que éstas serán asumidas en su mayor parte por profesionales ajenos al método propio del análisis histórico. Un anejo imprescindible de este estudio será, por tanto, la «Cronología general de la evolución histórica», resumen ordenado de todos los datos referentes a los diversos aspectos y épocas del monumento objeto de los estudios.

Puede ocurrir, naturalmente, que al iniciar el proceso de restauración ya se disponga (gracias a estudios anteriores) de suficiente conocimiento histórico. En este caso la memoria general consistirá en una síntesis útil y operativa de lo ya conocido.



Pintura mural arquitectónica (finales siglo XVI o inicios siglo XVII) en el exterior de una celda de la cartuja de Pontignano (siglos XII-XVIII), Castelnuovo, Berardenga (Italia). Foto: A. González, 21.03.1997.

### El análisis material

El carácter material del monumento —siempre desde su genuina condición arquitectónica—, hace que su conocimiento y examen sea también ineludible y esencial en un proceso de restauración objetiva. El análisis material consta de dos estudios básicos: el geométrico-formal y el físico-constructivo.

### *Estudio geométrico-formal*

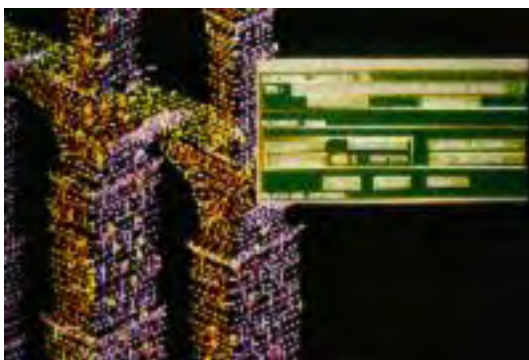
El análisis material persigue, en primer lugar, la definición geométrica y formal del estado inicial del monumento (el mal llamado «estado actual»), imprescindible no sólo para proyectar la intervención posterior, sino, muchas veces, para poder completar el conocimiento real del objeto. El estudio geométrico-formal consiste, por tanto, en la toma, análisis y exposición útil, con total fidelidad, de todos los datos que han de permitir aprehender la realidad geométrica, formal y espacial del objeto, y la realidad geográfica, topográfica y urbana de su entorno inmediato.

(Conviene insistir: no se trata de dibujar una abstracción geométrica del objeto, sino de reflejar su realidad. Y en la realidad, las bóvedas de cañón nunca son perfectas, homogéneamente hemisféricas, ni los ábsides tienen planta perfectamente semicircular ni las plantas de las estancias responden a figuras geométricas puras ni la colocación de las tejas o enlosados sigue el orden preconfigurado en una plantilla o un disco duro. Y sí existen las deformaciones, casi siempre tridimensionales.)

Sólo el carácter (urgente o de escasa trascendencia) de la actuación posterior o la imposibilidad cierta de disponer de los medios para garantizar esa fidelidad conveniente pueden justificar el renunciar a alcanzarla. Nunca, por supuesto, la indolencia o el desdén. La urgencia, no obstante, no debería justificar nunca la ausencia de una adecuada información gráfica. La mayor parte de monumentos deberían contar con esa información al margen de estar prevista o no alguna actuación inmediata.

Para realizar ese tipo de lectura se cuenta hoy con técnicas y procedimientos muy diversos (desde el levantamiento y dibujo manual o la topografía tradicionales o la fotogrametría, en sus diversas facetas y aplicaciones, hasta la cartografía informática (maqueta informática tridimensional), procedimientos que deben ser considerados y elegidos en función de su eficacia, es decir, del grado de precisión realmente necesario y de los recursos disponibles.<sup>34</sup> Sea cual sea el procedimiento elegido o factible, sin embargo, y teniendo en cuenta las limitaciones objetivas de las máquinas, será siempre insustituible la «intención» —el saber o intuir por qué y para qué se hace lo que se hace— de quien capte la información.

El conocimiento y documentación del estado inicial del monumento debe completarse con un levantamiento fotográfico y con los dibujos parciales, perspectivas estereoscópicas, etc. que puedan ser útiles. En ocasiones, también es misión de este estudio geométrico-formal la restitución gráfica de estados anteriores del monumento,



Levantamiento fotogramétrico del acueducto de Segovia (arquitectos Leandro Cámara y Pablo Latorre 1997).



Maqueta electrónica correspondiente al proyecto de 1885 del arquitecto Benoit Meyer para la catedral de La Plata (Argentina), realizada por Fernando Mosquera en el curso de los trabajos previos para el proyecto de restauración y completamiento del edificio, dirigidos por los arquitectos Guillermo R. García y Jorge Néstor Bozzano. (Del libro *La Catedral de La Plata, obras de conservación, puesta en valor y completamiento*, Manrique Zago, Buenos Aires (Argentina), 1998.

realizada mediante el levantamiento inicial, que sirve de base, y las informaciones facilitadas por el análisis histórico. El estudio debe cerrarse con la «Memoria metodológica del estudio geométrico-formal».

### *Estudio físico-constructivo*

El objetivo esencial del estudio es conocer el comportamiento actual del monumento como sistema, es decir, como conjunto de materiales, elementos y fábricas, y plantear hipótesis sobre su posible comportamiento futuro a corto y largo plazo, tanto en el caso de no mediar ninguna intervención como de llevarse a efecto las ya planteadas. Y, en cuanto a las diferentes partes o subsistemas (muros, forjados, fachadas, revestimientos, etc.), elementos y materiales, determinar su grado de deterioro y las posibles consecuencias de éste, también a corto y largo plazo, en aquel comportamiento. En función de este análisis, el estudio ha de permitir determinar el nivel de seguridad del monumento y el cálculo del tiempo límite para efectuar las acciones correctoras que deberían prescribirse, si no lo están ya, en caso de valorarse como insuficiente aquel nivel.

Cuando estuviera prevista o exista la posibilidad de una intervención (de mejora del uso o de otro tipo), la determinación del nivel de seguridad ha de contemplar esa previsión y valorar su influencia. (El nivel de seguridad de un edificio es muy distinto si sólo se valoran las acciones mecánicas y ambientales que le afectan —peso propio, viento, sismo, terreno— o si también se cuantifican los nuevos usos y alteraciones futuras previsibles. De un monumento podemos considerar aceptable su nivel de seguridad hoy, pero no, quizá, si atendemos a la prevista instalación en él de un archivo, por ejemplo.)

En la determinación del nivel de seguridad hay que considerar también que las normativas que se acostumbran a tomar como referencia están concebidas para construcciones nuevas, por lo que su aplicación a los edificios históricos es muy discutible. Siendo el nivel de seguridad que debe establecerse no tanto el «legal» como el real, en su determinación, como ha explicado muy bien el ingeniero romano Giorgio Croci,<sup>35</sup> debe tenerse muy en cuenta el conocimiento del comportamiento real del edificio a lo largo de su historia (de ahí la importancia del estudio histórico-constructivo antes expuesto).

En cuanto al entorno del monumento, el fin primordial del estudio es su definición físico-ambiental en un sentido amplio y la determinación del riesgo de desastres naturales —terremotos, inundaciones, corrimientos, etc.), así como conocer la posible influencia de su estado actual o de esos riesgos en el comportamiento presente o futuro del monumento, y por tanto en su nivel de seguridad, y poder así programar acciones correctoras o preventivas.

El estudio, como se ha dicho, debe plantear las posibles líneas de intervención correctora del nivel de seguridad, si es (o se prevé que sea) insuficiente, o proponer con el mismo fin las modificaciones necesarias de las actuaciones inicialmente previstas (tanto



Detalle de la portada barroca (1697-1701) de la iglesia parroquial, Caldes de Montbui (Vallès Occidental, Barcelona), antes de su restauración. Foto: A. González, 22.09.1983.



Estado de la piedra de la portada gótica (siglo xv) de la iglesia de Santa Cándia, Orpi (Anoia, Barcelona), antes de su restauración. Foto: A. González, 21.06.1983.



Torre en el recinto del monasterio cisterciense de Veruela (arquitecto restaurador, José María Valero), Vera de Moncayo (Zaragoza). Foto: A. González, 11.06.1986.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

50

Patio de la antigua Casa de Caridad de Barcelona. A la derecha de la foto, el edificio (1804-1832) desnaturalizado, víctima de la «carencia de conocimientos». A la izquierda, el nuevo edificio gacho (arquitectos, Helio Piñón y Albert Viaplana, 1990-1993). Foto: M. Baldomà, 1994.



las que ya tenían una intención correctora como las de mejora del uso o de otro tipo, si son éstas la causa de la insuficiencia del nivel de seguridad).

El conocimiento y la comprensión del monumento que se alcanzan mediante el estudio físico-constructivo deben facilitar la decisión de cómo aprovechar los propios recursos del monumento para plantear las acciones correctoras, ya que, según José Luis González, «mantener sus materiales y sus elementos constructivos es, como se ha demostrado sobradamente en los últimos años, la mejor garantía para la conservación del monumento».<sup>36</sup> «Si falta esta fase de estudio» —afirma Giorgio Croci— «toda interpretación y solución no puede ser más que arbitraria, y a menudo ‘fuerte’ para tratar de llenar con la exuberancia de los refuerzos las carencias del conocimiento».<sup>37</sup>

(En la «restauración» de los edificios de la Casa de la Caridad de Barcelona que quedaron en pie después de su reutilización como Centro de Cultura Contemporánea, se substituyeron sus bóvedas por forjados de hormigón. Ésta y la mayor parte de acciones similares —como casi todos los zunchados de monumentos— son fruto de esa «exuberancia» producto de la «carencia de conocimiento».)

Para alcanzar sus objetivos, el estudio físico-constructivo ha de plantear, en primer lugar, el conocimiento, análisis y comprensión del monumento como sistema en su estado actual, así como de las lesiones presentes (deformaciones, hundimientos, humedades, etc.) y sus condiciones ambientales (acústica, ciclos humedad-temperatura, etc.) y biológicas. También respecto de los subsistemas, elementos y fábricas, y de los diversos materiales (en atención a su naturaleza, alteración y durabilidad) y las pátinas (físicas, químicas o bióticas). En cuanto al entorno, ha de prever diversos análisis (geológico, geotécnico, sísmico, ecológico-edafológico, biológico-ambiental [humedad-temperatura, contaminación, nivel acústico, etc.]) y la posibilidad de estudiar aspectos territoriales más amplios (paisajismo, comunicaciones y accesibilidad, etc.).

Todos estos trabajos y análisis pueden acometerse según diversos procedimientos y técnicas, en función del tipo de estudio y, lógicamente, de los recursos disponibles. El estudio de las deformaciones de las fábricas y su evolución, por ejemplo, puede realizarse por observación visual —a veces, suficiente— o mediante instrumental de mayor o menor complejidad (nivelaciones, inclinometría, estensometría, auscultación de movimientos, seguimiento por monitor, etc.). Las hipótesis de comportamiento pueden plantearse mediante modelo numérico —a veces imprescindible— o mediante estática gráfica, cuya suficiencia en algunos casos ha demostrado Heyman.<sup>38</sup>

En cuanto a los ensayos necesarios, también existen alternativas en razón de su capacidad dañina: algunos son inevitablemente destructivos (probetas, endoscopia, etc.), y otros no (termografía, ultrasonidos, radiografía, gammagrafía, etc.). Aunque en igualdad de condiciones son preferibles los segundos, en ningún caso parece sensato elegir el procedimiento a emplear únicamente por esas condiciones, sino, naturalmente, por el conjunto de circunstancias que, en el caso y situación concretos, le hagan idóneo para el estudio que se pretende.



Torre de las murallas de Teodosio (origen, siglo V), Estambul (Turquía). Foto: A. González, 30.09.1992.



Realización de una auscultación por endoscopia en el Palacio Güell, Barcelona. Foto: M. Baldomà, 29.06.1993.



La idoneidad debe determinarse en cada caso atendiendo a la necesidad real y al grado de precisión exigible de los datos a obtener, y también al grado de fiabilidad del instrumento para determinar esos datos y la facilidad o dificultad para la utilización del instrumento (plazo de espera para disponer de él, disponibilidad de buenos operarios para realizar las mediciones e interpretar los resultados, coste total del ensayo, etc.).

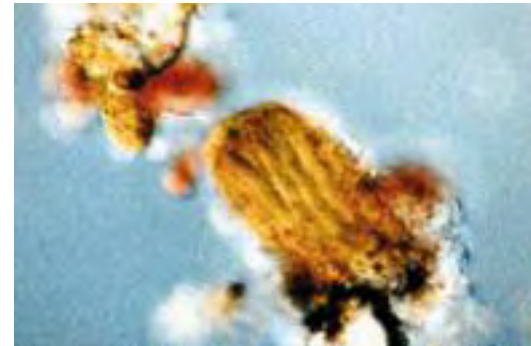
Mucho más importante que disponer o no de instrumental, sin embargo, es afrontar el estudio con una actitud correcta (con mentalidad y criterios correctos). En primer lugar, como he venido repitiendo, conviene comprobar si el conocimiento que se posee del objeto —en este caso, el físico-constructivo— es ya suficiente para programar la actuación que se pretende. (Los estudios previos han de ser los estrictamente necesarios. Su exceso no garantiza una mayor bondad de la intervención posterior.) En segundo lugar, conviene que, sea cual sea el nivel cuantitativo y cualitativo de esos estudios, se afronten siempre con método científico.

José Luis González,<sup>39</sup> siguiendo a Mario Bunge,<sup>40</sup> ha hecho una brillante aplicación crítica del método científico al estudio físico-constructivo, adaptando a éste los cinco puntos fundamentales del proceso sistematizado por el físico y filósofo argentino.

El primer punto consiste en plantear correctamente el problema, en la elaboración de las preguntas correctas («no hay nada peor», dice González, «que intentar responder una pregunta errónea»). Se concreta en nuestro caso en la toma de datos ciertos sobre la naturaleza y los daños de subsistemas, elementos y materiales, y en el conocimiento de las hipótesis de intervención, ya que en función de ellas los estudios posteriores se pueden focalizar de una u otra manera. El segundo punto contempla la construcción de un modelo teórico, o la elaboración de las posibles respuestas razonables —la formulación de las hipótesis contrastables—, traducidas si es posible a parámetros matemáticos. (Éste es el momento en que, según González, juega más la intuición del investigador.)

El tercer punto prevé la elaboración de las predicciones detectables o medibles, consecuencia de las hipótesis, teniendo en cuenta siempre las técnicas de verificación y medida que tengamos disponibles. En el análisis físico-constructivo, la complejidad del modelo variará mucho en función de las escalas de percepción (el conjunto de una catedral o un forjado, por ejemplo) y las sollicitaciones que deban ser analizadas (sismo, gravedad, viento, etc.).

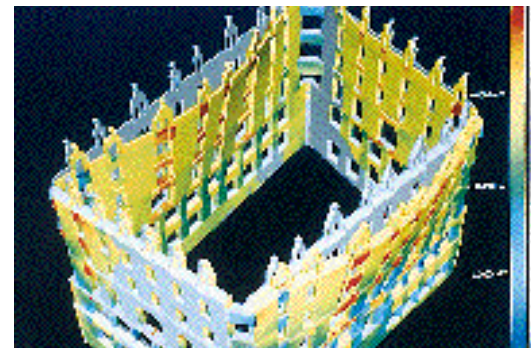
En función de esa complejidad deberemos optar por los procedimientos informáticos o por la estática gráfica. También serán decisivas la fiabilidad del sistema y nuestra capacidad de interpretar los resultados. («El levantamiento de un modelo numérico de un edificio», advierte José Luis González, «exige una profunda interpretación previa de su funcionamiento estructural, imprescindible para evaluar las exigencias y el grado de detalle con el cual es preciso plantear la modelización, pero sobre todo para conseguir que el modelo sea realmente representativo, con las simplificaciones inevitables del comportamiento real del original.»)<sup>41</sup>



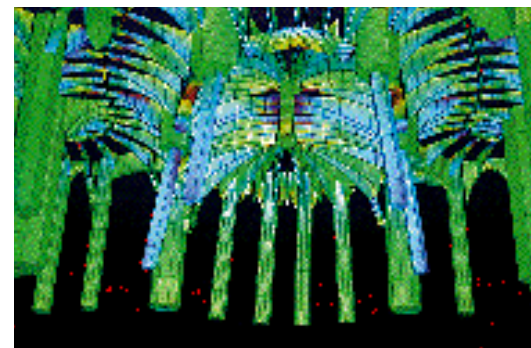
El monumento como hábitat. Organismos vivos inferiores. Portada de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona). Foto: Informe de la UAB, 04.1993.



El monumento como hábitat. Organismos vivos superiores. Contrafuerte en la fachada meridional de la iglesia de Sant Vicenç de Rus, Castellar de N'Hug (Berguedà, Barcelona). Foto: Antoni Rius Erill, 20.07.1993.



Modelización informática de los efectos de un sismo en los muros perimetrales de la Casa Fernández y Andrés (vulgo Botines) de León (arquitecto, Antoni Gaudí, 1892). Autores del estudio: P. Roca y C. Molins (UPC).



Análisis del comportamiento estructural de la iglesia inacabada de la Colònia Güell (arquitecto, Antoni Gaudí, 1908-1914), realizado mediante modelo informático por encargo del SPAL. Autores: P. Roca y C. Molins (UPC).



Ensayo in situ para contrastar los modos de vibración previstos en un modelo informático del puente gótico de Periques, Puig-reig (Berguedà, Barcelona), realizado por P. Roca y C. Molins (UPC) por encargo del SPAL. Fotos: M. Baldomà, 16.06.1994.

El punto cuarto consiste en la realización de las pruebas; pruebas que sólo son válidas, como se ha advertido, si se sabe interpretar y comprobar sus resultados. Éste es uno de los aspectos más complejos del estudio que nos ocupa (¿cómo comprobar en un edificio las predicciones de comportamiento en caso de terremoto?). La posibilidad real de efectuar esas comprobaciones —en teoría existen siempre— es fundamental para programar los ensayos y elegir los procedimientos más idóneos. Por último, el quinto punto consiste en la comparación de las conclusiones con las predicciones, es decir, la confirmación o no del modelo teórico.

La aplicación eficaz del método científico al estudio físico-constructivo exige, según González, una condición previa: contemplar la realidad material del edificio histórico desde una mentalidad constructiva lo más próxima posible a la de la época en que fue levantado, ya que «la cultura constructiva actual difícilmente es útil para la comprensión de los monumentos que habitualmente restauramos».

Como ejemplos de esta incapacidad, señala González el error de interpretación terminológica, tan frecuente, «consistente en hacer equivalentes los significados que el término *estructura* ha tenido respectivamente en los siglos XIX y XX, y el interpretar en términos de comportamiento de hormigón armado una obra de sillería de arcos y pilares». <sup>42</sup> En este tipo de errores debe verse la causa de que habitualmente se identifique el estudio físico-constructivo del que tratamos aquí con el «análisis estructural», concepto cuyos límites parecen claros en relación a la mayor parte de monumentos del siglo que ahora acaba, pero que se difuminan al tratar de edificios más antiguos.

El estudio físico-constructivo se materializa en un conjunto de monografías o estudios sectoriales (tan numerosos como sea necesario y posible) y un inexcusable documento de síntesis, la «Memoria general del estudio físico-constructivo». Son aspectos esenciales de este documento, la memoria metodológica (en la que se relacionarán todos los trabajos y se indicará por qué, cómo y en qué circunstancias se realizaron); el resumen de las conclusiones de los estudios parciales y las conclusiones globales del conjunto de estudios, y la descripción de las intervenciones y pautas de mantenimiento necesarias para garantizar el buen comportamiento futuro del monumento y las medidas para su control y verificación posterior. Si se creyera oportuno, se adjuntaría como anejo la «Carta de riesgos» (constructivos, usos, catastróficos, etc.) del monumento.

En cuanto a la programación de los trabajos del estudio físico-constructivo, conviene, una vez más, hacer hincapié en su papel de medio analítico, no de fin terapéutico (como a veces se presentan ante una sociedad deslumbrada por la técnica), y, por tanto, en la necesidad de evitar su prescripción indiscriminada (y, como medida precautoria adicional, impedir que la prescripción la hagan las empresas que los ofertan, cosa que ocurre con frecuencia). También hay que evitar la aplicación de métodos analíticos pensados y diseñados en función de los grandes monumentos —afligidos por daños de naturaleza muy diversa— para el diagnóstico de la problemática habitual de los monumentos «que el viento no se llevó», cuya restauración ocupa o va a ocupar la casi

totalidad de la dedicación profesional de la inmensa mayoría de profesionales que puedan leer este trabajo, incluido quien lo ha escrito.

(Es habitual, casi ya tradicional, que en los congresos o simposios sobre estos aspectos del conocimiento de los monumentos protagonicen las presentaciones y los debates los estudios y actuaciones en edificios singulares [casi siempre, la torre de Pisa o la catedral de Méjico], impidiendo a la inmensa mayoría de los asistentes salir del mar de dudas en el que les tiene sumidos la actuación en la desvencijada iglesia que tienen entre manos.)

### El análisis sociológico

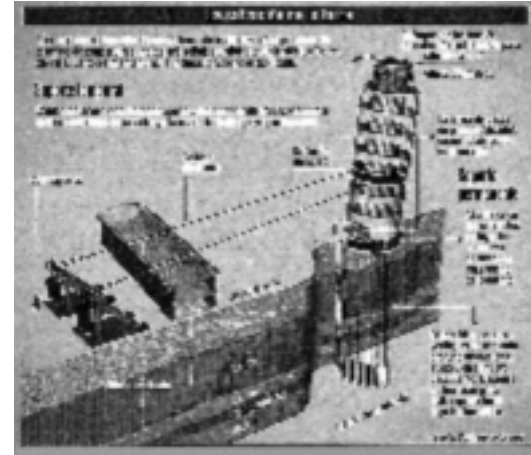
Un tercer estadio —trascendental y, por ello, también ineludible— del análisis que nos ha de permitir el conocimiento global del monumento es el que hace referencia a las relaciones recíprocas entre el monumento y la sociedad en la que está inmerso.

El objeto de este análisis es la significación (referencial, emblemática, emotiva, incluso sentimental) y el valor de uso que tiene el monumento para la colectividad (en cualquiera de las escalas posibles, de la local a la universal), y las expectativas que desde estos puntos de vista despierta, así como el efecto que sobre el monumento (como documento, como objeto y como símbolo) —sobre su materialidad y sobre su significación— produce la apropiación y el uso que la sociedad hace de él.

Al igual que ocurre con los demás estadios de análisis, los medios para su realización, es decir, los mecanismos útiles para alcanzar el conocimiento correspondiente, deben fijarse en cada caso racionalmente, o sea, con sentido común. Plantear la trascendencia e ineludibilidad del análisis sociológico en la primera fase de la restauración monumental no ha de comportar que en cada actuación deban programarse complejos estudios o investigaciones sobre estas materias.

En el caso del conocimiento de las relaciones sociedad-monumento, en muchas ocasiones bastará la atenta y astuta observación de los fenómenos por parte de los miembros del equipo responsable de la actuación, especialmente de los encargados de proyectar la intervención. (La ausencia, entre los estudios previos, de un trabajo escrito de carácter sociológico o la falta de un profesional de la sociología en el equipo, normalmente, no es en absoluto grave. Sí lo sería, sin embargo, la carencia de ese conocimiento por parte del equipo, y sería gravísimo, en todos los casos, que los profesionales de la arquitectura proyectasen la intervención con ignorancia o desprecio de esas relaciones monumento-sociedad.)

Como ya he señalado antes, en esta primera fase del proceso, los conocimientos del monumento que se podrán alcanzar no serán exhaustivos. Tampoco los de carácter sociológico. Ciertamente, en una etapa posterior, la de la intervención, será cuando podamos ampliar notablemente ese conocimiento. La presentación pública de los proyectos ya redactados y, de manera especial, la actuación constructiva sobre el mo-



La «salvación» de la torre de Pisa, argumento recurrente de congresos, reuniones y medios de comunicación.



La capacidad de convocatoria ciudadana del anfiteatro romano de Nîmes (Occitania, Francia), construido a finales del siglo I dC. Foto: A. González, 12.02.1989.

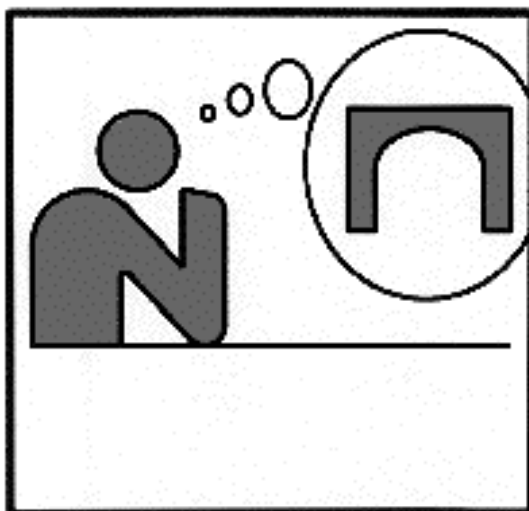
La torre campanario de la catedral vieja de Lérida, símbolo indiscutible de la ciudad, recurso inevitable de identificación colectiva. (X. Batalla, Baró & Vicente, Publinver).



numento generaran incentivos para que sus usuarios manifiesten, de manera directa o indirecta, la naturaleza y el grado de su relación usual o sentimental con aquél.

Los mecanismos para adquirir los conocimientos sociológicos, aparte de los estudios especializados en los casos en que resultaran convenientes o indispensables, se basan, sobre todo, en la observación de las conductas y manifestaciones emotivas de los usuarios y en el diálogo con éstos mediante, por ejemplo, la presentación pública de las hipótesis iniciales de la posible intervención —o el «proyecto de uso», al que más adelante me referiré— o en las visitas organizadas al monumento durante las diversas fases de la actuación.

Un segundo aspecto del análisis sociológico es el de carácter jurídico-administrativo, es decir, el que une al monumento con la sociedad a través de vínculos jurídicos. Hace referencia, especialmente, a la titularidad del inmueble y su patrimonio mueble, a las servidumbres de todo tipo que pudieran tener, a las normativas urbanísticas o de protección y declaraciones que les afecten, etc.



### Segunda etapa: la reflexión

La reflexión, como medio para profundizar aquello que se ha analizado, forma parte del conocimiento. O dicho de otra manera, la reflexión es la que hace que la información se convierta en auténtico conocimiento. En nuestro método de restauración objetiva, la reflexión constituye una etapa, posterior como tal a la de conocimiento, pero también una actitud permanente a lo largo de todo el proceso. Como etapa, se entiende por reflexión la puesta en común por el equipo responsable de la restauración de los resultados y conclusiones del conocimiento, antes de pasar a la tercera etapa, la intervención. La etapa de reflexión consta de dos fases fundamentales: la evaluación del objeto (el monumento) y la programación de la actuación posterior.

### Fase tercera: la evaluación del objeto

La evaluación de los resultados de la etapa de conocimiento tiene como primer objetivo definir y ratificar el interés del monumento. Es evidente que antes de iniciarse el proceso de restauración existía ya un asenso sobre la condición monumental del objeto (incluso es posible que dicha condición estuviera ya reconocida mediante declaración o presumida mediante incoación). Es conveniente, no obstante, que el equipo —partiendo del conocimiento más profundo que ahora tiene del objeto— ratifique ese interés monumental y, sobre todo, lo defina: cuáles son los aspectos esenciales del edificio que hacen de él un monumento; cuál de sus facetas básicas (documental, arquitectónica, significativa) destaca, si es así, y debe tenerse por primordial al plantear la restauración; qué juicio merece el objeto desde la óptica de la autenticidad.

Se ha de evaluar el estado del monumento (estado material, factores de riesgo, etc.) y, a continuación, las propuestas que sobre el futuro del monumento hayan sido plan-

teadas, bien por quien ha promovido la actuación, bien por el propio equipo. Fundamentalmente, la conveniencia o no del uso actual o del propuesto: la compatibilidad de ese uso con la realidad física del objeto (su capacidad —por tamaño, tipo, resistencia, adaptabilidad, etc.— de asumir aquel uso), y con el mantenimiento de sus valores esenciales (los sacrificios que representarían la adaptación funcional, la introducción de instalaciones y servicios, la supresión de barreras arquitectónicas, la evacuación por emergencia, etc).

También ha de ser objeto de la reflexión la evaluación de los recursos disponibles o racionalmente exigibles, la definición de los objetivos de la intervención y, en función de unos y otros, la determinación del uso, el programa, los medios a emplear y los criterios en qué basar la intervención, la estrategia de gestión futura (los convenios relativos a la actuación, uso y gestión) y, por último, la programación, en los límites de lo posible, de la actuación posterior, incluida la elección de los colaboradores.

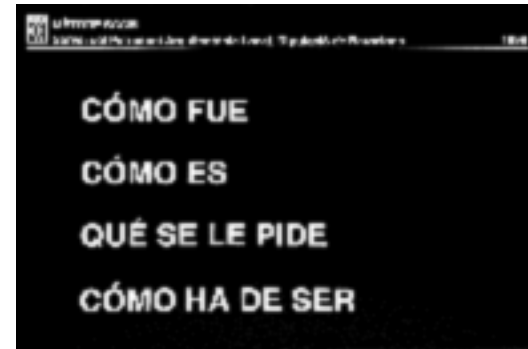
Ha llegado el momento de plantearnos y contestar cuatro preguntas claves según un esquema conforme al cual debemos pautar a partir de ahora todas las reflexiones previas a cualquier decisión proyectiva que afecte al monumento o a alguno de esos aspectos, tanto a lo largo de la fase propiamente de proyecto como de la de ejecución de los trabajos. Son éstas: cómo fue, cómo es, que se le pide, cómo ha de ser. Cuatro preguntas que hemos de responder siempre en el mismo orden.

### Fase cuarta: la programación de la actuación

En el momento del proceso al que me estoy refiriendo es muy difícil plantear la totalidad de las acciones futuras que contemplan las etapas sucesivas del método. Muchas de ellas deberán ser programadas más adelante, cuando ya el curso de los trabajos se haya iniciado o, en algunos casos, cuando ya se vislumbre su final. El objetivo primordial de la programación es ahora, por tanto, la fase inmediata, la de proyecto. Después de diagnosticar, ha llegado el momento de prescribir.

Nunca es fácil ni inmediato pasar de la definición de los objetivos, medios y criterios a la materialización de los proyectos o estudios técnicos. Por medio han de tomarse decisiones por parte de agentes externos al equipo (promotores, propietarios, usuarios, administraciones, etc.) —que van a ratificar o modificar los acuerdos alcanzados y pueden, por tanto, alterar las previsiones— y se han de proveer los mecanismos e instrumentos necesarios, también normalmente mediante decisiones ajenas.

Para facilitar esas decisiones se han creado dos instrumentos técnicos: el «Proyecto de uso» (PU) y el «Estudio previo de proyecto» (EPP). Ambos pueden materializarse mediante extensos y complejos informes o en documentos mínimos, incluso —llegado el caso—, en el guión manuscrito para conducir una conversación. Será la importancia del monumento o la de la actuación prevista la que lo aconseje; lo que es importante, imprescindible, es la propia existencia del instrumento.



El Proyecto de Uso del Palacio Güell, Barcelona, (arquitecto, Antoni González, julio de 1996) que debía pautar las acciones restauradoras aún pendientes, el régimen de visitas colectivas y la utilización del edificio para otros fines culturales y representativos.

En el «Proyecto de uso» se referencia la reflexión posterior al análisis, se definen y justifican los usos posibles (planteando su ubicación y distribución en el monumento), y, en función del conjunto de objetivos a alcanzar, se plantean un plan de intervenciones posibles y un programa general de inversiones a medio y largo plazo en función de ellas. El documento debe ser discutido con los agentes implicados en la restauración y debe ser aprobado por quien corresponda antes de la redacción de los proyectos de intervención. El «Estudio previo de proyecto» tiene una intención y alcance más técnico. Aceptados ya por los diversos agentes el programa de usos y los objetivos globales y particulares de la actuación, y establecidos en el orden técnico los criterios generales y las líneas básicas de la intervención, el EPP tiene como misión dar un paso más hacia su definición técnica y económica, en referencia especialmente a las fases de más inmediata ejecución.

Uno de los fines de la etapa de reflexión es, como he dicho, fijar los criterios de la intervención posterior, especialmente los rasgos esenciales del proyecto arquitectónico. Es, por tanto, uno de los momentos clave del proceso restaurador: de esa elección va a depender en gran medida su eficacia. Antes de profundizar en este argumento, cabría atender una cuestión que desde hace más de un siglo revolotea sobre las cabezas de quienes reflexionan en torno a estas materias y que, aparentemente, guarda relación con esos criterios.

### ¿Restaurar o conservar?

La polémica sobre si lo que conviene es restaurar o conservar los monumentos se arrastra desde el siglo XIX. Surgió entonces como reacción ante los primeros resultados de la nueva disciplina, considerados como abominables desde ciertas mentalidades. Y reaparece cada vez que, por diversas circunstancias, se intensifica la actuación sobre los monumentos. (Así ocurrió en España al remitir la fiebre restauradora desatada entre la recuperación de la democracia y los eventos del 1992.)

Una frase de John Ruskin ha asumido en el curso de esta vieja polémica un carácter de estandarte: «Tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos.»<sup>43</sup> Es una frase sin duda brillante, pero doblemente capciosa. Si la interpretamos en el contexto del pensamiento de su autor, la frase, más que proponer una alternativa a la restauración para conservar los monumentos, esconde el recelo ante esa conservación, cuando no la defensa de la eutanasia monumental pasiva. En cuanto a la aparente y recurrente disyuntiva conservar-restaurar, resulta fácil probar su falsedad.

La necesidad de reparar un monumento —de restaurarlo— no guarda siempre relación con el hecho de que reciba o no cuidados. Puede obedecer a la destrucción o al deterioro fortuito, o al envejecimiento de los materiales, un proceso inevitable a pesar de las atenciones que el monumento reciba de la sociedad, proceso que ésta no tiene porqué aceptar con resignación. Y la restauración puede responder, por ejemplo, a la no menos legítima adaptación del monumento a nuevos usos.



