

I. Pensamiento actual.

Tendencias y propuestas



MEMORIA, LENGUAJE Y MONUMENTO

Concha Fernández Martorell*

Quiero aportar aquí algunas reflexiones de carácter filosófico al ámbito concreto de la restauración de monumentos; mi intención es, ante todo, filosófica y, por tanto, me planteo no "lo que hacemos ni lo que debiéramos hacer, sino lo que ocurre con nosotros"

(Gadamer), es decir, en qué consiste la experiencia humana del mundo. Para la filosofía, la totalidad de la experiencia se halla depositada en el lenguaje, es el archivo histórico de lo que el ser humano ha sido, guarda memoria de todos sus conocimientos y vivencias, y en ello se asemeja al monumento, ambos son la presencia viva de lo que ha ocurrido en el pasado, contienen el tiempo histórico en su existencia y permiten, por ello, la comprensión del mundo humano. La experiencia humana está registrada en el lenguaje e impregnada en el monumento, los conocimientos y prácticas vitales han sido laboriosamente tejidos en el gran texto del lenguaje y han quedado fosilizados en el monumento, ambos guardan memoria de lo que pasa entre los humanos.

En un texto muy singular del antropólogo Lévi-Strauss titulado *Mirar, escuchar, leer*, en el que nos presenta manifestaciones artísticas muy dispares, desde la pintura de Poussin, la música de Rameau y los textos de Diderot, hasta el arte de cestería de los indios de la Columbia Británica, Lévi-Strauss concluye: "Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera sensible a nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irreparable sería la de las obras de arte que esos siglos vieron nacer. Pues los hombres difieren e incluso existen sólo por sus obras. Como la estatua de madera que dio a luz a un árbol -en la leyenda de los indios Tlingit-, sólo ellas aportan la evidencia de que, en el transcurso de los tiempos, algo ha sucedido realmente entre los hombres."¹

¹Lévi-Strauss, C.: *Mirar, escuchar, leer*. Ed. Siruela, Madrid, 1994. P.128

Lévi-Strauss afirma así que la historia como un proceso temporal objetivo no existe, es una abstracción, una ficción, un relato construido con el fin de crear un efecto de continuidad y ocultar el carácter también histórico de quien emite el relato. La obra de arte concreta es, verdaderamente, el testimonio de la existencia humana, contiene la vida y el tiempo; a través de la creación artística el mundo humano se nos hace presente, es decir, se hace visible, inteligible, comprendemos hoy lo que ha pasado en otro tiempo gracias a la obra de arte, ella nos informa acerca de cuál ha sido el pasado de nuestra existencia actual. La obra de arte se convierte así en la fuente de conocimiento más fiel de lo que llamamos historia, en la verdad más sólida sobre la experiencia humana del mundo: "el arte es conocimiento [es decir, en él están registrados saberes, técnicas, formas de producción, relaciones sociales, vivencias personales y hasta el concepto mismo de ser humano] y la experiencia de la obra de arte permite participar en ese conocimiento", escribió Gadamer. La estética es entonces la historia de cómo el ser humano ha concebido el mundo, una auténtica historia de la verdad tal y como se hace visible en el espejo del arte.

La verdad humana, por tanto, no es algo que pueda ser explicado y demostrado como pretende la ciencia, sino que se hace efectiva en las obras (textos de diverso género, pintura, arquitectura o música), ellas guardan memoria de lo que ha pasado entre los humanos, porque son ellas las que han llevado a cabo, como dicen los filósofos, un "verdadero incremento del Ser", son fundadoras de realidad.

Si la verdad sobre el ser humano está contenida en las manifestaciones artísticas, es decir, se cumple aquella máxima "por sus obras les conoceréis", entonces es necesario tratar

de interpretar y comprender su naturaleza, y esto es lo que hace la hermenéutica, el nuevo método de la filosofía.

Desde tiempos inmemoriales la hermenéutica había sido el arte de interpretar los textos sagrados, sus símbolos, alegorías y metáforas. A partir del siglo XIX la filosofía toma conciencia de que en el lenguaje se halla registrado todo el saber, es "el tesoro patrimonial de las experiencias humanas" (Barthes); a través de él aprendemos el mundo y a partir de él construimos nuestro propio mundo; en el lenguaje están inscritos los acontecimientos, es memoria de lo ya-dicho y ya-escrito, guarda la huella de todos los usos y abusos, es el archivo histórico de todo lo que el ser humano ha sido.

A partir de ahí, la hermenéutica entendió que su tarea consistía en interpretar toda la creación humana de sentido, comenzando por el lenguaje y la obra de arte. La hermenéutica es el método más apropiado a las ciencias del espíritu y Gadamer es el filósofo que, a lo largo del siglo XX, ha desarrollado esta forma de conocimiento que es también una nueva concepción de la realidad humana. Traeremos aquí algunos conceptos que Gadamer desarrolla en *Verdad y método*², y pueden ser utilizables en el ámbito concreto de la restauración.

La hermenéutica filosófica trata sobre lo que es esencial en el ser humano, el fenómeno de la comprensión y se plantea cómo es posible tal comprensión. Según Gadamer comprendemos en la medida en que formamos parte de una tradición, ella nos proporciona un sin número de elementos que nos permiten concebir el mundo: experiencias, conceptos, mecanismos y herramientas racionales.

Estos elementos conceptuales que forman la tradición se anticipan al acto de comprender y constituyen, por tanto, prejuicios, es decir, conocimientos previos que nos permiten anticipar un sentido a lo que tratamos de conocer y deberán ser convalidados con el conocimiento, sin ellos sería imposible entender la nueva información. La Ilustración arremetió contra los prejuicios de manera tan radical que convirtió su propia crítica en un prejuicio, desvirtuando la tradición. Apoyándose en el romanticismo, Gadamer afirma ahora la necesidad de los prejuicios, porque al comprender nunca partimos de cero, no es posible hacer tabula rasa, situarse más allá de la tradición, pues no podemos comprender sino es en el lenguaje. Wittgenstein dijo, "no hay ningún afuera, afuera falta el aire", y Nietzsche escribió, "toda palabra es un prejuicio". Los prejuicios son, por tanto, necesarios e inevitables. "Los prejuicios de un

individuo -escribe Gadamer- son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser".

Ahora bien, es preciso distinguir los prejuicios verdaderos de los falsos: los verdaderos son los que permiten y facilitan la comprensión, mientras que los falsos producen malentendidos y se muestran arbitrarios. En resumen, al conocer se ponen en marcha dos mecanismos: por un lado el sujeto sólo puede entender al objeto si utiliza sus conocimientos anteriores, los prejuicios que le da su tradición, pero, al mismo tiempo, para que se manifieste una verdad objetiva, debe dejar que el objeto se muestre como es y permitir que vaya modelando sus propios prejuicios; el conocimiento se produce en ese punto de encuentro entre el objeto y el sujeto.

Tradicción y prejuicios constituyen la historia, no solamente como el acontecer, sino como aquello que impregna nuestra capacidad para comprender. Por tanto, es necesario mirar hacia la historia para saber quiénes somos y esto significa investigar el lenguaje y la obra de arte que la contienen.

Al pensar la historia, afirma Gadamer, no se trata de contar las cosas tal y como sucedieron, lo cual es una quimera y supondría hacer ver que no ha existido el tiempo que media entre el objeto y el intérprete, tampoco se trata de considerar que la historia es construida desde el presente, lo que significaría un dominio y manipulación del presente sobre el pasado inaceptable. Ambas posiciones niegan el tiempo, niegan el transcurso histórico, niegan que al mirar hacia el pasado siempre, inevitablemente, lo haremos cargando con todo el espesor de la historia, con todo lo que ha sucedido, toda la tradición que cubre la distancia entre el intérprete y el objeto que se propone comprender.

La única posibilidad de comprender el pasado es reconociendo la tradición y los prejuicios que configuran la historia, asumiendo la imposibilidad de conocer si no es a través del tiempo que media entre el objeto y su intérprete, esa es la condición humana. La objetividad consiste en aceptar estas condiciones y permitir al objeto que se manifieste, escuchar y comprender lo que dice, sin imponerle nada y sin pretender el imposible de explicar un ser que, siempre ineludiblemente, es histórico. Se trata, por tanto, de establecer un diálogo auténtico con el objeto, ajustar y moldear los prejuicios que nos permiten comprender a lo que vamos descubriendo del objeto. Lo contrario es un diálogo inauténtico,

²Gadamer, H.-G.: *Verdad y método*. Ed. Sígueme, Salamanca. 2001

o mejor, no es un diálogo, el sujeto quiere simplemente hacerse una idea de la posición del objeto; el diálogo auténtico intenta entenderse con el pasado.

La hermenéutica nos ha legado un principio utilizable en los más diversos ámbitos, a saber: la comprensión del pasado es esencial al ser humano, en tanto es un ser de lenguaje y un ser histórico, por tanto este es, hoy por hoy, el método de conocimiento que le es propio. La restauración, como actuación sobre las obras del pasado, es una actividad imprescindible para la hermenéutica.

La filosofía ha establecido múltiples metáforas con la arquitectura a lo largo de su historia: tal vez ello se deba a su nacimiento en Grecia, cuando los primeros filósofos comenzaron a preguntarse por el origen de la realidad a través de dos conceptos básicos, "arché", del que deriva arquitectura, y "logos", que significa palabra; Kant, en el siglo XVIII construyó la "arquitectura de la razón"; Heidegger dijo que el lenguaje es "la casa del Ser", es decir, donde habita todo lo que existe, todo lo que el ser humano es y ha sido capaz de concebir, donde se crea y construye la realidad. Y Wittgenstein escribió: "Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes."³ El lenguaje guarda memoria de los distintos momentos de la historia, lo mismo que la ciudad. Igual que el arqueólogo escaba cuidadosamente capa tras capa los vestigios de la historia, el filósofo hace una "arqueología del saber", escribió Michel Foucault; no existe objetividad ni en la historia ni en el saber, sólo es posible observar desde el presente los restos del pasado sobre los que se fundamentan nuestras creencias.

En el monumento se materializa, como en ninguna otra manifestación artística, el ser histórico, el tiempo, la tradición y su propio proceso de transformación, lo que nos permite leer el pasado, comprender lo que ha sido y lo que somos. En este punto hermenéutica y restauración convergen, ambas están interesadas en conservar los elementos que permiten la comprensión, ambas disciplinas entienden que el ser del lenguaje y del monumento es la comprensión actual de su tiempo histórico.

En la restauración de monumentos se produce ese juego entre el pasado y el presente

propriadamente hermenéutico: hace aparecer la verdad del objeto excluyendo los intereses subjetivos, pero es consciente de que ha habido un transcurso histórico, y aporta la dimensión del presente en el mismo momento en que produce una actuación sobre el monumento.

Tanto la hermenéutica como la restauración muestran, en último término, su condición histórica: el trabajo de restauración, como decía Violet le Duc, es una forma de hacer arquitectura, lo mismo que la actividad de interpretación es, a su vez, escritura, texto de un texto. En la medida en que la actuación interviene en el monumento o aumenta el gran relato del mundo, haciéndose a su vez arquitectura o texto, comienza a formar parte de la historia, a alimentar la tradición, cumpliendo así su auténtica función.

Toda obra de arte, como decíamos al comienzo, manifiesta que algo ha pasado entre los humanos, despertando en sus herederos un potencial nuevo, una visión diferente de la realidad, un nuevo lenguaje, que sabe recoger la historia y transmitirla, con esa brillante sencillez que caracteriza a las grandes obras, aquellas que han sido capaces de incrementar el Ser.

Hacia el final de la famosa obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, podemos leer: "Yo digo que la ley cruel del arte es que los seres mueran y que nosotros mismos muramos agotando todos los sufrimientos, para que nazca la hierba no del olvido, sino de la vida eterna, la hierba firme de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones a hacer, sin preocuparse de los que duermen debajo, su 'almuerzo en la hierba'."⁴

Sin duda Proust está citando el famoso cuadro de Manet que lleva el mismo título y que fue a parar al Salón de los rechazados en 1863, que Monet recreará en 1865 y Cézanne en 1873, y un siglo después Picasso le dará su versión cubista, produciendo este efecto de superposición de interpretaciones, creando tradición. La obra de arte está ahí, testimonio del pasado, de lo que ha pasado entre los humanos, a cuya hierba fecunda volveremos una y otra vez para tratar de comprender qué está pasando.

***Concha Fernández Martorell. Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación. Barcelona**

³Wittgenstein, L.: *Investigaciones filosóficas*. Ed. Crítica, Barcelona, 1988. P. 31

⁴Proust, M.: *En busca del tiempo perdido*. Ed. Alianza, Madrid, 1995. Tomo VII. P. 410

RESTAURACIÓN Y SIMULACRO EL PASADO COMO EXPERIENCIA Y EL PASADO COMO ILUSIÓN

José Luis Sanz Botey*

RESUMEN

Esta comunicación tiene un doble objetivo. En primer lugar, adoptar una distancia crítica respecto al panorama cultural en el que se desarrolla la arquitectura actual y en particular la restauración de monumentos. Partimos de la hipótesis elaborada por Debord en *La sociedad del espectáculo* y también de la constatación de que la arquitectura es entendida hoy como parte fundamental y activa del espectáculo, en tanto que productora de imágenes y eventos. En ese sentido, su función original es pervertida para pasar a conformar los escenarios de la sociedad globalizada. Aplicada a la restauración de monumentos no es más que una impostura, una ilusión que nos presenta la historia como una imagen objetivamente acabada del pasado. El segundo objetivo, pretende ser una propuesta extraña tanto desde la experiencia personal como desde disciplinas heterogéneas (arte, literatura, filosofía), que abra la posibilidad de hacer una reflexión autónoma y crítica sobre la actividad del restaurador en un medio dominado por los códigos impuestos desde las diferentes instituciones. Se trata de un intento de acercamiento al pasado entendido como algo vivo y activo y con capacidad para influir sobre el presente, esto es, como memoria y como experiencia.

El propósito de esta comunicación es doble. En primer lugar, me gustaría responder a la pregunta -¿Qué está pasando?- con un diagnóstico crítico sobre el momento actual y su influencia en el desarrollo de nuestro trabajo como restauradores. El segundo objetivo es más ambicioso. Desearía aportar, a este debate, algunas breves reflexiones que nos ayuden a trazar el horizonte de una alternativa a las actuales posiciones teóricas dominantes en torno a la restauración arquitectónica.

Una de las características que definen nuestra época es que todo sucede y se consume en directo. Pero, como ha dicho el antropólogo francés Marc Augé, uno de los aspectos más novedosos asociados a la sociedad telemática es el de tener la sensación de que lo que pasa sucede siempre en otro lugar¹.

Estas reflexiones vienen guiadas por el convencimiento de que, a pesar de los agitados tiempos en los que nos toca vivir, no está pasando realmente nada, o por lo menos, no está pasando nada realmente importante, sobre todo, en los ámbitos culturales e intelectuales. O, por lo menos, no pasa nada de lo que ninguno de nosotros tenga nada que decir, o dónde nuestra opinión o el esfuerzo de nuestro trabajo pueda significar cambio alguno en el devenir de los acontecimientos. La hipótesis es que vivimos instalados en la

¹Augé, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Gedisa, Barcelona 2001.

²Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, Valencia 1999.

"sociedad del espectáculo"³ tal y como fue definida por Debord en 1967 y que su teoría no sólo se ha confirmado y sigue siendo vigente sino que se ha visto una y mil veces reafirmada por los acontecimientos. Sin embargo, frente a la evidencia de aquello que sucede ante nuestros ojos no hay nada que decir ni nada que hacer porque cuando llegamos ya todo ha ocurrido. La sociedad espectacular nos relega definitivamente al papel de meros espectadores. Este era el significado de las imágenes que el 11 de septiembre de 2001 se repitieron hasta el infinito por todas las cadenas de televisión hasta producir un efecto casi hipnótico en el telespectador y que vistas en el contexto de esta Bienal pueden resultar inoportunas o provocativas porque, observadas a destiempo, nos abren multitud de interrogantes. Hace pocos días, el escritor y crítico, John Berger planteaba desde las páginas de un periódico este otro interrogante, ¿Dónde estamos?⁴, referido a un sentimiento de consternación y vergüenza frente al sufrimiento real y sin precedentes que se ha instalado en este mundo globalizado.

Pensaba utilizar el concepto de espectáculo tal como fue definido por Debord: "como organización social basada en la parálisis de la historia y de la memoria, es decir, como *la falsa conciencia del tiempo*"⁴. Pensaba hacer una crítica de determinadas intervenciones arquitectónicas basándome en esta teoría y ilustrándola con algunos ejemplos en los que la recuperación de monumentos es sólo la cobertura de operaciones especulativas y publicitarias. Se trata, en esencia, de aquellas actuaciones cuya finalidad no es otra que glosar las maravillas de la tecnología, del poder político, militar o económico y que nos muestran un pasado "en conserva", es decir, preparado para ser consumido. Podemos contemplar esas arquitecturas sin que nos digan absolutamente nada, sin que podamos mantener la más mínima experiencia con ese pasado que dicen conservar, proteger o revalorizar. No hay experiencia posible porque cuando llegamos ya todo ha sucedido. Las decisiones de lo que debemos ver o experimentar ya han sido tomadas previamente: son ejercicios estilísticos de producción de imágenes vacías de contenido y que sólo responden a los intereses y estrategias de la sociedad espectacular. Por está razón da lo mismo el aspecto o la cobertura "estética" bajo la que puedan presentarse. Esta puede ir desde la actitud nostálgica de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX hasta el eclecticismo historicista posmoderno, pasando por el rigorismo científico o académico. Tampoco importa que los medios que pongan a su servicio sean técnicas tradicionales o las últimas tecnologías. El denominador común a todas estas obras es ofrecer una imagen acabada del pasado. Son



Reconversión de la fábrica Casaramona de Puig i Cadafalch en Caixaforum realizada por A. Isozaki. Una clara actuación de la arquitectura del espectáculo. F: J.L.S.

³Berger, John. "¿Dónde estamos?", *El País*, 4 de noviembre de 2002.

⁴Debord, Guy, *Op. Cit.* pág. 158

operaciones de taxidermista en las que la recuperación del pasado es el trofeo que exhiben los vencedores de los vencedores.

Quería mostrar y comentar este tipo de actuaciones desde un punto de vista crítico y a través de algunos ejemplos que todos conocemos. Todas estas obras carecen por completo de interés frente a un concepto del pasado, de la historia y de la restauración que debe ser, ante todo, experiencia y conocimiento. Desde esta perspectiva, no aportan nada, no dicen nada, son objetos de contemplación vacía que sólo pretenden ocupar el espacio y el tiempo con la única intención de que nada ni nadie más pueda ocuparlo⁵. Esta crítica de la arquitectura del espectáculo y de las nefastas repercusiones que tiene cuando se actúa en edificios del pasado, era el primero de los objetivos propuestos. Sin embargo, tras estas primeras reflexiones, me pareció que dedicar la totalidad de estos breves minutos que se me ofrecían a la crítica de la restauración espectacular era desperdiciar una oportunidad imperdonable. Creo que, si se trata de hacer un ejercicio de higiene mental previo para aclarar el panorama en el que estamos inmersos, pueden ser suficientes estos 3 ó 4 minutos, los mismos que dedicamos a ducharnos o a cepillarnos los dientes cada día.

Debemos constatar que, por muy buena voluntad que pongamos, resulta prácticamente imposible obtener algún tipo de instrumentos teóricos o críticos para reflexionar sobre nuestro propio quehacer como arquitectos y restauradores desde los agotados ámbitos académicos e institucionales de la arquitectura y de la historia. Las buenas intenciones se ahogan, necesariamente, en el



Restauración del Campanario de Manlleu. Servei de Patrimoni Arquitectònic Local. J.L. Sanz, arquitecto. F. M. Baldomà

luminosa en lo alto del campanario de Manlleu durante las obras de restauración que estábamos llevando a cabo con el Servicio de Patrimonio de la Diputación de Barcelona. Nuestra intención

terreno de la burocracia espectacular de nuestro tiempo. Debemos, pues, volver nuestra mirada hacia ámbitos marginales más creativos, críticos e independientes de la creación literaria, filosófica, artística o poética, sin perder la ocasión para reflexionar sobre nuestra propia experiencia.

La primera de estas reflexiones tiene que ser, necesariamente, acerca del tiempo. Sobre nuestra manera de entenderlo, percibirlo y medirlo. Los relojes miden el tiempo siempre hacia adelante en una especie de cuenta atrás. Miden el tiempo que falta para algo, el tiempo que está condenado a transcurrir y que definitivamente acabará pasando. Para ellos el tiempo pasado no existe, se ha esfumado hacia un no lugar, ha sido devorado por su maquinaria implacable. ¿Cómo podemos, entonces, medir el tiempo hacia atrás, hacia el pasado? El tiempo pasado ya no puede medirse por la cantidad, está liberado de esa condición cruel, y ya sólo puede medirse por su intensidad. El único mecanismo capaz de medir el pasado es el de la memoria y su única medida es afectiva y emocional. Por eso, más que tratar de definir esta idea de intensidad afectiva del pasado, me gustaría convocar aquí y ahora alguno de los personajes, reflexiones y experiencias que me han acompañado y ayudado a lo largo de casi veinte años para poder condensar, en este breve espacio de tiempo, esa intensidad -como medida del tiempo pasado- que me gustaría mostrar y que sólo un poema, una canción o un recuerdo pueden darnos.

Recuerdo que andábamos metidos en estas y otras reflexiones sobre el tiempo y el significado de nuestros monumentos cuando decidimos colocar un reloj de esfera

⁵Quetglas, Josep. *Escritos colegiales*. Actar, Barcelona 1997, pág. 125.

⁶"La hora del campanario". *El Ter. Manlleu*, septiembre de 2000. El editorial de este número se titula: "El campanario, nuestra imagen, nuestra identidad" y en su argumentación apela al carácter sagrado de los símbolos.

era que, además de dar respuesta a razones de carácter práctico y funcional, este objeto poético fuera capaz de poner en marcha mecanismos de reflexión colectiva en torno a una visión integradora y no excluyente de nuestro patrimonio. En cambio, la voluntaria incompreensión por parte de un grupo de rigoristas que sólo aludían a una imagen y a una identidad trascendental, y por tanto falsa, les hizo lanzar una amenaza desafiante. Para ellos, como decía el titular de un periódico local, el tiempo solo significaba una sentencia de muerte⁶ y no cesaron hasta ver cumplido su objetivo. Era "su" campanario y "su" significado debería seguir siendo el mismo sin que ninguna aportación externa pusiera en peligro su esencia verdadera y eterna por los siglos de los siglos, Amén.

Permitidme que traiga, ahora, con la brevedad y la urgencia que el tiempo impone, dos imágenes literarias de extraordinaria fuerza y belleza en relación con el tema que nos ocupa. La primera pertenece al cuento de Borges, Funes el memorioso⁷. En él se dice que el joven Ireneo Funes poseía algunas dotes naturales extraordinarias como, por ejemplo, saber la hora exacta de cada momento del día sin consultar el reloj. Pero este y otros prodigios no dejaban de ser una anécdota frente al verdadero don alcanzado por el joven protagonista. Se dice que un accidente fortuito hizo que el muchacho perdiera el conocimiento, "cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales". La caída, sin embargo, tuvo tan mala fortuna que le dejó tullido y postrado. Esto parecía no importarle ya que, ahora, su percepción y memoria eran infalibles. "Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado... Nosotros, de un vistazo percibimos tres copas en una mesa; Funes todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía la forma de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro de pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río... Esos recuerdos no eran simples, cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños". Sin embargo, la prodigiosa memoria de Funes era totalmente improductiva, "era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso... Sospecho, sin embargo, -dice Borges- que no era capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles casi inmediatos".

El protagonista de esta historia nos recuerda a quienes se esfuerzan en reconstruir nuestro



Portada de la revista El Ter. Manlleu, septiembre de 2000.

⁷Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso", *Artificios*. Alianza Editorial, Madrid 1993, pág. 7-18.

pasado y nuestros monumentos hasta el más mínimo detalle en una especie de empeño titánico por devolverlos a un estado primigenio y originario verdadero o a quienes desde una creencia infantil en los modernos sistemas de memoria artificial se empeñan en acumular infinidad de datos para que alguien pueda recomponerlos en el futuro. Sin embargo, el escritor que narra una historia, al igual que el verdadero historiador, no deberá intentar reproducir el pasado tal y como fue. La actitud de quienes intentan aproximarse al pasado tiene que ver más con la actitud que expone el propio Borges al iniciar el relato de su encuentro con Funes: "No trataré de recuperar sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo"⁸. Por eso, el hecho que el joven protagonista de esta historia permanezca impedido y prisionero de sus propios recuerdos es la metáfora de una memoria y una reconstrucción histórica imposible.

La segunda de las imágenes literarias que quiero comentar pertenece a uno de los relatos más sugerentes que he leído en relación con la arquitectura y la memoria, es decir, con los monumentos. Los fragmentos que siguen pertenecen a la novela de Rafael Sánchez Ferlosio, *El Testimonio de Yarfoz*. Entre las muchas descripciones y reflexiones de este libro, voy a citar algunas que hacen referencia a la descripción de una curiosa y singular necrópolis. La institución que describe Ferlosio no se parece en nada a lo que podemos imaginar como un cementerio. "Lo que albergaba no eran los restos mortales de los cuerpos ni inhumados ni incinerados...Era difícil aceptar la idea de que otro objeto material cualquiera pudiese tomar por sí mismo la carga carismática, no la mera fuerza simbólica, suficiente para substituir o desplazar el cadáver del papel de tener el lugar del muerto, surrogándose en él y ejerciendo de representación o incluso la virtualidad de su presencia hasta el punto de permitir decir "está aquí" como un lugar preciso hacia el que hay que volver la cara para rendirle culto...en aquellas estelas funerarias de



G.B. Piranesi. "Aspectos decorativos del sarcófago de la tumba de Cecilia Martella". *Antichità romane*. Vol. II, 1756.

pedra o "necrolitos" no se contenía el simple ademán recordatorio, que es la sola mención del nombre... sino que ellas mismas conservaban ese recuerdo y ejercían de memoria para los vivos, al registrar los hechos y contar la vida, más corta o más larga del difunto evocado"⁹. Puede desprenderse de esta densa explicación que lo más importante para reconstruir

⁸Idem, pág. 12.

⁹Sánchez Ferlosio, Rafael. *El Testimonio de Yarfoz*. Alianza Editorial, Madrid 1986, pág. 220.

el pasado sea el relato de ese pasado, que para revivir a los muertos baste con el recuerdo y la evocación de sus acciones y hazañas. Sin embargo, anteponer la fuerza evocativa de la memoria como principal fuente para la reconstrucción de pasado no significa en absoluto desvincular esa memoria de la materia a la que necesariamente va unida. Esa es la razón por la que los ciudadanos de ese lugar imaginario habían llegado a decir supersticiosamente: "Quién rompe una estela mata otra vez. Aunque en principio -precisa Ferlosio- el dicho aludía a la destrucción de la memoria de una existencia y sólo después se había extendido, como sucede a una interpretación materialista, mágica, según la cual el mero partir en dos el necrolito era como romper el numen del difunto..."¹⁰. Esta superstición había sido, sin embargo, la causa de que todo aquel material se conservase de forma escrupulosa, "porque el sólo respeto al texto habría sido poco importante que un necrolito estuviese simplemente partido en dos, pudiéndose todavía leer perfectamente, lo que quién sabe adónde podría haber llevado el descuido y el deterioro"¹¹. La obra de Ferlosio es, entre otras muchas cosas, una de las reflexiones más profundas que he leído en torno al complejo significado de los monumentos, a nuestra manera de entenderlos, usarlos y cuidarlos y también, no debemos olvidarlo, a la necesidad de determinadas instituciones a las que necesariamente están ligados y de las personas que las dirigen, y sin las cuales acabaríamos perdiendo nuestros más valiosos tesoros.

También quiero hacer una rápida aunque no menos intensa mención al arquitecto y grabador veneciano Gian Batista Piranesi. Su obra es conocida entre nosotros a través de sus grabados de las *Carceri* y por la interpretación que hizo de ésta un sector de la crítica arquitectónica que le convirtió en precursor de las vanguardias artísticas del siglo XX. Pero no debemos olvidar que Piranesi era, ante todo, como corresponde a un hombre de su tiempo, un ilustrado. Un hombre interesado por cuestiones científicas y por la investigación histórica y arqueológica como lo demuestra su interés en los temas de las demás series de grabados que realizó, en especial los dedicados al *Campo Marzio*, las *Antichità romane* o



Paul Klee. Angelus Novus, 1920.

las *Vedute*... No hay duda de que a Piranesi le interesaba la historia y la arquitectura del pasado y que su visión es más científica y documental que escenográfica y propositiva. El mismo lo deja manifiesto en el prólogo a las *Antichità romane*: "En vista de que los restos de los antiguos edificios de Roma se van reduciendo a diario por las injurias del tiempo o de sus propietarios, he decidido preservarlos en estas planchas"¹². Piranesi ya sabe, conoce o intuye que la conservación es también una cuestión documental y de memoria pero, como también podemos ver en sus grabados, la reconstrucción del pasado es una tarea improbable. Si bien, por un lado existe un esfuerzo por describir y documentar minuciosamente los restos arqueológicos, por otra existe, cuando la hay, una absoluta arbitrariedad en su reconstrucción. Esta reconstrucción ideal, que todavía existe en Palladio, ya no es posible más allá de la reconstrucción cronológica del propio hallazgo o el orden metodológico del archivo o el museo. Como ha observado Tafuri a este respecto, "el conocimiento que aquella arqueología asegura se separa de la acción, queda relegada a la esfera de documentación evocativa"¹³. El pasado es, a partir de ese momento y desde un punto de vista científico, una realidad necesariamente fragmentada. Su reconstrucción como unidad narrativa pertenece necesariamente al terreno ideológico del historicismo.

Por último quiero convocar aquí la figura y la obra del filósofo y crítico alemán Walter Benjamin. Su obra me ha acompañado en mis reflexiones desde que la leí por primera vez en 1979. Benjamin ha sido y es para mí una de esas figuras de las que difícilmente puedo prescindir. Es como esos fetiches infantiles que siempre nos acompañan y que necesitamos a nuestro lado para sentirnos seguros.

En 1921 Walter Benjamin, también un coleccionista infatigable, adquirió una pequeña acuarela del pintor Paul Klee, aquel pintor de la vanguardia europea del período entreguerras que gustó definirse a sí mismo como abstracto con recuerdos. La obra, pintada un año antes y titulada *Angelus Novus*, acompañará a Benjamin el resto de sus días como una de sus más preciadas posesiones. Casi veinte años más tarde, en uno de sus últimos escritos conocidos como *Tesis de Filosofía de la Historia*, recrea la figura del *Angelus Novus* de Klee. A través de esta bella e intensa metáfora, Benjamin nos habla de nuestra concepción del

¹⁰Idem, pág. 227.

¹¹Idem, pág. 228.

¹²Cit. por A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez. *Vidas construidas*, Ed. G. Gili, Barcelona 1998, pág. 93.

¹³Tafuri, Manfredo. *La esfera y el laberinto*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1984, pág. 49.



Restauración del cementerio de Castellnou de Bages. Servei de Patrimoni Arquitectònic Local. Antoni González, arquitecto. F: M. Baldomà.

única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso"¹⁵.

Este es, creo yo, el mismo ángel metafísico que levita sobre el Cementerio de Castellnou de Bages¹⁶. Es el ángel que se eleva con la mirada espantada ante tanta destrucción, junto a los muertos, guardando su memoria y amontonando ruinas a sus pies, bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado...

Desde que conocí la bella e intensa imagen de este otro ángel abstracto y metafísico, construido en este pequeño cementerio rural por Antoni González, ambas imágenes convergieron en mí en una sola constelación. Desde entonces he guardado este hallazgo como un preciado secreto esperando una ocasión como ésta, porque me parece una de aquellas revelaciones felices que tan pocas veces se nos dan, aquella experiencia en la que al modo benjaminiano "pasado y presente vienen a converger en una sola constelación".

***José Luis Sanz Botey. Arquitecto. SPAL. Barcelona.**

tiempo histórico y de la imposibilidad de reconstruir el pasado como pretende el historicismo. Para Benjamin "articular lo pasado no significa conocerlo "tal y como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro"¹⁴. El texto de Benjamin dice así: "Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe

¹⁴Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid 1973, pág. 180

¹⁵Idem. Pág. 183.

¹⁶Ver: González Moreno-Navarro, Antoni. "Cementerio municipal de Castellnou de Bages, Barcelona". *On disseny*. Núm. 220 pág. 284-295 y "Lugar, memoria y restauración: el cementerio de Castellnou de Bages". *Loggia*, Núm. 11 pág. 60-73

CIONES, REPLICANTES Y REALIDADES VIRTUALES. LAS NUEVAS CARAS DE LA REPRISTINACIÓN¹

María Pilar García Cuetos*

El diccionario nos dice que lo prístino es aquello antiguo, primero, primitivo, original. Devolver ese estado a un edificio supone repristinarlo, recobrar lo primero, lo antiguo u original.

De debatir si se restauraba o no se restauraba, hemos pasado a aceptar que sí y a discutir siempre el cómo. Uno de esos cómo es, concretamente, el de la recuperación de lo desaparecido, el de la incorporación de materia nueva a la materia arquitectónica heredada, el de la búsqueda de una unidad, el del respeto a la visualidad y a la forma de la arquitectura. Desde un primer momento, y en las cartas internacionales de más o menos obligado cumplimiento, una cuestión parece haber quedado clara, *no falsear la historia*. Todos estamos de acuerdo en la premisa mayor, pero no faltan las matizaciones, el mismo Giovannoni, abrumado por las destrucciones que legara a Europa la segunda guerra mundial, claudicaba ante la necesidad de reponer, de rehacer, incluso de imitar, para completar la imagen general de la ciudad o del monumento. Y hay que decir que, aceptadas las matizaciones, la labor reconstructora de la posguerra europea acabó olvidando las delicadezas de la distinción entre verdad y materia y cayendo en brazos de la recreación general de barrios enteros. Las destrucciones traumáticas siempre trae aparejada, al menos así parece inevitable, la necesidad de repristinar, de devolver el bien desaparecido a su lugar y en la imagen más similar, mejor idéntica, al original. La vieja máxima de *"com'era e dove era"* esgrimida en el caso del campanile de San Marcos de Venecia se

vuelve a hacer presente. De hecho, fue el grito de guerra del abad de Montecassino tras su bombardeo. Era inevitable, Montecassino debía renacer, en palabras de su abad, hermosa expresión que he hecho mía y que encabezará una reflexión más amplia que la que aquí expongo: *succisa virescti*².

La teoría del restauro ha estado enfrentada siempre a contradicciones evidentes respecto a conceptos como el de autenticidad, identidad, materia o valor y verdad histórica. Unas contradicciones que ha dejado recientemente al descubierto Alfonso Jiménez, de manera tan certera como cáustica³. Analizando la evolución sufrida por la Carta del Restauro, expone Jiménez que la versión del 72, inspirada directamente en Brandi, proscibía *"complementos estilísticos o analógicos, incluso en formas simplificadas y aunque existieran documentos gráficos o plásticos que pudieran indicar cuál hubiera sido el aspecto de la obra completa"*, una prohibición radical y absoluta, a juicio de nuestro Premio Nacional de Restauración. Pero, quince años más tarde, en la edición de 1987, en palabras de Alfonso Jiménez *"mucho más hipócrita que la primera"*, se admite que se puede ser *"moderadamente violetiano"*, siempre que se trate de restaurar efectos de terremotos o de problemas técnicos como el "normal desagüe y deslizamiento de las aguas de lluvia"⁴, o sea, se otorga permiso para añadir formas en dos tipos explícitos de daños, dejando *"en el limbo de lo general casos tan poco italianos, pero reales, como los incendios del palacio de Windsor, del centro de*

¹ Este artículo se ha elaborado dentro del proyecto de investigación: "Oviedo, una ciudad medieval, De la fundación al incendio de 1521 (siglos VIII-XVI)", referencia HUM 01-04, financiado por la FICYT.

² Vid. El texto en *Papeles del Patal*, nº2, en prensa.

³ JIMÉNEZ MARTÍN, A. "Enmiendas parciales a la teoría del restauro (II). Valor y valores", *Loggia. Arquitectura & Restauración*, año II, nº 5, 1996, pp. 12-29, especialmente, pp. 24-27.

Lisboa o del Liceu Barcelonés, o los efectos de la guerra civil sobre los monumentos de Sarajevo". Concluye su reflexión categóricamente Jiménez, al señalar que "Es evidente que, tras una catástrofe, sísmica, bélica o hidráulica, es imprescindible restaurar las señas de identidad hasta el último detalle, como hicieron los polacos tras la Segunda Guerra mundial, y los rusos, y los alemanes, y lo harán los ex-yugoslavos y los italianos en Asís cuando se agoten los temblores del verano de 1997". En definitiva, a pesar de las contradicciones, bien parece que la repristinación no desaparecerá mientras sigamos experimentando pérdidas traumáticas de nuestro patrimonio arquitectónico. Apenas sufrida la destrucción en la abadía de Asís, ya pronosticaba Alfonso Jiménez que, inevitablemente, se recurriría, en la Italia del Restauo, a la repristinación, como finalmente ha sido el caso. Y en esa misma Italia se ha rehecho la Sala del Teatro de la Fenice de Venecia, una ciudad, junto con Barcelona, y sus no menos destacadas repristinaciones del Pabellón de Mies Van Der Rohe y el Liceo, que, a juicio de Jiménez, muestran una innegable tendencia a la repristinación. Pese a que se defiende la idea de que la autenticidad histórica debe primar sobre la formal, al menos en la teoría, la práctica repristinadora se mantiene, justificada fundamentalmente por la necesidad colectiva de mantener el valor emocional, de memoria, de ciertos bienes, del paisaje urbano, de recuperar ante la adversidad la sensación de normalidad, por la imposibilidad de nuestra sociedad de aceptar la pérdida de lo que consideramos bien colectivo fundamental e inalienable, seña de identidad colectiva, incluso componente básico de la individual, puesto que, cuando esta se manifiesta enraizada en un medio y una colectividad, las señas de identidad grupales son también individuales. La memoria colectiva es importante, pero también lo es la individual. Hay una vinculación emocional de un grupo, de una ciudad, con un monumento, pero también tenemos nuestra propia memoria y emociones unidas a ciudades, edificios, espacios. Nada más tranquilizador que la sensación de que, al menos el entorno, permanece incólume, de que puede renacer, al menos, nuestro paisaje. Este tipo de razones están, hoy por hoy, a mi juicio, muy por encima de toda carta o recomendación internacional, de toda ley, y quizás cuando teorizamos o decidimos olvidamos que la aspiración general es muy clara, y a veces bien distinta de la nuestra. Aunque he de reconocer que hay excepciones, quizás más impuestas por cuestiones políticas, como la solución adoptada en el caso de las "torres Gemelas", la idea de la idea de repristinar la ciudad de Baam nos devuelve a la tónica que mencionaba.

Centrándonos en la teoría de la repristinación, el debate al respecto se centra fundamentalmente en la idea de la autenticidad, si bien se trata de un criterio variable, en función de determinantes culturales, como ha puesto de manifiesto la Reunión de Nara. La Carta de Cracovia incide por última vez en el tema, siguiendo la filosofía de las anteriores y mostrándose partidaria de que sea predominante la idea de conservar el monumento en su integridad. Más clínico y cáustico, Alfonso Jiménez⁵ señala que lo "auténtico" es un valor difícil de definir, y que no es sino una "valor de presente, actualizado permanentemente por cada usuario" y apunta nuestra inmediata identificación emocional ante el efecto de *paso del tiempo*, expresado en "mezcolanza de superposiciones, restauraciones y genuinos deterioros"; en esa mezcla de pátina y efecto envejecido que parece ejercer una sugestión perversa, puesto que se acaba identificando arquitectura histórica con deterioro, al menos es lo que pienso, recuperando criterios propios de Ruskin. Volviendo a la arquitectura, si es que habíamos salido de ella, el meollo del asunto que nos ocupa suele estar relacionado con la pérdida de un monumento, o con la necesidad de acometer una intervención de empeño notable. Bien si nos encontramos ante una destrucción parcial total, o ante la necesidad de acometer una importante intervención que hace necesario añadir un elemento al conjunto arquitectónico, habrá que enfrentarse a la cuestión de cómo resolver tan crudas cuestiones. He pensado definir algunos de los casos con términos bastante en el candelero, por cuestiones más bien relacionadas con la genética y la bioquímica, pero cuyo valor como símiles me ha parecido interesante.

I. - EL ASUNTO DE LOS CLONES Y DE LAS RÉPLICAS, O LA REPRISTINACIÓN FEDATARIA

Se entiende por clon *la estirpe celular o serie de individuos pluricelulares nacidos de ésta, absolutamente homogéneos desde el punto de vista de su estructura genética y por clonación el acto de crear individuos idénticos en lo tocante a su estructura genética*. El material genético viene a ser como el equivalente a la autenticidad del monumento, tan similar en todos los casos, y tan distinto en su resultado final, producto de circunstancias, matices y azares. La réplica es la copia literal de una obra de arte y a mi juicio, desde el punto de vista arquitectónico, no puede ser una opción, porque es imposible obtener esa

⁴ Recoge el párrafo expresamente Jiménez, y yo me limito a señalarlo igualmente: "se podrán admitir excepciones limitadas en el campo de las restauraciones arquitectónicas, en el caso de que los complementos analógicos, si bien reducidos a lo esencial, sean necesarios para la protección estática de la fábrica"; "en especial en zonas sísmicas y para el mantenimiento más seguro de las partes supervivientes" "Y esto es válido también para aquellos elementos que aseguran un normal y equilibrado desagüe y deslizamiento de las aguas de lluvia", vid: Jiménez Martín, ob. cit., pp. 24-25.

⁵ JIMÉNEZ MARTÍN, A. "Enmiendas parciales a la teoría del Restauo (II). Valor y valores", *Loggia. Arquitectura & Restauración*, Año II, n° 5, 1996, pp. 12-29.

identidad total, que quizás sea un afán menos ideal en el arte mueble. Aunque, en el fondo todos somos conscientes de esto, el caso es que la búsqueda de la identidad total, remedo de la perdida autenticidad, está detrás de las nuevas empresas de repristinación acometidas en Europa desde la posguerra. Porque puestos a copiar literalmente, hemos renunciado a copiar mejorando el original en pos del ideal que buscaban los violetianos. La repristinación que se llevó a cabo en Montecassino, o en Varsovia, busca recuperar lo perdido en su literalidad previa a la destrucción. Ese afán, casi imposible en la práctica, nace, quizás, de la mala conciencia con que acometemos esas intervenciones, de la sensación de contravenir la norma, por mucho que se asuma la labor convencidos de su necesidad.

El fantasma de la falsificación, de la mentira, limita la repristinación al estado anterior a la destrucción. Son repristinaciones nacidas de la necesidad, de circunstancias extremas, ceñidas a la pragmática búsqueda de lo perdido. El monumento se recupera, al menos en teoría, con su historia. Ya no se trata tanto de recuperar la pureza de la arquitectura, como la pureza de la historia. Estas nuevas repristinaciones pretender clonar no sólo la materia, sino la historia, incluso el valor emocional, y eso las hace complicadas, yo diría que auténticas misiones imposibles. Con nuestros medios actuales, podemos clonar ovejas, pero no sentimientos, recuerdos y emociones. Lo curioso es que la arquitectura repristinada puede ser capaz de evocarlas, de recuperarlas, y no tengo muy claro si esa fuerza está en ella, o en nosotros, que la asumimos reconfririéndole esos valores, o sea, que la colectividad que recupera esa arquitectura es la que contribuye a repristinarla al reintegrarla emocionalmente. En definitiva, no menos inquietante, o paradójico, o lógico, no lo tengo claro, es que se haya reconocido a una ciudad como Varsovia su calidad de Patrimonio Mundial, con lo que el ICOMOS ha contribuido definitivamente a su repristinación. La "sinceridad" de la repristinación, si no se parte de defenderla abiertamente, se está apoyando hasta el momento en la coartada, quizás sería mejor decir que en la razón, de la pérdida traumática, de la necesidad colectiva de recuperar una señal de identidad desaparecida, aunque no de manera violenta, por una suerte de "estado de necesidad" y siempre sería necesario asumirla partiendo de la aceptación de sus limitaciones y márgenes de desviación. Desde mi punto de vista, quizás fuera este un criterio para medir la "autenticidad" de una intervención de este tipo: la reflexión previa, el enfrentamiento abierto, sin miedo a equivocarse y aceptando los límites y riesgos, del reto repristinador.

⁸ BELLINI, A. "De la restauración a la conservación; de la estética a la ética", *Loggia. Arquitectura & Restauración*, año III, nº 9, 2000, pp. 10-15.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Vid. ESTEBAN CHAPARRÍA, J. "La restauración y rehabilitación del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes para sede de la Biblioteca Valenciana", *San Miguel de los Reyes de Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, 2000, pp. 189-233.