Restauración del teatro romano de Sagunto (Valencia), dirigida por el arquitecto Jeroni Martorell, 1930-1935. (Fondo Documental del SPAL, Legado Martorell).

Muy pocos edificios que hoy consideramos monumentos nacieron predestinados a serlo. Por lo general, fueron erigidos para una función y, ejerciéndola —sufriendo desgaste, envejeciendo, transformándose—, llegaron a asumir una antigüedad, un valor o una significación, que hicieron que la sociedad, más adelante, reconociera en ellos su carácter monumental. Y fue entonces cuando la sociedad tuvo que plantearse qué hacer con ellos.

(Igual ocurre con los cuentos o juguetes de nuestra infancia. No nos los regalaron como futuros recuerdos. Nos los dieron para aprender a leer, para aprender a jugar. Y leyendo y jugando con ellos, usándolos —incluso rompiéndolos—, aprendimos también a quererlos. Y cuando nos hicimos mayores y quisimos guardar algunos de ellos, tuvimos que plantearnos qué hacer con ellos.

De nada le hubiera servido a un señor feudal la advertencia de que, si cuidaba su castillo, sus descendientes se evitarían restaurarlo. De nada serviría decirle a un niño que cuidara el cuento por si algún día se convertía en recuerdo. El castillo nació para guerrear y el cuento para ser leído. Y ambos cumplieron su función, aun a sabiendas de los riesgos. Y ambos, algún día, posiblemente, debieron o deberán ser restaurados antes de, entonces sí, poder ser conservados.)

No; restaurar y conservar ya no pueden ser considerados como conceptos contradictorios, ni como las dos proposiciones de un dilema por una de las cuales haya que optar. Sea cual sea la interpretación que demos a esos verbos. La conservación (entendida como mantenimiento) es un requisito —una etapa, la última— de la restauración (entendida como proceso). La restauración (entendida como intervención) es una condición necesaria para la conservación (entendida como permanencia) del monumento. Ya no hemos de conservar para no restaurar: hemos de conservar después de restaurar. Otra cosa es que manteniendo (conservando) bien los monumentos, una vez restaurados, evitemos o retrasemos la necesidad de nuevas intervenciones. Sobre todo si los hemos restaurado bien. O sea, con buen criterio. De eso se trata.

### Los criterios de la intervención

Ya he apuntado cómo en el ámbito de la restauración monumental se utiliza habitualmente el vocablo *criterio* para referirse al principio conceptual elegido para enfocar el carácter de la intervención (de estricta conservación o de reconstrucción, etc.) y los mecanismos o recursos del proyecto arquitectónico que ha de definirla.

Durante cientos de años, lo más habitual ha sido que ese criterio le viniera impuesto o sugerido al proyectista por consideraciones previas y ajenas al propio proyecto: por su voluntaria adscripción a una determinada escuela o filosofía, o por la presión social (la costumbre, la opinión de la mayoría, la moda...) Antes de analizar el objeto sobre el que debía intervenir, el proyectista ya sabía cómo debía hacerlo (con qué «criterio» debía enfocar su trabajo).



Los cuentos y juguetes rotos de Adriana y Júlía. Foto: M. Baldomà, 02.11.1993.



Servicio de Obstetricia (arquitectos, V. Argentí, A. González, J.L. González, 1980) en el Pabellón de la Merced del Hospital de Sant Pau, Barcelona (arquitecto, Lluís Domènech i Montaner, 1900-1910). Foto: Arxiu GMN.

Como el torero antes de salir al ruedo, el restaurador también tiene su «capilla», un lugar para la reflexión antes de plantear los criterios. Foto: M. Baldomà, 15.05.1993.



La restauración de un automóvil antiguo: el uso condiciona los criterios. Foto: M. Baldomà, 05.1995.



La restauración del automóvil en el que murió asesinado el almirante Carrero Blanco: el mensaje condiciona los criterios. Foto: Arxiu GMN.



También he señalado cómo una característica de la restauración objetiva es, precisamente, la subversión de este hábito: el propiciar que en cada caso, en función del tipo de monumento, su estado físico, su significación colectiva, los objetivos a satisfacer, pueda optarse por criterios y mecanismos diferentes, sin que pueda rechazarse a priori ninguno, debiéndose elegir el más eficaz en función de todas las circunstancias y respetando los valores esenciales del monumento.

(Valgan unos ejemplos ilustrativos de la importancia del objetivo en la determinación del criterio, aunque no se refieran al patrimonio arquitectónico, sino a automóviles. La restauración de un coche de época será muy distinta si se pretende o no que el vehículo sea apto para circular. Si sólo se trata de exhibirlo bastará posiblemente la recuperación de su belleza primitiva. En el otro caso, se requerirá también la restauración del motor —o la instalación de uno nuevo—, así como la adaptación del vehículo al código de circulación vigente, lo que puede obligar a modificarlo —por ejemplo, a instalar intermitentes u otro tipo de luces que el modelo original no tuvo.

Pero puede ocurrir algo muy distinto. Ese fue el caso del automóvil en que fuera asesinado en Madrid, en diciembre de 1973, el almirante Carrero Blanco, jefe del gobierno entonces. Poco después del atentado, se decidió exhibir el coche en el Museo Militar de Madrid. Fue expuesto tal y como quedó, sin ningún otro tipo de intervención que no fuera la mera limpieza. El objetivo perseguido en este caso no era mostrar como había sido el automóvil (uno más de un modelo bastante corriente), sino transmitir el mensaje de la barbarie.

En los tres casos, es la intención de la acción —el objetivo— la que determina el criterio de la intervención, no la filosofía o la escuela del restaurador.)

### *Conocimiento y criterios*

La influencia de la lectura previa en el planteamiento conceptual de la intervención posterior es muy diferente según la parcela de conocimiento a que nos refiramos. El resultado del análisis material pocas veces es definitivo para plantear o condicionar los objetivos básicos y, en función de éstos, el criterio general. (Sí puede ocurrir, naturalmente: si se detecta un estado de ruina irrecuperable, no es probable que se plantee como objetivo la reutilización del monumento.) Pero ese conocimiento sí puede, sin embargo, afectar a los objetivos secundarios, al cómo enfocar la actuación.

Resulta casi siempre más definitiva la influencia de la lectura previa referida a los aspectos históricos y significativos. En primer lugar en cuanto a los objetivos y, una vez definidos éstos, en cuanto a los criterios.

Esa influencia será muy distinta, no obstante, en función del tipo de monumento, la vigencia de su uso, etc. Si se trata de intervenir en arquitecturas testimoniales, es decir, aquellas arquitecturas que, por su antigüedad o singularidad tipológica, se conservan



y restauran únicamente por su condición de testimonio del pasado, el conocimiento histórico no sólo es absolutamente imprescindible, sino que acabará imponiendo las pautas del proyecto —sobre todo si, por razones didácticas o sentimentales, se ha definido previamente el objetivo como la reconstrucción fidedigna del monumento.

(Ese fue el caso de nuestra intervención en la iglesia de Sant Quirze de Pedret,<sup>44</sup> en Cercs, Barcelona. El arquitecto Camil Pallàs, segundo director del Servicio, planteó la primera fase de las obras —entre 1959 y 1964— con ese carácter reconstructor, y cuando las reemprendimos en 1989, optamos por continuar con el mismo criterio. El proyecto arquitectónico se atuvo, por tanto, a las conclusiones de los estudios históricos.)

En todos los casos, para optar por un criterio u otro y elegir los mecanismos más eficaces (tarea más compleja, obviamente, si se hace por medio de la reflexión, sin partir de una idea preconcebida), el restaurador no debe desaprovechar nunca las lecciones de la historia de la restauración.

### Las lecciones de la historia

Es innegable el beneficio que puede reportar para el correcto y eficaz ejercicio de cualquier actividad el conocimiento de cómo la han entendido y realizado quienes nos han precedido. Conocer la historia de la restauración monumental es también tarea ineludible para quien desee adentrarse en la disciplina.

No se trata, como he dicho, de conocer las diversas opciones teóricas ya formuladas para adherirse genéricamente a la que mejor se adapte a una ideología o sensibilidad, sino para poder optar en cada caso por una concreta de ellas. Pero tampoco será útil esa lectura si no se profundiza sobre la relación entre esas teorías y las praxis que de ellas se derivaron.

Durante dos siglos, las doctrinas más habituales se han basado en una valoración prioritaria del monumento como testimonio del pasado. Desde las que propugnan la intocabilidad del objeto —prefiriendo su desaparición a que sea alterado— o las que han defendido la intervención mínima, hasta las que pregonan o aceptan la reconstrucción del monumento.

(La valoración preeminente del valor documental está en la base, efectivamente, de conductas contradictorias. El conde de Santibáñez del Río, partidario de una actitud conservacionista, la defendía afirmando ver en el monumento «un documento que hay que mantener libre de toda alteración como testigo de tiempos pretéritos».<sup>45</sup> Amós Salvador, en el apasionado escrito en que rebate con inteligencia todos los argumentos de los seguidores de Ruskin y buena parte de los escrúpulos conservacionistas, afirma que «la mejor manera de conservar los monumentos [...] consiste en reproducirlos», ya que sólo así será posible que las futuras generaciones «los vean como fueron».<sup>46</sup>)



La iglesia de Sant Quirze de Pedret (siglos IX al XIII), Cercs (Berguedà, Barcelona), después de la segunda campaña de restauración, entre 1989 y 1995. Foto: M. Baldomà, 06.02.1998.



Alminar de la mezquita de Sevilla (arquitectos, Ahmad b. Basso y Al-al Gomari, 1184-1198) convertido en torre campanario de la catedral, renovada por Hernán Ruiz, *el Mozo* (1558-1565) y restaurada desde 1979 por el arquitecto Alfonso Jiménez Martín, actual maestro mayor de la catedral. Foto: M. Baldomà, 15.08.1993.



Catedral, llamada también Crucero (arquitectos, Hernán Ruiz, *el Viejo*, y Hernán Ruiz, *el Mozo*, 1523-1583), en el interior de la mezquita aljama (785-990), Córdoba. Foto: A. González, 23.09.1988.

Sin embargo, a lo largo de estas centurias, la conservación de la mayoría de los monumentos —se haya reconocido o no— ha estado más relacionada con sus valores arquitectónicos y significativos.

Se trata, por tanto, de leer la historia relacionando la diversidad de criterios y doctrinas con los fines que en cada época ha perseguido la restauración, así como valorando el grado de eficacia con que los medios empleados en cada caso han permitido alcanzar esos fines. Sólo así esa lectura de la historia será realmente enriquecedora y útil. Para ello propongo al lector unos episodios ejemplares, cuyas lecciones, como podrá comprobar, resultan más sugestivas que las conjeturas y las consignas de los teóricos.

### *Las lecciones de los Hernán Ruiz*

Ya antes de finales del siglo XVIII, fecha en que se acostumbra a situar el nacimiento de la disciplina de la restauración, la historia recoge ejemplos de respeto hacia el legado artístico de los antepasados. (Por ejemplo, los edictos de los emperadores romanos, las *Cantigas* de Alfonso X, o el decreto del rey Pere III dictado en Lérida el 11 de septiembre de 1380 para proteger el castillo de Cetines, antigua fortificación catalano-aragonesa, más conocida hoy como Partenón de Atenas.)<sup>47</sup>

Son, sin embargo, ejemplos aislados, en los que la valoración de los edificios se basaba aún casi siempre en el aprecio de su utilidad, algunas veces en su belleza y, muy excepcionalmente, en su significación colectiva (casi siempre por sus referencias al poder o al más allá). No contaba todavía el valor documental o científico, salvo, a partir del Renacimiento, en caso de excepcionales monumentos de la Antigüedad.

Los criterios de los constructores al intervenir en esos edificios eran reflejo de esa valoración. No se dudaba en sacrificar episodios del pasado, y, cuando era preciso añadir nueva arquitectura, se diseñaba según los gustos y modelos contemporáneos. En algunas ocasiones, sin embargo, la sensibilidad de los autores hizo de esta conducta habitual un criterio de intervención aún en gran parte vigente.

Un ejemplo español es la reforma del alminar almohade de la mezquita de Sevilla, cuando ésta, en el siglo XVI, debía convertirse en catedral cristiana. Sobre la vieja fábrica de la torre musulmana, el arquitecto Hernán Ruiz, *el Joven*, añadió un cuerpo de campanas siguiendo el gusto renacentista imperante. El resultado fue uno de los campanarios más bellos del planeta, la Giralda.

Unos años antes, el padre del alarife cordobés, Hernán Ruiz, *el Viejo*, había iniciado la transformación de la mezquita de Córdoba en catedral con la misma actitud: conservar y aprovechar la obra vieja en buen estado —revalorándola— y concebir la nueva según el gusto de la época, sin pretender imitar la antigua, aunque sabiamente armonizada con ella. Inteligentes criterios de intervención que, además de producir esas dos excelentes muestras de habilidad y creatividad arquitectónicas, supusieron

una efectiva protección para aquellos antiguos monumentos musulmanes, que en otras manos quizá hubieran sucumbido del todo y para siempre.

La suma armónica de arquitecturas nuevas y viejas preside también la intervención de Narciso Tomé en la girola de la catedral de Toledo, cuya bóveda gótica atravesó en 1721 con el impresionante tragaluz conocido como «el transparente»; o las fachadas que diseñaron Pere Costa, Ventura Rodríguez o Fernando de Casas Nôvoa para completar, respectivamente, las catedrales góticas de Gerona y Pamplona y la catedral románica de Compostela. Son también lecciones útiles de la historia.

### *Las lecciones de fra Josep de la Concepció*

Con la misma actitud, actuaba sobre edificios preexistentes fra Josep de la Concepció —figura clave de la arquitectura del siglo xvii catalán. En la capilla de la Concepción de la catedral de Tarragona, una de sus mejores obras, el lenguaje barroco de la nueva fábrica y los retablos contrastan armónicamente con el lenguaje gótico de la vieja catedral.

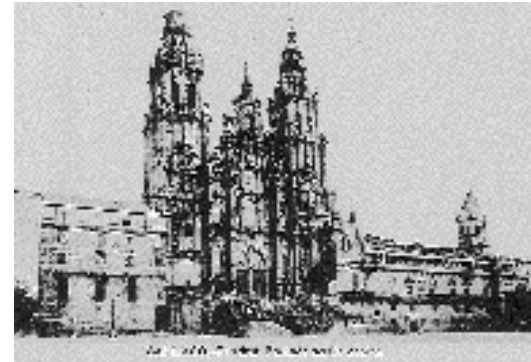
Sin embargo, el Tracista (que así conocían en su época al arquitecto carmelita, nacido en Valls en 1626) dejó constancia de que esa actitud general para con el monumento debía adaptarse a sus circunstancias o al alcance de la intervención.

Efectivamente, como señaló César Martinell,<sup>48</sup> Fra Josep supo distinguir cuándo era conveniente una aportación creativa a un monumento y cuándo no. En 1676, el cabildo de la catedral de Barcelona, con motivo de la canonización del obispo barcelonés san Olegario, le encargó la construcción de la capilla dedicada al nuevo santo, para lo que debía transformar y unir la antigua sala capitular y dos capillas de la nave norte de la iglesia. Fra Josep, atendiendo al carácter de aquel espacio, renunció a introducir nuevos lenguajes arquitectónicos. Conservó los muros perimétricos góticos con sus elementos ornamentales y substituyó el muro que hasta entonces separaba la sala y las capillas por dos arcos apoyados en un pilar central, resueltos en el estilo gótico del conjunto.

### *Las lecciones de Elías Rogent*

La valoración y tutela del legado del pasado promovidos por las minorías ilustradas desde finales del siglo xviii propiciaron, a lo largo del xix, un profundo cambio de mentalidad social respecto de la arquitectura histórica. Cambió la actitud de los arquitectos al actuar sobre edificios antiguos, en aras a la formación en aquella época, como señaló Brandi,<sup>49</sup> de la «conciencia histórica» del monumento. Y los monumentos adquirieron para la sociedad una nueva dimensión emblemática y vindicativa, que, en general, los arquitectos supieron asumir.

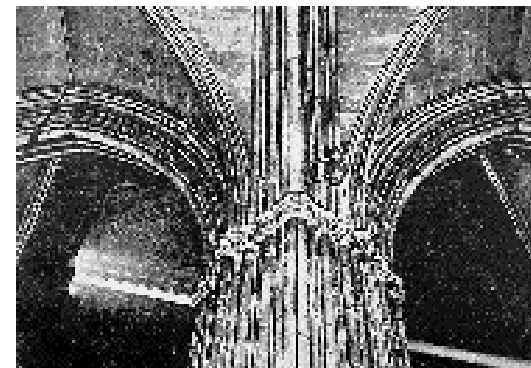
Entre los arquitectos catalanes, quien mejor supo recoger y satisfacer esas aspiraciones populares fue Elías Rogent i Amat. Catedrático y primer director de la Escuela de Ar-



Fachada del Obradoiro (arquitecto, Fernando de Casas Nôvoa, 1738-1749) de la catedral románica de Santiago de Compostela. Foto: Arxiu SPAL.



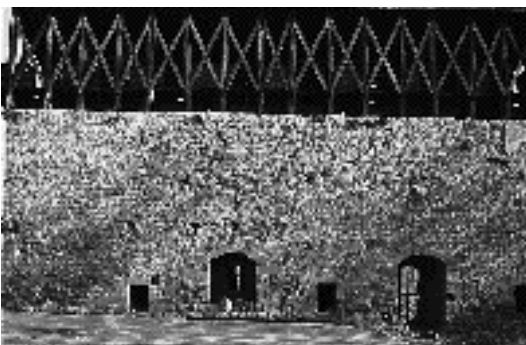
Capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral (arquitecto, fra Josep de la Concepció, 1673-1680), Tarragona. Foto: A. González, 22.02.1992.



Capilla de San Olegario de la catedral (arquitecto, fra Josep de la Concepció, 1676), Barcelona. Foto: autor desconocido (de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, nº 63, Barcelona, 1966).



Iglesia del monasterio de Santa María, Ripoll (Ripollès, Gerona), edificio del siglo XII reconstruido entre 1885 y 1893 bajo la dirección del arquitecto Elías Rogent i Amat. Foto: A. González, 27.08.1984.



Vista del paramento interior del muro Este del castillo de la ciudadela de Carcasona (Occitania, Francia), coronado por las galerías de madera reconstruidas según un dibujo de Viollet le Duc. Foto: A. González, 04.01.1989.

arquitectura de Barcelona, restauró a partir de 1886 el monasterio de Santa María de Ripoll, en el nordeste de Cataluña, obra que marca un hito en la restauración monumental catalana.

El monasterio de Ripoll, fundado en el siglo IX por el conde Wifredo (sobre cuyo escudo dorado dice la leyenda que el rey Luis dibujó con su sangre las primeras cuatro barras catalanas) tuvo su máximo esplendor en tiempos del abad Oliba —responsable directo del impulso político, religioso y cultural de aquellas tierras en los albores del segundo milenio—, quien consagró la nueva iglesia el año 1032. El gran terremoto de 1428 derribó gran parte de la fábrica. Durante el siglo XIX se produjeron el abandono definitivo y los primeros intentos de reconstrucción, que culminarían con los proyectos de Rogent y la proclama religioso-patriótica-monumental del obispo de Vic en 1886 para conseguir fondos, en un contexto de exaltación catalanista, que encontró en la reivindicación de los monumentos uno de sus mejores medios de expresión.

Elías Rogent, fiel al sentimiento patriótico que daba sentido a la obra, proyectó la reconstrucción de la iglesia con todo el esplendor que llegó a alcanzar.<sup>50</sup> Quizás la renacida iglesia no es un testimonio totalmente fiel de la que consagró Oliba. Quizás no sea un documento suficientemente exacto en su aspecto formal, tal como a veces se ha criticado. Pero, ¿quién puede dudar de su capacidad evocadora de un pasado reivindicado, de su capacidad emblemática y motivadora? ¿Y no son esas, unas de las posibles y legítimas funciones de los monumentos? La sintonía entre restauradores y destinatarios de las restauraciones (entre proyecto y objetivos) es una lección que debemos aprender a releer en este final de siglo XX.

### *Las lecciones de Antoni Gaudí*

Viollet le Duc fue quien mejor comprendió en el siglo XIX la dimensión arquitectónica del monumento y quien mejor puso en evidencia que restaurar es una forma de hacer arquitectura. Para el maestro francés, en consecuencia, la intervención está precedida del análisis de los aspectos específicamente arquitectónicos (compositivos, espaciales, constructivos, de significación y de uso), que se han de valorar parejamente a los históricos y significativos.

Esos rasgos esenciales de la valoración arquitectónica del monumento y su restauración (que incluyen el plantear en su justa medida la recuperación de la autenticidad y la creatividad, cuando haya que hacer aportaciones) se hacen explícitos en una de las intervenciones más sugerentes realizadas en un monumento en el siglo XX: la restauración de la catedral de Mallorca, proyectada por Antoni Gaudí (en cuya mesilla de noche, por cierto, figuraba el diccionario de Viollet le Duc).

Este templo gótico, erigido por los catalanes tras la conquista de la isla, diseñado por un tracista desconocido y construido entre 1230 y 1601, está considerado como el más espacioso (por la relación entre superficie de fachada y volumen interior) de los realizados en piedra. La altura y la amplitud de sus naves, los casi 22 metros de sus es-

beltas columnas, los efectos de la luz sobre las desnudas fábricas carentes de trabajos escultóricos, hacen del espacio interior de la seo mallorquina uno de los más sugestivos del arte de nuestra era.

En 1904, el obispo encargó a Gaudí ordenar aquel espacio enturbiado en los últimos siglos e inadaptado a la liturgia vigente. La actuación del arquitecto, que levantó una polvareda aún no olvidada, fue definida así por él mismo: «No se trata de una reforma, sino de una restauración, y no en el sentido restringido de rehacer elementos de un determinado estilo o época, sacrificando las otras épocas, sino en el sentido de volver las cosas a su lugar y a su verdadera función».<sup>51</sup> Antes había dicho: «Hagamos arquitectura sin arqueología: ante todo están las relaciones entre las cosas, en una situación predispuesta; por esto no debemos copiar las formas, sino estar en condición de producirlas dentro de un determinado carácter, poseyendo su espíritu.»

Fruto del análisis arquitectónico del monumento, «volvieron a su lugar y su función», el presbiterio, la sede episcopal, los púlpitos y algunos retablos; la búsqueda de la autenticidad sugirió a Gaudí desmontar y trasladar el coro que trastocaba el espacio original; y «sin copiar las formas, sino poseyendo su espíritu» creó el altar, el nuevo baldaquino-lampadario, las nuevas vidrieras, la decoración de los muros, la nueva y atractiva iluminación.

La actitud de Gaudí en Mallorca, emparentada con la de los Hernán Ruiz que vimos, ha tenido continuidad a lo largo del siglo xx en arquitectos que, como Gaudí, sin una dedicación explícita a la disciplina de la restauración, supieron entender el mensaje del monumento e hicieron aportaciones creativas para resolver el complejo diálogo entre lo viejo y lo nuevo. Sirvan de ejemplos algunas obras emblemáticas de Carlo Scarpa, o de Franco Albini y Franca Helg.

### *Las lecciones de Jeroni Martorell*

La primera reflexión conocida de Jeroni Martorell sobre la intervención en el patrimonio monumental estuvo relacionada con la terminación de la catedral de Barcelona, interrumpida desde el siglo xv hasta que a finales del xix se decidió acabarla. Durante casi medio siglo esta obra aglutinó el debate local sobre los criterios de restauración. La polémica se centró, fundamentalmente, en el «estilo» de la nueva construcción, en dilucidar si las nuevas soluciones respondían o no a la tradición autóctona. Como es sabido, a pesar de las propuestas más creativas avaladas por Gaudí y Domènech i Montaner, se impuso la mentalidad dominante y la nueva fachada fue resuelta en un mediocre neogótico de tradición foránea.

Martorell expuso su reflexión el 28 de octubre de 1913 en el claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallés. «Lo ideal sería no tener que restaurar, sino conservar los edificios con cuidado constante», empezó diciendo Martorell, ferviente defensor aún de la corriente antirrestauradora, «pero si hay que añadir algo a un monumento, la mezcla de estilos es un signo de vida. [...] En cada hora se ha de hablar el lenguaje artísti-



Catedral gótica de Palma de Mallorca, uno de los espacios más sugestivos de la historia de la arquitectura, objeto de una restauración magistral, bajo la dirección de Antoni Gaudí. Fotos: Arxiu GMN.



Pilar del arco romano del puente del Diablo, Castellbisbal (Vallès Occidental, Barcelona), después de la consolidación dirigida por Jeroni Martorell en 1927. Foto: A. González, 25.03.1986.



Puerta de la antigua muralla del siglo XVI, Centelles (Osona, Barcelona), restaurada por Jeroni Martorell en 1919. Foto: A. González, 05.02.1987.

co propio. [...] Mientras la construcción en sí dé suficientes datos para completarla según el espíritu de los que en otro tiempo la hicieron», añadió en referencia directa a la nueva fachada, acabada aquel mismo año, «mientras la arqueología con casos similares nos ilustre, sigamos sus indicaciones, pero si hemos de ir a Reims o a Burgos a buscar motivos de composición, entonces vale más hacer arte moderno, adaptando al espíritu de hoy el estilo —si a más no nos atrevemos— o creando nuevas formas si Dios nos hubiera favorecido con inspiración para hacerlo».<sup>52</sup>

A lo largo de su larga vida profesional posterior, Martorell no recurriría nunca al «arte moderno», pero fue el arquitecto que más hizo en España, durante la primera mitad del siglo XX, para valorar equilibradamente los aspectos documentales, arquitectónicos y sentimentales del monumento.

En sus inicios como restaurador se reafirmó en su convicción de que la consolidación era el mejor camino para conservar los monumentos: «Basta en muchas ocasiones con componer tejados, conducir bien las aguas de lluvia para que no se perjudiquen los cimientos, reparar grietas, reforzar elementos debilitados.»<sup>53</sup> En esta línea resolvió dos obras paradigmáticas: la consolidación del arco romano del puente del Diablo, en Castellbisbal (Barcelona) y, entre 1930 y 1935, la del teatro romano de Sagunto.

Su bagaje doctrinal se enriqueció y matizó después gracias al realismo al que obliga la función pública, y comprendió que la manera de actuar en los monumentos debía adaptarse a las circunstancias y los objetivos posibles. En los primeros años de ejercicio como director del Servicio, Martorell —siguiendo, aunque sin citarle, a Viollet le Duc (quien había dicho que «el mejor modo de conservar un edificio es encontrarle un destino»)— empezó a defender la necesidad de usar los monumentos, no sólo porque «la adaptación de antiguos edificios para nuevas funciones puede ser un medio eficaz, en muchos casos, para salvarlos», sino porque «el vino nuevo fermenta mejor entre maderas viejas».<sup>54</sup>

También se convenció Martorell que convenía asumir el riesgo de alterar aquellos documentos históricos si con ello se garantizaba su supervivencia. Propugnó, en consecuencia, una restauración comprometida en la defensa de los valores documentales del monumento, pero también con sus valores genuinamente arquitectónicos. Su restauración del portal de la muralla de la villa de Centelles (Barcelona) fue un excelente ejemplo de cómo compaginar la conservación de un monumento y su adaptación para seguir siendo útil a la colectividad.

La anchura del portal, obra del siglo XVI, no era suficiente para el tráfico de la calle mayor y los viandantes habían de compartir el paso con los carruajes, por lo que en 1917 unos vecinos decidieron forzar el derribo de la torre, iniciando el desmontaje de una jamba. Martorell, para aplacar las iras de los vecinos, propuso una solución «funcional» (similar a una actuación de Camillo Boito en Milán): conservar el portal y abrir junto a la puerta dos pequeñas aberturas para el tránsito de viandantes, obra que se acometió en 1919.

### Las lecciones de Torres Balbás

El arquitecto madrileño Leopoldo Torres Balbás, admirador confeso de Ruskin y Camillo Boito, tuvo una evolución semejante a la de Martorell. En 1918, publicó en la revista *Arquitectura*<sup>55</sup> de Madrid una recopilación de opiniones de quienes con él compartían, a su juicio, un criterio «moderno» de intervención en los monumentos que, según él, no es otro que el rechazo a las reconstrucciones fantasiosas y la aplicación preferente de técnicas de consolidación y conservación.

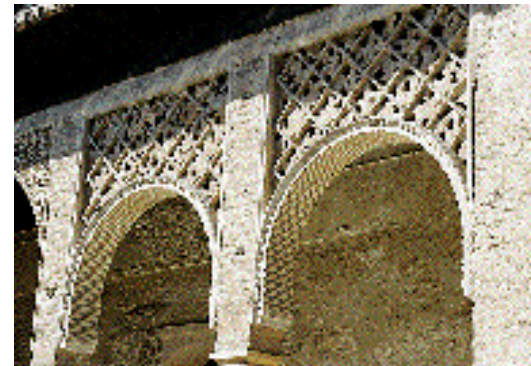
Pronto, la firmeza de esos principios se diluiría al ser aplicados en la práctica, y su trabajo evolucionaría hacia vías más posibilistas, aunque sin abandonar nunca la escrupulosidad y prudencia que le caracterizaron como restaurador.

En la restauración de la Alhambra de Granada, de la que fue conservador entre 1923 y 1936, Torres Balbás halló el camino. «Cada viejo edificio», escribió, «presenta un problema diferente, y debe ser tratado de manera distinta; cada aposento o parte de la Alhambra plantea nuevos problemas, que deben ser resueltos para cada caso particular. Eclecticismo y elasticidad; tal creemos que ha sido nuestra fórmula».<sup>56</sup>

La recuperación de la autenticidad del patio de los Leones del palacio nazarí —con la eliminación de la cúpula que habían colocado en el siglo XIX— es el episodio más conocido de esa actitud. Pero en la Alhambra, Torres Balbás nos dio también otras lecciones. Por ejemplo, la sabia utilización de la técnica de la «reintegración de la imagen», método enraizado en la tradición restauradora del siglo XIX, que dio obras como la restitución analógica del arco de Tito de Roma —al que Giuseppe Valadier devolvió lo esencial de su forma con materiales reconocibles—, o la restauración del romano templo de Venus, en el que Antonio Muñoz colocó columnas de madera para suplir las de piedra perdidas.

Con esa técnica, Torres Balbás recompuso espacialmente el Patio del Harem, recuperó claustros perdidos mediante setos que hacen las veces de muros, y suplió delicados e irrepetibles trabajos de yeso desaparecidos mediante «trozos de yeso agujereados que desde lejos dieran la impresión de la disposición antigua»,<sup>57</sup> como hizo en 1923 en la restauración de las enjutas del pórtico del Partal. En manos de Leopoldo Torres Balbás, la reintegración de la imagen constituyó una inteligente respuesta, desde la arquitectura, a la conservación de los valores testimoniales del monumento.

Pocos años después, Torres Balbás, en la ponencia que presentó en el VIII Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Zaragoza en 1919, hacía referencia a ese otro tipo de intervención también defendido por Gaudí y Martorell: «En algunos monumentos —dice Torres Balbás— puede llegar a ser de absoluta necesidad realizar obra nueva para que no perezcan. En tal caso lo natural, lo lógico, es hacer esa obra con materiales modernos y en estilo moderno, como se realizó siempre hasta nuestros tiempos de restauraciones».<sup>58</sup>



El pórtico o Partal de la Alhambra de Granada y detalle de las enjutas de los arcos cuya imagen primitiva fue «reintegrada» mediante trozos de yeso en la restauración dirigida por Leopoldo Torres Balbás en 1923. Fotos: A. González, 27.03.1993.



Patio del Harem de la Alhambra de Granada, restaurado por Leopoldo Torres Balbás. Foto: A. González, 23.05.1993.

Acueducto o Pont Nou (origen medieval, reconstruido en 1721), Sant Pere de Riudebitlles (Alt Penedès, Barcelona), al que se añadió un nuevo cajero durante las obras de restauración (arquitecto, Antoni González, 1984-1987) que permitió la continuidad del uso primitivo. Foto: Jaume Soler, 06.1987.



### Sobre algunas cuestiones básicas

Se trata, decía, de leer la historia referenciando en el contexto de su época los criterios y los mecanismos proyectivos utilizados por quienes nos han precedido. Conviene también analizar las sugerencias que nos puedan aportar esas lecciones de la historia a la luz de una reflexión previa sobre cuestiones genéricas que están presentes casi siempre en los procesos de restauración monumental: el papel y los límites del uso del monumento, la reversibilidad de las actuaciones, la validez conceptual de la reconstrucción y de las eliminaciones, cómo proyectar las adiciones, cómo reintegrar las lagunas, qué hacer con las ruinas...

### El uso del monumento

La reutilización —o la mejora del uso del monumento— está en el origen de la restauración; es uno de los pilares en que se ha basado siempre (si no en el cómo producirse, sí en el por qué). Muchos monumentos permanecen y fueron restaurados porque la sociedad fue capaz de conservar su uso o de reutilizarlos. Como hemos visto, Jeroni Martorell, siguiendo a Viollet le Duc, hizo de la reutilización el eje del programa de restauraciones de nuestro Servicio. Como discípulos póstumos suyos, también nosotros hemos potenciado el uso de los monumentos, bien para nuevas funciones, bien para la primigenia.

(Nos sentimos orgullosos de que el único acueducto que hemos restaurado, el de Sant Pere de Riudebitlles, sea más importante que el de Segovia; no sólo tiene unos centímetros más de altura, sino que, a diferencia del castellano, el de Sant Pere, después de restaurado, sigue sirviendo para conducir agua. Es decir, sigue siendo un acueducto, no una bella reliquia arquitectónica.)

En España, en los años ochenta, la restauración monumental, quizá más que en otros lugares, se fundamentó (conceptual y económicamente) en la reutilización. Como explicó Lluís de Grassot, ese hecho tuvo dos causas fundamentales: «una, la crisis económica que revalorizó el viejo parque edificado, incluido el patrimonio monumental, que incrementaba así su valor de uso. Y en segundo lugar, la cantidad de monumentos infrautilizados y de déficits de equipamientos heredados de la dictadura, que sugirió a las nuevas administraciones democráticas el volver los ojos hacia ese patrimonio para tratar de solventar dos problemas a la vez».<sup>59</sup> (Fue el caso de tantos edificios convertidos en sedes de parlamentos regionales o en equipamientos públicos.)