II - LA CONCIENCIA DEL LÍMITE. EL ENCANTO DE LA SUGESTIÓN

Frente a quienes, desde diferentes puntos de vista, defienden que la repristinación es posible, e incluso deseable o una necesidad imposible de orillar, hay quienes, como Amadeo Bellini⁸, se muestran opuestos a ella y alertan sobre sus peligros. Afirmo Bellini que la arquitectura es, en esencia, materia en perpetua transformación y por tanto "irrepetible e irreconducible a un momento originario; no reconstruible si se ha perdido"⁹. Defiende, asimismo, que es precisamente la rotunda oposición a la repristinación la que favorece la modernidad, "desde el momento en que se niega la posibilidad de la reconstrucción, de la repristinación, de la restauración en estilo", porque "allí donde se ha experimentado el retorno al viejo filologismo historicista aplicado a la ciudad, se ha desempolvado (es oportuno indicarlo) una ideología interpretadora a través de la tipología, se ha llegado en breve tiempo a la cultura de la construcción en estilo y se ha traducido en un rechazo total a la modernidad"¹⁰. Hay, pues, dos cuestiones de apreciable interés que sugiere la reflexión de Bellini: de un lado la posibilidad de la reconstrucción o completamiento no literal, y de otra, la defensa del lenguaje contemporáneo en la intervención sobre monumentos.

La posibilidad de intervenir con nuestro lenguaje provoca menos rechazo que la de repristir con nuestro lenguaje, es más, puede pensarse que esta segunda opción es imposible. Hay, sin duda, cierto escrúpulo a considerar que, faltando el lenguaje mimético, falta la repristinación, pero la cosa no está del todo clara. ¿Qué otra cosa es sino una sugerente repristinación la recuperación de la cabecera de San Viçent de Malla?, ¿Y en el completamiento de la torre de San Miguel de los Reyes?. Como en los casos anteriores, las motivaciones son distintas, pero el resultado es que se ha rehecho, completado y recuperado elementos de arquitecturas monumentales, recurriendo a la sugerencia más que a la evidencia. Es que la repristinación no necesariamente debe ser fedataria. En San Miguel de los Reyes¹⁰, se había propuesto en primera instancia completar el conjunto, siguiendo las pautas de la arquitectura herreriana de Covarrubias y eliminar las referencias a la fase penitenciaria, como es bien sabido. Se trataba, por lo tanto, de recurrir a una clara repristinación. Tras una serie de avatares y nuevos proyectos, que no cabe aquí reseñar, el proyecto fue encargado al arquitecto Julián Esteban Chaparría. La idea rectora de su intervención fue "respetar, clarificar y poner en valor el magma histórico existente", empresa que

suponía operar de manera diversa en cada sector: restaurando, integrando elementos arqueológicos y fases del edificio, etc. Pero, para el caso que nos ocupa, lo más interesante fue la decisión de completar la inacabada torre nordeste. Esta decisión, devenida de necesidades funcionales y de la relectura del edificio es, a mi juicio, una evidente obra de repristinación, puesto que el mismo arquitecto señala que la torre *"fue construida con el volumen aparente faltante que jamás se había terminado"*, labor arquitectónica que, a su juicio, *"debe entenderse desde el esfuerzo de lograr una visión completa del monasterio en su gran fachada este, aunque que fue acompañada de ciertas abstracciones de huecos, ausencia de remates obre el antepecho y disminución de espesor de los nuevos muros por el interior de la torre"*. En sustancia, la idea fue rehuir la mimesis, evidenciando hasta dónde había llegado la construcción histórica. El mismo proceso se siguió en la construcción y el completamiento de la torre nordeste. En ningún caso se ha pretendido establecer una réplica, en cuanto a erigir algo idéntico a lo que pudo haber sido, sino completar la visión del monasterio y de facilitar el funcionamiento de la Biblioteca. Se trata, por lo tanto de un problema no sólo formal, sino inherente a la rehabilitación. Pero sea como fuere, se ha completado recurriendo a una sobria interpretación de volúmenes y a una discreta reinterpretación de vanos y elementos decorativos.

III - REALIDADES VIRTUALES, O LOS EXPERIMENTOS CON GASEOSA

La realidad virtual, la recreación informática, ha venido a introducir un sesgo sugerente en el debate de la repristinación. De un lado, abre la puerta a reproducir estadios diversos de un monumento, incluso el aspecto de los desaparecidos, pero también ofrece un banco de pruebas decisivo si se nos ocurriera rehacerlo, una posibilidad inexplorada pero real. Puede decirse que esta realidad virtual, partiendo de su misma definición, opera desde el principio de que es real, aspira a serlo, y en este sentido, se puede leer como una repristinación, puesto que incluso hay quienes la consideran dotada de una carga emotiva propia del monumento mismo. Pongamos por caso la reconstrucción virtual elaborada por Antonio Almagro sobre el palacio omeya de Amman. En ella vemos las ruinas y surge lentamente la reconstrucción virtual, la música nos acompaña, y el trabajo está concebido como un auténtico paseo virtual. En realidad, por científica que se proponga ser la realidad repristinada, es necesario recurrir a la sugestión, a la emoción, para transformar al viajero virtual en visitante de la ciudadela omeya. La realidad virtual, en este caso, completa necesariamente una materialidad reducida a ruinas y muestra una realidad basada en una materialidad casi mágica. Las ruinas de Amman, repristinadas virtualmente, pueden convertirse en una seña

de identidad colectiva basada en la fusión de la materia y la cibernética. De lo arriba expuesto, podemos colegir que la repristinación virtual fundamenta su "autenticidad" en la fidelidad a la materia arquitectónica perdida, pero ofrece posibilidades de manejo de esa realidad diferentes, desde la veracidad arqueológica a la sugerencia interpretativa. Sea como fuere, verdad histórica, valores emocionales y búsqueda de la realidad perdida, relacionan estrechamente este ejercicio con la repristinación material. Con la ventaja, a simple vista, de no falsear la materia, pero no con la misma inocencia respecto a la historia. En todo caso, no sé si lo más tranquilizador, o lo más preocupante, es que se trata de la realidad que tenemos del monumento desaparecido.

***María Pilar García Cuetos. Historiadora del Arte. Universidad de Oviedo. ALPRM.**

EN TORNO A LA CERTEZA. LA RECUPERACIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO SÍMBOLO DE UN TERRITORIO

José Laborda Yneva*

RESUMEN

Nuestros símbolos actuales residen en la recuperación de los símbolos de la historia, tal vez como denuncia hacia la sobredimensión de nuestra cultura contemporánea. Nuestra misión es recuperar con solvencia, mejorar en lo posible nuestros precedentes y aportar al futuro la herencia del pasado. Pueblo a pueblo, en todos los lugares grandes y pequeños el esfuerzo y el tiempo levantaron las iglesias, construyeron símbolos reconocibles de las épocas, resumidos en las trazas diversas, heterogéneas, sugerentes de nuestras iglesias. Han pasado los años, tal vez los siglos y esa actitud emergente y solidaria en busca de los símbolos no ha vuelto a repetirse. ¿Qué signos semejantes a las iglesias encontramos ahora en el impulso de nuestro tiempo?

Ésa es la capacidad transmisible de los templos como patrimonio arquitectónico. Por una parte, su fábrica, sujeta a la sucesión de los estilos, necesitada de atención material experta y de mantenimiento atento posterior; y, por otro, ese valor patrimonial poético que evoca la presencia de los templos como bien territorial simbólico, con independencia del estilo. Necesitamos la teoría, desde luego, pero tan sólo como un medio para hacer, no como un fin en sí misma que se nutre de sus propios hallazgos. Tendrían ustedes que recorrer despacio las hermosas iglesias rurales de Álava, escucharlas, conocer sus quejas para comprobar que su certeza tiene poco que ver con la teoría. Precisamente en ello reside el

mérito de quienes dedican su energía y medios a recuperar las iglesias alavesas o de cualquier otra parte. Lo hacen para reconocer su carácter funcional simbólico, donde lo funcional es precisamente lo intangible.

Han pasado ya los tiempos en que la arquitectura religiosa era capaz de crear signos reconocibles y modernos, acordes cada cual con su momento. No es casual por eso que nuestro tiempo se ocupe con tal denuedo en restaurar, porque conoce su incapacidad para sustituir. Demostramos, en cambio, el creciente aprecio por un pasado que encontramos lejano e inalcanzable. Deseamos recuperar el pasado ante la ausencia de valores esenciales y lo hacemos a través de sus símbolos construidos, por no hablar en este caso de otras recuperaciones antropológicas y etnográficas, también inalcanzables por su contradicción patente entre su desempeño y nuestra creciente tendencia al consumo.

Nuestros símbolos actuales residen en la recuperación de los símbolos del pasado, tal vez como denuncia hacia la sobredimensión ficticia de nuestra cultura contemporánea. Así son las cosas y, asumido nuestro papel en la Historia, a ello hemos de dedicarnos con eficacia para que nuestro tiempo, al menos, pueda ejercer su función de enlace de forma reconocible. Nuestra misión es recuperar con solvencia, mejorar en lo posible nuestros precedentes y aportar al futuro la herencia del pasado.



Iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa, Arñez. Vitoria.

Así es como cabe comprender el esfuerzo emprendido por algunas instituciones alavesas que han reunido sus voluntades para resolver en la medida de sus posibilidades el deterioro de sus hermosas iglesias. Sus fábricas, pese a sus achaques, permanecen sobre el resto de la arquitectura del territorio y configuran hitos reconocibles en cada lugar y en todos al mismo tiempo. Hay en su construcción síntomas y oficio que caracterizan cada comarca; las iglesias de la Rioja Alavesa, poderosas y extrovertidas, repletas de esa exuberancia que tan sólo el sur puede ofrecer; las de Zuia, mucho más herméticas, como ensimismadas entre los verdes de su paisaje, cubiertos de líquenes sus muros del norte, con sus torres rústicas o sus espadañas como testimonio de su pasado medieval; las de la Llanada, muchas de ellas seguras de sí mismas, abundantes en los recursos agrícolas que permitieron en su momento el realce de sus trazas y añadieron campanarios clasicistas a sus torres, piezas bien proyectadas y construidas en perfecta sillería, remates modernos que pudieran ser advertidos desde lejos, como conscientes de que el paisaje necesitaba de su verticalidad para enlazar con el aire.

Así son, en rápida síntesis, las iglesias de Álava. Casi todas ellas con orígenes medievales -románicos o pre-góticos-, testimonio de la estabilidad de un territorio precozmente reconquistado que encontró en los reyes de Castilla sus interlocutores válidos para preservar sus fueros y sus costumbres. Luego, andando el tiempo, se notó mucho en Álava su relación con América. Sus enlaces geográficos con Vizcaya y Cantabria desde el territorio de Ayala, o con Guipúzcoa desde los valles de Aramayona, permitieron a muchos de los segundos hijos de las familias alavesas aventurar el paso del Océano, establecerse en las Indias y prosperar. Pero regresaron a su tierra, tarde o temprano, y dispusieron de medios materiales desconocidos hasta entonces por las economías rurales del territorio.

Por eso, el siglo XVI asiste a la renovación de docenas de las sencillas iglesias medievales. Se amplían sus trazas, la arquitectura tardo-gótica o renacentista se superpone en Álava con plena seguridad sobre las fábricas de los siglos XIII y XIV. ¿Sería capaz nuestro tiempo de algo semejante? Sin duda no; no lo deseamos, no estamos seguros de nosotros mismos, no confiamos en nuestra arquitectura con la misma certeza que entonces manejaron quienes no dudaban que su arquitectura iba a mejorar lo que ya antes estaba bien hecho. Entre todos hemos compuesto leyes que nos impiden actuar a nosotros mismos. Son nuestras leyes, nuestras cautelas ante el temor de que nuestra arquitectura no sea capaz no ya de mejorar las trazas antiguas de nuestros templos, sino de que pueda llegar incluso a empeorarlas. Se trata de una reflexión objetiva: así son las cosas. Por eso estamos aquí, para compartir el deseo de superar nuestra incertidumbre.

Pueblo a pueblo, en todos los lugares grandes y pequeños el esfuerzo y el tiempo levantaron las iglesias, construyeron símbolos reconocibles de las épocas, resumidos en las trazas diversas, heterogéneas, sugerentes de nuestras iglesias. Han pasado los años, tal vez los siglos y esa actitud emergente y solidaria en busca de los símbolos no ha vuelto a repetirse. ¿Qué signos semejantes a las iglesias encontramos ahora en el impulso de nuestro tiempo?

También la Iglesia ha cambiado; asistimos a una progresiva sustitución de la custodia, antes cotidiana, de los edificios destinados al culto por otra forma de atención más dispersa, inevitablemente menos dedicada, en virtud de la falta de titulares en las parroquias. Nos habíamos acostumbrado a que las iglesias fueran de la Iglesia y que ella se ocupase de todo. Ahora eso, evidentemente, no es así. No puede serlo porque ni la disponibilidad económica necesaria ni el número de párrocos es en absoluto lo que fue. Nos encontramos ahora con que tratamos de recuperar edificios que han dejado de ser cotidianos, recintos que abren sus puertas pocas horas cada semana, atendidos por profesionales -los párrocos sin duda lo son- que deben ocuparse a la vez de otras cosas.

Las iglesias, esos símbolos emergentes, testimonio de nuestro pasado, signos del sentimiento colectivo, han dejado ya de pertenecer a sí mismas; ahora son esencialmente de todos aquellos que desean que esos hitos permanentes continúen siéndolo, considerándolos propios, si no en el estricto sentido de la propiedad sí en el de la representación común de la estirpe. La estirpe, término hoy en absoluto desuso, porque pocos hay que todavía relacionen su sentido con la herencia en lugar de con el linaje. Las iglesias son nuestra herencia visual de cada tiempo y lugar y los símbolos ineludibles de nuestra civilización occidental.

Hay muchas que aparecen sumidas en el completo abandono, faltas de culto y de gentes que apoyen su función con su presencia. De ellas queda su valor simbólico, su relación con la Historia, con la historia de las gentes y de la arquitectura si queremos considerar tan sólo su esencia laica. El esfuerzo y el tiempo levantaron las iglesias, fueron el resultado de una forma de entender la transcendencia que ya no existe en nuestro tiempo. Los mejores atavíos, la expresión más acabada de cada lugar convergieron en sus fábricas. Los periodos de prosperidad se reflejaron, ante todo, en la renovación de las iglesias, en su reforma y ampliación.

No hubo a lo largo de la historia de la arquitectura remilgos en demoler lo que resultaba escaso y edificar sobre ello nuevas trazas más amplias y modernas. Nuestro tiempo se asombra de esa forma de proceder. No comprende cómo las recoletas iglesias románicas fueron ampliadas con trazas góticas y éstas con otras renacentistas o barrocas.



Iglesia parroquial de San Juan, Marinda. Añana.

Pero las iglesias, la Iglesia, fueron ante todo expresión del espíritu de cada lugar, y el espíritu fue único hasta hace poco tiempo. Son naturales las superposiciones, las sustituciones, las demoliciones, las ampliaciones, muestras todas ellas de la vitalidad del espíritu. Ante todo, el objetivo residía en perdurar, no en multiplicar. Y perdurar llevaba consigo la seguridad que cada tiempo poseía del dominio de su expresión construida. Los estilos se suceden y cada época se sintió capaz de renovar con solvencia lo anterior, segura de mejorarlo. Así, el gótico incrementó las luces y las alturas del románico; el manierismo añadió civilización humanista al tardo-gótico; el barroco aportó vibración al renacimiento. Hasta aquí la Historia. ¿Qué somos capaces de aportar ahora a la sucesión de los estilos?

Seguramente tan sólo nuestra propia incertidumbre. Para nuestro tiempo los vestigios del pasado construido son tan excelsos, tan irrepitibles que no nos atrevemos a superponernos a ellos, nuestra inseguridad no osa siquiera sugerir el retoque de lo que, inevitablemente, pudo resultar equivocado entonces. Todo nos parece extraordinario porque nuestra prisa y nuestra falta de costumbre no nos capacita para sustituirlo por algo mejor.



Iglesia parroquial de Santa María, Moreda de Álava. Laguardia.

La recuperación de los símbolos del pasado necesita algo más que teoría, necesita oficio, necesita intensa dedicación, conocimiento de la arquitectura. Se trata de saberes casi por completo distintos del conocimiento del estilo y sus circunstancias. Nuestro papel es escuchar a esos edificios, acariciarlos, comprender sus sistemas constructivos, dormir en ellos si es necesario para escuchar sus suspiros nocturnos, rodearlos, penetrarlos para poder comprenderlos mejor. Y eso tiene poco que ver con la cautela de las leyes, ni siquiera tiene que ver con la historia del Arte; tan sólo tiene que ver con la Arquitectura.

Debemos ser capaces de transmitir nuestra ilusión de gentes maduras a los jóvenes que puedan ocuparse en los próximos treinta años de tomar el relevo de la atención que necesitan nuestros símbolos construidos. Tal vez sea esa nuestra herencia más solvente, enseñar. Ya sabemos que cualquier patrimonio implica herencia previa; hemos heredado la arquitectura que nos precede, hemos sido capaces de dedicar tiempo a comprenderla, tal vez hayamos contribuido algo a preservarla, e incluso a mejorarla en algunos casos. Pero eso es tan sólo una parte de nuestro trabajo; la otra es transmitir la herencia de nuestra experiencia como sucesión de errores, para que quienes vengan luego no necesiten esperar treinta años para saber lo que nosotros sabemos ahora. Debemos enseñar a jóvenes arquitectos, a jóvenes aparejadores, a jóvenes maestros de obras, gentes que se inician ahora en cualquiera de los oficios que tienen que ver con la recuperación del patrimonio construido, y evitar en lo posible las disgresiones escolásticas que se recrean en decidir el sexo de los ángeles.

Sabemos que hemos perdido nuestra capacidad en la artesanía, la hemos sustituido por otras pericias diferentes, más acordes con el pulso que parece señalar nuestra contemporaneidad. En ello reside nuestro reto, en saber compaginar el presente y el pasado, sus actitudes, sus ritmos distintos. Por eso es tan necesario que quienes se van a ocupar en adelante de la recuperación de nuestro patrimonio conozcan lo que fue y cómo fue hecho, sepan sus cadencias y dominen sus sistemas. Tal vez no podamos alterar los usos constructivos de ahora, ni los ritmos laborales del trabajo, ni convertir en expertos de pronto a quienes, con los medios a su alcance, se ocupan físicamente de la restauración de nuestros edificios históricos. Si podemos, en cambio, conocer bien el argumento de cuanto aparece en la escena.

Necesitamos la teoría, desde luego, pero tan sólo como un medio para hacer, no como un fin en sí misma que se nutre de sus propios hallazgos. Tendrían ustedes que recorrer despacio las hermosas iglesias rurales de Álava, escucharlas, conocer sus quejas para comprobar que su certeza tiene poco que ver con la teoría. Podrían conocer así el sugerente

paisaje del territorio, con sus cambios sensibles cada pocos kilómetros. Un paisaje donde los caminos son siempre transitables, aun los más estrechos; donde esa envidiable administración de los recursos propios que caracteriza la foralidad alavesa, atiende a sus gentes como en ninguna otra parte.

Verían cambiar las gamas de los verdes, atisbar de lejos los enclaves rurales, agrupados en torno a sus símbolos construidos, sus iglesias. Los verdes entonces se convierten en ocres, en grises, en tostados, según sea la piedra de la porción del territorio en que nos encontremos. Podemos acercarnos despacio, participar también de los cambios de la luz y del clima, que de pronto se torna húmedo y dispone casi siempre pórticos ante las portadas de los templos. Seguramente nuestra imaginación podrá recuperar entonces la presencia de la gente en esos pórticos vacíos, su lugar de resguardo y reunión de después de la iglesia, función arquitectónica y patrimonial insustituible por ninguna otra: la reunión de la gente, la transmisión de la noticia y de la experiencia.

Son esenciales los pórticos de la iglesias alavesas, no importa que sean rústicos y se encuentren superpuestos a trazas más cultas. Lo importante es su gesto de acogida exterior para permitir que la herencia de la palabra pueda seguir transmitiéndose. Ya ven que eso tiene poco que ver con la teoría. Y es que teoría, en ocasiones, ignora que la arquitectura es para la gente, con independencia del estilo. Se trata de preservar esa arquitectura como patrimonio en uso, no podemos convertir nuestras iglesias en objetos desligados de su función de cobijo, vaya la gente o no a rezar en ellas.

Nuestro tiempo asiste a la transformación secular de las trazas de los templos, comprueba en ellos los resultados de la confluencia de la necesidad, de la función, de la abundancia o del deseo de posteridad de quienes las transformaron, y tiende a considerar sobre todo su circunstancia de evolución del estilo. Pero es preciso avanzar sobre el estilo para analizar la función. Sin duda es la función lo que ha permitido evolucionar al estilo y no al contrario, aunque nosotros podamos tener otra forma de ver las cosas desde nuestro punto de vista un poco contaminado por la apariencia.

Precisamente en ello reside el mérito de quienes dedican su energía y medios a recuperar las iglesias alavesas o de cualquier otra parte. Lo hacen para reconocer su carácter funcional simbólico, donde lo funcional es precisamente lo intangible, aunque eso pueda parecer una contradicción semántica. No importa tanto la apariencia como la esencia, la capacidad reconocible de la iglesia como hito y testimonio del esfuerzo de las



Iglesia parroquial de San Andrés, Orbiso. Campezo.



Iglesia parroquial de San Román, Tobillas. Añana.

generaciones que se sucedieron para construirla y hacerla suya. Ésa es la capacidad transmisible de los templos como patrimonio arquitectónico. Por una parte, su fábrica, sujeta a la sucesión de los estilos, necesitada de atención material experta y de mantenimiento atento posterior; y, por otro, ese valor patrimonial poético que evoca la presencia de los templos como bien territorial simbólico, con independencia del estilo.

A eso se dedica desde hace años un grupo de gentes relacionado con ámbitos tan conceptualmente distintos como la Diputación Foral de Álava y el Obispado de Vitoria, conscientes de que uno de los signos de identidad del territorio se encuentra en la recuperación de sus templos como símbolo patrimonial indispensable.

***José Laborda Yneva. Arquitecto. ALPRM. Zaragoza.**



Iglesia parroquial de la Asunción, Tuesta. Añana.

DEBATE Y ESTADO ACTUAL DE LA DISCIPLINA DE LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA EN ITALIA

Javier Rivera Blanco*

EXPOSICIÓN

A partir del año 2000, en que se celebró en Roma y en toda Italia el último Jubileo, y hasta el momento, los profesionales de la conservación del Patrimonio de este país se han visto envueltos en un interesante debate sobre las técnicas, los métodos y los criterios para intervenir en el construido, en los centros históricos y en la arquitectura, así como en los Bienes muebles. Respecto a estos han sido claves en el proceso la reconstrucción de los frescos de Asís, la restauración de la Capilla de los Scrovegni en Padua (ambas dirigidas por Giuseppe Basile y el I.C.R. –Istituto Centrale per il Restauro–), la limpieza –todavía no concluida– del retablo marmóreo del Moisés de Miguel Ángel en San Pietro in Vincoli (por el Ministerio de Bienes Culturales) y la recuperación de las pinturas del P. Pozzo en S. Ignacio, los frescos del Gesù y de las pinturas de los muros laterales –frescos de Perugino, Ghirlandaio, Botticelli y Rosetti– de la Capilla Sixtina (dirigidas por Maurizio de Luca, Restaurador Jefe del Vaticano), lista que se podría extender a obras de Lanfranco, Piero della Francesca en Arezzo, etc.

Centrando nuestro interés en los bienes inmuebles, paisajes, centros históricos, etc., este sector ha conocido una gran producción en Italia. En el ámbito científico literario destacamos tres publicaciones por sus valores objetivos –desde nuestra modesta opinión– que creemos

manifiestan los polos de interés emergentes en este momento entre los profesionales del lugar. Las Actas del IV Congreso ARCo (Associazione per il recupero del costruito; Roma, 2001; Ruggero Martines, presidente) que plantea el problema de la *Manutenzione e recupero nella città storica* y, específicamente, *“L’inserzione del nuovo nel vecchio”* a treinta anni da Cesare Brandi. Los trabajos de restauración aquí reunidos exponen las diversas posturas existentes hoy en el país, desde el criterio “intervencionista” –dominante– a los de mínima acción. Otro libro notable editado a finales del 2001 es *Il Manuale del Restauro Architettonico* (Mancosu Editore), que comenzara a dirigir Bruno Zevi y que, desaparecido el gran maestro, ha llevado a fin como coordinador su hijo Luca Zevi; en esta obra se pone al día el “arte de la restauración” en Italia con trabajos de numerosos profesionales de distintas tendencias y sensibilidades, como Marco Dezzi Bardeschi (Politécnico de Milán), Paolo Marconi (Universidad de los Estudios de Roma Tre), Paolo Rocchi (Universidad de Roma “La Sapienza”), Luciano Marchetti (Superintendente Regional para Bienes Culturales de Umbria), Andrea Bruno (Politécnico de Milán), y otros como Antonio Pugliano, Carlo Blasi, Marisa Laurenzi Tabaso, G. Tosti, etc. Se trata de una especie de enciclopedia que abraza desde los materiales y causas de las degradaciones, la metodología, las técnicas y los diferentes criterios con casos prácticos recientes y la revisión de los históricos (el nuevo sobre el antiguo, los diferentes tipos de reconstrucciones, la restauración crítica y los demás explicados por los arquitectos que los aplican) y su vigencia en la actualidad¹.

¹ La ordenación no es afortunada, carece de índices detallados y como libro de consulta puntual exige laboriosidad. A favor cuenta con que es menos “italianista” que la mayoría de los textos sobre restauración que se escriben en este país, por lo que incluye ya numerosa casuística extranjera. De las restauraciones españolas hay alguna referencia a la de Salvador Pérez Arroyo en Carracedo y a la de Latorre y Cámara en Melque (Toledo). En cambio, es resaltable que toda la documentación venga incorporada en un CD-Room, eso sí, sin buenos índices tampoco.

Y más reciente aún, y como el anterior con una presentación en público de gala, modelo que debería copiarse en España para ensalzar estos trabajos socialmente, otra obra, en este caso de Giorgio Croci, ingeniero restaurador: *Conservazione e restauro dei beni architettonici* (UTET, Torino, 2001); una novedosa historia de la arquitectura desde los sistemas estructurales y desde los orígenes de los métodos constructivos hasta las más recientes actuaciones en el patrimonio construido. Otra reunión científica de alto nivel fue la celebración en Roma, en marzo (días 18 al 20), del congreso de ASS.I.R.CO. (Associazione Italiana Recupero e Consolidamento Costruzioni; Paolo Rocchi, presidente) dedicado a arquitecturas religiosas (de todas las creencias) y su conservación, que en el caso de las católicas estudió las influencias del Concilio Vaticano II (*La Liturgia postconciliare ed il restauro*).

También de primeros de año el magnífico libro de *La Cattedrale di Spoleto. Storia, Arte, Conservazione*, coordinado por Giordana Benazzi y Giovanni Carbonara (Federico Motta Editore, Milano, 2002), verdaderamente modélico de cómo se estudia, interpreta y conserva un gran edificio, con estudios, análisis, documentación y propuestas que yo no conozco casos similares en España.

Italia continúa siendo uno de los países del mundo que más promueve el estudio y las investigaciones sobre conservación en consonancia con una larga tradición y la necesidad de encarar la recuperación de su extraordinario patrimonio, el más amplio cualitativa y cuantitativamente del planeta, y lo prueba sus editoriales especializadas en publicaciones de este tipo con medianas tiradas (Universidades, Utet de Turín, Gangemi y Bonsignori de Roma, etc.), así como con el mantenimiento y la influencia de una serie de revistas monográficas especializadas, como *ANANKE* –dirigida por Marco Dezzi Bardeschi–, *TeMa* –por Amedeo Bellini– y *Recupero e conservazione* (Milán), *Palladio, Topos e progetto y Materiali e Strutture* (Roma), *Restauro* (Nápoles), y *ANAK'KI-T* (Florencia), etc. Las investigaciones realizadas por el CNR, por los Institutos de Restauro (ICR, Opificio di Firenze, ICCROM de Roma, Vaticano) por universidades con sus Departamentos y Escuelas de Especialización y Master, etc., colocan en vanguardia a los italianos. La celebración de sus ya clásicas Ferias del Restauro de Ferrara (abril, en la que llamó la atención los avances tecnológicos del ente regional de la Toscana), y la nueva de Catania, señalan la estructura de desarrollo alcanzado en este campo.

PROBLEMAS Y TENDENCIAS

El mencionado Croci plantea su obra desde las claves de la disciplina, el proyecto y

los profesionales que lo elaboran. Como ingeniero deja claro su punto de partida: *"I criteri di consolidamento e di restauro, inoltre, spesso seguono filosofie diverse a seconda che il progetto sia compilato da ingegnere e tecnici da un lato o da architetti, archeologi e storici dall'altro: i primi, infatti, interpretando gli interventi in funzione della sicurezza, ricorrono facilmente a misure invasive e lesive del valore storico del Bene, mentre i secondi, più attenti al rispetto del valore formale e architettonico, spesso non hanno la preparazione di base per individuare quali misure siano effettivamente necessarie e calibrarne l'entità"* (p. 3). Enfrentamiento este que los arquitectos llevan a su propio campo argumentando entre sus mismos congéneres el sentido profesional de la restauración, y su negativa a considerarla un subgénero de la arquitectura; así lo defienden también en el norte Dezzi Bardeschi y Amedeo Bellini en Milán (véase la renovada revista Tema), o Vasallo y Cristinelli en Venecia desde el nuevo Doctorado de Excelencia en conservación, y en el sur Alberti en Catania y Giovanni Carbonara y Paolo Marconi, en Roma. Así el último en su más reciente ensayo insiste en definir al arquitecto como generalista y necesaria su formación específica en historia y restauración para estar capacitado y entender la intervención en los monumentos recurriendo a la analogía de la medicina: *"Si apre perciò, ed anche si chiude, il discorso sullo 'specialismo disciplinare' che deve distinguere l'architetto chiamato ad operare sui centri storici. Il parallelo tra il 'chirurgo' e il 'restauratore d'architettura' è troppo abusato per doveri insistere qui ancora. Ogni Soprintendente appena pensionato, nello scrivere la sua autobiografia, si è soffermato su un simile automatico raffronto, e pensiamo a Dillon, soprattutto. Ma il raffronto, seppure usurato, non è tuttavia divenuto peregrino, poiché non vi è dubbio che il 'medico generico' sta al 'chirurgo' come l'architetto 'generalista' sta all'architetto restauratore"* (Restauro urbano: il belli e il pacchiano, Parerga e Paralipomena", Actas, 2001, p. 519).