En los últimos años, sin embargo, del uso razonable de ese «medio eficaz» para conservar el patrimonio arquitectónico (como lo definiera Jeroni Martorell), se ha pasado a un abuso incontrolado que ha evidenciado las limitaciones del sistema. A menudo los usos se han decidido sin suficiente análisis sobre la capacidad real del monumento de asumir los programas y funciones previstos, o de hacerlo sin resentirse en sus valores esenciales. En otras ocasiones, la reutilización se ha convertido en un gesto gratuito, incomprensible.

Hemiciclo de la Diputación General (parlamento) de La Rioja (arquitectos, R. Alcoceba, J. García, J. Torres, 1984-1988), en el patio del antiguo convento de la Merced (siglo XVI) que fue hospital militar y cuartel (siglo XIX) y fábrica de tabacos (1890-1978), Logroño (La Rioja). Foto: Domingo García-Pozuelo, 1992.





(Las adaptaciones de algunos monumentos como sedes representativas de organismos públicos o privados —alentadas por el prestigio social de esos monumentos— se ha hecho a menudo sin excesivas consideraciones hacia los edificios. E'se ha sido el caso de las duras intervenciones de dos instituciones de crédito, una en León y la otra en Barcelona, que afectaron, las dos, a edificios proyectados por Antoni Gaudí, monumentos que hubieron de soportar una transformación excesivamente dura y ahora un uso excesivamente intenso.)

La inserción de un conjunto de apartamentos en los silos obsoletos de una antigua harinera de Buenos Aires —un edificio de valor patrimonial muy relativo— es uno de esos ejemplos de cómo la reutilización se ha convertido en un gesto cuya rentabilidad poco tiene que ver con la conservación del patrimonio.)

Hasta tal punto se ha abusado últimamente de la reutilización, que ha llegado a ser uno de los principales problemas con los que se encuentra hoy la restauración. Incluso el ICOMOS llegó a plantear como eje de sus campañas de trabajo y sensibilización para el trienio 1997-99 la reivindicación de «un uso sensato para nuestros monumentos».

En la restauración objetiva (precisamente por su relación directa con el objeto), constituye un criterio esencial irrenunciable garantizar ese uso sensato, compatible con la permanencia de los valores esenciales (documentales, arquitectónicos y significativos) del monumento. El uso del monumento, como acción genérica, no puede ser nunca rechazado en el plano teórico y conceptual. Pero en la práctica, ningún uso perjudicial para la esencia del monumento puede ser aceptado.

Desde esta óptica, y para desvanecer aparentes contradicciones, conviene hacer dos precisiones. En primer lugar, ésta: el uso del monumento no ha de consistir necesariamente en su, llamémosle, «utilización funcional». En ocasiones, por convenir así o por no existir otra alternativa razonable, el uso se ha de circunscribir a transmitir al espectador goce estético, información histórica o ambas cosas a la vez. Si este único uso es suficiente o no para justificar el esfuerzo colectivo de restaurar y conservar ese objeto, depende de su valor —del conjunto de sus valores— y, en ocasiones, de la posibilidad de que la simple visita o contemplación pueda generar recursos para su mantenimiento, siempre que esa explotación no ponga en peligro su integridad.

(Cuando el ayuntamiento de Cubelles nos pidió que restauráramos el castillo urbano que había adquirido, nos entregó un ambicioso programa de usos, fruto del legítimo deseo municipal de enjugar el déficit de equipamientos heredado. La naturaleza y el gran valor histórico del inmueble —cuyo origen se remonta a la época romana, siendo restaurado en el siglo XVII por Fra Josep de la Concepció— aconsejó renunciar a casi todos aquellos usos y restaurar el edificio para convertirlo, fundamentalmente, en museo de sí mismo. Así lo aceptó el municipio y así se está haciendo.)

Y, en segundo lugar, conviene precisar que, siempre que sea posible y éticamente conveniente, los monumentos deben conservar su uso primigenio, en cuanto éste forma



Sala de exposiciones en los bajos de la Casa Milà (Antoni Gaudí, 1906-1911), Barcelona, en la que los decoradores aprovecharon algunos elementos estructurales originales, descontextualizados, como recursos ornamentales. Foto: M. Baldomà, 11.1995.



Silos de una antigua industria harinera reutilizados como contenedores de viviendas, Buenos Aires (Argentina). Foto: A. González, 02.04.1998.



Casa del marquès de Alfarràs, en Cubelles (Garraf, Barcelona), antiguo castillo medieval levantado sobre los restos aún conservados de una villa romana, remodelado en el siglo XVI por encargo del poeta Juan Boscán (señor del castillo entre 1520 y 1542), restaurado por fra Josep de la Concepció entre 1674 y 1675. Actualmente es propiedad del ayuntamiento y la Diputación de Barcelona realiza obras de restauración y adaptación para permitir la visita pública (arquitecto, A. González). Foto: M. Baldomà, 07.1996.

Adriana y Júlía, poco antes de ser reprendidas por una bedela celosa, en el claustro del monasterio de Pedralbes (siglo XIV), Barcelona. Foto: A. González, 09.01.1999.



parte esencial de su valor documental. La reutilización, por tanto, es un recurso (un buen recurso, si se cumplen las condiciones expuestas y es inevitable), pero no un fin consustancial de la restauración monumental.

(Recientemente visité con mis hijas Adriana y Júlía —de siete y cinco años, respectivamente— el monasterio barcelonés de Santa María de Pedralbes. Mientras me esforzaba en hacerles comprender qué fue y qué significó aquel maravilloso edificio gótico, y quiénes y por qué lo construyeron y lo habitaron —y tuve que hacerlo sin que vieran monjas, sino bedelas uniformadas que las regañaban por tocar las piedras—, no pude evitar revisar interiormente mis convicciones sobre la reutilización monumental. Para quienes hemos tenido el privilegio de haber conocido aquel monasterio cuando aún era tal, verlo ahora cercenado —ya que una parte se dedica a sala privada de exposiciones pictóricas— y desnaturalizado, nos produce un impacto que, necesariamente, ha de hacer tambalear esas convicciones.)

### La reconstrucción

La palabra *reconstrucción* es tabú en el mundo de la restauración monumental. La Carta de Venecia afirma categóricamente: «Todo trabajo de reconstrucción deberá excluirse a priori.» Sin embargo, si se lee la historia de la restauración (la de los hechos, no la de las teorías), se comprueba que *reconstrucción* y *restauración* son vocablos casi sinónimos.

Son escasísimos los actos restauradores que no comporten reconstrucción total o parcial del objeto. Es cierto que la reconstrucción total es excepcional, pero la parcial (bien sea la de un elemento —una cubierta— o un detalle —un guardapolvo) se da prácticamente siempre. ¿La exclusión a priori a la que se refiere la Carta afecta también a estos trabajos, o sólo a los que pretenden rehacer íntegro un monumento desaparecido? Si vale la segunda hipótesis, ¿hasta qué tanto por ciento de monumento desaparecido es lícito reconstruir?

Aunque ciertamente la historia de la restauración esté llena de reconstrucciones innecesarias o basadas en fantasías inadmisibles o en la torpeza profesional, no creo que esté justificada la descalificación sistemática e indiscriminada de todo trabajo de reconstrucción, y menos aún a priori, es decir, «antes de examinar el asunto de que se trata». Tampoco es fácil comprender las razones de las que se proveen los teóricos para marcar una línea divisoria entre las reconstrucciones condenables (a priori y a posteriori) y las aceptables (las que no merecen ser tachadas de falsificación). Uno de los parámetros más habituales para delinear esa frontera es el factor tiempo, y en primer lugar, la velocidad de la destrucción previa.

(Así justifica el profesor Baldini la reconstrucción del puente de Santa Trinitá de Florencia, destruido en 1944 y reconstruido en 1957, y la del campanario de San Marcos de Venecia, derrumbado en 1902 y reconstruido en 1912: «La pérdida de la práctica totalidad de estas dos obras no ocurrió por el lento desgaste de un 'tiempo-vida

Derrumbe de la torre de la plaza de San Marcos, Venecia (Italia), el 14 de julio de 1902, según una tarjeta postal de la época. (Del libro *Il Campanile di San Marco. Il crollo e la ricostruzione. 14 luglio 1902 - 25 aprile 1912*, Silvana Editoriale, 1992.)



negativo' que las desvirtuara y las alejara irremediabilmente [...] del 'primer acto', sino que se trató de un acontecimiento repentino y traumático. El hecho de haberlas reconstruido exactamente como eran en origen no puede considerarse una falsificación [...]. Su reconstrucción adquiere el sentido y el valor de una auténtica réplica.»<sup>60</sup> Con razonamientos semejantes, sin citar tampoco, por ejemplo, los sentimientos de los ciudadanos afectados o el papel urbano de aquellos edificios, que sin duda fueron los factores decisivos de esas reconstrucciones, Baldini justifica también la de las casas de Varsovia después de su destrucción por los nazis.)

El otro aspecto temporal contemplado por los teóricos para juzgar las reconstrucciones es el intervalo máximo entre la destrucción y el intento de reconstrucción (aunque no hay acuerdo sobre su extensión: ¿una generación?, ¿dos?, ¿un cuarto de siglo?).

(¿A qué lado de la línea debe estar el pabellón Mies van der Rohe de Barcelona, que esperó 65 años para ser rehecho? ¿O se salva por ser réplica, no reconstrucción? Por cierto, ¿por qué una réplica es ética y una reconstrucción no?)

¿Por qué la violencia ciega y repentina, el colapso trágico y sorpresivo, la rapidez en buscar remedio justifican lo que el deterioro lento y continuado, el derrumbe parsimonioso y anunciado, la tardanza de encontrar recursos no consiguen justificar? ¿Cuál es la diferencia profunda, cualitativa, entre el fuego y la contaminación o entre el sismo y el turismo depredador, para que unos justifiquen lo que otros no?

(Para validar la reconstrucción del campanario veneciano, ¿no es más importante el valor histórico, emblemático y sentimental del objeto o su significación paisajística y urbana que el hecho de que cayera de golpe y porrazo? Cuando los tibetanos se sacudan la ocupación china y deseen reconstruir los templos que los responsables de la revolución cultural destruyeron, ¿se les reconocerá el derecho a hacerlo, o se contarán antes los días que pasaron desde la destrucción o la velocidad con que se afanaron los chinos a destruirlos? ¿Quién va a persuadir a los chinos o a los avilenses de que sus respectivas murallas, más que emblemas o factores de desarrollo económico, son abominables falsificaciones, por haber sido reconstruidas sin antes haberse desplomado de sopetón y sin avisar?)

Son demasiadas preguntas sin respuesta convincente. Aunque todo se comprende mejor al comprobar, una vez más, que estas teorías han sido concebidas pensando en otros patrimonios y que, de nuevo, son aplicadas de prestado al monumental.

También es fácil comprobar cómo todos esos factores sopesados en las teorías para justificar o no la reconstrucción son ajenos al propio objeto, incluso al propio acto reconstructor. En nuestro método no puede ser así. En la restauración objetiva los únicos parámetros para justificar o no la reconstrucción son los valores (arquitectónico, documental, significativo) del propio objeto y los objetivos (la intencionalidad) que, en función de ellos, pueda tener el acto reconstructor. Conservar, potenciar o recuperar cualquiera de esos valores del monumento, recuperar su autenticidad para transmitirla



La Gran Muralla (siglo III aC, restaurada hacia 1980) (China). Foto: Anna Castellano, 08.1991.



La puerta de San Vicente (siglo XI, restaurada en el XVI) de la muralla de la ciudad (restauradas por Anselmo Arenillas en la década de 1960, por encargo del Ministerio de Educación), Ávila. Foto: A. González, 30.09.89.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

70

La plaza de San Marcos, Venecia (Italia), sin la torre. Foto: autor desconocido, hacia 1903 (del libro *Il Campanile di San Marco. Il crollo e la ricostruzione. 14 luglio 1902 - 25 aprile 1912*, Silvana Editoriale, 1992).



La plaza de San Marcos, Venecia (Italia), con la torre. Foto: autor desconocido, hacia 1970. (Arxiu GMN).



El nuevo teatro (arquitectos, Giorgio Grassi y Manuel Portaceli, 1986-1993, Sagunto (Valencia), levantado sobre los restos del antiguo teatro romano (siglo I, restaurado por Jeroni Martorell [1930-1935], Alejandro Ferrant [1956-1974] y Antonio Almagro Gorbea [1976-1978]). Foto: M. Baldomà, 17.09.1993.



con toda su riqueza, son acciones que a priori pueden, no sólo recomendar, sino exigir trabajos de reconstrucción del monumento.

Y la validez de esas acciones también dependerá de factores directamente relacionados con el objeto y con el propio acto reconstructor. En primer lugar, la significación histórica, emblemática, arquitectónica y urbana del monumento y los beneficios que en este sentido tenga la reconstrucción. «La solvencia formal de reconstrucciones totales o parciales como el Campanile de San Marcos de Venecia», opina Francisco de Gracia, «está fuera de toda duda en cuanto que su compromiso significativo con la ciudad resulta inestimable y, por contra, su desaparición una considerable pérdida urbana.»<sup>61</sup> También serán decisivos en el juicio de las reconstrucciones el rigor científico y la calidad arquitectónica del proyecto, el consenso social respecto de la oportunidad del acto y de la inversión de los recursos, si éstos son públicos, y, por último, la existencia de suficiente información para proyectar la acción.

(El rechazo que recibió la reconstrucción del teatro romano de Sagunto, proyectada por Giorgio Grassi y Manuel Portaceli en los años ochenta, se fundamentó, más que en el hecho reconstructor en sí, en la falta de estudios previos científicos, en la falta de justificación funcional —la ruina era ya un excelente teatro—, en la desorbitada inversión dineraria que exigió y en las carencias del proyecto.)<sup>62</sup>

La información, no obstante, es condición que, por supuesto, es necesaria, pero no suficiente. «Si alguien quisiera destruirlo [el Coliseo]», dijo Giulio Carlo Argan, «no sólo se rebelaría el pueblo romano, sino [...] todo el mundo. Pero se rebelarían también si, disponiendo de una documentación perfecta, alguien propusiera reconstruirlo exactamente como era [...]. Lo que se quiere, pues, es que el Coliseo siga siendo como llegó hasta nosotros: como una ruina.»<sup>63</sup> (Pero, como veremos, no todas las ruinas que el viento no se llevó son el Coliseo.)

### Las eliminaciones

Estamos viendo cómo la protección del monumento permite modificar su materialidad. Potenciar el valor testimonial —la conmemoración de hechos o mentalidades del pasado— puede sugerir transformar el monumento para hacer más inteligible su mensaje. Lo mismo puede ocurrir al potenciar su valor arquitectónico o el significativo, o al tratar de recuperar, por ejemplo, el espacio o el ambiente, en tanto que aspectos esenciales de la autenticidad alterada.

Acabamos de ver que esas modificaciones pueden consistir en la reconstrucción de partes o elementos del monumento. La protección también puede sugerir eliminaciones parciales. De hecho, *reconstruir* (como sinónimo de *restaurar*) supone siempre —en mayor o menor medida— eliminar.

Distinguir las superposiciones que son signo de la vitalidad evolutiva del monumento, de las excrecencias históricas que se han ido acumulando en él, y resolver el con-

flicto entre la permanencia de las segundas y la protección de los valores del monumento o la recuperación de su autenticidad, son retos que el restaurador debe asumir.

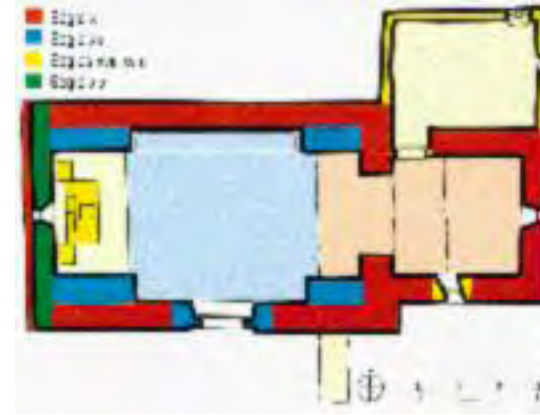
La distinción entre superposiciones y excrecencias es ciertamente difícil. No olvidemos que se basa en valoraciones subjetivas («históricas», producidas en un momento determinado de la historia), que pueden cambiar, incluso antes de haberse llegado a actuar en función de ellas. (Una eliminación basada en una reflexión sensata y recogida en un proyecto aprobado, puede ser desaconsejada, incluso vedada, antes de llegar a realizarse, ante una nueva aportación de información —sobre la autoría del elemento o su antigüedad—, un cambio de sensibilidad, una campaña de prensa...) Esta dificultad no debe conducirnos a la inhibición. No olvidemos que nuestro objetivo es la protección del monumento y no puede frustrarlo nuestra inseguridad. La norma de conducta ha de ser, eso sí, sopesar con prudencia todos los aspectos del conflicto y tender a minimizar las eliminaciones.

(La iglesia prerrománica de Sant Pere de Serrallonga, en Alpens, Barcelona, conserva su planta original de nave única y cabecera cuadrada. Sin embargo, un añadido del siglo XVIII la desfigura lamentablemente. Cuando a finales de 1998 restauramos el edificio, pensamos en eliminar ese añadido para recuperar la bella imagen primigenia del templo. Otras veces, en otras épocas, y quizá con menos justificación, habíamos actuado así. Esta vez decidimos confiar la recuperación a un gesto mínimo: cambiar la pendiente del cuerpo añadido [que ya no era la original, sino fruto de una intervención hacia 1970]. La lectura de la cabecera del siglo X es ahora más clara, y el sacrificio, inapreciable.)

Al tratar de las eliminaciones es inevitable referirnos a algunas prácticas hoy habituales sobre las que conviene tomar partido. En primer lugar, el llamado *fachadismo*, la destrucción del interior de un edificio que se pretende «conservar» y reutilizar, y el mantenimiento únicamente de su fachada (por imperativo legal o para rentabilizar el prestigio que al nuevo edificio le aporte el pedigrí del antiguo). Es una práctica que no tiene nada que ver con la restauración —ni debería ser tratada, por tanto, aquí—, pero conviene denunciarla por cuanto afecta cada día a más edificios monumentales.

(Las modificaciones sufridas en épocas recientes por los palacios góticos de la calle Montcada de Barcelona que albergan el Museu Picasso, o el despanzurramiento en 1998 de la fábrica Casarramona, obra maestra de Puig i Cadafalch, son paradigmas de este tipo de actuación, en esos casos agravada por protagonizarla arquitectos con valiosa trayectoria en otros ámbitos, y promoverla o consentirla una institución municipal prestigiosa en el campo de la cultura. Una contradicción que confirma hasta qué punto la intervención en los monumentos se bastardeó en España —y en Cataluña— a partir de la década de los años ochenta.)

La otra conducta cada día más frecuente, es la llamada *desrestauración*, es decir, la revisión crítica de una restauración precedente y la actuación en consecuencia, práctica que comporta reconstrucciones y eliminaciones a menudo injustificables.



Iglesia de Sant Pere de Serrallonga (siglos X, XII y XVIII), Alpens (Osona, Barcelona), planta y vista desde levante después de la reciente restauración (arquitecto, A. González, 1998-1999). Dibujo: Txetxu Sanz, 07.04.1999; foto: A. González, 01.04.1999.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

72

Iglesia de Saint Sernin, Tolosa (Occitania, Francia), cuya desrestauración fue motivo de polémica en los años ochenta del siglo que acabará el 31 de diciembre del 2000. Foto: A. González, 05.01.1989.



Nave de la iglesia de Sant Cugat dels Gavadons (siglos XII y XVI), Collsuspina (Osona, Barcelona), tras la primera intervención de la Diputación de Barcelona (arquitecto, C. Pallàs, 1972-1975), y después de la «desrestauración» que devolvió a los muros las texturas perdidas (arquitecto, A. González, 1981-1984). Fotos: Joan Francés, 10.1975 (Arxiu SPAL) y M. Baldomà, 10.03.1998.

(Uno de los episodios señalados de la historia finisecular de la restauración en Europa ha sido la actuación en la iglesia de Saint Sernin, en Tolosa de Lengüadoc, consagrada en 1096 y no completada hasta el siglo XIII. Viollet le Duc la restauró entre 1859 y 1879: saneó las fábricas, derribó añadidos y remodeló la coronación del campanario y las cubiertas. Un siglo después, al resentirse los materiales, se inició una nueva restauración con un nuevo criterio: recuperar la pureza medieval.

La polémica surgió cuando Yves Boiret, director desde 1969, propuso desrestaurar la obra de Viollet le Duc, por opinar que aquél no había actuado por «necesidades de salvaguardia, sino por consideraciones estéticas». Mientras unos defendían el valor documental de la obra de Viollet le Duc, otros apoyaron la desrestauración, basándose, curiosamente, en el aspecto más contestado del pensamiento de aquél: la búsqueda de la unidad de estilo.)

La desrestauración puede ser aceptable en algunos casos, aunque ha de redoblar la prudencia con que deben ser sopesadas las decisiones. A veces, la restauración anterior puede tener un valor documental extraordinario (creo que ese era el caso de Saint Sernin), y debe ser considerada como una fase más de la evolución histórica del monumento. En otras ocasiones, esa restauración anterior puede ser objeto de revisión crítica y la desrestauración ser válida en tanto que recuperación de la autenticidad perdida.

(Esa fue la motivación de nuestra actuación en la iglesia de Sant Cugat dels Gavadons, en Collsuspina, Barcelona,<sup>64</sup> en 1983. Se trata de una pequeña iglesia rural, original del siglo X, aunque la fábrica actual es del XII, con añadidos posteriores. Su interior constituía una encantadora imagen del arte, el gusto y la devoción popular, hasta que en 1972, el deseo de «medievalizar» el templo indujo a los restauradores a retirar imágenes y altares, raspar muros, tapar hornacinas y desmontar el retablo-altar. Diez años después, se creyó que convenía recuperar aquella imagen perdida por el «síndrome de la piedra vista». Se enlucieron de nuevo los muros y se volvieron a colocar todos los muebles y objetos para devolver al interior el ambiente, el «clima» que tuvo.)

Para acabar esta reflexión quiero referirme a esos materiales y elementos cuya eliminación, sopesada reflexivamente, hemos decidido. En un capítulo posterior veremos que han de ser tratados en el curso de su eliminación con el respeto que merecen, y conservados en otro lugar aquellos elementos con razonable valor documental. Pero es que, además, esos elementos o fábricas pueden prestar un último servicio a la ciencia (de la misma manera, permítaseme la licencia, que lo prestan los cadáveres en los hospitales universitarios).

El análisis de esos materiales o, por ejemplo, la comprobación, antes de ser eliminadas, de la resistencia de las fábricas antiguas bajo diversas solicitudes y esfuerzos, pueden aportar datos de incalculable valor para el conocimiento riguroso de la construcción histórica, más difícil de garantizar mediante modelos teóricos.

(En el curso de la restauración del palacio de Can Mercader, en Cornellà, se programó el desmontaje de una escalera del siglo XIX —sin ningún interés especial histórico o artístico— para permitir la instalación de un nuevo núcleo de comunicación vertical. La escalera estaba construida, según la tradición local, con bóvedas tabicadas. Aunque resulte extraño, no hay estudios fiables sobre la resistencia real de este tipo de estructuras, dato que puede ser esencial en futuros proyectos de restauración. Bajo el control y seguimiento del departamento de Construcción de la Universidad Politécnica de Cataluña se procedió a una rigurosa prueba de carga a rotura, cuyo resultado fue sorprendente, ya que demostró la insospechada resistencia de la bóveda —muy superior a la que se le otorga habitualmente.

En el caso ya comentado de la restauración de Sant Quirze de Pedret, tuvimos que eliminar algunas aportaciones de la campaña realizada entre 1959 y 1964, como la estructura de hormigón armado de la cubierta. No fue destruida, sino desmontada y enterrada en el entorno. Creemos que analizar ese hormigón de mediados del siglo XX puede tener interés para los investigadores de siglos venideros.)

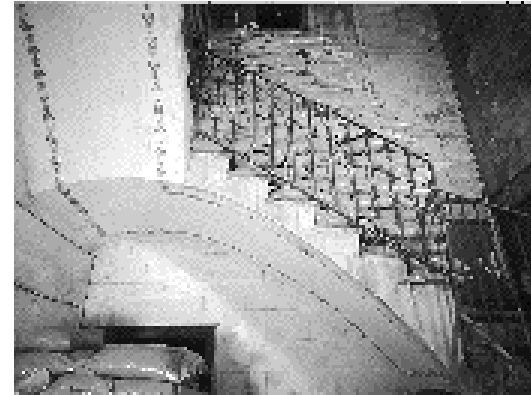
### *Las adiciones*

En una restauración es casi siempre necesario adicionar nuevos componentes, bien constructivos (cuerpos anejos, elementos ornamentales o sustentantes), bien muebles o complementos. Puede ocurrir como fruto de una reconstrucción de elementos desaparecidos o para dotar de nuevos servicios o funciones al monumento.

En el primer caso, puede hacerse mediante la recuperación fiel de las perdidas trazas originales basada en los datos comprobados en el análisis previo. Es una actitud proscrita por ley, a pesar de haber sido y seguir siendo la más habitual; pero no por ello, como dije, hay que considerarla ilícita a priori. Puede estar justificada por un objetivo didáctico prioritario o por la voluntad de no introducir confusiones en la lectura del monumento o, simplemente, por sentido común. Otro camino posible es la recuperación analógica. Bien mediante la «reintegración de la imagen», que ya vimos utilizada sabiamente en Granada por Torres Balbás, bien «adaptando al espíritu de hoy el estilo... o creando nuevas formas... dentro de un determinado carácter, poseyendo su espíritu».

En el segundo caso, la actitud más correcta será que las adiciones expresen con claridad su diacronía con la fábricas preexistentes o, más exactamente, su contemporaneidad con el acto que ha dispuesto su presencia en el monumento. (Se entiende por contemporáneo el lenguaje que no ofrece dudas sobre su cronología, que no trata de falsificar la fecha del objeto. Conviene aclararlo, ya que, por desgracia, también es muy «contemporánea» esta actitud falsificadora.)

(Estos fueron los mecanismos utilizados en la recuperación analógica del ábside central y la portada de la iglesia de Sant Vicenç de Malla,<sup>65</sup> en la provincia de Barcelona, que restauramos entre 1982 y 1986, y en el diseño de la nueva escalera que



Prueba de carga de un tramo de escalera de construcción tradicional en el palacio de Can Mercader, Cornellà (Baix Llobregat, Barcelona), realizada antes del desmontaje del elemento, programado en el curso de la restauración y adaptación del edificio. Fotos: M. Baldomà, 12.01.1999.



Nueva portada de acceso a la iglesia de Sant Vicenç (siglos X al XX), Malla (Osona, Barcelona), construida en hormigón armado siguiendo las trazas, dimensiones y vibración formal de la portada románica (siglo XII) —que había sido desmontada y trasladada al museo diocesano de Vic hacia 1900—, en el curso de la restauración y reconstrucción tipológica del edificio (arquitecto A. González, 1982-1986). Foto: M. Baldomà, 12.10.1997.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

74

La torre de la Manresana (siglo XII), Els Prats de Rei (Anoia, Barcelona), después de la restauración promovida por el Ministerio de Cultura (arquitectos, A. González y V. Argenti, 1980-1981). Foto: M. Baldomà, 09.1973.



permite el acceso por su puerta genuina a la bella torre de la Manresana, en Els Prats de Rei, restaurada en 1980.)

La licitud del lenguaje contemporáneo nace de la esencia histórica del monumento: siendo éste casi siempre resultado de la adición de arquitecturas de diversas épocas, ¿por qué privar a las generaciones futuras del testimonio de la nuestra? Por otra parte, evitar la mistificación del testimonio histórico del monumento —como sería introducir elementos de cronología confusa—, es también una exigencia de rigor científico. Y ese acto de contemporaneidad, por supuesto, se ha de intentar que sea creativo, como exige siempre el ejercicio de la arquitectura o de cualquier arte.

(La historia de la restauración ilustra con numerosas actuaciones creativas de este tipo. Además de las ya citadas de los Hernán Ruiz en las mezquitas de Sevilla o Córdoba y la de Gaudí en la catedral de Mallorca, recordemos las vidrieras de Marc Chagall en el ábside de la catedral de Reims (Francia) o las de Alfons Mucha en la capilla arzobispal de la catedral de Praga (Chequia), o los diseños de los arquitectos, pintores, ceramistas y escultores para los nuevos revestimientos de las chimeneas del Palau Güell de Barcelona a los que me referí antes.

Barcelona pudo ser escenario a principios del siglo que ahora acaba de una actuación de estas mismas características que hubiera marcado un hito en la historia de la arquitectura. Si en vez de optar por la solución que ya comenté, se hubiera encargado la nueva fachada de la catedral gótica inacabada a Antoni Gaudí o a Lluís Domènech i Montaner, y si éstos hubieran actuado con la libertad creativa que caracterizó a los arquitectos modernistas catalanes en sus intervenciones en edificios históricos, Barcelona dispondría hoy de una de las catedrales más reconocidas universalmente.)

La validez de la aportación creativa, no obstante, no puede enjuiciarse sólo por aspectos disciplinares y perceptivos (es decir, en función de sus valores como diseño arquitectónico), aspectos importantes, pero que siempre tendrán una valoración subjetiva. La aportación creativa debe ser validada por un contexto metodológico riguroso que contemple todos los objetivos de la actuación. En primer lugar, el respeto de los valores esenciales del monumento (especialmente los documentales). Debe, además, ser una aportación necesaria, no gratuita, y debe adecuarse a las circunstancias que rodean a la actuación (incluida, por ejemplo, la sensibilidad de la colectividad más directamente vinculada).

(En los años ochenta, en España, se realizaron gran cantidad de obras que, al amparo de este concepto de creatividad o de diacronía —tomando a menudo en vano el nombre de maestros como los Hernán Ruiz—, cubrieron nuestros monumentos de añadidos inútiles «de diseño» y sobreras peinetas. Han quedado como paradigmas de estos disparates gratuitos, los artefactos de la iglesia y el claustro de Santa María de Nájera, en La Rioja, y la cubierta virtual de las ruinas de San Francisco de Baeza, en Andalucía.)

La catedral que pudo tener Barcelona... Fotomontaje digital: Jordi Grabau, 02.1999.





### La reversibilidad

Una cuestión recurrente en restauración, tanto en referencia a las adiciones como a cualquier aportación de material, incluso la que sólo persigue consolidar, es la necesidad de la «reversibilidad de las actuaciones». Es una muletilla transferida desde otras disciplinas restaurativas (en las que parece ser posible y deseable esa reversibilidad), que ha enraizado profundamente en la que nosotros estudiamos aquí.

Conviene tratar este delicado tema con claridad: la reversibilidad estricta no existe. Aceptémoslo ya sin tapujos. No intentemos, por tanto, tranquilizar o inquietar conciencias utilizando esa cuestión como arma arrojadiza. Todo acto constructivo, sobre, junto, bajo o tras un objeto arquitectónico preexistente supone de hecho su alteración irreversible. En mayor o menor grado —quizás en mínimo grado—, pero irreversible.

Un sillar removido y recolocado (o fijado con mortero) es irreversible: nunca más ese sillar podrá «volver a su exacto estado o condición anterior», como reza la definición académica de *reversible*. La consolidación mínima de una ruina es, por tanto, una acción irreversible. Como lo es también la degradación de la ruina si tan sólo se «protege». Colocar sobre unos muros ruinosos una cubierta de cobre que aparentemente no los toca y que aparentemente también puede ser algún día retirada no comporta la reversibilidad de esos muros, que posiblemente, al colocar esa cubierta, habrán sido demochados, les serán hincados pernos o vástagos y, después, adquirirán un carácter o una significación o una «estética» distintas. Nunca un monumento es como fue ayer, ni siquiera como fue hace un rato. Ni nunca volverá a serlo. Tanto si actuamos en él como si no.

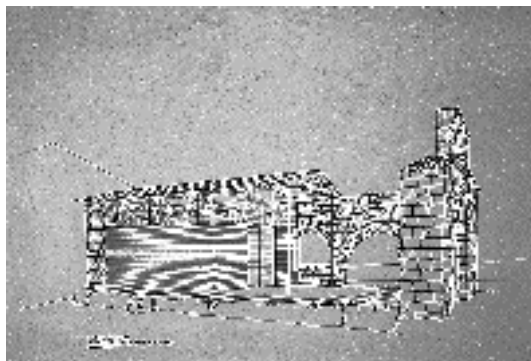
Si restauramos para mejorar un monumento, para recuperar su autenticidad, para garantizar su permanencia, para facilitar su disfrute colectivo, ¿por qué demonios nos ha de interesar que sea reversible nuestra actuación? ¿Por qué y quién va a querer algún día empeorar el monumento, falsificar su mensaje, evitar su permanencia, o evitar su disfrute colectivo? ¿Por qué y quién va a querer algún día que el monumento «vuelva a su exacto estado o condición anterior» a la restauración? Otra cosa es, entendámonos, que debamos procurar que nuestra actuación sobre el monumento pueda enmendarse si más adelante comprobamos que no fue correcta o no fue efectiva, o que fue dañina, o, simplemente, que es mejorable. Y que sea enmendable, corregible o mejorable lo más fácilmente posible (o sea, con el mínimo coste y con el mínimo daño al monumento).

Pero seamos conscientes de que eso no es retornar al monumento a su estado o condición anterior, sino llevarle a otra mejor, aunque sin duda será una situación distinta. Esta conducta sensata a la que estamos obligados a tender está relacionada con la cautela, con el sentido común, incluso con los objetivos del método científico o los de la creatividad, pero no es identificable con el «necesario criterio de reversibilidad» sobre el que tan machaconamente nos predicán y con el que tan sutilmente intentan culpabilizarnos los teóricos de la restauración.



Monasterio de San Salvador de Carracedo, Cacabelos (León), una restauración conceptual y formalmente del máximo interés, pero dudosamente «reversible», tal como se pretendió, según parece desprenderse de los planteamientos teóricos de sus autores (arquitectos, Salvador Pérez Arroyo y Susana Mora Alonso-Muñoyerro, 1988-1991). Foto: A. González, 21.01.1990.

Restos arquitectónicos de la iglesia de Sant Bartomeu (siglo XIII), Navarcles (Bages, Barcelona), levantada sobre las ruinas de una villa romana (siglos I y II), consolidados y completados con una estructura ligera para dar al conjunto un uso público (arquitecto, A. González, 1985-1990). Dibujo: Txetxu Sanz, 10.1988.



Restos arquitectónicos de la iglesia de Sant Miquel (siglo XIII), junto al ayuntamiento de Veciana (Anoia, Barcelona). Un proyecto de ordenación del espacio público preveía su derribo. A propuesta del SPAL, los restos fueron restaurados e integrados como mirador (arquitecto, Pere Puig, 1986-1989).



Restos arquitectónicos de las termas romanas (c. 200 dC), Sant Boi de Llobregat (Baix Llobregat, Barcelona), protegidos por el nuevo edificio construido a posta (arquitectos, A. Arriola, C. Fiol, A. González, 1989-1998). Foto: M. Baldomà, 18.09.1998.



### Las ruinas

Las ruinas (denominadas a menudo, aunque impropiaemente, restos arqueológicos, sobre todo cuando están total o parcialmente sepultadas) son monumentos que por causas de diversa naturaleza conservan solamente uno o dos de sus valores esenciales (el significativo y, a veces, el documental) y han perdido, total o en gran parte, su condición arquitectónica.

En algunas ocasiones, el interés documental de la ruina radica (a parte de la posibilidad de suministrar aún información científica) en la capacidad de recordarnos o evocarnos el edificio que un día fue y la historia de éste o del lugar; o la historia sola, si ya no es posible recordar cómo fue aquél. En otras ocasiones, ese valor testimonial hace referencia sobre todo a la causa de la mutilación (el conflicto bélico, por ejemplo, como en los casos de Hiroshima o Belchite que antes comenté). También es posible que la ruina no tenga más valor documental que el de recordarse a sí misma, perdida como está la memoria de lo que un día fue o lo que allí algún día aconteció, o si —aun conociéndose esos datos— hace tanto tiempo que es ruina, que ya es más importante como tal que en función de lo que fue.

El valor significativo de la ruina puede estar relacionado con ese valor documental, pero también es frecuente que sean su pintoresquismo, incluso su belleza, o su simbolismo o su peculiaridad, los que produzcan sentimientos y emociones entre la colectividad (o sea, que la ruina haya adquirido —o incrementado— ese valor significativo gracias precisamente a ser ruina, no por haberlo heredado del edificio que fue).

Todas estas circunstancias, documentales y emotivas, pueden constituir por sí mismas razones suficientes que justifiquen el deseo de la colectividad de que esas ruinas sean conservadas, normalmente previa su consolidación (ya que hoy no es frecuente que alguien defienda o aliente, como hacían Ruskin y sus afectos, el gozo morboso ante la muerte lenta de los restos abandonados a su infortunio). En muchos otros casos, sin embargo, el valor documental y significativo de las ruinas —junto a la nostalgia del tercer valor perdido— sugiere a la colectividad la exigencia de su restauración, es decir, de que se les conceda el honor de recuperar su condición arquitectónica, de que vuelvan a ser monumento pleno.

Esta *rehabilitación* (es de las pocas veces en que esta palabra es sinónima de *restauración*) se puede realizar de diferentes maneras, con diversos criterios y mecanismos proyectivos. Una (sólo válida, como dije, en casos excepcionales), es la reconstrucción, por cualquiera de los medios posibles, mímesis, diacronía, etc.; otra, la integración de las ruinas en el conjunto de un monumento o edificio, o en un circuito o recorrido, y otra, su valoración y protección mediante un edificio nuevo, subsidiario de la ruina.

(La iglesia románica de Sant Bartomeu,<sup>66</sup> en Navarcles, fue construida sobre los restos de una villa romana, y el conjunto, arruinado, constituía un derrelicto arquitecto-

tónico en medio del caserío. Le devolvimos la dignidad, aprovechando su materialidad y su significación para convertir el lugar en un nuevo espacio público. En el caso de los decrépitos despojos de la iglesia románica de Sant Jaume Sesoliveres,<sup>67</sup> en Igualada, la principal operación fue devolverle la cubierta y, por tanto, la condición de espacio, de arquitectura. La ruina de la iglesia románica de Sant Miquel,<sup>68</sup> en Veciana, fue rehabilitada como elemento signficante de la vecina casa consistorial y como mirador del paisaje. Los restos del poblado ibérico y la villa romana que hallamos en la iglesia de Santa Maria de Castelldefels<sup>69</sup> se conservan visibles bajo el presbiterio, como elemento informativo e identificador del lugar. En el caso de la ruina de las termas romanas de Sant Boi de Llobregat,<sup>70</sup> construimos un edificio subsidiario para protegerlas y mostrarlas al público. De la ruina de la casa rectoral de la iglesia románica de Sant Andreu, en Castellnou de Bages, hemos usufructuado sus valores formales y, sobre todo, sus valores sentimentales, en beneficio del nuevo cementerio que estamos construyendo en su interior.)

### Las lagunas y la reintegración

Otra cuestión recurrente: las lagunas. Los teóricos han derrochado tinta para definir y analizar las lagunas y metodizar su reintegración. Y, como siempre, sin distinguir cristos o vírgenes de monumentos: «Los problemas de la restauración monumental, excepto lo que se refiere a la peculiar estructura espacial de la arquitectura», dijo Brandi, «son comunes a los de las demás obras de arte».<sup>71</sup> Por fortuna, algunos son más receptivos a la especificidad del patrimonio monumental: «Es sin embargo necesario distinguir entre un ladrillo, aunque lo haya mandado colocar Leon Battista Alberti, y una pincelada dada directamente por Rafael. Si entendemos esto —dice Umberto Baldini— será más fácil comprender cómo hay que llevar a cabo un acto de 'restauración'».<sup>72</sup>

Todo el monumento —no sólo el ladrillo— es diferente de una pincelada, porque todo el monumento ha sido «mandado hacer». Por ello, sólo en el caso de las ruinas no rehabilitadas, el tratamiento de las lagunas arquitectónicas es comparable al de las otras obras de arte. En los demás casos (incluidos los de rehabilitación de ruinas), las lagunas y su reintegración no suponen un problema específico que deba resolverse conforme a principios teóricos universales. Deben tratarse de acuerdo con el criterio general adoptado en cada caso.<sup>73</sup>

(En la restauración ya citada de la iglesia de Sant Jaume Sesoliveres de Igualada, el tratamiento de las diversas lagunas fue diferente en función de una intencionalidad informativa y significativa. Los sillares perdidos fueron substituidos por otros de las mismas dimensiones y características [piedra de la misma cantera trabajada como lo fue la conservada], ya que no tenía ningún sentido —ni formal ni documental— manifestar expresamente cuáles eran nuevos y cuáles aportados; las cornisas —cuya reintegración era esencial para recuperar la autenticidad del monumento— también se repusieron, aprovechando las piezas descubiertas en el curso de los trabajos o labrando otras iguales, difíciles de distinguir a primera vista; y otras lagunas no fue-



Planta general y vista de la construcción del nuevo cementerio municipal (arquitecto, A. González, 1998-1999) que aprovecha los valores formales y significativos de los restos arquitectónicos de la casa rectoral (siglos x al xviii) vecina a la iglesia parroquial de Sant Andreu (siglo xi), Castellnou de Bages (Bages, Barcelona). Dibujo: Eugenia Vidal, 03.1999. Foto: A. González, 18.02.1999.



Reintegración de lagunas arquitectónicas en la consolidación de los restos arquitectónicos de la casa rectoral de la parroquia de Sant Andreu, Castellnou de Bages, con materiales procedentes de la propia ruina, tratados de forma que expresen claramente, aunque sin estridencias, su diacronía. Foto: A. González, 18.02.1999.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

78

Sillares con la R grabada, colocados en el curso de la restauración de los restos arquitectónicos del teatro romano (años 27 aC-14 dC), Mérida (Badajoz), dirigida por el arquitecto José Menéndez-Pidal Álvarez entre 1948 y 1970, aprox. Foto: A. González, 15.05.1986.



Reintegración de lagunas arquitectónicas en la catedral vieja (portada de los Apóstoles, siglo XIV), Lérida (arquitecto, Jaume Fresquet Folch, 1988). Foto: A. González, 23.02.1992.



Reintegración de lagunas arquitectónicas en la muralla romana (siglo II aC), Tarragona (arquitecto, Ramon Aloguin, 1985). Foto: A. González, 28.02.1997.



Reintegración de lagunas arquitectónicas (1987-1988) en la muralla teodosia (origen, siglo V), Estambul (Turquía). Foto: A. González, 29.09.1992.



ron subsanadas: las que hacen patentes al espectador los efectos del terremoto que derruyó el templo en 1428. Al contrario, fueron enfatizadas.)

Es hora, por otra parte, de que los restauradores de monumentos cuestionemos un resabio relacionado con las lagunas, adquirido de otros restauradores: señalar los materiales aportados para distinguirlos de los originales. La restauración monumental —siguiendo a Camillo Boito— ha inventado diversos mecanismos para ello: grabar erres en los sillares nuevos, rehundir ligeramente las nuevas fábricas respecto de las preexistentes o, incluso, intercalar bandas de cobre en las juntas resiguiendo esas fábricas.

La conveniencia o no de estos mecanismos debe analizarse desde el criterio general de la actuación y del proyecto, no desde falsos imperativos «éticos». Cualquiera de estos mecanismos puede ser útil (por ejemplo, por su capacidad de manifestar diacronías, si éste es el criterio), pero debe ser siempre juzgado desde la óptica del resultado (la belleza es un objetivo irrenunciable de la arquitectura como arte y, por tanto, de cualquier proyecto) y debe rechazarse si enturbia ese resultado. Se argüirá que la intención de esas distinciones es documental: dejar constancia de que ese material o fábrica no era original, sino aportado. Si es así, se me antoja que, a estas alturas del milenio, mantener tal creencia es tachar de imbéciles a los científicos del futuro. Aunque utilicemos los mismos materiales y los trabajemos de la misma manera que los originales, un elemental análisis podrá distinguir su cronología relativa y, posiblemente muy pronto, incluso la absoluta.

El monumento es documento y es arquitectura. Antes y después de su restauración. Y ésta no puede enfatizar un aspecto en detrimento del otro. De ahí parte el criterio a aplicar en la reintegración de las lagunas.

### *La intervención mínima*

Un precepto fundamental de la restauración objetiva coincide con un principio defendido por la mayor parte de teóricos de la restauración. Es éste: La intervención ha de ser siempre la «intervención mínima». Estamos totalmente de acuerdo; nunca hay que hacer más de lo que es estrictamente necesario. En ningún sentido. Pero lo que «es necesario» no lo pueden definir genéricamente las Cartas, ni las teorías ni los escrúpulos: lo define, en cada caso, la reflexión hecha a partir del conocimiento del objeto y de todas sus circunstancias. Este es el quid de la restauración.

(No debo concluir el capítulo dedicado a los criterios, sin referirme a una intervención cuyo conocimiento me permitió extraer conclusiones útiles para comprender la auténtica dimensión de la restauración. No fue un arquitecto el autor de esa intervención. Fue un cirujano, el doctor Narcís Bardalet. Y fue él quien la trató de «auténtica restauración» al describirla ante los medios: la restauración del cadáver del pintor Salvador Dalí, fallecido pocos días antes, el 23 de enero de 1989, en su ciudad natal de Figueres, en el Ampurdán catalán.

El cirujano, al explicar ante la televisión aquella obra suya, no entró en detalles sobre las técnicas empleadas, pero expuso con claridad los criterios: «Por causa de la enfermedad», dijo, «Dalí llegó a tener un aspecto lamentable, a convertirse en una ruina. Como teníamos que exponerlo en la capilla ardiente, ante el público y las cámaras de la televisión, pensé que había de devolverle una imagen adecuada. Evidentemente no podía retornarle a su juventud, con sus bigotes erguidos y su sonrisa de sorna; no por motivos técnicos [recuerdo que el doctor Bardalet dijo que sí hubiera podido hacerlo], sino por motivos de credibilidad. Nadie hubiera aceptado aquella imagen del genio; así que le devolví la imagen que tenía antes de la enfermedad, la que la gente podía recordar con ternura... la imagen de un Dalí mayor pero no viejo, o *viejo*, pero no *destruido*.»

De acuerdo con esos criterios, el pintor fue maquillado y su bigote engominado. Se colocó su mano derecha sobre el pecho, con el dedo índice estirado —como tenía por costumbre cuando dormía, según el testimonio de las enfermeras— y la cabeza hacia atrás, con una actitud altiva («la que se merecía», dijo el doctor). En el interior de su cuerpo se dejó el marcapasos como testimonio de la ciencia y la tecnología del momento.

Viejo, pero no destruido. Con la huella del tiempo, pero no con la de la enfermedad, ni con la de la destrucción, ni con la del abandono. Con las adiciones mínimas indispensables, sin dramatizar las lagunas y con todo su valor documental. ¿No es así como han de quedar la mayor parte de nuestros monumentos después de nuestra «intervención mínima» en ellos?)

### Tercera etapa: la intervención

Una vez definidos los criterios globales de la actuación posterior, corresponde a la fase de proyecto, primera de las cuatro que componen la etapa de intervención, materializarlos en soluciones técnicas y de diseño arquitectónico.

#### Fase quinta: el proyecto

Conviene no confundir la fase que denominamos proyecto con el documento «Proyecto de restauración», al que me referiré después. La fase de proyecto se entiende como un conjunto de decisiones proyectivas, tanto las tomadas durante la redacción del documento homónimo como las que se tomarán en el curso de la obra. (La obra de restauración, como veremos, no es, como en el caso de la arquitectura de nueva planta, la mera ejecución de un proyecto previo —más o menos compleja en función de éste—, sino un proceso con continuas comprobaciones y rectificaciones, no a causa del proyecto, sino de las informaciones que va suministrando el monumento mientras se actúa en él.)



El cadáver del pintor Salvador Dalí —fallecido el 23 de enero de 1989—, en el féretro, una vez restaurado por el equipo dirigido por el doctor Narcís Bardalet. Foto: gentileza de *Interviú*.



El proceso proyectivo se inicia cuando su responsable (o «autor» del proyecto —el arquitecto responsable directo de la redacción o que coordina el equipo que asume esa responsabilidad—) recibe los resultados del diagnóstico y las conclusiones de la evaluación y programación en las que se explicitan los objetivos, el programa funcional, los medios y los criterios conceptuales globales acordados. Basándose en estos documentos y en las normativas aplicables (constructivas, instalaciones, uso, seguridad, sismicidad, movilidad, accesibilidad, evacuación, emergencia, etc.), debe plantear la traducción de los criterios en «mecanismos de intervención» o de diseño.

### *Conocimiento, criterios y proyecto*

Una de las razones fundamentales de la importancia que en la restauración objetiva damos a la etapa de conocimiento es, evidentemente, su influencia en las soluciones proyectivas. Desdeñar las lecciones que el monumento nos suministra (no sólo históricas y formales, sino también tipológicas, constructivas, de adaptación al medio, de relación con los usuarios, etc.) repercutiría indefectiblemente en contra de la eficacia del proyecto y, por tanto, de la actuación.

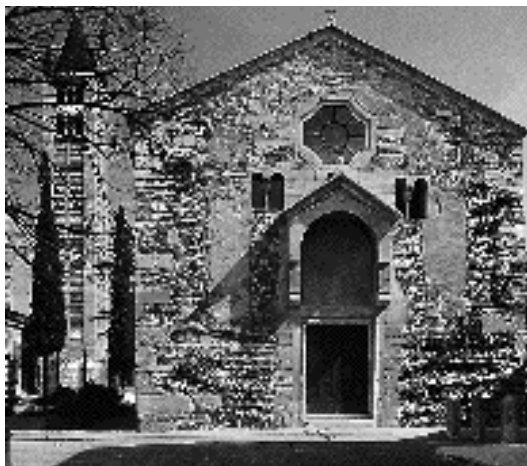
La influencia de los resultados del análisis histórico en los aspectos formales del proyecto puede variar mucho en función del criterio de intervención adoptado. Si es la reconstrucción mimética, los datos sobre el pasado del monumento constituyen un dictado obligado; en otros casos, pueden ser tomados como sugerencias o imágenes de proyecto. En general, sin embargo, en un proceso de restauración objetiva, la interrelación entre análisis histórico y proyecto es esencial.

(Sólo con observar atentamente obras de restauración modélicas, como las dirigidas por Libero Cecchini en Verona, Italia —las de la abadía, el palacio y el claustro de San Zeno Maggiore o las de la iglesia de San Procolo—, se adivina esa estrecha y enriquecedora relación entre proyecto y análisis histórico, constatable cuando se leen las excelentes y también modélicas memorias sobre esos trabajos.<sup>74</sup>)

En cuanto a los resultados del análisis material, menos determinantes de los objetivos y criterios básicos del proyecto, pueden serlo en gran manera de las soluciones técnicas. Respecto de esta relación entre análisis material y proyecto conviene hacer algunas precisiones genéricas.

La primera hace referencia a una nueva mentalidad profesional que se abre camino en la disciplina —no ajena a la irrupción en ella de profesionales de la ingeniería—, que preconiza como posible, o incluso como suficiente, dar solución a los problemas estructurales y constructivos del monumento al margen de un planteamiento más global de la actuación. Se empieza a extender así un nuevo concepto de «restauración estructural» y se habla ya de «proyecto de restauración estructural».

No podemos negar que exista algún caso en que la problemática de un monumento se limite a los aspectos llamados estructurales, sin ninguna implicación colateral, y que



Fachada de la iglesia de San Procolo, Verona (Italia), después de la restauración (arquitecto Libero Cecchini, 1985-1988). Foto: Fabrizio Marchesini (del libro *La chiesa di San Procolo in Verona, un recupero e una restituzione*, Banca Popolare di Verona, 1988).

sea posible o conveniente dar una respuesta restringida a ese problema. Pero no es frecuente. Lo habitual es que, aun en los casos en que esos problemas sean los más perentorios, estén implicados con otros, tanto en sus causas como en las posibles soluciones.

Los criterios o soluciones de carácter específicamente estructural o constructivo no pueden obligar a acciones contrarias a los objetivos y criterios generales de la actuación, planteados en función de unos fines y unos medios deducidos tras un análisis global de la compleja esencia (documental, arquitectónica y significativa) del monumento. Y, en último caso, si existieran contradicciones en los respectivos planteamientos, deben ser resueltas en el marco de un proyecto de restauración global, es decir, sin adjetivar.

Dejemos constancia también de una cuestión ya planteada en relación al análisis material: la obsolescencia técnica de las normativas o directivas vigentes. La mayor parte de estas normativas fueron establecidas para el diseño de nuevos edificios y estructuras y han sido extendidas irreflexivamente a la restauración monumental, por lo que, si bien son de obligado cumplimiento, lo cierto es que no sirven. En el análisis de la seguridad, a diferencia de lo que ocurre en la construcción de edificios de nueva planta, en la que los coeficientes de seguridad han de tener en cuenta la incerteza de la buena ejecución del edificio proyectado, en el caso de las construcciones históricas la comprobación de su comportamiento real a lo largo de una dilatada historia es un elemento empírico importantísimo, que habría de poder permitir modificar los resultados derivados de los cálculos teóricos.

La solución a este grave problema no compete, por supuesto, al proyectista en particular (que, normalmente, no podrá prescindir —por razones de responsabilidad civil— de acatar una normativa en la que quizá no crea), sino al conjunto de profesionales que intervienen en la restauración, que deberían promover el establecimiento de una normativa de seguridad para la restauración de monumentos, diferente a la aplicable en el diseño de nuevos edificios.

### El proyecto de restauración

Es frecuente reservar la palabra *restauración* para una de las cuatro etapas del proceso, la de *intervención*, un error inocente, pero que debe corregirse en aras a reafirmar la condición de restauración de las otras tres etapas. No obstante, mantenemos la expresión «proyecto de restauración» para el documento correspondiente, con el fin de no introducir nomenclaturas que, lejos de clarificar el proceso, lo confundieran.

El *proyecto de restauración* cabría definirlo, por tanto (siguiendo la definición académica de *proyecto*), como «el conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de intervención en un monumento y su entorno inmediato, dentro del proceso de su restauración».



Iglesia de Sant Vicenç de Rus, Castellar de N'Hug (Berguedà, Barcelona). Foto: A. González, 05.08.1988.

### *El proyecto como documento*

Ese «conjunto de escritos, cálculos y dibujos» tiene una misión múltiple, que a menudo los proyectistas olvidan, de carácter conceptual, técnico y contractual. En el primer aspecto, ha de definir, justificar y describir la idea general y las soluciones particulares previstas; en cuanto al segundo, definir y valorar las prescripciones constructivas que permitan desarrollar esas soluciones, y, por último, en cuanto al carácter administrativo y contractual, definir las prescripciones que han de permitir la gestión y tramitación (aprobación, obtención de permisos y licencias, contratación y liquidación), así como la seguridad y el control de la ejecución de las obras. Un proyecto que no cumpla satisfactoriamente todos estos cometidos no puede considerarse un buen proyecto, por creativas que sean las soluciones.

Como documento, el proyecto de restauración, hoy en día, no se diferencia prácticamente de los proyectos de arquitectura, a excepción de la mayor complejidad de la memoria general. Ha de atenerse, en consecuencia, a las normativas vigentes sobre proyectos de carácter técnico. Esta igualdad no debe interpretarse como positiva. En el mundo de la restauración monumental deberíamos luchar por conseguir que la normativa legal evolucionara de forma que cada día el proyecto-documento se acercara más al concepto de proyecto-fase al que antes aludí. Para ello, naturalmente, han de cambiarse algunas mentalidades administrativas, en referencia sobre todo a la gestión y contratación de las obras, aspecto que después comentaré.

Hoy, por tanto, el proyecto de restauración se concibe como un documento obligadamente capaz de definir con todo detalle el conjunto y cada una de las acciones que deben realizarse en la intervención en el monumento —incluso la valoración dineraria exacta—, cosa que cualquier profesional de la restauración sabe que es imposible. En consecuencia, en general (ya que depende de la normativa vigente en cada caso y momento), el documento «Proyecto de restauración» ha de constar de la memoria general, el presupuesto, los pliegos de condiciones técnicas y la documentación gráfica y fotográfica que describan el edificio objeto de la intervención y las actuaciones.

La memoria tiene dos vertientes diferentes. En su primera parte ha de recoger —sintetizados, no reelaborados— los resultados del diagnóstico y las conclusiones de la evaluación y programación, así como la referencia a las normativas aplicables. La segunda parte responde al esquema habitual: la explicación y justificación de los criterios particulares y los mecanismos técnicos y de diseño elaborados por el autor, sin olvidar aspectos específicos, como la compatibilidad de materiales, la mantenibilidad del monumento una vez acabada la obra, etc.

El presupuesto —tal y como está concebido, a semejanza de los de otras obras de nueva planta— es el documento más complejo y menos útil del proyecto de restauración. Debe parecer realizado con precisión (como si se tratara de la construcción de una máquina), y debe, en consecuencia, establecer precios unitarios y tiempos de realización exactos, y, además, dar la sensación de que estos precios y tiempos no se escapan de los previstos por las publicaciones al uso.



Iglesia de Sant Vicenç de Rus, Castellar de N'Hug (Berguedà, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1983-1988). Foto: A. González, 10.08.1988.



Nada de eso es posible. Ni en esas publicaciones se contempla la complejidad de una obra como la de restauración, ni las sorpresas que el monumento puede dar son ciertamente evaluables a priori. Sólo quienes debemos proyectar así y certificar las obras después sabemos hasta qué punto es absurda la legislación en lo que afecta a estos aspectos del proyecto. Ello no ha de servir, no obstante, para justificar carencias imperdonables. Una cosa es la dificultad real de preverlo todo o de precisar al cien por cien lo previsible, y otra, olvidar por indolencia conceptos, acciones, ensayos, etc., o «dejarlos para la obra» sin la mínima previsión.

Los pliegos de condiciones técnicas particulares —al igual, como veremos, que los de condiciones administrativas— son por ello, absolutamente imprescindibles y fundamentales en el proyecto de restauración. Deben abordar con la máxima precisión posible la determinación exacta de los materiales a emplear, su compatibilidad con los del monumento, los requisitos para una correcta ejecución de los trabajos previstos y para enfrentarse a los imprevistos, etc.

En cuanto a la documentación gráfica, la base será, normalmente, la documentación obtenida en la etapa de conocimiento y que, por tanto, estará al alcance de todos los agentes que intervienen en el proceso. Es por ello baldío reproducirla en el documento bajo la denominación de «estado actual». (En cualquier caso, debe citarse como documentación de «estado inicial», para evitar confusiones en el proceso posterior, ya que en cuanto comience la obra, dejará de ser «actual».) La exigencia de detalle de los planos que describen los trabajos es muy diferente si se refieren a obra nueva a añadir (en este caso, han de tratarse como en cualquier proyecto de construcción), o si se refieren a transformaciones de la fábrica preexistente. En estos planos, más importante que el detalle gráfico es la referencia explícita y clara al pliego de condiciones y al documento que describe las partidas.

### *Los tipos de documento de proyecto*

Además de este documento al que me he referido, en el proceso de la fase de proyecto es posible y frecuente que se confeccionen —antes o después de aquél— otros documentos, con similar función o con funciones complementarias. Ya me referí en la etapa de reflexión a los proyectos de uso y los estudios previos de proyecto. Por su carácter programático no pueden considerarse incluidos en la fase de la que aquí tratamos.

Como previos o complementarios al proyecto de restauración genérico, pueden convenir documentos proyectivos (a veces, informes) muy diversos, bien por ser estrictamente necesarios en la secuencia general de la fase o por intervenir profesionales especialistas, o bien por otras razones, documentos que, siempre que sea posible, se ha de procurar incorporar al proyecto general. Pueden versar, por ejemplo, sobre emergencia y seguridad (la del curso de los trabajos y la del edificio después de la obra), iluminación, interiorismo, museización, grafismo, acústica, instalaciones, supresión de barreras arquitectónicas (accesibilidad, visita de invidentes), señalización (interior y ex-



Iglesia de Sant Quirze y Santa Julita, Muntanyola (Osona, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1986-1999). Foto: M. Baldomà, 25.06.1992.



Iglesia de Sant Quirze de Pedret (siglos IX, X y XIII), Cercs (Berguedà, Barcelona); simulación de cómo hubiera quedado el edificio una vez restaurado, en el caso de haber restaurado también la espadaña del siglo XVIII, que finalmente fue desmontada. Fotomontaje digital: M. Baldomà/Jordi Grabau, 1998.

terior), etc. En cuanto al posible proyecto de los aspectos estructurales, ya he advertido de las reservas con las que debe ser redactado y aceptado.

El documento previo por excelencia es, naturalmente, el «Anteproyecto de restauración». No es muy frecuente, y sin embargo tiene una virtud nada desdeñable: facilitar que el equipo responsable de la restauración (siempre más amplio que el de proyecto) pueda conocer, debatir y consensuar las opciones proyectivas no predeterminadas en la etapa de reflexión previa al proyecto. En esta nueva reflexión conjunta debe comprobarse si esas opciones proyectivas y la manera de satisfacer el programa funcional previsto garantizan la adecuada protección de los valores del monumento o si han surgido incompatibilidades antes no detectadas, y, en general, debe comprobarse el cumplimiento de los criterios conceptuales básicos acordados, la adecuación de los medios y recursos que exige la ejecución de la propuesta en relación a los medios y recursos disponibles (económicos, técnicos, jurídicos, de gestión, etc.).

Como técnicas de soporte al proyecto podemos considerar, como habitual y aún hoy por hoy imprescindible, el dibujo (manual o informático), y como recomendables, el maquetismo y la fotografía informática. Contar con una maqueta o modelo material o informático del monumento en su estado inicial, suficientemente versátil para ir adaptando a la transformación del monumento, es de gran utilidad en la fase de proyecto, antes y durante la ejecución de los trabajos. Igual ocurre con la manipulación informática de fotografías para comprobar hipótesis de proyecto: nos puede ahorrar muchas sorpresas.

Como alternativa al documento de proyecto de restauración genérico pueden entenderse documentos más ágiles, como las relaciones o memorias valoradas —aceptadas en función de la urgencia o el bajo coste de la actuación. Tienen el inconveniente, sin embargo, de inducir al autor a evitar la realización de algunos estudios imprescindibles. (Nunca un proyecto debería prescindir, aunque no lo exija la tramitación administrativa, del documento de condiciones técnicas.)

En espera de la definición y aceptación administrativa de un tipo de proyecto de restauración técnicamente eficaz, adaptado a la realidad de la gestión y al desarrollo de este tipo de trabajos tan singular, hoy se acostumbra a utilizar como sustitutivo el llamado «Proyecto modificado». La utilización real que de él se hace en el mundo de la restauración tiene poco que ver con su definición legal genérica, pero de eso tiene la culpa aquella falta de definición, no quienes recurren a este tipo de proyecto. El proyecto modificado en restauración no es excepcional, como la ley pretende, sino inevitable. Su función es reflejar la realidad de la obra realizada que, prácticamente siempre, es diferente a la prevista, y así poder liquidarla desde todos los puntos de vista, incluido el económico. (Esto equivale —no es ningún secreto— a un proceso de ejecución y liquidación de la obra «por administración», un procedimiento alegal a partir de determinado montante de presupuesto —pero siempre lícito—, que algún día habrá de ser el habitual en las obras de restauración, aunque con mejores sistemas de control —técnico y económico— que los que tienen hoy en día esos procesos.)

### El contenido del proyecto

De acuerdo con el criterio genérico predeterminado (consolidar, reutilizar, reconstruir, etc.) y los mecanismos de intervención previstos también genéricamente, el proyecto ha de formalizar las soluciones genuinamente constructivas (técnicas, compositivas, formales, etc.) y prever su relación con los trabajos complementarios que fueran necesarios. Las soluciones, como hemos ido viendo, pueden ser muy diversas, y su consideración y elección han de hacerse desde las ópticas de la eficacia, la adaptación a los criterios y objetivos (entre ellos, como más importante, la protección de los valores esenciales del monumento), la racionalidad constructiva (con especial atención a la idoneidad y compatibilidad de los materiales) y la belleza. En definitiva, desde la óptica de la arquitectura como disciplina técnica y creativa.

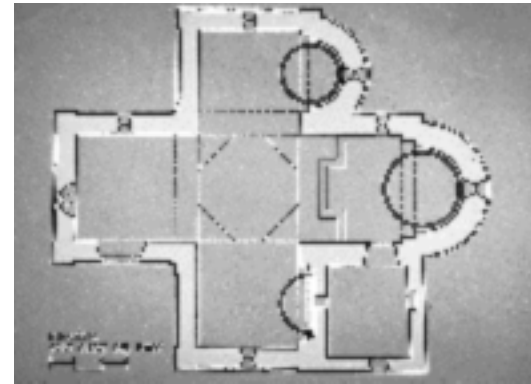
(Para proyectar la restauración no debe desdeñarse ningún recurso de la arquitectura, disciplina que los tiene «tanto en el mundo de las realidades físicas como en el de las ilusorias», como reza la memoria de la restauración de la iglesia de Sant Cugat del Racó que realizamos entre 1982 y 1983. Esa bella iglesia románica del municipio de Navàs, Barcelona, tuvo cabecera de tres ábsides. Dos se perdieron en el trajín de los tiempos y uno fue recuperado por nuestro Servicio en una actuación anterior, hacia 1960. Como el párroco no renunciaba a los tres —pues según decía representaban a la Santísima Trinidad— y en el lugar del desaparecido existía una bella sacristía del siglo XVII que no estábamos dispuestos a eliminar, satisfacimos sus anhelos simbólicos mediante un trampantojo reversible: sendos aros de iluminación en los ábsides existentes, y medio, junto a un espejo, en el lugar del desaparecido. «Así como Dios es para los creyentes invisible pero existente (real)» —dice la memoria del proyecto—, «el ábside nuevo es visible, pero inexistente (virtual).»<sup>75</sup>

Como proyecto de arquitectura, el proyecto de restauración ha de dejar resueltos, o suficientemente bien planteados, todos los aspectos constructivos y programáticos de la intervención.

Dada la diversidad de materiales, técnicas y culturas constructivas que pueden definir nuestros monumentos y la variedad de circunstancias de todo tipo que se dan cuando se interviene en ellos, es muy difícil establecer criterios universales respecto de estas materias. Sólo es posible identificar algunos principios generales, como los que se exponen a continuación.

### *Aspectos constructivos y estructurales*

En cuanto a las técnicas constructivas y los materiales a emplear, deben decidirse en cada caso, pero existen unas pautas genéricas razonables. Cuando se trata de adicionar obra nueva, «lo natural, lo lógico» —como decía Torres Balbás— «es hacer esa obra con materiales modernos...». Prevalecerán, por lo tanto, las técnicas y los materiales diferentes a los presentes en el monumento, por ser normalmente más acordes aquéllos con el diseño diacrónico recomendable en estos casos.



Iglesia de Sant Cugat del Racó (siglos X, XI, y XVI y siguientes), Navàs (Bages, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1982-1983). Dibujo: Txetxu Sanz, 1998; foto: M. Baldomà, 1997.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

86



Casa popular, Indanha-a-Velha (Portugal). Foto: A. González, 25.05.1996.



Fábricas mixtas. Panamá la Vieja, catedral (1626), Panamá (República de Panamá). Foto: A. González, 21.11.1994.



Muros revestidos. Capilla de Siecha, Guasca (Cundinamarca, Colombia). Foto: A. González, 02.08.1998.