Y, en cuanto a técnicas y métodos, continua innovando el equipo de la Universidad de Siena (Parenti) y es de destacar el número monográfico sobre "El Coliseo" dirigido por Mario Docci, publicado en la Revista del Departamento de "Rilievo". El grupo de Bresanone, como gustan de llamarse por el lugar de las primeras reuniones, busca una alternativa a las corrientes tradicionales. No obstante, y sin menoscabar en nada su profundo rigor, a mi me parece más una metodología, excelente, que una teoría de la conservación.

CONTEMPORANEIDAD EN EL PASADO PARA CONVERTIRLO EN PRESENTE

El otro gran debate se centra no ya sólo en los métodos y los criterios, sino también en cómo plantear las nuevas aportaciones de la arquitectura contemporánea en los

centros históricos o incluso dentro de propias obras ya monumentales por su entidad estética, histórica o documental, lo que los italianos denominan la "inserzione del nuovo nel vecchio", aspecto sobre el que están trabajando los más importantes pensadores y prácticos del patrimonio en este país.

El aviso de atención lo han puesto obras y concursos planeados en la capital con motivo de las renovaciones emprendidas para el Jubileo (Cripta Balby, Palacio Massimo, Termas de Diocleciano, nuevo ingreso a los Museos Vaticanos, Palacio Altemps, Tabularium, ex-convento de San Ambrogio en piazza in Lovatelli), y la controvertida batalla entre políticos y profesionales sobre la intensa e impactante reforma propuesta por Richard Meier para el Ara Pacis y entorno, justamente paralizada. Pero también se ha presentado en toda Italia planteando la necesidad de establecer nuevos criterios de recuperación de los cascos históricos. Así el debate se abrió polarizando tensiones sobre la propuesta de torres para Modena por Frank O. Gehry que ha promovido mayoritarias repulsas; el nuevo ingreso de los Uffizi de Arata Isozaki, más comprensible con la historia y con los vacíos urbanos—en este caso con uno ocasionado por los bombardeos de la II Guerra Mundial aún irresuelto—; con el nuevo proyecto para la Galería de arte contemporáneo de Zaha Hadid o ya desde el ámbito más disciplinar de la conservación y la restauración la efectuada reconstrucción de las bóvedas y de los frescos de la Basílica de Asís abatidos por el terremoto.

En cuanto a las restauraciones y labores de conservación insertas en el sentido de la disciplina, el debate se ha planteado en Italia en numerosos edificios que muestran las posiciones y las tendencias predominantes.

Así, una de las actuaciones más esperadas es el resultado de los proyectos para la Venaría de Turín, la Citronería de los Saboyas, una de cuyas alas ha sido ganada en concurso por Paolo Marconi, que, además de la consolidación plantea la construcción en su interior de pequeños quioscos que siguen la forma lingüística del edificio grande trasladando su semántica a pequeñas piezas construidas con materiales modernos; la técnica que el ha denominado de la "matrioska" rusa (la muñeca dentro de otra muñeca). Andrea Bruno y Gae Aulenti, configuran con sus respectivos y distintos proyectos el resto de las intervenciones en el lugar. Tres tendencias diversas y encontradas.

En Sicilia, que cuenta con notables obras de interés en estos últimos momentos, nos ha llamado la atención las propuestas de Giancarlo de Carlo² para la Facultad de Catania en el magno edificio de los benedictinos introduciendo diseño en las nuevas construcciones detrás del complejo, en la nueva escalinata de acceso para salvar los restos arqueológicos hallados debajo y en la división en plantas aéreas de las crujeas del claustro grande.

Noto, la pequeña y notable ciudad del barroco, conoce numerosas obras para solucionar los daños del terremoto de 1995. Las más debatidas las relativas a la Catedral que se está reconstruyendo del hundimiento de su mitad perdida, después de los informes de la UNESCO y Consejo de Europa en los que intervino el arquitecto francés Bernard Fonquernie, para establecer los criterios de la reconstrucción. El edificio que había sido recientemente mal restaurado sufrió el colapso de un pilar y la bóveda de hormigón arrastró a toda la nave y la cúpula al suelo. Los autores de la restauración son dirigidos por el arquitecto Salvatore Tringali.

En esta isla destacan también las labores de limpieza aplicadas en lugares como la Catedral de Catania, San Domenico de Noto, etc. (por Arturo Alberti), desde las posiciones y criterios de máximo respeto del grupo de Bresanzone.

En la isla también se están revisando las restauraciones realizadas hace cuarenta años por Francesco Minnisi, hoy revelándose negativas, como en el Teatro de Heraklea o en Piazza Armerina; sin embargo, para nosotros, el Museo de Agrigento mantiene aún todavía su belleza narrativa.

En esta última localidad, en el Valle de los Templos, ejemplo de conservación de un yacimiento arqueológico, se trabaja ahora, tras arduas discusiones, en la consolidación de "Il quarto capitello" occidental de la Concordia (arquitectos P. Melli y C. Bennardo).

En la Península las operaciones más notable de restauración estructural se han llevado a cabo en Pisa y en Asís por equipos multidisciplinares con métodos que bien se podían copiar en España si entre nosotros el orgullo de unos y de otros y las administraciones entregadas fueran capaces de corregir sus errores permanentes.

En la torre de Pisa el "Comité para su salvaguardia" (formado por M. Jamilkowski—coordinador—

² De este mismo arquitecto y muy polémico es el proyecto de recupero para el complejo de la Data de Urbino, que ha sido denunciado por Italia Nostra a la UNESCO (ha sido publicado en la revista ANANKE, nº 30, septiembre de 2001, p. 19 y ss.

y por los profesores J.B. Burland, R. Calzona, A. Mignosi Tantillo, G. Creazza, G. Croci, M. D'Elia, R. Di Stefano, J.D. Barthelemy, G. Macchi, L. Sanpaolesi, S. Settis, F. Veniale y C. Viggiani) ha corregido parcialmente los asentamientos diferenciales soto-excavando bajo los cimientos para compensar ligeramente la inclinación y evitar la continuación de la compresión de los estratos de arcilla, técnica que se acababa de utilizar en la catedral de México D.F. (Sergio Zaldivar).

En San Francisco de Asís el terremoto del 26 de septiembre de 1997 destruyó la resistencia del tímpano de la fachada del transepto izquierdo y, en concreto, de las bóvedas sobrecargadas por materiales allí dejados década tras década de forma imprudente. El equipo de los ingenieros G. Croci, G. Carluccio y A. Viskovic con el arquitecto P. Rocchi ha realizado el proyecto bajo la supervisión de Mario Serio, comisario para la zona abatida por el terremoto y Luciano Marchetti, vice-comisario para Umbria, ayudados por otro Comité de "progettazione integrata" compuesto por el historiador y coordinador artístico por parte del Ministerio de Bienes Culturales A. Paolucci, C. Centroni arquitecto y superintendente de Umbria, el Dr. Giuseppe Basile para los frescos por el Istituto Centrale per il Restauro y R. Pagetta, geometra y director de obra.

Un modelo semejante de actuación de equipos mixtos en sus conocimientos y competencias y Comisión de asesoramiento y seguimiento se aplicó en la restauración del Tempio de San Pietro in Montorio de Bramante en el Gianicolo de los españoles, en el que participaron arquitectos, restauradores, historiadores, etc., italianos (Capponi) y españoles (José Sancho Roda, Antonio Sánchez Barriga) beneficiándose de todo ello el Bien Cultural, la prudencia y el acierto, aunque no se han abordado las preocupantes humedades que afectan a todo el subsuelo y que exigirían una operación más importante y drástica.

En Roma las intervenciones han sido numerosísimas con motivo del Jubileo 2000 y han continuado después. Toda la ciudad se ha visto inmersa en el debate sobre el "intonaco" de sus fachadas urbanas. Se prodigaron los estudios y mapas de colores de casas y calles enteras (como la plaza de España) y se adoptó por eliminar los tonos cálidos de los Saboya con doscientos años de existencia y retornar a los pálidos y claros del Renacimiento surgiendo una nueva y desconocida ciudad, y en muchos casos sin el conocimiento suficiente documental. La limpieza de superficies conoció, pues, un fuerte impulso, y desde la misma fachada de San Pedro y la columnata de Bernini se ha llegado a las más recientes limpiezas en parte del Coliseo, del Teatro de Marcelo, el Palacio Farnese, la Chancillería –en exceso blanqueada– hasta el más reciente palacio Massimo

alle Colonna, en general buscando las pátinas antiguas y la personalidad anterior a la Unidad de Italia. Mientras, en otras ciudades cundía la imitación como en el Palacio de los Dogos de Venecia, y en otros lugares se abría una intensa discusión –como en Urbino– ante la "libertad" de elección de nuevos revocos y colores.

Otro animado debate se planteó –y continúa– sobre la nueva sistematización del "Área de los Foros Imperiales" después de las últimas y afortunadas campañas de excavaciones. Parece que se mantendrá la ordenación efectuada por el Mussolini urbanista conservando los oasis vegetales de pinos de Muñoz a la vez que se optimizará el gran parque arqueológico que conforma este lugar uniéndolo con la Vía Appia en excepcional continuidad histórica, documental y estética, el que ya se llama área arqueológica más grande del mundo. La Comisión formada para garantizar la idoneidad de las decisiones a tomar la componen el Alcalde de Roma (en la firma del documento Francesco Rutelli, ahora Walter Veltroni), y los expertos y funcionarios técnicos Irene Berlingò, Giovanni Carbonara, Adriano La Regina, Eugenio La Rocca, Mario Manieri Elia, Ruggero Martines y Silvana Rizzo como secretaria.

CONCLUSIONES

Las posibles conclusiones son conocidas por cuanto no alteran la situación producida desde hace un par de décadas. En el universo italiano mejora notablemente y siempre por delante de otros países europeos la metodología de estudio y de conocimiento de los bienes inmuebles con la incorporación de nuevas indagaciones sobre las técnicas tradicionales y un constante estar al día en los descubrimientos de las nuevas tecnologías, obligados en gran medida por los inmensos factores de riesgo que afectan a su patrimonio, como terremotos, inundaciones, efectos de los volcanes, supratutilización turística, etc., etc.

Los criterios o tendencias continúan polarizados entre los no intervencionistas, los defensores de la lingüística histórica y su interpretación desde el presente y los creadores y representantes de la contemporaneidad como nota predominante en los edificios del pasado que necesitan ser restaurados o rehabilitados para ser recuperados socialmente, fuere cual fuere su función.

***Javier Rivera Blanco. Historiador. Universidad de Valladolid. ALPRM.**



II. Método y proyecto



REVISIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL CATÁLOGO DE EDIFICIOS Y ELEMENTOS DE INTERÉS CULTURAL DEL CONCEJO DE OVIEDO

José Ramón Fernández Molina*

(Ponencia transcrita literalmente)

Debo manifestar que estoy feliz y encantado de estar de nuevo participando en este encuentro de apasionados por el Patrimonio Monumental, que es esta 2ª Edición de la Bienal de Restauración que promueve la Academia del Partal. Quiero dar las gracias a nuestros compañeros de la organización por brindarme la posibilidad de intervenir por primera vez en este foro y en razón de esa circunstancia y de mi condición de arquitecto civil, de arquitecto no docente, de arquitecto no acostumbrado a hablar en público en exceso, espero que la audiencia tenga benevolencia y comprensión hacia mi peripeca personal. También debo dar las gracias muy gustosamente, por cierto, a nuestros anfitriones, a la Fundación Catedral Santa María por su recepción llena de amistad y de calor y de eficiencia, y que nos está haciendo especialmente grata nuestra estancia en esta espléndida ciudad de Vitoria.

Por otra parte, mi presencia aquí está motivada por mi reciente incorporación a la Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental y por el deseo de estar en ella, contribuyendo modestamente, en mi caso, y con los deberes hechos en la medida de lo posible, al mejor cumplimiento de sus fines, que no son otros que la mejor valoración del patrimonio monumental español. De ello, presentada la oportunidad de un trabajo de interés general, si bien, como vamos a ver, instrumental, que cae bajo mi responsabilidad profesional en la coincidencia temporal de desarrollo de esta Bienal, parecía lógico poner en práctica las intenciones anteriores. Dicho trabajo está en proceso y, por tanto, lo que traemos aquí es una noticia del desarrollo del mismo, una vez explicitado que el trabajo no ha sido terminado, por desfase del calendario inicialmente previsto, y a la que faltan todavía pues unos 4 meses.

Mi responsabilidad como adjudicatario de la correspondiente asistencia técnica, en una contratación pública, es la de cumplimentar obviamente sus previsiones y para ello estoy eligiendo un equipo multidisciplinar. Y aparece la palabra de nuevo. De entre ellos, de entre los miembros del equipo multidisciplinar, debo citar, por la importancia de su misión, a la Adjunta a la Dirección, Raquel Alonso, académica del Partal y que lamentándolo mucho no ha podido venir a incorporarse a esta explicación. Ella está colaborando lealmente como colaboradora directa mía y como fiel transferidora de los conocimientos de su disciplina específica. Es profesora de la Universidad de Oviedo, del Departamento de Arte en la Facultad de Geografía e Historia. Ella dirige al grupo de historiadores como investigadora principal y bajo el formato de un proyecto de investigación, suscrito entre la Universidad de Oviedo y un servidor.

Y señalaré también a la persona que me acompaña aquí, José María Cuesta Puente, programador informático y responsable del diseño del software empleado como soporte de los trabajos; por tanto, un socio tecnológico, responsable de su propia empresa. Está instalado en Cabezón de la Sal y que paralelo está desarrollando también tareas técnicas para el Ayuntamiento de Oviedo en la modelización de las aplicaciones del Plan General de Ordenación Urbana, que está soportado en un sistema de información geográfica, y que por tanto también esperamos que esta herramienta que les vamos a exhibir hoy siga estableciendo aplicaciones prácticas en nuestro actual trabajo. En esta ocasión me apoyará como experto maquinista en el corrido de las imágenes.

El trabajo que aquí se presenta es consecuencia, como ya he dicho, de la adjudicación

de una asistencia técnica al Servicio Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Oviedo, para la complementación y actualización del Anexo II de Protección del Patrimonio Histórico, correspondiente al Plan General de Ordenación Urbana de la ciudad, aprobado definitivamente en fechas relativamente recientes, en junio de 1999. Por dimensionar o predimensionar para ustedes el ámbito del trabajo, el precio de licitación fue de 46 millones de pesetas, 276.000 euros aproximadamente, y el de adjudicación, previa presentación de 3 equipos que optamos a la adjudicación, de unos 40 millones de pesetas.