Andamiaje para la restauración de la fachada de mediodía del santuario de Bellmunt (siglos XVI al XVIII), Sant Pere de Torelló (Osona, Barcelona), aprovechando los mechinales de la construcción original, que de nuevo quedaron destapados (arquitectos, A. González, J. Rovira Pey, 1981-1990). Foto: A. González, 28.10.1986.

No existe contraindicación, sin embargo, para que las adiciones sean resueltas con materiales tradicionales, sobre todo si aún permaneciera viva la tradición local en la práctica constructiva de nueva planta. (A veces, esta actitud será incluso la más correcta en función de aspectos significativos o sentimentales. A pesar de la posibilidad de usar materiales nuevos, se renunciará a ellos para rendir un homenaje explícito a la tradición local, por razones estéticas o éticas, por ejemplo para patentizar la resistencia frente a la invasión de tecnologías ajenas, como símbolo de otro tipo de invasión más profunda.) En cualquier caso, el diseño no ha de ofrecer dudas en cuanto a la cronología de esas adiciones.

Cuando se trata de reconstruir, en principio, debe hacerse —siempre que sea posible y eficaz (que lo es casi siempre)— con los mismos materiales, sistemas y técnicas con las que se construyó el monumento. No tanto por una cuestión estética (o por las connotaciones de pedigrí o patriotismo atribuidas a esos materiales), sino para garantizar la continuidad documental del monumento y, también, por eficacia, ya que el trabajo conjunto de las fabricas preexistentes y las aportadas será siempre mejor si unas y otras responden a las mismas técnicas y materiales.

En cuanto al uso de esos materiales tradicionales deben erradicarse lugares comunes, como afirmar que la madera es menos resistente al fuego que el hierro o que el aluminio garantiza mejor la estanquidad de los vanos que la madera, y no despreciar, por ignorancia, el papel que juegan esos materiales y técnicas.

(Debemos evitar errores como la eliminación de las superficies de revestimiento y de sacrificio de nuestros muros, en aras de un mal entendido pintoresquismo. A menudo, esos muros desnudos, despojados de su protección histórica, comienzan a padecer problemas de humedad o de disgregación de los materiales, problemas que intentan ser resueltos con procedimientos «nuevos». ¿Hay algo más ridículo que un muro de mampostería despojado de su revestimiento de mortero de cal original y «protegido» con productos sintéticos cuyos efectos secundarios a largo o medio plazo son impredecibles?)

Ocurre algo parecido con el taponamiento sistemático de los mechinales, sin duda por desconocimiento del papel que tuvieron en la construcción de los muros del monumento y el que pueden jugar en su conservación. Cuando en 1986 restauramos el Santuario de Bellmunt, en Sant Pere de Torelló —un edificio suspendido del cielo en frase del poeta—, los mechinales fueron providenciales para organizar el andamiaje que era necesario para reparar las fachadas.)

La utilización de los mismos materiales con los que fue construido el monumento tiene, por supuesto, limitaciones de muy diverso tipo. En ocasiones se trata de materiales cuya extracción u obtención es ya imposible (por haberse perdido el conocimiento sobre cómo proceder o por tratarse de materias ahora protegidas —como el coral, elemento constructivo básico en tantos monumentos caribeños, o la piedra caliza catalana, que tanto usó Antoni Gaudí— o cuya utilización está proscrita desde la ética

ecologista —como algunas maderas— o por el elevado coste energético de los procedimientos necesarios). En estos casos, el proyectista deberá proponer materiales alternativos compatibles, sin olvidar que en un proceso de restauración (en el que, como he dicho, siempre se dan eliminaciones y desmontajes) el propio monumento puede autosatisfacer buena parte de los materiales necesarios, siempre que la obra se organice convenientemente. También existen limitaciones en cuanto a las técnicas antiguas, a menudo por haberse perdido los conocimientos o la falta en el lugar y momento oportunos de artesanos que sí los conserven. Y que haya motivaciones relacionadas con los sentimientos o gustos colectivos, no siempre desdeñables. Cuando no es técnicamente imprescindible recuperar los revestimientos o texturas originales y la imagen de desnudez o transformación de los paramentos ya forma parte de la memoria colectiva, es válido plantearse la consolidación de esa imagen.

(En el caso de las fachadas de la iglesia románica de Sant Vicenç de Torelló, del pueblo catalán homónimo, no recubrimos los muros cuya piedra habían desnudado los años, los curas y los restauradores. Preferimos simplemente repasar las juntas, pero lo hicimos con diferente intensidad en los muros medievales que en los de cronología posterior. Gracias a ello, una simple observación de esas fachadas permite leer la historia del edificio.)

Cuando la reconstrucción tiene carácter analógico más que mimético también puede resolverse con materiales y técnicas tradicionales, aunque en este caso los materiales nuevos (o los tradicionales trabajados de acuerdo con técnicas actuales) pudieran ser más eficaces para enfatizar mejor la búsqueda diacronía, utilizados siempre de manera que no desarmonicen el conjunto. También en este caso pueden existir motivos significativos, emblemáticos o didácticos para utilizar unos materiales determinados, distintos a los presentes en el monumento.

(La utilización de hormigón armado para recuperar el ábside central perdido y la portada de la iglesia románica de Sant Vicenç de Malla, en el proceso de recuperación tipológica del edificio antes comentado, no respondió tanto a querer diferenciar lo nuevo y lo viejo —como han recomendado tradicionalmente las cartas de restauración—, sino a la voluntad, en aquellos primeros años de la década de 1980, de dar un grito de alerta sobre la falsificación pintoresquista de la arquitectura románica que hasta entonces había sido tan habitual en Cataluña.)

Lo que nunca es lícito es falsificar técnicas y materiales, es decir, utilizar técnicas contemporáneas disfrazadas de tradicionales o viceversa: pilares de hormigón armado rebozados de piedra, vigas de hierro escondidas en cajones de madera, muros de ladrillo doble hueco con aplacados de piedra imitando mampostería, tejas «viejas» fabricadas en serie, o burdas *high-tech* de artesanía...

(Antes de utilizar grandes dinteles de piedra en portales de garaje o inmensas jácenas de madera rústica, cuyas dimensiones van a delatar las vigas de hierro o de hormigón que esconden, es preferible dejar a la vista esos materiales nuevos, conjugados ar-



Utilización de coral en la restauración de un edificio en Portobelo (República de Panamá). Foto: A. González, 20.11.1994.



Fachada de mediodía de la iglesia parroquial de Sant Vicenç (origen, siglo XI), Sant Vicenç de Torelló (Osona, Barcelona), restaurada permitiendo la lectura del pórtico del siglo XII cerrado en el XVII (arquitectos, A. González, J. Rovira Pey, 1982-1986). Foto: A. González, 29.10.1984.



Cabecera de la iglesia parroquial de Sant Vicenç (origen, siglo X, fábrica actual, siglos XI y XII), Malla (Osona, Barcelona), después de la restauración y la recuperación tipológica (arquitecto, A. González, 1982-1986). Foto: M. Baldomà, 02.1997.



Falsificación pseudo-costumbrista de la arquitectura popular, Riópar (Albacete). Foto: A. González, 19.08.1994.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

88

Ejemplos de restauración que combinan el rigor científico y la sensibilidad arquitectónica. Iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres), (promotor, Junta de Extremadura); arquitectos, Antonio Almagro, Leandro Cámara y Pablo Latorre, 1988-1992). Foto: A. González, 24.05.1991.



Cuerpo central o cimborrio de la iglesia de Santa María (época altomedieval), Melque (Toledo), después de la restauración promovida por la Diputación Provincial de Toledo (arquitectos, Leandro Cámara, Pablo Latorre; arqueólogo, Luis Caballero Zoreda). Foto: A. González, 04.04.1997.



Ejemplo de restauración con reconstrucción tipológica con materiales diacrónicos. Iglesia en Sofía (Bulgaria). Foto: A. González, 04.10.1996.

mónicamente con los antiguos. Y si la teja vieja es cara, es preferible la nueva u otro material de cubrimiento, antes que la falsa pátina.)

En todos los casos, si los materiales nuevos han de estar en contacto o proximidad con las fábricas antiguas, deben ser examinados detalladamente, exigiendo evidencias documentadas, no sólo de sus características (durabilidad, mantenibilidad, etc.), sino también de su compatibilidad con los materiales originales, para evitar, en la medida de lo posible, efectos secundarios perjudiciales. No podemos olvidar la problemática que ha producido siempre la utilización a ciegas o con insuficientes precauciones de materiales nuevos.

(Recuérdese, por ejemplo, qué pasó con el hierro utilizado por Balanos en la restauración del Partenón. Bien es cierto que siempre deberemos actuar con un margen de riesgo, porque ¿cómo está tan segura nuestra generación de que el titanio con que aquel hierro se está substituyendo, indiscutiblemente más eficaz y menos dañino gracias a su grado de inalterabilidad y su bajo coeficiente térmico, no oculta a nuestras limitadas luces otros peligros ahora insospechados?)

Las nuevas técnicas terapéuticas de restauración también han de ser acogidas con prudencia. El deslumbramiento ante las modernas técnicas de consolidación, limpieza o tratamiento de materiales y estructuras —que se nos presentan como panacea de la restauración— conlleva el riesgo de decidir su uso sin reflexionar suficientemente sobre su necesidad. Es decir, de aplicarlas por el hecho de tenerlas a nuestro alcance, no por precisarlas en función de unos objetivos previos.

(Disponer de eficaces máquinas, o sugestivos rayos, o potentes productos para limpiar las piedras ennegrecidas de nuestros monumentos no puede eliminar nunca la reflexión previa sobre si es mejor o no mantener las pátinas. El disponer de eficaces máquinas para enderezar bóvedas deformadas no ha de evitar la reflexión previa sobre la conveniencia —testimonial, significativa, e incluso estática— de mantener o no las deformaciones.)

Todos los razonamientos y recomendaciones hechos hasta aquí en relación a los sistemas y materiales constructivos son conceptualmente aplicables al mobiliario o las instalaciones.

(Una lámpara «gótica» con bombillas de incandescencia o fluorescentes, o una minivera de hotel con puerta de cuarterones renacentista, son, amén de un insulto al buen gusto, un engaño a expensas del amor al patrimonio.

En los edificios medievales que hemos restaurado en los que fue necesario renovar el mobiliario, éste ha respondido siempre al principio de diacronía. Es el caso, por ejemplo de la actuación en la iglesia románica de Sant Vicenç de Torelló,<sup>76</sup> en el pueblo homónimo. Sin embargo, cuando fue posible o recomendable conservar ese mobiliario, se restauró con absoluta fidelidad a los materiales y técnicas anti-

guas. Así se hizo en la iglesia, consagrada en el siglo XII y renovada entre el XVII y el XVIII, de San Quirce y Santa Julita de Muntanyola.<sup>77)</sup>

Con respecto a los aspectos constructivos más relacionados con la estática, es útil leer y aceptar las «Recomendaciones sobre Aspectos Estructurales de la Restauración del Patrimonio Arquitectónico», contenidas en la Carta de Ravello<sup>78</sup> de 1995.

Insiste el documento en la necesidad de conocer el nivel de seguridad real (según el uso y las alteraciones materiales previstas en el proyecto), ya que no se debe proyectar ninguna intervención específica de este tipo, dice, en tanto no se verifique que el nivel de seguridad es insuficiente. También establece que la intervención, en la medida de lo posible, deberá respetar el concepto y las técnicas originales, ser proporcionada a los objetivos de seguridad, y reversible, es decir, que las medidas adoptadas puedan ser reemplazadas por otras más adecuadas a la luz de nuevos conocimientos.

En cuanto a la elección de las técnicas, advierte la Carta que deben ser sopesadas caso por caso, y darse preferencia a las que permitan garantizar el máximo respeto hacia el monumento. Reconociendo la dificultad para evaluar los verdaderos niveles de seguridad, para garantizar la eficacia de la intervención, sugiere preverla por etapas y acompañada de medidas correctivas. Por último, el documento indica que la propuesta debe ir acompañada de un plan de control (describiendo el propósito e indicando los instrumentos idóneos) para llevar a cabo en el curso de las obras, y advierte que no se deben prever medidas cuyo resultado no se pueda verificar o que se sospeche que puedan producir efectos secundarios perjudiciales.

Esta sensata recomendación final debería completarse así: antes de prescribir las soluciones, el autor del proyecto debe comprobar que, por coste y tecnología, sean accesibles a los responsables del monumento, y que no les obliguen a una dependencia abusiva de terceros. Es muy posible que, en estos casos, el proyectista sepa encontrar entre los recursos tradicionales de la cultura local soluciones alternativas, quizá no tan perfectas, pero sí suficientemente eficaces.

Dejemos constancia, por último, de un principio esencial del proyecto y la obra de restauración, aplicable a todos los aspectos, pero muy especialmente a la utilización de materiales y técnicas. Se trata del que podríamos denominar «principio de calidad». En la elección de un material o de una técnica —constructiva o terapéutica— no ha de renunciarse nunca a que sean los de mejor calidad (es decir, los más eficaces e idóneos técnica y documentalmente). Y la falta de recursos no justifica nunca esa renuncia: en restauración es siempre preferible no hacer que hacer mal (mejor un buen andamiaje provisional que una chapuza definitiva).

### *Algunos aspectos programáticos*

Es imposible hacer referencia aquí a todos los aspectos relacionados con el uso y la conservación del monumento que el proyecto de restauración ha de resolver, ni siquiera



Interior de la iglesia parroquial, Sant Vicenç de Torelló (Osona, Barcelona), con el mobiliario diseñado por J. Rovira Pey en 1985, en el curso de la restauración promovida por el SPAL (arquitectos, A. González y J. Rovira Pey, 1982-1986). Foto: Arxiu SPAL, Manuel Laguillo, 01.1986.



Interior de la iglesia de Sant Quirze y Santa Julita, Muntanyola (Osona, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1986-1999), en la que se conservó y restauró el mobiliario antiguo. Foto: M. Baldomà, 07.04.1999.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

90

Aparatos para información de visitantes. Claustro de la basílica de San Antonio, Padua (Italia). Foto: A. González, 05.02.1996.



El imposible acceso para determinadas personas a la azotea del Palacio Güell, ejemplo de una dificultad habitual en nuestros monumentos. Foto: M. Baldomà, 17.04.1997.



Vidrieras de la nave del crucero de la catedral, León. Foto: Arxiu GMN.



Las instalaciones eléctricas, una plaga crónica que afecta al patrimonio arquitectónico. Casa en la carrera del Darro, Granada. Foto: A. González, 26.03.1993.



a una pequeña parte de ellos. Pero aunque sea sucintamente es necesario insistir en algunos que a menudo se olvidan o minusvaloran, o se cree erróneamente que deben ser objeto de otros proyectos independientes o que se han de resolver después.

Uno de estos aspectos es la adaptación del edificio a la visita pública o a un uso no restringido, adaptación que obliga a incorporar instalaciones y señalizaciones didácticas y de emergencia y evacuación o de protección de objetos artísticos, cuyo diseño y colocación no debe posponerse ni confiar a quien no conozca ni valore el monumento en su triple esencia. La situación idónea de un recinto dedicado a una exposición permanente informativa o, incluso, la del control de las instalaciones, por poner unos ejemplos, es muy difícil hallarlas al margen del proyecto global de restauración.

También debe solucionar el propio proyecto la accesibilidad del mayor número de personas, incluidas las discapacitadas o con problemas de movilidad, tanto al monumento como a través de su entorno. No se trata de cumplir la normativa correspondiente por imperativo legal, sino por convencimiento ético y solidaridad social. (Si sólo consistiera en «cumplir», al tratarse el edificio de un monumento histórico, será muy fácil que un diseñador un poco sagaz encontrase suficientes excusas para no garantizar la accesibilidad sin incumplir la norma.) Por último, no debe olvidar el proyecto todo lo concerniente a la prevención de daños (incendios, por ejemplo) o la mantenibilidad futura del monumento: el acceso franco a cubiertas o camaranchones, y, en general, el facilitar los trabajos de mantenimiento que después se van a programar y exigir.

### *La iluminación artificial*

Ya hemos visto la importancia que la iluminación natural del edificio pudo tener en la concepción del proyecto original y cómo el restaurador debe conocerla y tenerla en cuenta. La iluminación artificial del monumento y su entorno es otra cuestión de máxima importancia. Por la influencia decisiva que tiene en el uso y la comprensión del monumento por parte del espectador, y por los peligros que para la integridad y mantenimiento del monumento tienen el diseño y ejecución de las instalaciones.

Actualmente se cometen dos graves errores de planteamiento, especialmente en cuanto a la iluminación exterior (la «iluminación artística») del monumento. Uno, creer que el prestigio de quien la promueve o la paga debe medirse en kilovatios, no en buen gusto. Y otro, confiar el proyecto a empresas suministradoras (de focos o de energía) que, lógicamente, van a facturar también en función de los kilovatios, no de la sensibilidad. El resultado es, por lo general, un absurdo derroche de luz (que pone en peligro el monumento y, paradójicamente, dificulta su correcta contemplación), acompañado de una irrespetuosa, enmarañada y perniciosa instalación.

(Quien lo dude, puede comprobarlo en algunas de nuestras catedrales. En la de León, bárbaramente iluminada, cuando en los días gélidos de invierno, después de unas horas de estar bañadas por millones de calorías, se apagan los focos y cae brus-



camente la temperatura, las vidrieras crujen estremecidas. ¿Qué efecto producirá en su conservación la repetición indefinida de este fenómeno? En la catedral de Sevilla —como en tantas otras—, la maraña de cables que recorre las cubiertas es el principal obstáculo para la evacuación de las aguas pluviales.)

La iluminación, en general, debe diseñarla quien conozca y valore el monumento, y si es posible, dentro del proceso de restauración, ni antes ni después. La iluminación interior, además de permitir un correcto uso y contemplación del monumento (y garantizar la evacuación de emergencia y la seguridad en general), debe ayudar a valorar sus aspectos más importantes, los espaciales y artísticos, pero sin distorsionar la comprensión del conjunto. Y las instalaciones, por supuesto, deben respetar los valores arquitectónicos y artísticos del monumento, previendo el impacto sobre las fábricas.

En cuanto a la iluminación exterior —si debe existir, que no es imprescindible—, no puede plantearse como un intento de prolongar la luz solar (de ampliar el horario de visita «diurna» para los turistas que llegan tarde tras una intensa jornada). Durante el día, el movimiento del sol acostumbra a darnos diferentes visiones del monumento. Por la noche, la iluminación artificial debe completar esa visión cambiante con otra que enfatice los aspectos más sugestivos, aquellos que durante el día son difíciles de apreciar. Una visión del monumento, por lo tanto, distinta a la diurna. Siempre que sea posible, por otra parte, las instalaciones han de ser externas al monumento (situadas en el espacio público o en fachadas vecinas, con el imprescindible respeto también hacia éstas).

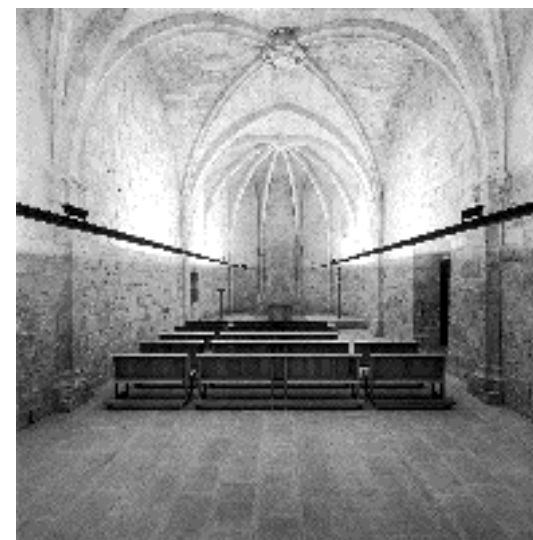
(La iluminación más sugestiva de un espacio monumental que he disfrutado es la del patio del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Un foco oculto por encima de la cornisa de coronación de la fachada interior iluminaba medio patio como si realmente fuera la luna quien lo bañara. Otra iluminación excelente la vimos en la plaza roja de Moscú: el Museo de las Ciencias era iluminado por rayos de luz procedentes sólo de uno de los lados de la plaza, insinuando la presencia del bello edificio, no tratando de hacérselo ver como si fuera de día.

Nosotros hemos intentado imitar en lo posible ambos criterios. En la azotea del Palau Güell de Barcelona, unos focos, pensados e instalados durante el proceso de restauración, y, por tanto, con las instalaciones lo mejor integradas posible, iluminan algunas chimeneas, no todas, y la coronación de la aguja, mientras los tragaluzes se convierten por la noche en «escupeluces» que ayudan a reforzar el clima mágico de las obras de Gaudí. En el edificio de protección de las termas romanas de Sant Boi de Llobregat, por la noche, tres focos exteriores iluminan el interior a través de las claraboyas, como durante el día hace el sol, pero con una luz, naturalmente, más concentrada, aunque suficientemente difusa.)

Dos últimas consideraciones sobre la iluminación artificial. La primera: es infinitamente más importante la luz que la lámpara. La lámpara es una servidumbre, un peaje. No empecemos nunca, por tanto, por elegir las lámparas, sino la luz que le con-



Vista nocturna de la azotea del Palacio Güell (Antoni Gaudí, 1889), después de su restauración e iluminación por el SPAL (arquitectos, A. González y Pablo Carbó, 1990-1992). Foto: M. Baldomà, 08.07.1992.



Iglesia de Santa Cándia, Orpí (Anoia, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1983-1985). Iluminación artificial alternativa de la nave, concentrada en el presbiterio y los primeros bancos —para la celebración de actos de escasa asistencia— o general, para actos masivos o para la valoración y contemplación del espacio arquitectónico. Fotos: Ferran Freixa, 04.1985.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

92

Iglesia de Sant Miquel de Terradellas (siglo XII), Santa Maria de Merlès (Berguedà, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1981-1982). Foto: A. González, 13.06.1983.



Iglesia de Santa Cándia, Orpí (Anoia, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, A. González, 1983-1985). La cobla situada en la plataforma proyectada con ese fin, poco antes de iniciarse el baile de sardanas con motivo de la celebración de la finalización de las obras. Foto: A. González, 26.04.1985.



Santuario de la Mare de Déu de Foix, Torrelles de Foix (Alt Penedès, Barcelona), restaurada por el SPAL (arquitecto, Rafael Vila Rodríguez, 1981-1987). Foto: Jaume Soler, 28.05.1988.



venga al monumento. La segunda: seamos conscientes de que, por bien que preveamos el tipo de iluminación, las lámparas y las instalaciones, su determinación definitiva no se podrá hacer sino en el curso de la obra. Ha de preverse, por tanto, el coste de una o más pruebas de iluminación. Si no se hace así, no podremos exigir al constructor que, a cargo de los márgenes de los precios, realice las pruebas necesarias.

### *El tratamiento del entorno*

Otra cuestión que conviene proyectar al mismo tiempo que la obra en general es el tratamiento del entorno inmediato del monumento, el que forma parte de él. No se trata tampoco de una cuestión estética o funcional. El objetivo esencial no es mejorar la visibilidad del monumento o hacerlo más y mejor accesible (esos pudieran ser objetivos de un proyecto independiente).

Me refiero a la valoración del entorno como prolongación, en torno al monumento, de su carácter documental, arquitectónico y significativo; es decir, al entorno como monumento. En él acostumbran a haber objetos construidos o ruinas o vegetación o accidentes orográficos o explanadas o tramas o caminos que constituyen documentos (históricos y arquitectónicos) complementarios del propio monumento, y que pueden a su vez favorecer su uso; incluso pueden facilitar la apropiación simbólica y sentimental del monumento por la gente. ¿De cuantas ermitas no es más importante, desde este punto de vista, su espacio externo que el propio edificio?

(En nuestras obras procuramos siempre valorar así el entorno. En la pequeña iglesia de Sant Miquel de Terradellas, en el término de Santa Maria de Merlès,<sup>79</sup> edificio que restauramos en 1982, se dedicó una parte del escaso presupuesto a nuestro alcance para acondicionar el entorno: un banco, una porción de terreno horizontal, un farol. Una acción mínima, pero de una eficacia extraordinaria.

En el proceso de restauración de las iglesias de Santa Cándia d'Orpí<sup>80</sup> y las ya citadas Sant Vicenç de Malla y Sant Jaume Sesoliveres, y en el Santuario de la Mare de Déu de Foix,<sup>81</sup> en Torrelles de Foix, el entorno fue también protagonista destacado de la actuación. En algunos de esos entornos, con el fin de facilitar el baile popular y, a través de éste, la relación de la gente con el monumento, hemos dispuesto espacios para los danzantes y plataformas para las coblas.)

### **Fase sexta: la ejecución**

La garantía de la eficacia en la ejecución de los trabajos no tiene sólo el requisito previo de un buen proyecto. Existen otros no menos fundamentales: la idoneidad de la dirección técnica facultativa de la obra y el correcto seguimiento de los trabajos por el resto de miembros del equipo pluridisciplinario (aspectos a los que me referiré más adelante), la correcta elección del constructor y el acondicionamiento del propio monumento.

### *La elección de constructor*

El constructor es un agente fundamental de la restauración. No debe sorprender, por tanto, que en nuestro método demos la máxima importancia a su elección y al proceso de adjudicación de los trabajos. (Nos referiremos a menudo a partir de ahora a estos trabajos como «obra de restauración», a pesar de los mismos inconvenientes que en el caso del «proyecto de restauración», pero también por las mismas razones por las que hemos aceptado esta denominación.)

Sin entrar en detalles que no caben en este papel, dejemos constancia de una preocupación a este respecto. Comenté la necesidad de reformar la normativa que afecta al proyecto de restauración, ya que su especificidad hace inútiles las normas pensadas para otros proyectos. Igual ocurre con las normas de selección de «contratistas» previa a la adjudicación de los trabajos. Por dos razones; la primera, que la obra de restauración no precisa tanto de contratista (término administrativo derivado de contrato) como de constructor (término profesional derivado de construcción). Un constructor especializado, capaz de aportar conocimientos como un profesional más del equipo. En segundo lugar, porque precisamente por esa condición de colaborador más que de simple contratista ejecutor, el constructor debería ser elegido en un momento anterior del proceso.

En la actualidad, la selección de contratista comienza una vez aprobado el proyecto —me estoy refiriendo siempre a obras promovidas por la Administración— y las empresas, normalmente, hacen sus ofertas sin conocer los monumentos —sin poder saber si el proyecto, ya cerrado, es bueno o malo, a pesar de lo cual se atreven a hacer bajas, muchas veces temerarias—, y las administraciones caen en el señuelo y tienden a adjudicar al mejor postor, no a quien garantice la mejor ejecución de la obra. Un sistema pérfido, responsable de tantos fracasos a medio plazo.

Sería conveniente que el constructor pudiera ser elegido en el curso de la redacción del proyecto —en ocasiones antes, durante la elaboración del diagnóstico— para que aportara sus conocimientos, su experiencia y sus sugerencias en el momento de plantear qué hacer, cómo obrar y a qué precio.

Cómo compaginar ese papel del constructor como profesional colaborador con el de contratista (necesario también, posiblemente) bien merecería un estudio por parte de juristas e interventores.

Mientras no llega ese momento, los responsables de las actuaciones deberemos seguir aguzando el ingenio (no es ahora el momento de explicar cómo), y seguirá siendo imprescindible que los llamados Pliegos de Condiciones Administrativas Particulares (PCAP), a partir de las cuales han de hacerse los concursos, formen parte de los documentos fundamentales del método y sean lo más eficaces posible para permitir y garantizar una correcta elección del constructor. Actualmente, nuestros PCAP se basan en estos puntos:



El maestro albañil Angel Coll, revisitando la chimenea número 7 de la azotea del Palacio Güell de Barcelona, de acuerdo con el diseño del arquitecto y pintor Domingo García-Pozuelo Asins. Foto: M. Baldomà, 03.06.1992.

1. El parámetro fundamental que preside la elección es garantizar la calidad técnica de la obra, de acuerdo con nuestro método. Por tanto, la empresa ha de justificar su capacidad en esta materia y ha de presentar la relación de los técnicos que controlarían los trabajos y la de los industriales y artesanos especialistas, adjuntando el currículum y la lista de obras realizadas, así como su compromiso de participar en la obra.

2. Para juzgar las ofertas se valoran y puntúan, en orden decreciente de importancia, estos aspectos:

a) Una Memoria metodológica en la que la empresa analiza el proyecto y, en su caso, hace propuestas alternativas respecto de materiales, métodos, medidas de seguridad, orden de los trabajos, etc., y justifica el nuevo presupuesto que oferta.

b) La demostración de práctica en obras de igual naturaleza, realizadas en monumentos de la misma importancia y tipología, en las que haya quedado demostrada la capacidad en el control metódico y económico de la obra; también, la toma de medidas para garantizar la no destrucción de materiales que hayan podido aparecer en el curso de los trabajos y de daños ocultos, y la presencia de profesionales, industriales y artesanos idóneos.

c) La oferta económica (no aceptable si la baja es superior a un 2% y no aporta justificación razonada), con la declaración adjunta de que no repercutiría en la bondad de la obra.

(Por el rigor con que fueron concebidos y la calidad del material puesto a disposición de los ofertantes, los pliegos del «llamado» a las licitaciones públicas del proceso de restauración y completamiento de la catedral de La Plata, Argentina, constituyen un modelo infrecuente aún pero digno de imitar en trabajos como los que aquí nos ocupan.<sup>82</sup>)

Igual que ocurre con el constructor, los industriales, artesanos y artífices deben ser elegidos con sumo cuidado garantizando siempre su profesionalidad.

Este, el de la profesionalidad, es un punto importantísimo. En los últimos decenios se ha intentado extender la creencia de que la restauración monumental estaba al alcance de cualquiera. Hasta tal punto, que se creyó que podía ser una actividad que sirviera no sólo para «rehabilitar» monumentos sino también para hacer lo propio con los ejecutores de los trabajos. De esa manera, ciudadanos con problemas pero sin ningún tipo de conocimientos en restauración eran convidados a superar su problemática a costa del monumento que les caía en las manos. Se ha llegado al absurdo de que algunas administraciones públicas, en el proceso de selección de contratistas para obras de restauración, puntuara más el que la empresa ofertante tuviera en sus plantillas personas con problemas que el que contara con artesanos y especialistas cualificados. Estas actitudes y mentalidades son absolutamente incompatibles con el principio de calidad que hemos manifestado como exigible en toda obra de restauración.



Apertura de las plicas presentadas por las empresas ofertantes para la adjudicación de las obras de restauración y completamiento de la catedral de La Plata (Argentina). Foto: A. González, 03.04.1998.

### *El acondicionamiento del monumento*

Acondicionar correctamente el lugar de trabajo (el propio monumento y su entorno inmediato) es otro paso para garantizar la eficacia de la ejecución de los trabajos. Tiene varios aspectos. En primer lugar, la protección del monumento para evitar riesgos de daños y facilitar los trabajos. En ocasiones es todo el monumento o una gran parte de él el que necesitará una protección integral ante fenómenos meteorológicos o la acción antrópica. Sobre todo si se prevé que durante algún tiempo algunos de sus interiores van a permanecer a la intemperie.

(En el proceso de restauración de las iglesias de Sant Vicenç de Rus,<sup>83</sup> en Castellar de N'Hug (1983-1988), y Sant Quirze de Pedret (1989-1995), optamos por cercar el edificio y su entorno inmediato, de forma que la investigación arqueológica y la intervención arquitectónica posterior estuvieran a resguardo, y también por cubrir el edificio y una parte de ese entorno con una estructura y cubiertas provisionales. Se trató de medios costosos porcentualmente, pero imprescindibles y, a la larga, económicos por su rendimiento protector.)

Pero a veces el objetivo es proteger el edificio de la acción deterioradora de la propia obra. (No se trata sólo de evitar que los escayolistas que rehacen una cornisa ensucien las pinturas o grafitos de los muros, sino que un restaurador le propine un «viaje» a un retablo o un arquitecto fumador desgracie un pavimento.) Cubrir los muros mientras se actúa en los techos, forrar elementos constructivos o artísticos expuestos a los golpes, disponer lugares seguros para dejar las herramientas... Parece tan obvio, pero ¡cuántas veces se olvida!

También son imprescindibles para la correcta realización de los trabajos el orden y la limpieza permanentes del monumento y de su entorno inmediato: el acopio racional de materiales, la organización y clasificación de los ya desmontados que tengan un posible valor para ser guardados, estudiados o reutilizados, la eliminación inmediata de los desechables, etc.). Para garantizar este orden puede convenir la disposición de andamiajes con suficiente espacio para el trájín de materiales, almacenamiento provisional y la circulación de intervinientes en la obra o de visitantes. Todo este conjunto de medidas de protección y orden —y el coste correspondiente, sin olvidar los seguros— han de preverse en el proyecto y exigirse en la obra. Los andamiajes y vallados no han de suponer nunca peligro o molestia para los transeúntes y deben aprovecharse para facilitar información al público sobre la obra y sus responsables.

Por último, conviene garantizar la presencia en el monumento (siempre que las condiciones ambientales o de seguridad lo permitan) de la información histórica o material recogida y analizada en la etapa de conocimiento, en los soportes más convenientes (fotografía, planos, maquetas, etc.). Ya hemos precisado que la obra de restauración dista mucho de ser la mera ejecución de un proyecto acabado. La dirección de la obra no consistirá, por tanto, en el estricto seguimiento de las previsiones proyectivas, sino que comportará continuamente la toma de decisiones, para las que resultará imprescindible una información que el proyecto no contiene.



Cercado y protección de la iglesia de Sant Vicenç de Rus, Castellar de N'Hug (Berguedà, Barcelona), y su entorno, previos al inicio de los trabajos de investigación arqueológica. Foto: A. González, 05.07.1985.



Protección de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona), y su entorno, previa al inicio de los trabajos de investigación arqueológica. Foto: A. González, 28.03.1991.