Por lo que respecta al conjunto de elementos a estudiar, se acerca a unos 1000 y que, teniendo en cuenta 3 situaciones diferenciadas, se desglosarían en 3 áreas funcionales, en cuanto a nuestro trabajo, en razón de la naturaleza previa y de la intensidad previsible del mismo:

- unos primeros 500 elementos, indicados en este listado al que me he referido y que son los que previamente seleccionó el equipo redactor adjudicatario del Plan General de Ordenación Urbana, que es la consultoría de Madrid INECO, que formó un equipo redactor que dirigió el arquitecto Rafael Peñuelas.
- después otros 400 elementos integrantes de 2 Planes Especiales de Protección y Reforma Interior, los identificados como P. E. P. R. 1 y P. E. P. R. 2, aprobados con carácter previo al Plan General vigente e igualmente vigentes en la actualidad, redactados por un equipo dirigido por Francisco Pol y en el que la misión, desde el punto de vista de los pliegos, por nuestra parte, es transferir al formato unitario, que hemos diseñado como base de datos consultable e interactiva, toda aquella información, a parte de ver su estado de conservación y de intervención al día de hoy.
- y luego un grupo indeterminado de elementos, entre 70 o 100, ese orden, reiteradamente olvidados por su situación en suelo no urbanizable o rural, en razón de probablemente dificultades mayores para su estudio precedente.

Como balance provisional, al día de hoy, el número de elementos consolidados está en torno a los 1050 del nuevo catálogo, entre las bajas y las altas. Hay bajas en el sentido de la desnaturalización de un amplio grupo de edificios, que pese a estar catalogados e inventariados de una manera más o menos somera o esquemática en el Plan General de Ordenación Urbana de 1986, han sufrido un proceso de degradación que los hace hoy irreconocibles en términos patrimoniales. Y llamo la atención sobre algo que ya se ha citado aquí también, ante esta triste evidencia, sobre el hecho de que estos instrumentos técnicos

deben ser acompañados de voluntad política de preservación y de mucha gestión cuidadosa posterior; sin estas dos facetas, el Patrimonio Cultural de nuestras ciudades históricas seguirá desapareciendo con o sin catálogos o planes especiales de protección presentes.

Por otra parte, me gustaría indicar dos pinceladas muy rápidas sobre el marco legal de interés para la comunidad sociocultural del Principado de Asturias, en el que se está desarrollando este trabajo. Está caracterizado por la muy reciente promulgación de la Ley Regional del Suelo y de la del Patrimonio Cultural. Ambas vienen a establecer unas reglas de juego, con relación a las políticas de Ordenación y Protección del Patrimonio Cultural, por primera vez en el ámbito asturiano, con unos niveles de compromiso político y de carga técnico-instrumental de cierto interés. Por otra parte, y en razón de su promulgación, prácticamente coetáneas, que ha generado incluso que haya sido el mismo grupo técnico de juristas quien haya formulado las respectivas ponencias de los proyectos de ley, han desembarcado en el ámbito social de Asturias con un alto grado de armonización en sus formatos operativos.

Desde el punto de vista de nuestro interés profesional y también desde el general, nuestro trabajo supone como el primer escenario o el primer prototipo, como instrumento regulador de la protección del Patrimonio Arquitectónico de Interés Cultural, que surge de ese marco legal. A lo que añadiremos también, que será referencia obligada, y esperemos que para bien, por administrar el Conjunto Histórico Patrimonial más importante del Principado de Asturias.

A título de ejemplo y en aspectos de carácter práctico-eficaz, citaremos que la Ley del Suelo del principado de Asturias establece la obligatoriedad de aprobación simultánea de los planeamientos generales y de los catálogos urbanísticos que formen parte de los mismos. Suponemos que en la búsqueda de evitar situaciones como la que supone la propia de este trabajo, en al que no existe suspensión de licencias urbanísticas, mientras se lleva a cabo esta revisión y actualización del catálogo, no hago ningún comentario sobre lo que está situación significa. Se trataría de no dejar en manos del ayuntamiento de turno la gestión de la patata caliente de una nueva paralización de la actividad constructiva, etc., y máxime en una región como la nuestra, caracterizada por un declive industrial y estructural desde hace 20 años.

En otro orden, y con filosofía similar, la Ley de Patrimonio Cultural del Principado de Asturias establece, en una disposición transitoria, que quedan cautelarmente protegidos

durante 10 años todos aquellos elementos de interés cultural, que figuren incluidos en los distintos inventarios oficiales existentes; por tanto, con carácter previo a la promulgación de la ley. Con objeto de establecer ese período de tiempo para la adaptación de los planeamientos a la obligación establecida en la misma norma, según la cual todos los planes generales deberán incorporar un catálogo de protección del Patrimonio Cultural; si se tiene en cuenta que existe un amplio número de concejos con normas subsidiarias y que la Ley del Suelo Regional también prescribe su paso a plan general, estamos ante una operación de gran calado que permitirá emerger un notable conjunto de catálogos urbanísticos de protección en los próximos 10 años. Esperemos que ello redunde en una mejor situación de nuestro Patrimonio Cultural y que supla la inexcusable situación actual de ausencia, tras 20 años largos de competencias exclusivas de la Comunidad Autónoma en Patrimonio Cultural, de un inventario general completo del Patrimonio Cultural del Principado de Asturias, ya que numerosas tentativas parciales no han culminado en la obtención de un instrumento de trabajo básico, pero tan esencial, en cualquier territorio, de la importancia cultural de la que hablamos aquí.

Tras esta breve presentación, me gustaría, también de la manera más rápida y breve posible, sintetizar cuestiones que son obvias, pero que definen el marco de la intención, cuando nosotros planteamos la propuesta metodológica del catálogo. Consideráramos, en aquel momento, que el catálogo, como figura urbanística, era conformar un documento base, que asegure la preservación del Patrimonio edificado de mayor interés del Concejo de Oviedo; permitiendo, en su caso, la adaptación del mismo a nuevos usos, que aseguren su pervivencia futura y su adecuada articulación, dentro del tejido en el que se insertan. Todo ello en consonancia con las previsiones y actuales contenidos del Plan General de Ordenación Urbana y su condición de planeamiento urbanístico superior y como desarrollo del mismo en el área específica de protección del Patrimonio Arquitectónico existente. Igualmente podría servir, decíamos entonces, mediante la divulgación apropiada de sus contenidos, a un mejor conocimiento y valoración de las mejores cualidades de dicho Patrimonio Arquitectónico de Interés Cultural. Asimismo, debía constituir una herramienta eficaz, uno de los motivos principales, por los cuales surgió la asistencia técnica desde el punto de vista municipal, era disponer de una herramienta eficaz para la gestión del Patrimonio, en el sentido de dar respuesta a las múltiples necesidades que pueda demandar la gestión municipal más directamente ligada al objeto de esta convocatoria.

Respecto a la metodología propuesta, por otra parte, obvia para todos ustedes, suponía el desarrollo de un proceso estructurado en sucesivas fases de aproximación y

reconocimiento del Patrimonio: desde un conocimiento documental previo, un exhaustivo trabajo de campo, etc., etc., etc. De la puesta en relación de dicha información se procederá en su caso a una síntesis, que permitirá establecer los niveles de valoración apropiados, que supongan una ordenación y clasificación de dicho Patrimonio de acuerdo con sus diversos grados de relevancia. Igualmente se procederá a una sistematización en un soporte instrumental adecuado a dicha información y además de la elaboración de una normativa que asegure el fin buscado y la adecuada puesta en valor de los elementos catalogados. Aspecto que se considera esencial es la valoración de la correcta implicación de los elementos catalogados, piezas o conjuntos en su dimensión urbana. Ello deberá alejar el consabido peligro de la estricta consideración objetual, catálogos como rosario de edificios o arquitecturas, contextualizándolos, sentido y carácter, en su organización urbana y territorial.

Algunas cuestiones ya de carácter más concreto, como el equipo redactor y su forma de trabajar; tengo que decir que nosotros montamos una metodología de acuerdo con nuestra falta de experiencia, pero con un gran esfuerzo y tratando de consultar y aprovecharnos de experiencias anteriores; de tal manera que, ahora mismo hay un equipo formado por una serie de profesionales, que en teoría estarían dispuestos para poder hacer otro catálogo, pero hemos sufrido un gran esfuerzo en la puesta en marcha de este, hemos organizado un prototipo, por decirlo de alguna manera.

Un esquema muy rápido de cómo está organizado; está constituido por un arquitecto director, que es un servido, una historiadora adjunta a la dirección y una arquitecta coordinadora general. Los tres formamos un equipo de supervisión y dirección de los trabajos, que se comienzan a desarrollar desde el punto de vista de lo que llamaríamos la producción, en un planteamiento previo con un documentalista, que hace un rastreo general de la documentación existente y de aquella, de alguna manera, que en un nuevo proceso de rastreo pudiera aparecer. Luego hay un responsable de la logística y elaboración documental previa, para que trabajen unos equipos de catalogación, que ahora descubriré, y de la recepción y montaje de los trabajos de catalogación, cuando ellos vuelven después. Luego hay 5 equipos catalogadores formados por: un arquitecto, arquitecta, historiador e historiadora, que trabajan en equipo y que se comprometen co-responsablemente al resultado de cada uno de los elementos, que ellos mismos analizan y formulan, en realidad, en sus áreas de trabajo. Después hay un arquitecto que coordina un área de tecnología y de patología, con otros dos arquitectos más, por entender que la intensidad del rastreo que estamos haciendo, desde el punto de vista del análisis, no podría caer en manos de dos personas solamente,

por muy expertos y eficaces que fueran; y por lo tanto, esta área de tecnología y patología, que es un área que incluso en esta asistencia técnica se nos ha subrayado con gran énfasis por parte de la Administración Municipal el estado de conservación de los edificios para evitar especulaciones mayores cuando se proponen las intervenciones mediante licencia, en el sentido de que la realidad ha superado claramente lo que se prescribió previamente en el documento. Después hay un arquitecto, que revisa concretamente el área del Casco Antiguo, a través de esos 2 planes especiales, como un trabajo específico, que como he dicho antes, es transferir la información, que teóricamente está establecido ya como una especie de catálogo, antecedente de este, en esos 2 planes especiales. Hay un programador informático. Hay una empresa de fotogrametría digital apoyando, que ha hecho diversas fases previas de planimetría. Un equipo de 2 delineantes. Un estudiante de arquitectura, que ha colaborado con nosotros, y una estudiante de arquitectura técnica. Y en general, el personal de apoyo circunstancial de mi estudio profesional: delineantes, administradores, etc.

Tarea, especial también, tiene, en un caso concreto, con otros 2 arquitectos, que no he citado todavía, más la arquitecta de coordinación, el planteamiento de la normativa. Para ello contamos con la colaboración, a parte de esas otras 2 arquitectas, de un arquitecto adscrito al Instituto de Urbanística de la Universidad de Valladolid, don Gregorio Vázquez Fustel, que lo hemos fichado por su capacidad profesional y, entre otras razones, porque había sido uno de los arquitectos redactores de la Guía de Arquitectura de Oviedo y tenía un especial conocimiento del objeto de este trabajo.

Tareas específicas individuales; ya lo he dicho, cada ficha es responsabilidad de un equipo catalogado, luego entran otros que controlan la calidad y en fin, en sucesivas tareas de supervisión, vamos dando un poco maquetación final al producto, por decirlo de alguna manera.

Hablando ya del instrumento, del artefacto, que hemos tratado de definir como mecanismo, es una base de datos que tiene un carácter autónomo con relación al Plan General de Ordenación Urbana, que a su vez es un sistema de información geográfica; de manera que, tienen un carácter funcional independiente, pero podrían estar vinculados y de hecho así lo hemos ofertado y así lo vamos a conseguir. Se puede abrir el Plan General a través del sistema y desde ahí pasar, en un determinado momento, por una operación muy rápida y puntual, a la ficha del catálogo correspondiente. Y el catálogo también puede funcionar totalmente autónomo con relación al Plan General, porque transferimos

determinada documentación del Plan General al soporte de las fichas del catálogo, que son unas fichas de elemento y unas fichas de conjunto; de manera que, podríamos incluso olvidarnos del Plan General y trabajar solo con el instrumento del catálogo; no solo en términos municipales, sino lógicamente, una de las cosas que no he citado, pero que es obvia, es que este instrumento más allá de definir un mecanismo útil para la gestión administrativa, debe ser un material de trabajo para la investigación y para el conocimiento, que es lo que verdaderamente nos interesa de este trabajo, más allá de su utilidad.

La documentación gráfica, que he comentado que se transfiere, no solo desde los documentos originales del Plan General, sino también la que hemos ido aportando a través de fuentes documentales, se establece en un formato que evite manipulaciones; tenemos pendiente la resolución de algunas cuestiones legales en cuanto a la propiedad intelectual, etc. Y lo que quisiera subrayar también es la enorme colaboración que estoy, afortunadamente, consiguiendo de la profesión, de nuestra profesión, de los compañeros arquitectos, que lógicamente desde hace 10 años, y algunos incluso un poco más, estamos trabajando todos con tecnología informática y por lo tanto, bien porque se puedan escanear planos que no estaban en soporte informático, pero también por muchos de los proyectos que ya están desarrollados así. Nos están transfiriendo, con una idea de que lógicamente lo convirtamos en una imagen, porque será a efecto solo de consulta, información y documentación, que está enriqueciendo este documento; de tal manera que, este trabajo, que, en fin, yo nunca lo entendí como una cuestión personal, es, en cierto modo, un trabajo colectivo y nos permite, o espero que permita a la sociedad, a la opinión pública, visualizar cómo se puede trabajar desde los ámbitos profesionales expertos; no solo los arquitectos, sino obviamente también los historiadores, que estamos vinculados al Patrimonio Cultural; de manera que, devolvamos de alguna manera a la sociedad parte de lo que ha supuesto nuestra formación.

Hablando concretamente de la ficha tipo, una ficha elemento, lo que vamos a hacer ahora es: con un solo edificio, un edificio relativamente paradigmático, porque según las investigaciones, si no con total certeza, en gran medida, es probablemente uno de los poquísimos edificios, si no el único, que ha sobrevivido a un incendio que se produjo en Oviedo en 1526, que es la Casa de la Rúa, al lado de la plaza de la Catedral, utilizaremos esa ficha como ficha de elemento para explicar un poco cómo hemos procedido.