### *Eliminaciones y desmontajes*

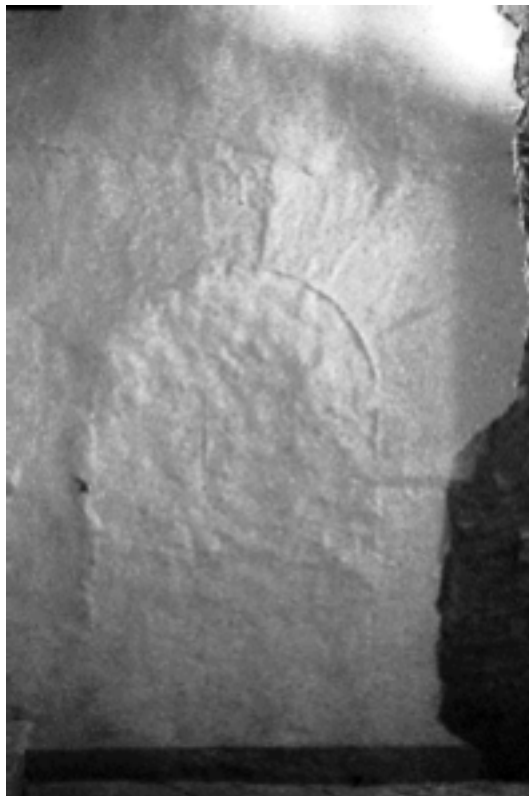
En casi todas las obras de restauración es inevitable la eliminación de materia, cuestión cuyos aspectos conceptuales ya comentamos. Es preciso referirnos ahora a cómo ejecutar este tipo de trabajos en un proceso de restauración objetiva. Conviene destacar la importancia de acometerlos con absoluto respeto, no sólo hacia las fábricas que se han de conservar (y, por tanto, no han de recibir ningún daño), sino incluso hacia las propias fábricas o materiales que se eliminan. Por dos razones: porque algunos elementos podrían ser aprovechados y deben conservarse en buen estado, y porque conviene ya desde ese momento mentalizar a los operarios del respeto que el monumento merece. Esta actitud respetuosa tiene algunas consecuencias. En el proyecto no debe aparecer nunca la palabra «derribo», sino «desmontaje», y la valoración del precio unitario correspondiente ha de tener en cuenta esta diferencia. Y en la obra, por razones obvias, estos trabajos, en general, no deben confiarse a empresas especializadas en derribos.

Y una precaución más. Un edificio —monumento o no, merecedor de conservación o no— ha sido escenario de experiencias que para algunos o muchos ciudadanos forman parte de sus biografías, de sus sentimientos y recuerdos. Los desmontajes de estos edificios deberían hacerse con la discreción que esos sentimientos aconsejan. Las eliminaciones parciales de los monumentos, con mayor motivo por tanto, deben hacerse también siempre con la actitud de respeto didáctica a la que antes me refería, y sin exhibicionismo de ningún tipo.

(A mi juicio, cometen un grave error los políticos o promotores que, como quien coloca una primera piedra, celebran el inicio de un derribo —el casco puesto y el pico en la mano— con «un primer picotazo». Por muy asumido que esté ese derribo, por necesario que sea para construir en aquel lugar un edificio nuevo o permitir una mejora urbana, la imagen del picotazo difundida por los medios puede herir la sensibilidad de algunos ciudadanos. Los edificios, como testigos mudos de nuestros sentimientos que son, merecen siempre, incluso para morir, un trato digno.)

### *Los trabajos constructivos*

La ejecución de los trabajos puede suponer la revisión continua de las soluciones constructivas previstas en el proyecto y, en ocasiones, hasta la de sus objetivos. A medida que se actúa en él, y por muy profundos que hayan sido los estudios previos, el monumento, en el curso de los trabajos, nos va a dar una información que antes no podíamos percibir (lesiones o etapas constructivas desconocidas, valores formales o testimoniales nuevos, etc.) La adaptabilidad de las soluciones a las exigencias que el monumento va manifestando es la mejor garantía de que la actuación está bien planteada. La rigidez o la testarudez del arquitecto director de la obra por forzar al monumento para que «accepte» el proyecto es un síntoma de inmadurez y de desconocimiento de la especificidad de esta parte de la disciplina arquitectónica que es la intervención en los monumentos.



La obra como conocimiento: descubrimiento fortuito (gracias a una luz rasante inhabitual) de una puerta oculta bajo el revestimiento de un muro en la planta alta del santuario de Bellmunt, Sant Pere de Torelló (Osona, Barcelona). Foto: A. González, 21.01.1988.

Otra especificidad a tener en cuenta es que este tipo de obras está reñido con las prisas, con las aglomeraciones de operarios y, por tanto, con los plazos de entrega «llaves en mano» o los destajos. La restauración, como el buen vino o la buena sopa, necesita su tiempo y su tempo. No sólo por la seguridad del monumento o porque algunos procesos tienen plazos mínimos insoslayables, también porque la dirección facultativa y los responsables de seguimiento (material, informativo, estático, etc.) han de poder ejercer eficazmente su labor.

(En la primera etapa de la ya citada obra de transformación y desvincijamiento de algunos palacios góticos de la calle Montcada de Barcelona, ante la visita de la ministra de Cultura para inaugurar el museo, se dispusieron tres turnos de obreros que derruían fábricas medievales o levantaban pavimentos góticos para substituirlos por otros más «modernos» en una frenética actividad de 24 horas al día. En un caso así es ciertamente difícil que los técnicos controlen el curso de los acontecimientos.)

### *Los trabajos complementarios*

Los trabajos no estrictamente constructivos pueden ser de tipos muy diversos: de restauración (artes aplicadas, pintura mural, mosaicos y pavimentos, mobiliario, etc.), o de aportación (pintura, escultura, vidrieras, elementos de diseño, museización, señalización, etc.). La realización de cada uno de estos trabajos tiene sus propias técnicas y métodos, responsabilidad de los correspondientes profesionales, artistas o artesanos. No obstante, es conveniente que todos estos trabajos se atengan, en lo posible, a los criterios generales de la obra y que sean ejecutados coordinadamente con su desarrollo. En la restauración de las artes aplicadas inmuebles, en muchas ocasiones se deberá renunciar a principios universales preestablecidos, si contradicen los criterios generales que presiden la intervención arquitectónica. Es decir, es posible que no tuviera sentido plantear una intervención reconstructora de la arquitectura que, sin embargo, contemplara la consolidación estricta —sin reposición de ningún tipo— de elementos escultóricos anejos a la arquitectura.

(En la restauración de la iglesia de Santa María del castillo de Castelldefels, el criterio general fue devolver a las fábricas su textura y belleza perdidas. Cuando se planteó la restauración de la portada, quienes tenían el encargo de realizarla propusieron consolidar las figuras, sin reponer los elementos perdidos. Como responsable del conjunto opiné que recuperar la arquitectura y dejar a los ángeles y las vírgenes sin brazos, manos o narices era una contradicción excesiva. Por fortuna comprendieron y aceptaron mis razones.)

### **Fase séptima: el seguimiento**

Para garantizar la eficacia de la obra de restauración es imprescindible prever y llevar a efecto un seguimiento riguroso y exhaustivo de su curso. Un aspecto de ese seguimiento lo constituye el preceptivo control técnico a cargo, conforme a sus respectivas profesiones y disciplinas, de los diversos técnicos que forman la dirección facultativa,



Limpieza y consolidación de los muros y mosaicos de las termas romanas, Sant Boi de Llobregat (Baix Llobregat, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 01.09.1998.



Reintegración volumétrica de las imágenes dañadas del portal (siglo XVI) de la fachada de poniente de la iglesia de Santa María del Castillo, Castelldefels (Baix Llobregat, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 22.06.1995.



El equipo de la dirección facultativa de la restauración de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona), durante una visita de obra. Foto: M. Baldomà, 07.1994.



Intercambio de conocimientos e informaciones entre los responsables de los trabajos de investigación histórica y los técnicos de la dirección facultativa de las obras. Iglesia de Santa María del Castillo, Castelfelers (Baix Llobregat, Barcelona). Fotos: A. González, 27.01.94, y M. Baldomà, 27.01.1994.



Inventario y clasificación de elementos constructivos de interés artístico aparecidos en los trabajos de excavación y exploración de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona), (historiadora del arte, Dra. Raquel Lacuesta). Foto: M. Baldomà, 16.03.1995.

fundamentalmente, el arquitecto y el aparejador y, junto a ellos, los responsables del control de la seguridad y salud, del control de calidad de materiales y sistemas y del seguimiento del comportamiento del edificio (evolución de las deformaciones y lesiones, etc.). Otro aspecto, no menos importante, es el examen continuado que realizan los profesionales del conocimiento histórico y artístico —fundamentalmente arqueólogos e historiadores del arte—, que tiene por objeto conocer y analizar las sucesivas informaciones que el monumento puede ir proporcionando en el curso de los trabajos.

Es importante que estas operaciones de seguimiento se hagan de forma coordinada y que, de la evolución de la obra y del enriquecimiento del conocimiento material e histórico que se produzca, puedan tener puntual información todos los profesionales intervinientes en el proceso.

### *La documentación de los trabajos*

El control y examen del monumento a los que he hecho referencia deben materializarse en una documentación que ha de enriquecer la que ya existía antes de iniciar el proceso y la producida en la primera etapa, hasta completar un único corpus al alcance de futuras investigaciones. La existencia o no de una buena documentación del curso de todo el proceso es el primer indicador de la corrección y bondad de la restauración.

Inmediatamente antes de iniciarse la obra se ha de hacer un reportaje fotográfico completo sobre el estado del monumento, su entorno y su contenido mueble, y se ha de comprobar la validez aún del levantamiento de planos y del inventario de objetos de interés artístico que se realizaron en su momento y proceder a su actualización si fuera el caso.

Durante el curso de la obra, se realizarán diversos reportajes fotográficos que ilustren el proceso, documenten los hallazgos que se produzcan y garanticen la pervivencia del conocimiento de datos y testimonios que el propio curso de la obra obliga a destruir o desaparecer. Simultáneamente se irá completando el inventario de bienes o elementos de interés artístico, abriendo las fichas correspondientes a los objetos o elementos nuevos que se vayan aportando o recuperando, y se tomarán los datos gráficos que sean necesarios para completar el «Atlas histórico-constructivo», que ha de permitir la definición formal y material del monumento después de la intervención y de los estados anteriores que previamente se haya decidido.

Dos materiales de gran utilidad como documentación son la «Crónica de los trabajos» y el «Diario de obra». El primero es propio de profesionales de la historia, ya que se considera que la actuación equivale a una fase más de la evolución histórica del monumento y, como tal, debe ser documentada y analizada. (Por ello, si bien la crónica tiene una importancia especial en la fase de la intervención, en realidad su objeto es todo el proceso de la restauración.) En cuanto al diario, que sí es específico de la fase de ejecución, su realización corresponde preferentemente a los técnicos (arquitecto, aparejador o constructor) que la dirigen o realizan.



(En las dos fases del proceso de restauración de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, entre 1959-1964 y 1989-1995, se realizó un diario de obra. El primero a cargo del constructor Modesto Buchaca, que en 1960 fue tomando datos de todo el proceso de transformación del edificio, dejando constancia gráfica y escrita de cuantos elementos eran desmontados, recolocados o aportados. Este diario fue fundamental para poder realizar la segunda etapa de los trabajos, en cuya fase de obra constructiva se realizó también un diario —que ocupa más de 120 folios—, en el que se comentan las reflexiones, dudas, discusiones y órdenes, así como las incidencias, visitas y otras circunstancias del curso de los trabajos.)

Al concluir la obra debe realizarse un nuevo reportaje fotográfico, un levantamiento de planos detallado (que constituirá además la base gráfica del proyecto modificado final) y el «Informe técnico final de los trabajos». Este documento consta de una memoria general técnica de los trabajos constructivos, con referencias específicas y detalladas a los materiales, productos y técnicas utilizados en la obra, datos identificativos de los respectivos suministradores, colocadores o ejecutores del curso de la obra y los comentarios que sean necesarios para que una persona distinta a la que ha realizado el informe pueda hacerse cabal idea de los trabajos y de los criterios técnicos que los presidieron.

Como anexos a este informe, se adjuntarán el conjunto de las memorias técnicas específicas de los diversos trabajos complementarios realizados (acompañadas también de sus correspondientes relaciones de referencias), memorias cuya realización corresponde al industrial o técnico responsable de cada trabajo, y el informe final sobre los trabajos de control y seguimiento que pueda haberse hecho desde el punto de vista de los aspectos constructivos relacionados con la estática.

Por último, se completará el «Fichero-inventario de elementos de interés artístico», incorporando las fichas que se hayan abierto y, en las ya abiertas, los datos relativos a los traslados, restauraciones, daños, etc. de los que hayan podido ser objeto los diversos elementos inventariados.

### Fase octava: la participación

El papel que en la restauración objetiva tiene la colectividad en cuanto que destinataria prioritaria de las actuaciones justifica su participación activa en el proceso. Tiene éstos dos aspectos básicos: la coincidencia en determinadas actividades de los destinatarios principales de la actuación junto a los agentes promotores o responsables, y la apropiación social de los resultados.

No se trata en ningún caso de plantear el proceso de restauración con carácter asambleario ni de dotarlo de un barniz de mal entendida «democracia». Hay muchos aspectos del proceso que por su carácter técnico, científico, incluso creativo, corresponde su criterio únicamente a los profesionales, y éstos lo han de asumir así plenamente. Pero en los relacionados con los objetivos genéricos de la actuación sí está justificada o es



Primera campaña de restauración (1959-1964) de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona). Foto: SPAL, 03.03.1960.



Segunda campaña de restauración (1989-1995) de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 23.03.1993.

inexcusable la participación de la colectividad. Conocer las aspiraciones que los usuarios tienen respecto del monumento y, sobre todo, la significación —los valores emblemáticos— que para ellos posee, es un medio imprescindible para enfocar con eficacia la acción y motivar la colaboración activa en la conservación posterior del monumento.

### *La participación en el proceso*

Ya hemos ido haciendo referencia a momentos en que era explícitamente necesaria o conveniente la colaboración de sujetos externos al equipo coordinador y realizador del proceso, por ejemplo, en la aportación de información relativa al monumento o su historia por parte de personas vinculadas a él (la que hemos denominado «historia oral»). En otras fases, y siempre, naturalmente, en función de las circunstancias de cada caso, es también necesaria o conveniente esa participación: en las de evaluación y programación, durante la ejecución de los trabajos y en las tareas de mantenimiento posterior.

Durante el análisis del monumento se ha de prever la manera más eficaz de garantizar el conocimiento de los intereses reales de los usuarios y la significación que para ellos tenga el monumento. (Hay que insistir en la expresión «intereses reales», ya que a menudo la colectividad, después de tantos años de predicaciones nostálgicas, puede haber trastocado perentorias necesidades de conservación o de uso por otras de carácter ideológico inducido.) También hay que prever que los ciudadanos puedan recibir información de primera mano sobre el proceso, a los efectos de evitar manipulaciones o tergiversaciones de los objetivos y medios planteados.

Este diálogo se puede organizar a través de reuniones, visitas al monumento (antes, o en el curso de los trabajos) y actos informativos (charlas, exposiciones, divulgación a través de los medios de comunicación local, etc.).

(Cada caso es muy distinto. En la actuación en el pequeño pueblo de Malla —con un censo de unos 300 habitantes—, durante el curso del proyecto y la obra, el diálogo de los responsables con los destinatarios se produjo mediante reuniones abiertas a todo el vecindario, convocadas por el ayuntamiento y la parroquia. El resultado fue mutuamente enriquecedor. En el caso de Sant Jaume Sesoliveres, siendo Igualada capital de comarca, se optó por reuniones restringidas con entidades culturales y ciudadanas convocadas por el ayuntamiento. Los responsables de la obra tuvieron luego ocasión de establecer diálogo directo con los habitantes del entorno próximo del monumento.)

### *La visita didáctica*

Uno de los medios más eficaces para garantizar la comunicación entre responsables y destinatarios es la visita pública al monumento durante las obras de restauración, sin esperar, por tanto, como es habitual, a su conclusión. La conveniencia de este tipo de



Visita de los vecinos de la urbanización que rodea la iglesia de Sant Jaume Sesoliveres, Igualada (Anoia, Barcelona), para recibir explicaciones sobre el curso de las obras y el proyecto por ejecutar. Foto: A. González, 27.07.1994.

visita tiene, además, otros motivos. En primer lugar, creemos que, en general, desde el punto de vista de la gestión de los recursos públicos, es bueno que el ciudadano disfrute lo antes posible de los beneficios de las inversiones, y que es legítimo que el gestor pueda cuanto antes patentizar ante los ciudadanos esos beneficios.

La otra razón, la fundamental, es el carácter didáctico de una restauración, superior al de un monumento ya restaurado. Conviene que, sin entorpecer los trabajos científicos y técnicos (y garantizando siempre, claro está, la seguridad tanto de los intervinientes como de los espectadores), los ciudadanos (especialmente los escolares y estudiantes) puedan contemplar cómo se realizan los trabajos y cómo prosperan. Ese contacto con la obra ayuda a desvanecer la desconfianza que generan en los ciudadanos las vallas y lonas que envuelven, a veces años y años, los monumentos, sin que se sepa a ciencia cierta qué se hace en él y genera comprensión hacia las dificultades reales de la restauración, comprensión que puede redundar en una valoración más adecuada del esfuerzo público y en aumentar la estima y el respeto hacia el monumento, así como la complicidad ante su mantenimiento posterior.

### *La inauguración genuina*

Que el gestor público pueda cuanto antes patentizar ante los ciudadanos los logros de su gestión parece ser contradictorio con la idea de que la restauración sea enemiga de las prisas. La contradicción puede superarse si cambiamos de mentalidad respecto de la «inauguración» de la obra.

Habitualmente un edificio se inaugura al concluir los trabajos (se concibe el *inaugurar* en la cuarta acepción académica del verbo: «estreno de un edificio»); en el caso de la restauración, es obvio que el edificio no se puede *estrenar* («hacer uso por primera vez de una cosa»), ya que fue estrenado en otros tiempos. El hecho de inaugurar hay que entenderlo, en ese caso, como sinónimo de *iniciar* (tercera acepción del verbo). Y puestos a celebrar un inicio, ¿por qué no hacerlo, más que del nuevo o mejorado uso, de los trabajos? Cortar la cinta de la obra de restauración al iniciar los trabajos tiene ventajas de todo tipo: permite que los políticos rentabilicen antes su gestión, sin depender de las sorpresas que toda obra de restauración comporta, y que los profesionales puedan trabajar al ritmo que exijan los trabajos —y el monumento—, en ningún caso los calendarios electorales.

Otra cosa distinta es la celebración del fin de los trabajos. Los protagonistas de este acto no son ni el gestor (ni el que los comenzó ni el que los acabó) ni los profesionales ni siquiera el monumento: son los ciudadanos. Es el momento esencial de la participación (apropiación) colectiva de la obra.

### *La participación de los resultados*

Esta participación tiene dos vertientes. La primera se concreta en la celebración en una serie de actos con motivo del fin de los trabajos. Actos protocolarios y, si es el caso,



Bendición por el obispo de Vic, Josep Maria Guix, del nuevo altar de la iglesia de Sant Vicenç, Malla (Osona, Barcelona), durante el acto religioso con el que se reanuda el culto en el edificio después de su restauración. Foto: Joan Francés, 26.01.1986.



Celebración popular de la finalización de las obras de restauración del santuario de Bellmunt, Sant Pere de Torelló (Osona, Barcelona), coincidiendo con la tradicional romería anual. Foto: Jaume Soler, 16.04.1990.



«Pilar de quatre», levantado por la colla Els Moixiganguers de Igualada, durante la fiesta de celebración del fin de los trabajos de restauración de la iglesia de Sant Jaume Sesoliveres, Igualada (Anoia, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 22.04.1995.

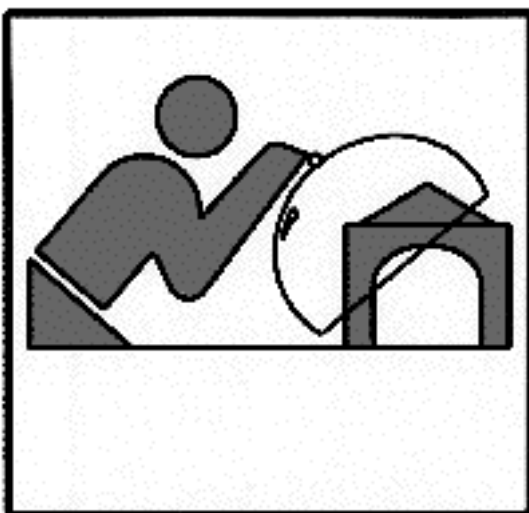
## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

102

Conjunto de maquetas explicativo del proceso de evolución de la iglesia de Sant Quirze y Santa Julita, Muntanyola (Osona, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 25.06.1992.



Maqueta explicativa del proceso de evolución de la iglesia de Santa Eulàlia, Santa Eulàlia de Riuprimer (Osona, Barcelona). En corcho, la fábrica del siglo XII; en metacrilato transparente, la fábrica del siglo XVIII. Foto: Jordi Isern, 15.03.1990.



litúrgicos (inevitables y convenientes, unos y otros, para implicar a los responsables de la gestión en el futuro mantenimiento), actos informativos (conferencias, charlas, proyecciones o exposiciones in situ sobre el curso de las obras, jornadas de puertas abiertas, reparto de folletos explicativos, etc.), y, también, actos festivos.

La fiesta, como han explicado los antropólogos «proporciona al individuo sentimiento de identidad compartida».<sup>84</sup> La fiesta ha de ser también, por tanto, un elemento fundamental de la apropiación del monumento por parte de la colectividad. Es la mejor manera de que, en la mente del ciudadano, el monumento quede vinculado a sus experiencias más gratificantes.

(Nuestras obras acostumbran a acabar con una fiesta: baile de sardanas y otras danzas populares, desfile de gigantes y cabezudos, conciertos, fuegos artificiales, castillos humanos, etc., actos organizados por el propio servicio, el ayuntamiento o la parroquia respectivos, o entidades locales. La fiesta de Sant Jaume Sesoliveres se hizo coincidir con la primera actuación pública de la nueva «colla castellera», la Moixiganga, de Igualada, cuya historia quedará siempre unida al templo, y la de ambos, «colla» y templo, a una jornada ciudadana emotiva.)

Lo que no puede ocurrir nunca, evidentemente, es que la fiesta ponga en peligro la integridad del monumento, lo que ha ocurrido a veces en monumentos explotados comercialmente de manera abusiva. No debe confundirse la apropiación colectiva con la publicidad.

La otra manera de participación en los resultados consiste en informar al visitante o usuario de la significación e historia del monumento y de los trabajos que en él se hicieron, y, así, moverle al respeto y la complicidad en el mantenimiento. La exposición permanente en el propio monumento (a través de plafones, vitrinas y maquetas evolutivas) es el medio esencial.

(Las cinco maquetas instaladas en Sant Quirze de Muntanyola informan al visitante del pasado románico de aquella bella joya de nuestro barroco popular, conservada en todo su esplendor. La maqueta de corcho y metacrilato transparente exhibida en la iglesia de Santa Eulàlia de Riuprimer,<sup>85</sup> explica la superposición de la fábrica moderna sobre la románica, consagrada por el abad Oliba en 1041, cuyos restos puede el visitante ver in situ y comprender gracias a la maqueta.)

### Cuarta etapa: la conservación preventiva

La conservación no es una actividad antinómica o alternativa a la restauración, sino que, como vimos, forma parte de ella. Constituye una etapa posterior a la intervención, esencial para prolongar los efectos de ésta en todos los órdenes y para prevenir, evitar o distanciar la aparición de las causas que puedan obligar a una nueva intervención.

## Fase novena: custodia y divulgación

Esta conservación preventiva del monumento, posterior a la intervención en él, tiene diversos aspectos de índole muy diferente. La verificación periódica del estado y comportamiento del monumento —así como de los efectos a corto, medio y largo plazo de la intervención—, junto a los trabajos sistemáticos de conservación y mantenimiento del objeto, son, sin duda, los aspectos más directos. Pero junto a ellos —incluso previos a ellos—, consideramos que son imprescindibles acciones indirectas: la custodia de la documentación y la divulgación del conocimiento del propio objeto y de la intervención realizada y, naturalmente, la custodia del propio monumento.

### *La custodia del monumento*

En aquellos monumentos con un uso regular o con presencia continuada de usuarios o residentes (o en los incluidos en los circuitos turísticos), la custodia o vigilancia parece, en principio, garantizada. Pero en los monumentos aislados, o sin uso continuado, garantizar esa custodia es una responsabilidad directamente relacionada con el proceso de restauración. En los convenios entre los promotores y los propietarios debe preverse cómo se producirá esa custodia futura y, en caso de que vaya a resultar imposible o insuficiente, el diseño de la intervención lo ha de tener en cuenta.

### *La custodia de la documentación*

La custodia y la disponibilidad, para su consulta, de la documentación generada en un proceso de restauración es una responsabilidad inalienable del organismo promotor o responsable de ese proceso. Afecta a todo tipo de materiales (fotográficos, video-gráficos, fonográficos, informáticos, gráficos, elementos constructivos, etc.) y a los diversos trabajos y estudios (científicos, técnicos, etc.), así a como los materiales derivados de toda la gestión del proceso. La custodia supone un paso previo indispensable para la divulgación de esa documentación y exige otro paso previo a ella: el archivo.

La función de archivo debe ser considerada del mismo rango que las de carácter administrativo, técnico o científico. Toda la documentación referida a un monumento, sea del tipo que sea —una carta, un oficio, una factura, un decreto, un estudio, un proyecto, una foto, un dibujo, etc.— forma parte de la historia de ese monumento y ha de ser conservada y custodiada sin límites temporales y con disponibilidad inmediata permanente.

(El archivo del SPAL, como unidad operativa, es único y en él se clasifica, registra y custodia toda la documentación que hace referencia a los diversos monumentos. El monumento es pues la unidad de referencia básica para la ordenación de los materiales, aunque éstos sean depositados en función de su naturaleza.

La documentación es registrada y archivada el mismo día que ingresa en el Servicio. Se consigue con ello que toda la documentación esté al alcance, desde el pri-



El archivo del antiguo Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos (hoy, SPAL), cuando estaba ubicado en el palacio de la Audiencia (hoy, de la Generalidad de Cataluña), en la calle del Obispo de Barcelona. Foto: J. Bragulé Soler, hacia 1919.



Instalaciones actuales del SPAL, en la planta baja del Edificio del Reloj de la antigua fábrica Batlló, después Universidad Industrial, en la calle del Comte d'Urgell de Barcelona. Foto: M. Baldomà, 12.1997.



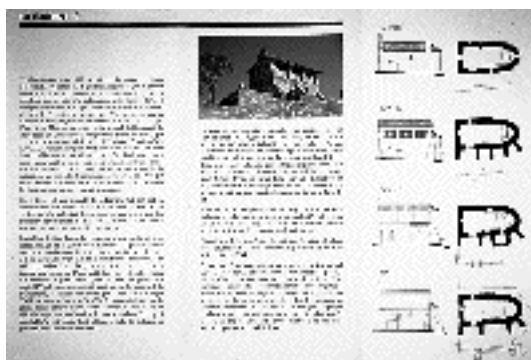
Elementos arquitectónicos desmontados, inventariados y depositados en el archivo de materiales del SPAL. Foto: M. Baldomà, 10.12.1997.

## La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)

104



Visita colectiva a la iglesia de Sant Vicenç, Malla (Osona, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 21.11.1992.



Folleto de difusión popular explicativo de la historia de la iglesia de Sant Jaume Sesoliveres, Igualada (Anoia, Barcelona), de los trabajos y obras de restauración realizadas y de los criterios seguidos.



Visita guiada a la iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Berguedà, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 08.10.1996.

mer día, de todos los sujetos intervinientes en la restauración autorizados para consultarla. La documentación en general es accesible al público diez años después de concluida una obra —fecha de algunos plazos legales referentes a la responsabilidad civil de algunos intervinientes en el proceso. Antes, puede ser consultada libremente una selección del material archivado. La documentación referida a los monumentos, sea cual sea su naturaleza, no pasa nunca a «archivos muertos» ni es destruida jamás.)

### *La divulgación*

La divulgación de la obra realizada no es un acto de publicidad institucional, sino un requisito metodológico de una correcta restauración monumental. Se divulga la obra realizada para que la comunidad científica, los estudiosos, los usuarios y la ciudadanía en general tengan noticia exacta del trabajo hecho, de los criterios y medios con que se hizo, de las transformaciones operadas en el monumento y, por tanto, puedan acceder a un mejor conocimiento del propio objeto, su valor, su historia, su significación. El sistema primordial de divulgación lo constituyen las publicaciones y los actos específicos de difusión, incluida la visita organizada al monumento.

Las publicaciones deben hacerse a tres niveles según los destinatarios (la comunidad científica, profesional y universitaria, la ciudadanía en general y la población más directamente vinculada —por vecindad, uso o sentimientos— al monumento).<sup>86</sup> Los actos de difusión pueden ser de géneros muy diversos, en función de los objetivos, los destinatarios y los recursos: sesiones públicas con proyecciones de audiovisuales, exposiciones, reuniones informativas, simposios, conferencias, visitas y excursiones, etc. En cuanto a la visita pública guiada, ya he comentado que puede constituir, además de un medio de difusión excelente y directo, una forma de custodia y, como tal, una medida de conservación preventiva. La presencia periódica de un responsable de la visita permitirá poseer una información sobre el estado y evolución del monumento, decisiva para su mantenimiento. La visita debe programarse en días y horarios pre-determinados, que han de ser suficientemente anunciados.

### **Fase décima: verificación y prevención**

La prevención, entendida como preparación y disposición anticipada para evitar al monumento el riesgo de daños o males por diversas causas, y la verificación —la comprobación de la certeza de las previsiones del proyecto y de la obra, y de la eficacia de las medidas de prevención— son dos aspectos básicos de la conservación como etapa final de la restauración.

### *Los estudios de verificación*

La verificación de las previsiones del proyecto en cuanto al uso del monumento o su comportamiento material tras la intervención no sólo es importante de cara a la conservación preventiva del objeto, sino también esencial para ratificar o no el acierto de

los planteamientos programáticos que se hicieron y de los de carácter más específicamente proyectivo (un proyecto no deja de ser un conjunto de hipótesis que sólo la comprobación posterior puede sancionar como acertadas).

Un primer estadio de verificación es el seguimiento programado y la obtención de información sobre esa evolución del comportamiento del monumento (especialmente de aquellos elementos, sistemas o materiales que se aportaron con dudas o sin garantía total, y aquéllos en que ese seguimiento se hubiera prescrito en el proyecto). Una medición habitual una vez acabada la obra y estrenado el nuevo o remozado uso del monumento es el control higrométrico y térmico, que debe realizarse a lo largo normalmente de trece meses. Como norma, y si no se dan circunstancias que aconsejen otro ritmo, en el SPAL se realiza una visita anual o bienal a cada monumento en los que se ha intervenido en los últimos quince años.

Los reportajes fotográficos también son un medio excelente de información y documentación. Deben recoger los actos de celebración del final de la obra y la utilización ordinaria del monumento una vez estabilizado su uso. Después han de realizarse periódicamente (cada cinco años, como media razonable), con atención especial al uso y las transformaciones materiales, así como a los síntomas de deterioros o lesiones.

Al cumplirse los diez años de acabada la última fase de intervención se debe proceder a un examen más intenso de la evolución y comportamiento del monumento. Este es el objetivo de los estudios que hemos denominado «After Ten».

### *El estudio After Ten*

El objetivo de este estudio es informar sobre el estado de conservación y las condiciones del uso de un monumento una vez transcurridos diez años desde su restauración, y señalar, si se da el caso, el tipo de actuaciones necesarias para corregir las deficiencias, o los estudios y análisis que se deben hacer previamente para comprobar y valorar las conclusiones que avanza el informe.

El método previsto para la realización del trabajo consta de cuatro etapas. La primera, un conjunto de estudios previos: definición y documentación de la intervención, análisis de los documentos de diagnóstico, análisis del proyecto, individualización de los trabajos realizados, reconocimiento de materiales, técnicas y soluciones constructivas adoptadas y evaluación de la problemática a resolver. La segunda etapa consiste en la inspección *in situ*: la visita genérica (reconocimiento de los trabajos realizados, problemática y carencias genéricas observadas, conversaciones con usuarios, primera valoración del estado actual) y las visitas especializadas (el análisis específico de los elementos que presentan problemas y la realización de lecturas y pruebas necesarias).

En la tercera etapa se elabora la información: estudio de la información obtenida en las visitas de inspección, contraste entre información real y documentación previa, valoración de problemas observados, determinación y clasificación del posible origen y



Visita de verificación del estado de conservación de una obra restaurada. Portada barroca (1697-1701) de la iglesia parroquial, Caldes de Montbui (Vallès Occidental, Barcelona), restaurada por el SPAL (1983-1984). Foto: M. Baldomà, 08.02.1994.



Iglesia de Santa Cándia, Orpí (Anoia, Barcelona). Estudio After Ten y restauración posterior (arquitecto, A. González, 1997). Portada: análisis del estado de los elementos originales y los aportados en la restauración de 1985. Cubierta: comprobación del estado de conservación de las telas butílicas empleadas en 1985. Reforma y mejora de la gárgola de 1985, para evitar los defectos de evacuación de aguas constatados. Fotos: M. Baldomà, 31.01.1997 y 03.1997.

las causas de los problemas, propuesta de soluciones. Y la cuarta consiste en la redacción de la memoria, en la que se hace constar: la metodología del trabajo, el índice y la explicación de los estudios realizados, la relación de problemas, defectos y degradaciones observados, y un escrito de correcciones y recomendaciones, más los anexos correspondientes a los análisis y otros trabajos hechos.

Los apartados esenciales del documento «After Ten» son los datos básicos del edificio; el análisis del uso (las posibles disfunciones y cambios en la destinación o en la manera de producirse, tanto los ya realizados como los previstos a corto o largo plazo); la descripción de los daños observados o de los síntomas de posibles alteraciones de tipo estructural, de los materiales constructivos (pavimentos, revestimientos, cubiertas, etc.) y de las instalaciones; la hipótesis referente a las causas de los daños o alteraciones observados, las recomendaciones sobre las actuaciones necesarias para corregir las deficiencias y, por último, los estudios y análisis que se han de hacer previamente para comprobar las hipótesis y valorar las conclusiones de las actuaciones.

Dada la complejidad de estos estudios, para evitar gastos innecesarios, previamente a la decisión final de acometerlos, se acostumbra a realizar otro estudio más sencillo y rápido (estudio previo conocido como EP/TEN), que nos permite dilucidar en qué casos es ciertamente imprescindible realizar el After Ten.

El estudio EP/TEN permite evaluar (mediante el análisis visual directo y el bibliográfico, fundamentalmente) el estado de conservación y las condiciones del uso del monumento y señalar, bien el tipo de actuaciones necesarias para corregir las deficiencias, bien la conveniencia de hacer antes nuevos estudios y análisis para comprobar y valorar las conclusiones preliminares del informe, o de hacer un estudio After Ten.

Se considera que estos estudios son fundamentales, no sólo para poder programar los trabajos de conservación del edificio, sino también para aprender de los propios errores o aciertos y poder rectificar, cuando sea necesario, y mejorar los procesos y criterios de intervención, las técnicas utilizadas, la aplicación de los materiales no suficientemente experimentados, etc.

(Los estudios After Ten fueron ideados por el SPAL en 1993 y programados por primera vez en 1994. El primer estudio que se realizó hizo referencia a la iglesia de Santa Cándia d'Orpí, cuyas obras de restauración habían concluido en 1985. Fue encargado al Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona, que lo concluyó en el verano de 1995. Entre 1997 y 1998 se realizaron nuevas obras de restauración en la iglesia siguiendo las conclusiones del estudio After Ten.<sup>87)</sup>

### *Los estudios de prevención*

La prevención, como dije antes, tiene por misión evitar al monumento —y al patrimonio histórico-artístico contenido—,<sup>88</sup> el riesgo de daños o males y el deterioro progresivo. Como tal, la prevención no es sólo una fase de la restauración, sino una actitud per-



manente; una actitud que ha de condicionar, tanto nuestra actividad restauradora (incluida la redacción del proyecto), como la utilización y la limpieza cotidianas del monumento o sus condiciones ambientales, y debe alentar la vigilancia por parte de los usuarios más directos del monumento de la aparición de síntomas o señales que puedan indicar fenómenos lesivos o degradantes.

En cuanto a la prevención como fase, contempla la realización de determinados estudios, que se compendian en dos documentos básicos. Uno, denominado «Estudio de prevención de catástrofes» (EPC), tiene como objetivo preparar y disponer medidas para evitar los efectos de siniestros (incendio, terremoto, inundación y guerra), o en su caso, remediar las consecuencias cuanto antes y lo más eficazmente posible.

El EPC analiza, en relación a cada tipo de siniestro, las circunstancias que lo hacen posible (y en qué grado de probabilidad) y prevé las acciones oportunas para evitarlos (o para reducir las probabilidades de que se produzcan), las actuaciones para disminuir los efectos (especialmente las que deberán realizarse el «día después» y evitar así que las «soluciones» improvisadas los empeoren), así como medidas de reparación y prevención de nuevos casos.

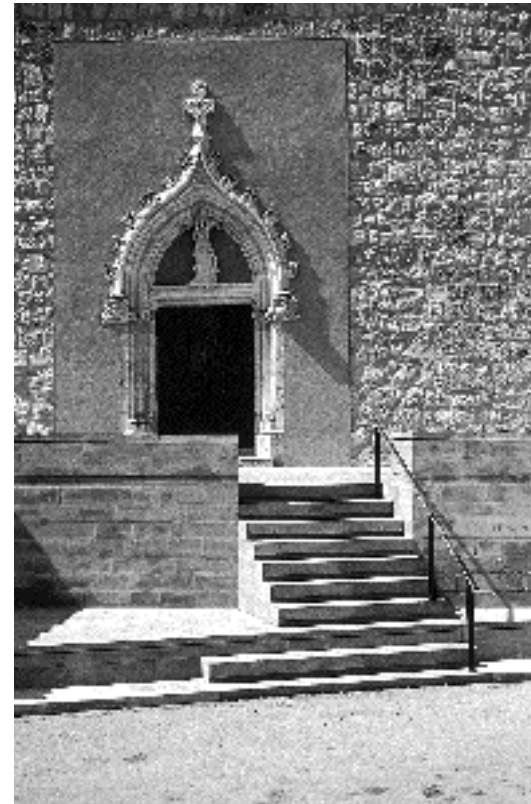
(Algunos organismos internacionales opinan que, en caso de guerra, una medida preventiva consistiría en entregar al invasor un «dossier» en el que se especificara el patrimonio del país y cómo comportarse con él. Somos muchos los que opinamos que hoy por hoy esa información sería totalmente contraproducente.)

El EPC tiene aún un carácter extraordinario, ya que se realiza en referencia a monumentos de especial relevancia y aún así no es muy habitual, aunque cada día se extiende más el parecer de que todo monumento de gran o mediana importancia debería disponer de un EPC siempre actualizado.

Más habitual y con aplicación a todos los monumentos es el «Manual de uso y mantenimiento» (MUM). Tiene carácter preventivo, ya que en cuanto al uso, su objetivo, más que establecer cómo debe producirse, es indicar qué acciones podrían ser perjudiciales para la integridad del monumento o contradictorias con las labores de mantenimiento. En cuanto a éste, pretende pautarlo de manera que resulte lo más eficaz con el mínimo esfuerzo.

### Fase undécima: el mantenimiento

La conservación y el mantenimiento de un edificio de nueva planta y su programación previa en el proyecto correspondiente es ya habitual, o al menos es común entender que debería serlo. No ha ocurrido lo mismo hasta ahora en el caso de las actuaciones en el patrimonio monumental. Estas actividades son, sin embargo, imprescindibles para garantizar la continuidad del disfrute colectivo de los beneficios derivados de nuestra actuación sobre el monumento y para alejar lo más posible la necesidad de una nueva intervención.



Iglesia de Santa Cànidia, Orpí (Anoia, Barcelona), después de los trabajos posteriores al estudio After Ten. Foto: M. Baldomà, 25.04.1998.



Trabajos de mantenimiento. Edificio en el Patio de Banderas del Alcázar, Sevilla. Foto: A. González, 01.05.1998.

### *Trabajos de mantenimiento*

Según los manuales, se entiende por *conservación* de un edificio el desarrollo de actividades y precauciones tendentes a que su materialidad (en referencia a los elementos de deterioro lento —estructuras, por ejemplo—) perdure lo máximo. Como *mantenimiento* es más frecuente denominar el conjunto de acciones que persiguen que los componentes más frágiles o más rápidamente obsoletos —como las instalaciones— se deterioren en igual o menor grado que lo previsto y que, de ser necesario, se substituyan. En ambos casos, el objetivo es obtener la «mayor vida económica» posible del inmueble.

En relación a los monumentos, ambos conceptos son válidos, aunque con alguna matización. La primera se refiere al léxico. En nuestro ámbito la palabra *conservación* tiene un acusado carácter polisémico. Se utiliza como sinónima de *pervivencia* y a su vez para definir el conjunto de acciones tendentes a garantizarla (incluidas la catalogación, la declaración monumental, incluso la propia restauración, etc.). Y se utiliza también (como lo hacemos aquí, en la definición de la IV etapa, para expresar una labor preventiva, tendente a evitar el deterioro del monumento y prolongar los beneficios de la intervención en él. Por ello, para evitar confusiones, proponemos utilizar la palabra *mantenimiento* tanto para referirnos a la acción sobre sistemas, fábricas y elementos constructivos —a fin de detectar daños y corregir sus causas—, como a las acciones encaminadas a garantizar el buen estado —la eficacia— de los objetos, elementos o instalaciones que permiten usar correctamente el monumento.

La otra matización hace referencia al concepto «alargar la vida económica»: no podemos aceptarlo más que para las instalaciones. En cuanto al propio monumento, nuestro compromiso es su indefinida transmisión intergeneracional.

### *Mantener lo restaurado*

Concienciar a los promotores y actores de la protección del patrimonio monumental sobre la necesidad de prever y realizar los trabajos de mantenimiento es en este momento una labor prioritaria, y plantear correctamente ese mantenimiento constituye hoy un compromiso irrenunciable para con el patrimonio sobre el que se actúa, o sea, para con la colectividad depositaria o beneficiaria de ese patrimonio. Compromiso, tanto por parte de quien promueve las intervenciones, como de los profesionales que intervienen en ellas.

En el caso de los profesionales, el compromiso debe plantearse tanto por parte de los colectivos (colegios, asociaciones, agrupaciones, etc.) que pueden proponer a los estamentos promotores las estrategias o métodos de intervención (y que deben, por lo tanto, plantear y exigir que el mantenimiento forme parte inseparable del proceso restaurador), como a título particular de quienes intervienen directamente en las obras.

En este caso, el compromiso no se limita únicamente a participar eficazmente en esos trabajos de mantenimiento, sino, fundamentalmente, a garantizar mediante el proyecto la mantenibilidad futura del monumento. Efectivamente, como vimos, las determinaciones del proyecto de restauración en cuanto al uso, la accesibilidad o la compatibilidad e idoneidad de materiales y sistemas constructivos pueden condicionar positiva o negativamente, incluso posibilitar o no, ese mantenimiento.

En el caso de los promotores (especialmente las administraciones públicas), ese compromiso se refiere tanto a la necesidad de comprobar la idoneidad de las intervenciones —ya que de ella dependerá en gran medida la posibilidad de una buena conservación— como a la de prever recursos ordinarios para la programación y ejecución del mantenimiento posterior a la intervención. El mantenimiento de lo restaurado es, efectivamente, un compromiso ético para con el patrimonio sobre el que se actúa, tanto por parte de quien promueve las intervenciones, como de los profesionales que las proyectan y dirigen.



Templo de Mármol (1899), Bangkok (Tailandia). Foto: A. González, 12.08.1975.

### LOS AGENTES

#### Los agentes de la restauración monumental

---

Hasta hace unos años —no muchos, depende de dónde— el inicio de la restauración de un inmueble histórico podía producirse de maneras muy diversas. En ocasiones, un albañil de reconocida maña y gusto para lo viejo recibía el encargo directamente del propietario. Si convenía —por prescripción legal ineludible o por la complejidad de la operación—, se contaba (para que firmara o diera consejo) con algún técnico titulado, a ser posible con influencia para hacer circular los papeles.

Otras veces, sobre todo si se trataba de restaurar templos de propiedad eclesiástica o castillos o ruinas presuntamente de nadie, algunos voluntarios amantes de lo antiguo, mandados por el más entendido de ellos, aportaban su entusiasmo y mano de obra a una operación que, por lo general, quedaba inacabada. En una tercera vía —similar a la segunda, pero más institucional y reglamentada—, a los amantes —que amaban poco y no eran muy voluntarios ni trabajaban gratis— los escolarizaban en un taller y ocupaban durante uno o más cursos el inmueble (normalmente, caserones municipales) hasta que era «rehabilitado».

Por fin, en la mayor parte de los casos, todo empezaba cuando un arquitecto recibía de alguna administración un sucinto encargo (sucinto en cuanto a información sobre el objeto, en cuanto a los recursos para restaurarlo y en cuanto a los honorarios). A veces, pocas, ese arquitecto, desconocedor de casi todo, pedía consejo o ayuda a algún historiador amigo y se ponía en manos del albañil mañoso. (Excepto cuando era un arquitecto de postín —llamado al efecto por ese postín, no por sus conocimientos, cosa frecuente en los años ochenta, artista postinero que a pesar de su total ignorancia en estos asuntos, o quizá por ello, no se ponía en manos de nadie.)

#### Un trabajo profesional multidisciplinario

Hoy, en algunos lugares, la restauración ya es otra cosa. Ya no es sólo cosa de arquitectos ni de albañiles habilidosos. Ya no es cosa de esforzados voluntarios o de forzados escolares. La restauración hoy, en algunos lugares, es, por fin, un trabajo profesional multidisciplinario.

Junto a los arquitectos, además de otros profesionales de la construcción (ingenieros, aparejadores), intervienen hoy en la restauración historiadores de diversas ramas, científicos de los más diversos campos, artistas, artesanos y operarios especializados, cada uno en su lugar y con su papel específico. Definir este papel, como se ha ido viendo a lo largo de la exposición hecha en los capítulos anteriores, es uno de los fines del método de restauración objetiva.



Arquitectos e historiadores en una visita conjunta a los trabajos de restauración del puente de Periques, Puig-reig (Berguedà, Barcelona). Foto: M. Baldomà, 16.06.1994.

Hemos visto cómo en algunas fases un determinado tipo de profesional asumía plenamente un papel (como por ejemplo, el arquitecto en referencia al proyecto, o los diversos historiadores y científicos en sus respectivas parcelas del conocimiento); en otras, el papel era compartido (como en la ejecución y dirección de la obra, en la que participan el arquitecto, el aparejador y el constructor); y en algunas etapas (como en la segunda, la de reflexión), la responsabilidad era colegiada, participando, si no todos los profesionales, si los más significativos en función del tipo de monumento y de la intervención prevista, especialmente los profesionales de la arquitectura y de la historia. Lo que no hemos dilucidado hasta ahora es si esos profesionales han de ser especialistas o, en todo caso, hasta qué punto.

### *¿Arquitectos especialistas?*

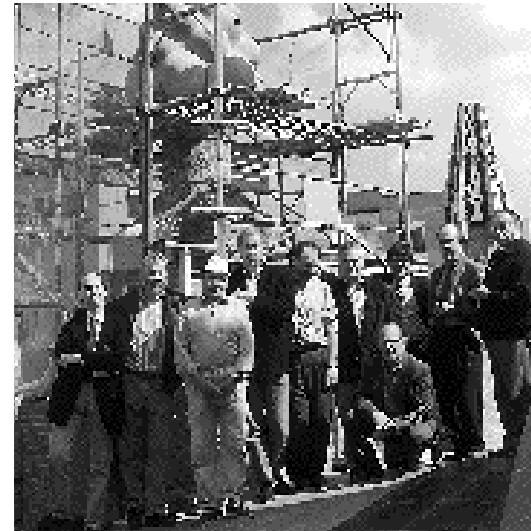
La necesidad o no de la especialización de los profesionales que intervienen en la restauración monumental se discutió mucho en los años ochenta, sobre todo entre arquitectos. Algunos defendían que no era en absoluto necesaria y que la única condición para «intervenir» en un monumento (no se hablaba de restauración) era «ser un buen arquitecto» (y se aprovechaba para denunciar la nula calidad de los pocos de ellos que hasta entonces habían monopolizado esos trabajos).

En qué consistía la «bondad» no se llegó a definir nunca, sólo se asociaba implícitamente al «prestigio», tampoco nunca definido. Ni se llegó a analizar si realmente monopolio era equivalente a especialización. Con el paso del tiempo la polémica remitió, al dejar de ser la «intervención» un mercado de trabajo atractivo para los «buenos arquitectos» (suplido ya con creces con otros, tanto públicos como privados). Y nos quedamos sin respuesta sobre la necesidad de especialistas.

Ahora, cuando sin confusiones inducidas podríamos volver a preguntárnoslo, ya no nos interesa la respuesta. Ahora lo que nos interesa es saber qué condiciones mínimas deben concurrir en un arquitecto para que sea aceptable su participación en un proceso de restauración monumental. No me refiero a títulos o diplomas, sino a actitudes y conocimientos.

El arquitecto puede intervenir en el proceso de restauración en calidad de coordinador (función para la que, dada su preparación académica, sigue siendo el profesional idóneo), de director de la etapa de intervención (normalmente, como autor del proyecto de restauración y director de las obras) y como especialista en determinadas materias del conocimiento arquitectónico y constructivo del monumento. Es evidente que en este tercer caso la única condición decisiva es poseer conocimientos específicos, cuantos más, mejor. En los otros dos, no es suficiente.

El arquitecto restaurador ha de cumplir, además, una serie de requisitos: apreciar el patrimonio monumental en general y el del territorio en el que actúa en particular; poseer un buen conocimiento constructivo de ese patrimonio; conocer suficientemente la historia del país y la del territorio en el que actúa; conocer y tener un juicio crítico de la



Algunos de los técnicos, artistas y constructores que intervinieron en la azotea del Palacio Güell de Barcelona, ante la chimenea número 3, obra colectiva. De izquierda a derecha de la fotografía, Pablo Carbó, arquitecto; Joan Mora, escultor; Martí Aynié, maestro albañil; Antoni González, arquitecto; Emili Rabal vidriero; Robert Llimós, pintor; Joan Gardy Artigas, pintor; Josep Maria Sala, constructor; Antoni Rius y Josep Maria Valero, aparejadores. Foto: M. Baldomà, 10.05.1994.

historia de la restauración monumental; conocer los conceptos y técnicas de la restauración, y, por último, conocer, valorar y respetar los métodos que son propios del conocimiento histórico y material del monumento, o sea, los métodos de los demás profesionales que han de intervenir junto a él en el proceso de restauración. (Y, naturalmente, ha de saber escribir con corrección, como debería corresponder a todo universitario.)

¿Dónde y cuándo han de adquirir esos conocimientos y formar esas actitudes quienes deseen dedicarse a la restauración? Es opinable. Pero una cosa es segura: el arquitecto restaurador, como la propia expresión indica, ha de ser arquitecto antes que restaurador. Quiero decir que mal restaurará un espacio, una arquitectura, quien antes no ha aprendido a crearlos. Y aquí está el quid, ¿salen formados de las escuelas los estudiantes, no ya como restauradores, sino como arquitectos? Una de las mayores dificultades para la eficaz incorporación de los arquitectos en el proceso de la restauración monumental es, sin duda, la enseñanza actual de la arquitectura.

En las escuelas de Arquitectura españolas «se reproduce todavía», afirma José Luis González, «el conflicto entre arte y ciencia, o sentimiento y razón»,<sup>89</sup> lo que se resuelve normalmente con la infravaloración de los aspectos constructivos de la arquitectura. (La principal fuente de conocimiento del estudiante-tipo de arquitectura actual son las revistas ilustradas a color, que es como si los estudiantes de medicina aprendieran anatomía —o medicina interna— ojeando *Playboy*.)

Mejorar la calidad de la enseñanza de la arquitectura (haciendo comprender a los estudiantes cuáles son los objetivos reales de la disciplina más allá del debate esteticista ensimismado y primando los conocimientos constructivos e históricos) es la primera condición necesaria para poder formar arquitectos restauradores. La segunda, hallar el camino eficaz para que adquieran esos conocimientos e intereses que antes comenté como imprescindibles. Y quizá este camino no esté tanto en las aulas como en los despachos y en los andamios, en el aprendizaje, y en la actualización permanente de conocimientos mediante la participación en reuniones y congresos.

### *Los profesionales de la historia*

Tampoco en el campo profesional del conocimiento histórico la especialización se define por certificados y títulos. Y también, obviamente, la cantidad y calidad de conocimientos son la mejor garantía para la idoneidad en cada caso. Son precisas también, igualmente, ciertas actitudes.

El historiador ha de comprender y aceptar el carácter aplicado que el conocimiento en general y el histórico en particular tienen en la restauración (por lo que, antes de dedicarse a este campo deberá muy posiblemente superar algunas insuficiencias derivadas de una limitada enseñanza académica). Y debe asumir que ese conocimiento hace referencia a toda la historia del monumento, incluida la del tiempo inmediatamente anterior a la actuación e incluso a ésta misma, como fase histórica que es del monumento. Y deberá saber compartir con los demás profesionales el análisis y planteamiento de



El diálogo entre la historia, el arte y la arquitectura. Fontana dei Fiume de la plaza Navona (arquitecto y escultor, Gian Lorenzo Bernini, 1648-1651) y fachada de la iglesia de S. Agnese in Agone (arquitecto Francesco Borromini, 1655), Roma (Italia). Foto: A. González, 11.10.1992.

la actuación, y conocer, valorar y respetar el método y los criterios de proyecto, que corresponden al arquitecto. (Y, naturalmente, también ha de saber qué es la sintaxis y la ortografía.)

Tampoco los profesionales del conocimiento histórico salen hoy de las facultades con suficiente formación ni con la mentalidad idónea para su eficaz incorporación al proceso de la restauración. Debería, por tanto, adaptarse la enseñanza universitaria de las diversas ramas —incluidas la arqueología y la historia del arte—, proporcionando elementos metodológicos para esa aplicación concreta, incluso favoreciendo la aparición de nuevas especialidades, como la historia de la construcción, de la que aún casi nadie sabe nada.

### Otros agentes de la restauración

Si la restauración ya no es como antes «cosa de arquitectos», tampoco podemos considerarla como únicamente «cosa de profesionales». En la restauración objetiva, como hemos ido viendo, otros agentes (propietarios, destinatarios, usuarios) tienen también un papel importante. No en la intervención directa en el monumento (que corresponde única y exclusivamente a profesionales y constructores, nunca a los demás agentes y menos aún a diletantes), pero sí en el planteamiento de los objetivos, en la discusión de los medios y los criterios y, por supuesto, en la custodia y conservación del monumento.

Es tan importante ese papel de los destinatarios, que saber para quién restauramos se ha convertido en una pregunta clave. No tanto en cada caso concreto, como, en general, saber «para qué y para quién» hemos de plantear la restauración. Es tan importante la pregunta que en la respuesta nos va el saber si todo lo escrito por mí hasta ahora, y leído por usted o tu, apreciado lector o apreciada lectora, tiene o no sentido.

### ¿Para qué y para quién restauramos?

Cierta corriente actual de pensamiento nacida, más que en el ámbito del patrimonio cultural, en el mundo genérico de la cultura, define el patrimonio como un recurso susceptible de ser transformado para el consumo cultural. En consecuencia, el patrimonio debe ser analizado, no tanto desde la cultura (en el sentido que todos entendíamos hasta ahora), sino desde la óptica de la mercadotecnia.

En esta concepción del patrimonio, el destinatario de la restauración monumental (o del tipo de intervención en el patrimonio que la sustituya) no tiene más rango que el de consumidor, es decir, no interesa en tanto que individuo, sino como sujeto capaz de consumir. Y en el conjunto de sujetos consumidores de patrimonio, siempre desde esa nueva corriente de pensamiento, se pueden distinguir diferentes segmentos, no tanto en función de la relación con el monumento, como de su motivación, capacidad potencial y especial manera de consumir. En consecuencia, el objetivo de la actuación en el monumento es incrementar la rentabilidad de la explotación del producto tratando de conducir en determinada dirección las motivaciones de los destinatarios-consumidores.



¿Para quién restauramos? Incluso los turistas merecen no ser tratados sólo como consumidores. Partenón, Atenas (Grecia). Foto: A. González, 14.08.1983.

El conjunto de ciudadanos cuya relación con el monumento se basa todavía en conceptos, objetivos y beneficios tales como la identidad, la emoción, los sentimientos, el placer estético, la reflexión, la información o la autoestima pasa a ser considerado, por tanto, como un mero segmento del conjunto de usuarios (que en su mayoría se relacionan con el monumento a través de valores más «consistentes»: el espectáculo, el entretenimiento, la evasión, el gasto, el consumo).

El peso del primer segmento en el conjunto, no se evalúa, por tanto, en función de principios éticos (o en atención del interés colectivo o particular de los individuos que forman parte del segmento), sino por su futura potencialidad, previa su transformación, de incorporarse al consumo. Otro segmento importante del conjunto son los turistas. No tanto tampoco en función de las ventajas de tipo cultural que como individuos puedan extraer de su relación con el monumento, sino de los beneficios que, como consumidores, van a proporcionar. El desarrollo cultural da paso así al desarrollo económico, paralelamente a que la cultura da paso al espectáculo y éste a la llamada industria cultural.

En esta visión, la actuación sobre el monumento (una vez, como decía, substituido el concepto de restauración por otro más idóneo) no tiene más principios que la eficacia en cuanto que acción transformadora del producto (el monumento) en elemento de consumo. Ya no va a interesar la explotación de sus capacidades informativas de tipo científico, sino de las que puedan despertar o ampliar el interés consumístico del espectador. Y, en consecuencia, ya no va a interesar el proyecto de restauración por su calidad arquitectónica o su rigor científico, sino por su eficacia para ese fin. Y el concepto de autenticidad, finalmente, se archivará para siempre.

(No es ciencia ficción. Ahí están las nuevas generaciones de museos nacidos como fruto de esa misma mentalidad: de ellos interesa más la tienda y el restaurante que las salas, el estudio de mercado que la programación de las exposiciones, el número de visitantes que pagaron entrada que el de los que contemplaron lo expuesto. Y, en fin, ahí está su arquitectura pensada prioritariamente como espectáculo para masas de consumidores visuales.

Y ahí están esos monumentos-tienda, cuyos responsables andan más preocupados por vender calendarios, vasos, relojes, pañuelos, servilletas, camisetas, corbatas, monederos, agendas y bolígrafos con la imagen del edificio [o la de su autor, si también tiene gancho] que de exponer con un mínimo de rigor científico la historia del monumento o la de ese autor.)

Es evidente que la restauración objetiva no tiene nada que ver con esta concepción del patrimonio histórico. Para nosotros, los destinatarios prioritarios de la restauración serán siempre las colectividades relacionadas con los monumentos mediante los sentimientos, las emociones y las capacidades de desarrollo individual y social, de la cultura en la más genuina de sus expresiones. Por ello, no haremos nunca de los monumentos parques temáticos ni lugares en los que, mediante hábiles sistemas multimediáticos, se substituya la imaginación del espectador por una interpretación dirigida al consumo.



¿Para quién restauramos? El conocimiento de los monumentos y la reflexión sobre su restauración pueden ser herramientas útiles en la educación de la inteligencia emocional de los niños, a la manera que exponen Lawrence E. Shapiro y otros pensadores. En la fotografía, el autor de este trabajo con su hija Adriana ante la muralla ibérica del Turó del Montgrós, El Brull (Osona, Barcelona). A su lado, el Dr. López Mullor explica los trabajos arqueológicos que él dirige. Foto: Jaume Soler, 14.02.1998.



El patrimonio monumental ha de formar parte siempre de la cultura, y en cuanto al legítimo desarrollo económico y social al que pueda dar origen su protección, ha de ser compatible con una intervención correcta, con una restauración objetiva.

### La restauración, responsabilidad pública

Jeroni Martorell, en 1914, en la memoria presentada al concurso para la jefatura del nuevo servicio, después de afirmar que la «limitación del derecho individual a favor de la colectividad en ningún otro orden está más justificada que respecto de las obras de arte», defendió «la socialización de la propiedad artística, la intervención estatista en favor de todas las obras de arte existentes, sean de propiedad pública o privada»,<sup>90</sup> como base para la protección del patrimonio monumental, según un concepto moderno de conservación.

Casi noventa años después, cuando tantos gobiernos fomentan la pérdida de confianza de los ciudadanos en la cosa pública como primer paso para justificar las privatizaciones (que ya empiezan a afectar también a nuestra materia), es necesario reafirmar nuestra adhesión al fondo de aquellas palabras del primer director de nuestro Servicio.

La mayor parte de las reflexiones vertidas en este papel, incluido el propio método que constituye su objetivo central, están hechas, efectivamente, desde el convencimiento de que la protección de los monumentos es una ineludible responsabilidad colectiva que debe ser ejercida por la administración pública, como instrumento creado por la propia colectividad desde tiempo inmemorial para el acrecentamiento y conducción de los intereses comunes.

### Administración pública y restauración monumental

Vindicar el protagonismo de la administración pública en la protección del patrimonio monumental y su restauración obliga a hacer dos puntualizaciones. La primera, que ello no supone que los costes de esa protección deban ser asumidos siempre a cargo de los recursos públicos, máxime teniendo en cuenta que la mayor parte de la propiedad (y disfrute) de ese patrimonio corresponde a los particulares, incluida la iglesia católica en nuestro caso. La administración ha de saber diseñar los mecanismos eficaces para compaginar esa responsabilidad pública inalienable y el prioritario beneficio y disfrute colectivo del patrimonio con los legítimos derechos de los propietarios y el reparto equitativo de los costes.

La segunda puntualización hace referencia a que, hoy por hoy, no puede considerarse que la administración pública en España, en general, esté preparada para afrontar esas tareas que le corresponden. Queda en este sentido un largo camino por recorrer, a pesar de hacer ya casi un siglo que la administración pública española organizara sus primeras estructuras de control, ochenta y cinco años que se creara el primer servicio público especializado en la actuación, y veinte que asumieran las comunidades autónomas y las administraciones locales la mayor parte de la tarea.



Castillo de Bellcaire d'Empordà (Baix Empordà), antes y después de la restauración dirigida por Jeroni Martorell (1923-1925), que permitió la recuperación del edificio y su utilización pública como escuela y casa consistorial. Fotos: Arxiu Mas, 1918 y 1923.



Edificio vecino al Pati d'En Llimona, Barcelona. Foto: A. González, 05.02.1992.

Existen graves déficits presupuestarios y los recursos se emplean mal (aún se prefieren las operaciones vistosas en pocos monumentos a las menos aparentes pero más eficaces en el máximo número de ellos); existen graves lagunas legislativas (aún no se ha acometido una ley de contratación de obras específica, ni una normativa de seguridad aplicable a los monumentos) y, sobre todo, se ha avanzado poco en los aspectos metodológicos y organizativos. No se ha sabido encontrar el papel que en el nuevo diseño del Estado corresponde a los organismos y estructuras técnicas centrales aún existentes (como el IPHE, antes ICRBC); los organismos de control de las nuevas administraciones autonómicas (copiados sin crítica de los de épocas precedentes) no son aún suficientemente eficaces, y en cuanto a los organismos gestores y ejecutores, no se ha sabido comprender su decisiva importancia para garantizar los niveles de corrección y de eficacia que nuestro patrimonio y sus destinatarios merecen.

En la mayoría de administraciones, los servicios especializados —cuando existen— no están dotados como deberían, ni en recursos humanos ni en utillaje —salvo en pocas excepciones de alguna administración local o regional—, y se sigue dejando en manos de profesionales contratados (muchas veces transeúntes de la disciplina) el peso de las actuaciones. Pero esta realidad inocultable no ha de movernos al abandono o la dejación de funciones en favor de terceros como está empezando a ocurrir.

Los responsables de la protección del patrimonio monumental de algunas administraciones públicas, acuciados por las carencias presupuestarias, en vez de luchar por acabar con éstas (o abatidos por no conseguirlo), tienden a buscar la solución en la ayuda del mecenazgo de entidades de crédito o fundaciones privadas, una actitud que merece una detenida reflexión, por las graves consecuencias negativas que puede comportar para el patrimonio monumental y su restauración.

En primer lugar, esa actitud puede fomentar y justificar el progresivo abandono de las responsabilidades que la administración pública tiene en estas materias, no sólo derivando los escasos recursos hacia gastos de otra índole (nunca disminuyendo el gasto público, como se dice), sino abdicando de la planificación y la determinación de las prioridades en función del propio patrimonio y de los objetivos a alcanzar, cediendo esa función a los patrocinadores.

Es evidente, por otra parte —y no creo que se les oculte a esos responsables de la gestión pública—, que la actividad de patrocinio, contrariamente a lo argumentado por quienes la promueven o defienden, no tiene un carácter altruista (*altruismo*: «diligencia en procurar el bien ajeno aun a costa del propio»), sino que se basa en la obtención de beneficios superiores a las inversiones, ya sean de tipo fiscal o publicitario.

Y este hecho, que no tendría de recriminable más que la falsedad tras la que se oculta, repercute en que los patrocinadores programen las actuaciones en función de parámetros de rentabilidad y de estrategia comercial, e inviertan en función del beneficio, no del coste real derivado de la complejidad metodológica de toda restauración

monumental planteada correctamente, sin que desde la administración se ejerza el control exigible, al ser ella misma la beneficiaria de la actuación.

La restauración monumental, tanto si la realiza la administración pública (como ha de ser en la mayor parte de los casos), como si es asumida directamente por los particulares o por patrocinadores (no podemos negar la posibilidad excepcional de que así sea) debe responder a unos parámetros de rigor científico y calidad arquitectónica insoslayables, cuya exigencia y control corresponden siempre, sin excepciones de ningún tipo, a la administración pública. No se trata, por tanto, de mejorar la legislación de mecenazgo, sino de exigir la mejora de la administración, una vez reivindicada con fe.

Nosotros, conscientes del privilegio que supone pertenecer al servicio público más veterano y de gozar de una de las situaciones excepcionales a las que antes me referí, hemos tratado de aportar nuestro grano de arena con la publicación esperanzada de este método de restauración objetiva. Amén.



Algún lugar de Roma (Italia). Foto: A. González, 11.10.1982.

### Notas

1. Antoni González Moreno-Navarro, arquitecto, jefe del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona desde 1981.
2. Jeroni Martorell i Terrats (Barcelona, 1876-1951), arquitecto por la escuela de Barcelona con título de 1903, fue el primer director del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación de Barcelona, al ganar el concurso convocado a este efecto y después de presentar una documentada memoria, firmada el mes de julio de 1914, a la que pertenecen esos párrafos. Ejerció el cargo desde enero de 1915 hasta el verano de 1951.

Para mayor información sobre Jeroni Martorell, ved: GONZÁLEZ, Antoni, «El tiempo también restaura», *Anales de Arquitectura*, nº 4, Valladolid, 1992; GONZÁLEZ, Antoni, «A propòsit de Jeroni Martorell, Puig i Cadafalch i Torres Balbàs», *Monografies* 3, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1993; GONZÁLEZ, Antoni, «Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951): teoría y práctica de la restauración monumental en Cataluña en la primera mitad del siglo XX», *Teoría e historia de la restauración en España. 1900-1936*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997; LACUESTA, Raquel, *El Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona: Metodologia, criteris, obra. 1915-1981* (tesi doctoral en prensa), Universidad de Barcelona, 1998; además de la bibliografía referida al SCCM, citada en la nota 3.

3. El Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local es la oficina técnica del Área de Cooperación de la Diputación de Barcelona especializada en materia de patrimonio arquitectónico. Su principal cometido es el asesoramiento y el apoyo técnico y científico a los municipios y los entes locales, así como la actuación en sus monumentos y centros históricos. Fue creado por la Diputación de Barcelona, presidida por Enric Prat de la Riba, el 9 de junio de 1914. Fue el primer organismo de una administración pública española dedicado exclusivamente a la salvaguardia, conservación y restauración del patrimonio monumental. Comenzó a actuar en enero de 1915 con el nombre de *Servei de Catalogació i Conservació de Monuments*, nombre que mantuvo hasta el 31 de octubre de 1986.

En ochenta y cinco años, el Servicio sólo ha tenido tres directores, los tres arquitectos. Entre 1915 y 1951, Jeroni Martorell Terrats (1876-título, 1903-1951); entre 1953 y 1979, Camil Pallàs Arisa (1918-título 1945-1982), y desde 1981, Antoni González Moreno-Navarro (título de 1970).

Para mayor información sobre el SPAL/SCCM, ved: A. GONZÁLEZ, R. LACUESTA, I.C. ANGLE, «1380-1980, sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya», *Memòria 1983*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984; *Diputació de Barcelona: setanta anys de catalogació i conservació de monuments* [catálogo de exposición], Barcelona, 1986; *Diputació de Barcelona: setenta años de catalogación y conservación de monumentos* [catálogo de exposición], Madrid, 1985; LACUESTA, Raquel, «Les obres de restauració realitzades pel Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona», *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1993; LACUESTA, Raquel, «El Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación de Barcelona, primer servicio de restauración de la administración pública española», *Teoría e historia de la restauración en España. 1900-1936*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997 y LACUESTA, Raquel, *El Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona: metodologia, criteris i obres. 1915-1981* [tesis doctoral en prensa], Barcelona, 1998.

4. En este texto, por convencimiento personal del autor, se ha intentado en lo posible evitar el lenguaje sexista. Pero también por respeto a los lectores se ha optado por evitar la utilización de expresiones como arquitecto/a o repeticiones como arquitecto y arquitecta. Acéptese, por tanto, la buena voluntad, y también comprendanse los inevitables convencionalismos.
5. En este texto se utiliza a menudo la palabra *arquitectura* (entendida como arte de la construcción, o como obra resultado de ese arte) y sus derivadas, tanto para referirse a edificios como a obras públicas o construcciones más propias del arte de la ingeniería. Lo mismo ocurre con la expresión *patrimonio arquitectónico*. No debe verse en ello voluntad de prevalencia, sino de simplificación del texto en beneficio del lector.
6. CASTILLA DEL PINO, Carlos, «La Memoria y la Piedra», *Patrimonio: ¿Memoria o pesadilla? Memoria 1990-1992*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1993.
7. BRANDI, Cesare, «Principi per il restauro dei monumenti», *Teoria del Restauro*, Turín, Ed. Einaudi, 1977; versión castellana, *Teoría de la Restauración*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1988.
8. SCRUTON, Roger, «Principios arquitectónicos en una edad de nihilismo», *Composición Arquitectónica*, nº 5, Bilbao, 1990.
9. ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent, «Vida, sinó», *Llibre de Meravelles*, L'Estel, 1971 [traducción libre del autor].

10. JAÉN i URBAN, Gaspar, «Poética de la ciudad», *Memòria 1981-1982*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1983 [traducción libre del autor].
11. MARTÍ i POL, Miquel, «Meditació última», *El poble*, [incluido en *Miquel Martí i Pol. Antologia poètica*], Barcelona, Diputació de Barcelona, 1998 [traducción libre del autor].
12. CASTILLA DEL PINO, Carlos, «La Memoria y la Piedra», [obra citada].
13. WAISMAN, Marina, *El interior de la Historia*, Santa Fe de Bogotá (Colombia), Escala, 1990.
14. Conclusiones del «Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti», Venecia, del 25 al 31 de mayo de 1964.
15. Ved: «Nara Conference on Authenticity. Working papers collected by ICOMOS», París, 1995. Publicado en castellano en *Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 11, Sevilla, junio de 1995.
16. BRANDI, Cesare, *Teoria del Restauro*, [obra citada].
17. Sobre la obra del palacio Güell, ved: *Memòria 1990-1992*, Barcelona, 1993; *Informes de la Construcció*, nº 428, Madrid, 1993; *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 5, Barcelona, 1993; *On Disseny*, nº 156, Barcelona, 1994.
18. SCHÁVELZON, Daniel, «Conservación y restauración en el subdesarrollo», *Trama, revista de Arquitectura*, Quito (Ecuador), julio de 1984.
19. CASTILLA DEL PINO, Carlos, «La Memoria y la Piedra», [obra citada].
20. WAISMAN, Marina [obra citada].
21. KAMANBA, Donatius, «La conservación de la arquitectura vernácula en Tanzania», *Actas del Seminario «Arquitectura Vernácula. Un patrimonio en peligro»*, Madrid, Ministerio de Cultura-ICOMOS, 1996.
22. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis, «La realidad física del monumento. Una propuesta desde nuestra experiencia», *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 7, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996. El autor del artículo, catedrático de construcción de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, es quien mejor ha analizado y expuesto el papel y el método que los estudios previos referentes a la realidad físico-constructiva del monumento tienen en su restauración. Sus razonamientos son útiles para el conjunto de su lectura previa.
23. Sobre los objetivos y el método del análisis histórico en la restauración monumental, ved: LACUESTA, Raquel, «El conocimiento histórico del monumento. Método y experiencias», *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental*, nº 10, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1998. Pueden consultarse también las actas de dos congresos pioneros en este tema, los celebrados en Roma, 12-14 de octubre de 1983, XXI Congresso di Storia dell'Architettura, sobre «Storia e Restauro dell'Architettura» [actas en G. Spagnesi (ed.), *Storia e restauro dell'architettura. Proposte di metodo*. Roma, 1984] y Vic (Barcelona), del 12 al 14 de diciembre de 1984, «Història i arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments», organizado por nuestro Servicio [actas en GONZÁLEZ, A. (ed.), *Història i Arquitectura. Memòria 1984*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986].
24. En referencia a los trabajos arqueológicos aplicados a la restauración de monumentos, ved: LÓPEZ MULLOR, A., «Consideracions metodològiques sobre l'actuació del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments en el camp de la recerca arqueològica», *Història i Arquitectura*, [obra citada], y, del mismo autor, «Siete años de investigación arqueológica del patrimonio arquitectónico», *Com i per a qui restaurem* [obra citada].
25. «Los arqueólogos no somos conscientes de la destrucción que estamos haciendo. Si desarrollamos la lectura de paramentos no habrá tanta necesidad de excavar», ha dicho el arqueólogo Luis Caballero Zoreda, introductor en España de la aplicación a los muros y estructuras aéreas del método estratigráfico y de su relación con la restauración monumental. Ved: CABALLERO ZOREDA, Luis, «El monument, document», *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 9, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1997, p. 364.

Sobre los objetivos y procedimientos del método estratigráfico aplicado a la lectura de paramentos y de ésta a la restauración monumental, ved los monográficos «Leer el documento construido», *Informes de la Construcció*, nº 435, Madrid, Instituto Eduardo Torroja, 1995, «Archeologia dell'Architettura», suplemento de *Archeologia Medievale*, XXII, Florencia, All'Insegna del Giglio, 1996) y «El monument, document» [obra citada].

26. GONZÁLEZ, José Luis, «El método científico aplicado al conocimiento de los edificios históricos», *Els estudis previs al projecte de restauració*, Barcelona, ETSAB, 1996. [Está prevista la publicación de este escrito en el nº 12 de *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*.]
27. Ved: MORENO LUCAS, Josep Maria, «Església de Sant Llàtzer. Els sistemes constructius al llarg de l'evolució de les cobertes», *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 5, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1993; GUIFFRÉ, Antonino, «Proposal for the restoration of Marcus Aurelius's Column», *Structural analysis of historical constructions*, Barcelona, Cimne, 1996; GONZÁLEZ, José Luis, «Understanding historical structures: Gaudí and the Palau Güell», *Structural analysis of historical constructions II*, Barcelona, Cimne, 1998.
28. CARBONELL, Eduard, «Algunes reflexions sobre història i restauració monumental», *Història i Arquitectura. La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments. Memòria 1984*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
29. BRINKERT, Mathieu, DÍEZ, Lorenzo, *Vézelay, un projet de lumière. Analyse des ambiances lumineuses de la basilique Sainte-Marie-Madeleine*, Estrasburgo (Francia), Ecole d'Architecture de Strasbourg, 1994.
30. LACUESTA, Raquel, «El conocimiento histórico del monumento...», [obra citada].
31. GARCÍA CUETOS, M.P., «El historiador del arte en los procesos de intervención en el patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional», *Actas de las Jornadas nacionales Historia del Arte y bienes culturales*, Cádiz, Junio de 1992.
32. ADÁN, G., ALONSO ÁLVAREZ, A., GARCÍA CUETOS, M.P., «El papel de arqueólogos e historiadores del arte en la investigación y recuperación del patrimonio. Labor multidisciplinar y cuestiones metodológicas», *Actas de las primeras jornadas sobre patrimonio*, Priego (Córdoba), Universidad de Córdoba, 1992. En referencia a esta temática, ved también: FONTENLA, C., «Restauración e historia del arte en Galicia», Santiago de Compostela, CSIC, 1997, y GARCÍA CUETOS, M.P., «El papel del historiador del arte en los procesos de intervención en el patrimonio. Reflexiones desde la experiencia profesional», *Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, 1998.
33. LACUESTA, R., «El conocimiento histórico del monumento...», [obra citada].
34. En cuanto a la aplicación de técnicas informáticas al estudio de los edificios históricos y los proyectos de restauración, son de gran interés los trabajos realizados por los arquitectos Leandro Cámara y Pablo Latorre, especialmente los referidos a la Catedral Vieja de Vitoria y el acueducto romano de Segovia. (Ved: CÁMARA, Leandro, «La documentación gráfica: fotogrametría y base de datos», *Arqueología de la Arquitectura* [separata], 1996, y LATORRE, Pablo, CÁMARA, Leandro, «El Plan director para la restauración de la catedral de Santa María de Vitoria», *Actas del I Congreso europeo sobre restauración de catedrales góticas*, Vitoria, mayo de 1998.)  
  
También es digno de conocimiento el trabajo realizado por la Unidad Ejecutora de la Catedral de la Plata (Argentina), consistente en digitalizar los planos originales del proyecto de Benoit-Meyer y la confección y animación de maquetas electrónicas del edificio en su estado actual y el proyecto de restauración y completamiento, permitiendo la comparación de las diversas documentaciones. (Ved: *La Catedral de la Plata. Obras de conservación, puesta en valor y completamiento*, Buenos Aires, Argentina, Manrique Zago-Fundación Catedral, 1998.)
35. CROCI, Giorgio, «Una metodologia per a l'anàlisi estructural i per a la tria del sistema d'intervenció», *Manual de diagnosi i intervenció en sistemes estructurals de parets de càrrega*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1995. [Este excelente manual —dirigido por el arquitecto técnico Xavier Casanovas— contiene artículos de gran interés en relación a los temas aquí tratados.]
36. GONZÁLEZ, José Luis, «Los estudios previos de la Casa Botines de Gaudí en León», *Loggia. Arquitectura & Restauración*, nº 1, Valencia, Universidad de Valencia, 1996.
37. CROCI, Giorgio, «Una metodologia per a l'anàlisi estructural...», [obra citada].
38. HEYMAN, Jacques, *Teoría, historia y restauración de estructuras de fábrica*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, ET-SAM, 1995 [edición a cargo de Santiago Huerta Fernández].
39. GONZÁLEZ, José Luis, «El método científico aplicado...», [obra citada].
40. BUNGE, Mario, *La ciencia, su método y su filosofía*, Buenos Aires (Argentina), Siglo XX, 1988.
41. GONZÁLEZ, José Luis, «Los estudios previos de la Casa Botines...», [obra citada].

42. GONZÁLEZ, José Luis, «El método científico aplicado...», [obra citada].
43. RUSKIN, John, *The seven Lamps of the Architecture*, [Punto XIX, capítulo VI «La lámpara del Recuerdo»], 1849. [Versión castellana: *Las siete lámparas de la arquitectura*, publicada en Valencia por Prometeo, Sociedad editorial, reproducida en edición facsímil por Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987.]
44. Ved: *On Diseñó*, nº 168, Barcelona, 1995; *Loggia. Arquitectura & Restauración*, nº 1, Valencia, 1996; *Informes de la Construcción*, nº 445, Madrid, 1996; *Memòria 1993-1998*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1999.
45. SANTIBÁÑEZ DEL RÍO, conde de, *La teoría antirrestauradora en arquitectura*, Madrid, 1918.
46. SALVADOR CARRERAS, Amós, «Sobre la conservación de los monumentos arquitectónicos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [separata], Madrid, 1915.
47. GONZÁLEZ, A., LACUESTA, R., «Seis siglos de protección del patrimonio arquitectónico de Cataluña», *Memòria 1983*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984.
48. MARTINELL, César, «Un arquitecto eminente del siglo XVII. Fray Josep de la Concepció, 'El Tracista'», *Cuadernos de Arquitectura*, nº 63, Barcelona, 1966.
49. BRANDI, Cesare, «La inserzione del nuovo nel vecchio», *Struttura e architettura*, Turín, 1967.
50. Ved: GONZÁLEZ, Antoni, «La inacabada reconstrucció patriòtica del monestir de Ripoll», *Arrel*, nº 14, Barcelona, 1986.
51. BERGÓS MASSÓ, Joan, *Gaudí, l'home i l'obra*, Barcelona, Aymà, 1953.
52. MARTORELL, Jeroni, «Conservación y catalogación de monumentos». [Ponencia presentada en el I Congrés d'Art Cristià a Catalunya, Sant Cugat del Vallés, octubre de 1913. Texto inédito.]
53. MARTORELL, Jeroni, «El Patrimonio artístico nacional (Conferencia en el Ateneo de Madrid, por Jerónimo Martorell)», *Arquitectura (Organo oficial de la Sociedad Central de Arquitectos)*, nº 14, Madrid, 1919.
54. MARTORELL, Jeroni, «Utilització d'edificis antics per a noves aplicacions. Centelles», *Catalunya Municipal*, nº 15, 1935.
55. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La Restauración de los monumentos antiguos», *Arquitectura*, nº 8. Madrid, 1918.
56. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La Alhambra y su conservación», *Arte Español*, VIII, 1927.
57. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Diario de obras en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, Granada, 1965.
58. TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Legislación. Inventario gráfico y organización de los Monumentos históricos y artísticos de España*, Zaragoza, La Editorial, 1919.
59. GRASSOT, Lluís de, «El azaroso paso del rubicón de la restauración monumental en España», *Informes de la Construcción*, nº 427, Madrid, 1993.
60. BALDINI, Umberto, *Teoria del restauro e unità de metodologia*, Florencia (Italia), Nardini Editori, 1981. [Versión castellana, *Teoría de la restauración y unidad de metodología*, Florencia, Nerea/Nardini, 1997.]
61. GRACIA, Francisco de, *Construir en lo construido*, Madrid, Nerea, 1992.
62. Ved: GONZÁLEZ, A., «Restauración: método y arquitectura (a propósito del teatro de Sagunto)», *Informes de la Construcción*, nº 428, 1993.
63. ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984 [referenciado por Francisco de Gracia, obra citada].
64. Ved: *Memòria 1983*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984 y *On Diseñó*, nº 102, Barcelona, 1989.
65. Ved: *Memòria 1984*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986; *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990; *Informes de la Construcción*, nº 397, Madrid, 1988; *On Diseñó*, nº 102, Barcelona, 1989; *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, Roma, ARCo, 1997.

66. Ved: *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990; *Periferia*, nº 10, Sevilla, 1991; *Informes de la Construcción*, nº 411, Madrid, 1991.
67. *On Diseño*, nº 168, Barcelona, 1995; *Informes de la Construcción*, nº 445, Madrid, 1996; *Memòria 1993-1998*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1999.
68. *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.
69. Ved: *On Diseño*, nº 171, Barcelona, 1996; *Informes de la Construcción*, nº 445, Madrid, 1996; *Loggia: Arquitectura & Restauración*, nº 3, Valencia, 1997; *Memòria 1993-1998*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1999.
70. Ved: *Memòria 1993-1998*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1999.
71. BRANDI, Cesare, *Teoría del restauro*, [obra citada].
72. BALDINI, Umberto, *Teoría del restauro e unità...*, [obra citada].
73. Sobre el tratamiento de lagunas y la reintegración en general, ved: GIZZI, Stefano, *La reintegrazioni del Restauro. Una verifica nell'Abruzzo Aquilano*, Roma, Edizioni Kappa, 1988, y SEGARRA, María Margarita [a cargo del], *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, Roma, Gangemi-ARCo, 1997.
74. Ved: *L'abazia e il chiostro di S. Zeno Maggiore in Verona. Un recente intervento di restauro*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986; *La chiesa di San Procolo in Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1988, y *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno. Il recupero degli spazi e degli affreschi*, Verona, Banca popolare di Verona.
75. Ved: *Memòria 1981-82*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1983; *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, Roma, ARCo, 1997; *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, nº 10, Barcelona, 1998.
76. Ved: *Memòria 1984*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986; *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990; *ON Diseño*, nº 102, Barcelona, 1989.
77. Ved: *Memòria 1990-1992*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1995; *Informes de la Construcción*, nº 427, Madrid, 1993; *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 5, Barcelona, 1993.
78. Documento aprobado en el simposio que se celebró en Ravello (Italia) el 12 y el 13 de mayo de 1995, convocado por el Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali y el Consiglio Nazionale delle Ricerche, bajo los auspicios de ICOMOS y otros organismos internacionales. (Ved: *Loggia. Arquitectura & Restauración*, nº 1, Valencia, 1996 y *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 8, Barcelona, 1996.)
79. Ved: *Memòria 1981-1982*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1983.
80. Ved: «Església de Santa Càndia d'Orpí», *Monografies*, nº 1, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1989, y *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.
81. Ved: *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.
82. Con el texto de bases y condiciones se adjuntaban textos sobre documentos internacionales sobre conservación de patrimonio, así como maquetas electrónicas del proyecto original del templo y del proyecto de restauración, restituidos en CAD, renderizados en 3D y transferidos a formato AVI para correr en Windows 95; vídeos, fotos históricas, etc. Gracias al sistema de autoayuda gráfica e iconos en pantalla, los ofertantes podían disponer de la información para elaborar sus propuestas alternativas. (Ved: *La Catedral de La Plata*, [obra citada].)
83. Ved: *On Diseño*, nº 102, Barcelona, 1989 y *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.
84. MOYA, Bienve, *Calendes*, Tarragona, El Mèdol, 1996.
85. Ved: *On Diseño*, nº 102, Barcelona, 1989 y *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.
86. Ved: LACUESTA, Raquel, «La difusión popular y científica de la obra realizada», *Com i per a qui restaurem. Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.
87. Ved: CASANOVAS, Xavier, JIMÉNEZ, Fernando, «Valoració de l'estat actual de l'església de Santa Càndia d'Orpí», *Quaderns Científics i Tècnics*, nº 8, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996.



88. En cuanto a la prevención relativa al patrimonio mueble o contenido, ved: BASILE, Giuseppe, *Le opere d'arte negli edifici di culto*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, y BASILE, Giuseppe, *Che cos'è il restauro. Come quando perché conservare le opere d'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
89. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis, *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
90. MARTORELL, Jeroni, «Memòria referent a la organització del Servei de Conservació i Catalogació de Monuments, que tracta d'establir la Excma. Diputació Provincial de Barcelona», Barcelona, julio de 1914. [Documento inédito.]

## LA RESTAURACIÓN OBJETIVA (Método SCCM de restauración monumental)

### ETAPA I. CONOCIMIENTO

#### FASE 1. PREDIAGNÓSTICO

##### 11 Dictamen inicial

#### FASE 2. DIAGNÓSTICO

##### 2a Análisis histórico

2a1 Estudio de fuentes documentales referidas al monumento

2a2 Estudio del monumento como fuente documental

2a3 Estudio histórico-constructivo

2a4 Estudio histórico-artístico

2a5 Estudio de síntesis del análisis histórico

##### 2b Análisis material

2b1 Estudio geométrico-formal

2b2 Estudio físico-constructivo

##### 2c Análisis sociológico

2c1 Análisis del entorno social

2c2 Análisis jurídico-administrativo

### ETAPA II. REFLEXIÓN

#### FASE 3 EVALUACIÓN DEL OBJETO

31 Evaluación del interés y el estado del monumento

32 Evaluación de las propuestas y los recursos

#### FASE 4. PROGRAMACIÓN DE LA ACTUACIÓN

41 Definición y programación de la actuación

42 Proyecto de uso (PU)

43 Estudio previo de proyecto (EPP)



## ETAPA III. INTERVENCIÓN

### FASE 5. PROYECTO

- 51 Estudios previos, generales y técnicos
- 52 Anteproyecto de restauración
- 53 Proyecto de restauración
- 54 Estudios específicos complementarios
- 55 Trabajos de soporte al proyecto
- 56 Proyecto modificado

### FASE 6. EJECUCIÓN

- 61 Adjudicación y contratación de la obra
- 62 Acondicionamiento del monumento
- 63 Trabajos de carácter constructivo
- 64 Trabajos complementarios
- 65 Restauración de bienes muebles y artes aplicadas

### FASE 7. SEGUIMIENTO

- 71 Dirección de los trabajos
- 72 Documentación de los trabajos
- 73 Estudios y trabajos finales

### FASE 8. PARTICIPACIÓN

- 81 La concurrencia de la colectividad
- 82 El seguimiento de los trabajos. La visita didáctica
- 83 La apropiación colectiva de los resultados



## ETAPA IV. CONSERVACIÓN PREVENTIVA

### FASE 9. CUSTODIA Y DIVULGACIÓN

- 91 La custodia del monumento
- 92 La custodia de la documentación
- 93 La divulgación

### FASE 10. VERIFICACIÓN Y PREVENCIÓN

- 101 Estudios de verificación
- 102 El estudio After Ten
- 103 Los estudios de prevención

### FASE 11. MANTENIMIENTO

- 11 Trabajos de mantenimiento

### Bibliografía del autor referida a los aspectos tratados en el texto

Recerca i disseny. El monument com a document històric i com a objecte arquitectònic viu [incluye versiones castellana e inglesa], Barcelona, Diputació de Barcelona, 1985.

«Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico (El monumento como documento y como objeto arquitectónico)», *Fragmentos*, n.º 6, Madrid, 1985.

*La recerca històrica en el procés d'intervenció en els monuments, Memòria 1984* [incluye versiones castellana e inglesa], Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

«Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico. El monumento como documento histórico y como objeto arquitectónico», *Arquitectura y urbanismo en las ciudades históricas*, Madrid, MOPU, 1988.

«Restaurar monumentos, una metodología específica», *Informes de la Construcción*, n.º 397, Madrid, Instituto Torroja, 1988.

«L'Arquitecte no és Déu», *Identitats*, n.º 2/3, Hospitalet de Llobregat, Museu de l'Hospitalet, 1989.

«En busca de la Restauración Objetiva», *Memòria 1985-1989*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.

«La re-significación de la arquitectura histórica», *BASA*, n.º 12, Santa Cruz de Tenerife, 1990.

«Por una metodología en la intervención en el patrimonio arquitectónico (el monumento como documento y como objeto arquitectónico)», *Monumento y Proyecto (Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico)*, Madrid, Ministerio de Cultura (ICRBC), 1990.

«La Restauración, ante el siglo XXI (I y II)», *Jano. Medicina y Humanidades*, n.º 952 y 953, Barcelona, 1991.

«Criteris actuals de restauració», *Memòria 1980-1990*, Manresa, Amics de l'art romànic del Bages, 1991.

«La colaboración de la Diputación de Barcelona en la conservación del patrimonio municipal. Criterios para la selección de las actuaciones. Tipos de gestión. Metodología y criterios arquitectónicos de intervención», *Centros Históricos*, Villarrobledo, Junta de comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.

«Vigència dels oficis d'art en el concepte actual de la restauració monumental», *Impressions paral·leles*, n.º 2, Barcelona, Escola Massana, 1991.

«La restauración de monumentos a las puertas del siglo XXI», *Informes de la Construcción*, n.º 413, Madrid, Instituto Eduardo Torroja (CSIC), 1991.

«Especificidad y dificultad de la restauración de la arquitectura testimonial», *Quaderns Científics i Tècnics*, n.º 4, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1992.

«Recordando a Brandi y Machín (a propósito de la reforma de la capilla del Santísimo de la iglesia de San Miguel de Cardona (Europa)», *La capella del Santíssim de l'església de Sant Miquel. Cardona*, Monografies, 2, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1992.

«Marco legal de los arqueólogos (fijos, colaboradores y estudiantes becarios) del Servei del Patrimoni Arquitectònic», *I Jornades sobre la situació professional en l'arqueologia*, Barcelona, Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya, 1992.

«Los clarines del miedo (cada monumento tiene su lidia)», *Quaderns Científics i Tècnics*, n.º 5, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1993.

«Un concepto de restauración para el siglo XXI», *Arquitectura y Ciudad II y III*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

«Recuperar la cultura de la restauración», *Quaderns Científics i Tècnics*, n.º 5, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1993.

«Originalità ed autenticità nel restauro di Palazzo Güell», *Parametro*, n.º 197, Bolonia (Italia), 1993.

«Construir el pasado», *Informes de la Construcción*, n.º 427 Madrid, Instituto Eduardo Torroja (CSIC), 1993.

«Restauración: método y arquitectura (a propósito del teatro de Sagunto)», *Informes de la Construcción*, n.º 428, Madrid, Instituto Eduardo Torroja (CSIC), 1993.

«Investigación histórica y proyecto de restauración», *Astrágalo*, n.º 3, Alcalá de Henares (Madrid), 1995.

«Los cuentos rotos de Adriana», *Quaderns Científics i Tècnics*, n.º 7, Barcelona, Diputació de Barcelona, abril de 1996.

«Falso histórico y falso arquitectónico, cuestión de autenticidad», *Loggia. Arquitectura y Restauración*, n.º 1, Valencia, Universidad de Valencia, 1996.

- «Patrimonio Arquitectónico: lo que el viento no se llevó», *Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, 1996.
- «Originality and authenticity. Reflections deriving from the restoration of Gaudí's Palau Güell in Barcelona», *Symposium papers. 11th General Assembly ICOMOS and International Symposium 'The Heritage and social changes'*, Sofía (Bulgaria), Bulgarian National Committee of ICOMOS, 1996.
- «Arquitectura pública y política cultural», *Quaderns Científics i Tècnics*, n.º 8, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996.
- «Los aspectos estructurales en el método de la restauración monumental», *Quaderns Científics i Tècnics*, n.º 8, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1996 [con José Luis González Moreno-Navarro].
- «The structural analysis in the method of monumental restoration», *Structural analysis of historical constructions*, Barcelona, CIMNE, 1997.
- «El señuelo del mecenazgo», *Loggia. Arquitectura & Restauración*, n.º 3, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.
- «O *Mètode SCCM* de restauración monumental. Principios básicos e exemplos» [incluye la versión castellana: «El *Mètode SCCM* de restauración monumental. Principios básicos y ejemplos»], *As Actuacions no patrimonio construído: un diàlego interdisciplinar*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.
- «Mantener lo restaurado», *Loggia. Arquitectura & Restauración*, n.º 4, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.
- «Restauración y reutilización», *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, n.º 10, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1998.
- «El monumento, documento y arquitectura. Apuntes sobre su posible restauración objetiva», *Restauración Arquitectónica II*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.
- «De la reutilización indiscriminada al uso sensato de los monumentos», *Actas de los VII Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio-agosto 1997)*, Santander, Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, 1998.
- «Història de l'Art i Restauració Monumental. Algunes reflexions a propòsit de Sant Quirze de Pedret», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte. I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- «La casa de la vila, monument», *La casa de la vila, seu i símbol del poder local*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1998.

## ÍNDICE

<b>EXORDIO</b> .....	11
<b>EL OBJETO</b> .....	14
<b>EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO</b> .....	14
<b>Monumentos y arquitectura de segunda mano</b> .....	15
<b>Lo que el viento no se llevó</b> .....	15
<b>LA ESENCIA DEL MONUMENTO</b> .....	16
<b>Las tres facetas básicas del monumento</b> .....	16
<i>El monumento, documento histórico</i> .....	17
<i>El monumento, objeto arquitectónico</i> .....	18
<i>El monumento, elemento significativo</i> .....	19
<b>La autenticidad del monumento</b> .....	21
<i>Autenticidad, originalidad y materia</i> .....	21
<i>Falso histórico y falso arquitectónico</i> .....	23
<b>LA ACCIÓN</b> .....	26
<b>LA ESENCIA DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL</b> .....	26
<b>Los rasgos esenciales de la restauración monumental</b> .....	26
<i>Especificidad</i> .....	26
<i>Unidad</i> .....	27
<i>Historicidad</i> .....	28
<i>Diversidad de criterios</i> .....	29
<b>Los objetivos de la restauración monumental</b> .....	30
<i>Proteger el monumento</i> .....	30
<i>La protección del valor documental</i> .....	31
<i>La protección del valor arquitectónico</i> .....	32
<i>La protección del valor significativo</i> .....	34
<i>La protección de la autenticidad</i> .....	35
<i>La protección de la materia</i> .....	37
<b>Los medios de la restauración monumental</b> .....	38
<b>PRIMERA ETAPA: EL CONOCIMIENTO</b> .....	39
<b>Fase primera: el prediagnóstico</b> .....	40
<b>Fase segunda: el diagnóstico</b> .....	40
<b>El análisis histórico</b> .....	41
<i>Estudio de fuentes documentales referidas al monumento</i> .....	42
<i>Estudio del monumento como fuente documental</i> .....	42
<i>Estudio histórico-constructivo</i> .....	43
<i>Estudio histórico-artístico</i> .....	44

<i>Estudio de síntesis del análisis histórico</i> .....	47
<b>El análisis material</b> .....	48
<i>Estudio geométrico-formal</i> .....	48
<i>Estudio físico-constructivo</i> .....	49
<b>El análisis sociológico</b> .....	53
<b>SEGUNDA ETAPA: LA REFLEXIÓN</b> .....	54
<b>Fase tercera: la evaluación del objeto</b> .....	54
<b>Fase cuarta: la programación de la actuación</b> .....	55
<b>¿Restaurar o conservar?</b> .....	56
<b>Los criterios de la intervención</b> .....	57
<i>Conocimiento y criterios</i> .....	58
<b>Las lecciones de la historia</b> .....	59
<i>Las lecciones de los Hernán Ruiz</i> .....	60
<i>Las lecciones de fra Josep de la Concepció</i> .....	61
<i>Las lecciones de Elías Rogent</i> .....	61
<i>Las lecciones de Antoni Gaudí</i> .....	62
<i>Las lecciones de Jeroni Martorell</i> .....	63
<i>Las lecciones de Torres Balbás</i> .....	65
<b>Sobre algunas cuestiones básicas</b> .....	66
<i>El uso del monumento</i> .....	66
<i>La reconstrucción</i> .....	68
<i>Las eliminaciones</i> .....	70
<i>Las adiciones</i> .....	73
<i>La reversibilidad</i> .....	75
<i>Las ruinas</i> .....	76
<i>Las lagunas y la reintegración</i> .....	77
<i>La intervención mínima</i> .....	78
<b>TERCERA ETAPA: LA INTERVENCIÓN</b> .....	79
<b>Fase quinta: el proyecto</b> .....	79
<i>Conocimiento, criterios y proyecto</i> .....	80
<b>El proyecto de restauración</b> .....	81
<i>El proyecto como documento</i> .....	82
<i>Los tipos de documento de proyecto</i> .....	83
<b>El contenido del proyecto</b> .....	85
<i>Aspectos constructivos y estructurales</i> .....	85
<i>Algunos aspectos programáticos</i> .....	89
<i>La iluminación artificial</i> .....	90
<i>El tratamiento del entorno</i> .....	92
<b>Fase sexta: la ejecución</b> .....	92
<i>La elección del constructor</i> .....	93
<i>El acondicionamiento del monumento</i> .....	95
<i>Eliminaciones y desmontajes</i> .....	96
<i>Los trabajos constructivos</i> .....	96

<i>Los trabajos complementarios</i> .....	97
<b>Fase séptima: el seguimiento</b> .....	97
<i>La documentación de los trabajos</i> .....	98
<b>Fase octava: la participación</b> .....	99
<i>La participación en el proceso</i> .....	100
<i>La visita didáctica</i> .....	100
<i>La inauguración genuina</i> .....	101
<i>La participación de los resultados</i> .....	101
<b>CUARTA ETAPA: LA CONSERVACIÓN PREVENTIVA</b> .....	102
<b>Fase novena: custodia y divulgación</b> .....	103
<i>La custodia del monumento</i> .....	103
<i>La custodia de la documentación</i> .....	103
<i>La divulgación</i> .....	104
<b>Fase décima: verificación y prevención</b> .....	104
<i>Los estudios de verificación</i> .....	104
<i>El estudio After Ten</i> .....	105
<i>Los estudios de prevención</i> .....	106
<b>Fase undécima: el mantenimiento</b> .....	107
<i>Trabajos de mantenimiento</i> .....	108
<i>Mantener lo restaurado</i> .....	108
<b>LOS AGENTES</b> .....	110
<b>LOS AGENTES DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL</b> .....	110
<b>Un trabajo profesional multidisciplinario</b> .....	110
<i>¿Arquitectos especialistas?</i> .....	111
<i>Los profesionales de la historia</i> .....	112
<b>Otros agentes de la restauración</b> .....	113
<i>¿Para qué y para quién restauramos?</i> .....	113
<b>La restauración, responsabilidad pública</b> .....	115
<i>Administración pública y restauración monumental</i> .....	115
<b>Notas</b> .....	118
<b>Sistematización del Método SCCM</b> .....	124
<b>Bibliografía del autor referida a los aspectos tratados en el texto</b> .....	126