La ficha de elemento y también la de conjunto, la de conjunto no teníamos ninguna preparada y por lo tanto no la he traído, pero se diferencian exclusivamente en el hecho

de que en el conjunto van colgados determinados elementos vinculados, están estructuradas ambas en 3 apartados:

- un apartado de información que barre diferentes áreas de información y que se organiza a modo de ventanas. Y haré 2 epígrafes directamente muy rápidamente:

- uno de identificación del conjunto o elemento individual. Ahí en pantalla se observarán pues las informaciones que aparecen.
- otra ventana de localización geográfica con un formulario de conexión al sistema de información geográfica; es decir, la cartografía geográfica.
- después, una documentación planimétrica ya propia del elemento o del conjunto.
- otra ficha posterior, ventana o formulario, como dicen los informáticos, de documentación fotográfica.
- otra, de datos dimensionales y funcionales, que ya es una explotación, de alguna manera, de las anteriores, en términos de aportar cuestiones prácticas, como la superficie ocupada en planta, etc., uso o nivel de ocupación del edificio, etc.
- y luego, una ventana, importantísima desde el punto de vista de lo que nos han pedido, que es la descripción del estado de conservación, donde hay un rastreo y una combinación fotográfico-literaria de qué es lo que le pasa al edificio, cuál es su sistema estructural, etc.
- a continuación viene una ventana de características históricas, que en teoría es el caballo de batalla y el lugar donde nos tenemos que meter todas las distintas disciplinas. Y digo caballo de batalla, porque no hay ningún casus belli afortunado, y algunos pequeños problemas de convivencia entre un grupo de más de veintitantas personas siempre se producen, pero bueno hemos conseguido resolverlos. Y aquí es donde todos debemos de decir cosas, en el análisis arquitectónico. Y la palabra "arquitectónico" aquí no significa la exclusión de nadie obviamente.
- también existen 2 ventanas posteriores, donde en una se hace una descripción del entorno urbano del elemento o conjunto, por la importancia que ya subrayamos al principio.
- y en la siguiente, una documentación gráfica, también de este aspecto contextualizador.

- hasta aquí digamos que sería la justificación de por qué se hace una valoración del Patrimonio y sobre todo justificar lo que vamos a proponer a continuación que es, en 2 ventanas: protección legal y normativa; establecer cómo se regula, cómo se protege, cómo se recomienda, qué obras son autorizadas, etc. Desde el punto de vista municipal, esto es lo más importante y sería el segundo apartado: el regulador, el instrumental regulador.
- finalmente nos quedaría el último, que no es que tenga menos importancia, que es una manera de codificar o sistematizar la información anterior en un anexo, que es la información bibliográfica y las fuentes documentales.

***José Ramón Fernández Molina. Arquitecto. Oviedo. ALPRM**

EL VALOR INTANGIBLE DEL PATRIMONIO COMO CONDICIONANTE DEL PROYECTO

Pedro de Manuel González*

En la vigésimo quinta Conferencia General de la UNESCO (París, 1989) se aprobó una "Recomendación sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular" entendida como "el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y valores se transmiten oralmente, bien sea por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la **arquitectura** y otras artes". Dicha recomendación estaba dirigida a los estados miembros.

Son los primeros intentos oficiales de la UNESCO para proteger unos valores que, estando presentes en el patrimonio cultural, no se presentan ante el espectador de forma material. Se les denomina "valores intangibles" y en esta comunicación trataré de definirlos.

En la recomendación anterior, junto a otros bienes a proteger de carácter etnográfico o etnológico, aparece la arquitectura, refiriéndose en aquellos momentos, a la arquitectura popular o vernácula cuyo conocimiento y parámetros se han transmitido, secularmente y de forma general, por vía de tradición oral. En esta época, no se diferenciaba aún entre el concepto de patrimonio intangible y el de "valor intangible del patrimonio".

Posteriormente, en 1999, el Consejo Ejecutivo de la UNESCO acordó la proclamación de las obras maestras del patrimonio oral e **intangible** de la humanidad"

Mas adelante, el concepto de valor intangible del patrimonio se ha ampliado y, ya no son únicamente aquellos valores transmitidos por tradición oral sino, también, aquellos otros que desvelan, en la materialidad construida del patrimonio arquitectónico en general, las razones históricas, las creencias, motivaciones, modos de organización, etc. que han regido en cada comunidad humana el curso de su evolución.

Estos valores intangibles se hallan inmersos en los inmuebles o en los espacios que les sirven de contenedores, a través de la cultura que dimana de ellos; son reconocibles mediante la sensibilidad personal y/o colectiva - de la sociedad o grupo en el que ha sido creado- y se conservan y transmiten mediante la memoria histórica y la formación cultural. En consecuencia, podremos hablar, de la peculiar personalidad histórica y cultural de los diferentes núcleos de población, barrios, calles o edificios; de su identidad, que no consiste únicamente en los elementos o testimonios físicos, sino también en el "sabor", en la singular atmósfera que los envuelve, en el "alma" o espíritu que les caracteriza y que es inseparable de ellos y que, por esa razón, se hacen memoria y seña de identidad y de símbolo, y también materia de estima para la población que los realizó y alberga.

Las diferencias conceptuales y de criterios y en especial de sensibilidad de las diferentes culturas o civilizaciones, fruto de su evolución histórica, motiva que el patrimonio arquitectónico en general y en particular sus valores intangibles, implícitos en él, puedan ser valorados de muy diferente forma o incluso pasar desapercibidos. Todo depende del grado de conocimiento histórico y cultural, o de integración en la cultura que lo alberga y de la sensibilidad del individuo o grupo que lo estudia, contempla o habita.

Las diferentes sensibilidades en la definición y conocimiento de los diversos componentes que integran el patrimonio arquitectónico, se constató claramente en la Conferencia de Nara (Japón) al tratar sobre la "autenticidad" en el patrimonio arquitectónico. Para los japoneses y otros pueblos orientales, a la hora de conservar el patrimonio arquitectónico, prima ante todo la conservación del lugar, de la forma, del espacio construido, del concepto o idea, antes que los materiales. Esta manera de actuar, que a muchos occidentales, resulta extraña, tiene su explicación en la naturaleza perecedera, o poco resistente, de los materiales empleados en la construcción de sus monumentos (madera, papel, etc.), en la existencia frecuente de fenómenos naturales en su área geográfica (terremotos, huracanes, etc.) que los destruye y, también, en su concepción filosófica y/o religiosa de la vida, en la que tiene una gran importancia la interioridad del ser mismo y su íntima relación con el universo que le rodea. De ahí, que para esos pueblos, lo sensorial y sentimental; el valor de los símbolos, el "espíritu" de sus creaciones arquitectónicas, es decir, el elemento intangible, enraizado en la memoria histórica y colectiva, sea considerado como el factor principal perdurable y digno de conservación, en detrimento de la materia.

Estamos en una época de fuerte interrelación cultural. Occidente mira a Oriente y viceversa y se descubren, en otras culturas, valores, conceptos y formas de entender y ver la vida nuevos, diferentes, o no desarrollados de igual manera.

Nuevas ideas y conceptos se intercambian y se asumen con mas facilidad que antaño. La UNESCO, como organismo mundial, por poner un ejemplo, recoge aportaciones de las diversas culturas. Así sus declaraciones de Patrimonio de la Humanidad, se enriquecen con nuevos valores y matices que no corresponden ya únicamente a los valores de la civilización occidental. Ya no se declara únicamente a los monumentos por el valor material, histórico o artístico que encierran (valores tradicionalmente occidentales), sino también por la trascendencia de una idea, concepto en ellos reflejado, por su valor como símbolo cultural, por su valor identitario, etc. fruto de las aportaciones de países jóvenes y de otras latitudes.

Pondré unos ejemplos que nos son próximos: La declaración de los monasterios de San Millán de la Cogolla, en la Rioja, y el Camino de Santiago. Los monasterios riojanos no se declaran únicamente por los valores históricos y artísticos que poseen, sino, fundamentalmente, por ser el lugar donde se escriben las primeras palabras del castellano y del vascuence. Es el lugar donde se materializa algo tan etéreo, y tan presente, como el idioma, idioma que a la vez sirve de lazo de comunicación, entendimiento y unión entre las personas y entre los pueblos. Todos ellos, valores universales.

Por lo que respecta al Camino de Santiago existe un trazado físico, unos monumentos que lo jalonan, unos paisajes, pero ha sido, a lo largo de la historia y es, vía de comunicación y de intercambio de ideas, de arte, de cultura; senda de realización interior y personal del peregrino, germen de la unidad entre los pueblos de Europa; símbolo de la civilización cristiana europea, etc. Estos son los valores intangibles del patrimonio, aquel "plus ultra" fuera del tiempo y del espacio que los hace ser por estar implícitos en los monumentos.

A través de estos ejemplos, hemos podido comprobar como el valor del patrimonio, no está constituido únicamente por el de los elementos físicos o materiales con que está realizado. El monumento, deviene en patrimonio, en tanto que es reconocido por la sociedad como portador de unos valores, materiales e inmateriales ("intangibles"), que están implícitos en él.

No existe una definición sobre el "valor intangible del patrimonio". A tenor de lo expuesto, podemos considerar que es aquel que motiva y/o responde, por una parte, a los factores no racionales, subjetivos, de la naturaleza humana: sentimientos, memoria, emociones, sensaciones, sensibilidades, evocaciones, símbolos, espiritualidad, ... y, por otra, a su inteligencia. Es un valor subyacente en las formas constructivas y espaciales y constituye el carácter del elemento patrimonial, es, definiéndolo de manera coloquial: su "esencia", su "alma".

Como primera aproximación al tema y sin ánimo de exclusión, pueden entenderse, entre otros, como elementos que lo configuran, los siguientes:

- El poder de la imagen como señal y símbolo que un monumento, conjunto, sitio o lugar tiene. Por ejemplo: El acueducto de Segovia.
- El poder evocador, generador de sentimientos y de recuerdos individuales y/o colectivos. Ejemplos: La ermita de un pueblo, la casa natal de una personalidad, la sinuosidad de una calle árabe, la fragancia y color de unos jardines, el rumor del agua de un surtidor, el sitio histórico de Waterloo
- El poder de identidad colectiva para una población, sociedad, cultura o civilización, Las pirámides de Egipto, el skai line de un pueblo con su castillo y su iglesia, o de Manhattan.
- El valor documental del monumento o sitio que nos transmite, de manera fehaciente, noticia de: historia, cultura, sociedad, economía, filosofía y forma de vida de una época o épocas, idiosincrasia de la población, arte, técnicas y tecnología constructiva, ambientes, etc.

- El valor testimonial y de memoria histórica de una cultura, de una sociedad y de una época contenido en los monumentos y sitios. Una ruina arqueológica, la herencia urbanística, ...
- El poder generador y potenciador de sensibilidades: belleza, calma, paz, religiosidad, emociones. Un jardín japonés, el claustro de un monasterio, el patio de una casa andaluza ...
- El poder como elemento transmisor que una edificación, elemento mueble o lugar tiene como generador de espiritualidad y vínculos de relación espiritual: El monasterio y la montaña de Montserrat, un icono, un Buda de Afganistán, etc.
- El poder definidor como hito o elemento substancial, integrado o integrador, del paisaje urbano o rural. El castillo de un pueblo, el sugerente árbol tras la tapia de una calleja ...
- La íntima relación (unidad) del monumento o conjunto histórico con su entorno, urbano o rural, definidor, por una parte de su imagen paisajística y, por otra, herramienta de comprensión histórica, cultural, económica y social de la época.
- El poder generador de relaciones humanas y de vínculos culturales entre las personas y entre estas y el monumento, conjunto o sitio histórico, tanto de orden personal como colectivo (turismo, folclore, manifestaciones culturales y religiosas etc.) que permite al patrimonio ser un factor generador de relación y de cohesión social entre las personas. El café-casino del pueblo, la especial configuración urbanística de la plaza y las calles de un pueblo, la iglesia donde se celebra el misterio de Elche, el Camino de Santiago, ...
- Y ... tantos otros.

De lo expuesto se puede deducir que el valor intangible del patrimonio puede en cierto modo considerarse como un auténtico valor social, no consumible, transmisor de cultura y generador de beneficios estéticos y éticos.

Como resumen podemos considerar dos grandes grupos en los que se manifiesta en diferentes grados y medida el valor intangible del patrimonio: a.- en los edificios que, por sus características arquitectónicas, lo llevan implícito en su arquitectura y/o entorno, y b.- el de aquellos monumentos en los que les viene dado por causas o condicionantes ajenos a su realidad física como tal.

De manera gráfica y expresiva, aunque extrema, podemos presentar al valor intangible del patrimonio, como aquel que motiva y eleva los sentimientos, la sensibilidad humana. Es aquel que motiva, por un lado, la destrucción de las Torres Gemelas de Nueva York o la de los Budas de Afganistán y, en sentido contrario, la que mueve a conservar una humilde ermita de pueblo o unas salinas, el que incita a defender, ante un movimiento especulativo, un barrio histórico, o a reconstruir Varsovia, el campanile de Venecia o el Liceo de Barcelona.

Una vez esbozada una definición y presentados algunos de los elementos que pueden constituir, individualmente o en conjunto, lo que entendemos por "los valores intangibles del patrimonio", observamos la necesidad fundamental, de que, éstos, deben ser tenidos en cuenta si queremos conservar y transmitir en toda su integridad el patrimonio arquitectónico. En aras a esa integridad, conviene también realizar una importante labor de sensibilización y de difusión del conocimiento de esos valores para que puedan ser reconocidos y conservados en la memoria histórica y, por último, es conveniente, de manera general, una labor de educación en el respeto, el conocimiento y tolerancia mutua de las diferentes culturas y civilizaciones como mejor fórmula de preservación del patrimonio y, a través de él, conseguir, mediante su uso y disfrute, una sociedad más humana y con mejor calidad de vida.

Dejaré para otra ocasión los importantes y necesarios aspectos de sensibilización y de educación de la sociedad con respecto al patrimonio arquitectónico y me centraré en lo concerniente a la intervención sobre lo edificado.

Por lo expuesto con anterioridad, se colige que, con el fin de proteger todos los valores patrimoniales de un monumento, su restauración o conservación debe de ser integral. En consecuencia, toda conservación o restauración integral de un monumento debe llevar consigo, como es notorio, no solo el mantenimiento de los aspectos estructurales, formales y estilísticos, sino, también, el de su atmósfera, ambiente y entorno (físico e intelectual) que lo envuelve. Restauración y conservación, que nos permitirá apreciar los valores estéticos o funcionales de la edificación; comprender el proceso ideológico, histórico, cultural y social, de su formación y desarrollo en el tiempo y, al mismo tiempo, emocionarnos, "sentir" y "vivir" su esencia y sus detalles.

Conviene en consecuencia, a la hora de elaborar el proyecto, junto a los otros parámetros, que toda restauración científica implica y que, por sabidos de todos no hace falta enumerar, saber captar el carácter, definir el valor intangible que enmarca al

monumento, reconocerlo y procurar transmitirlo en todo su rigor, en toda su esencia de manera reconocible y entendible.

Es muy difícil, dada la naturaleza y diversidad del valor o "valores intangibles del patrimonio", establecer una pauta a seguir válida para la conservación y puesta en valor de todos y cada uno de ellos. Cada monumento tendrá la suya, en función de sus características. Unas veces será el recuerdo histórico, otras la delicadeza de su ornamentación, otras la magia de sus espacios y ambientes, de la luz, del color, de los murmullos y fragancias ...; otras, el conjunto de todos esos factores, o de tantos otros ... En los conjuntos históricos deberemos considerar junto al mantenimiento de los factores ambientales, paisajísticos, emocionales para la población, etc. que su conservación integral sea realizada con criterios de sostenibilidad y en aras a la mejora social de los habitantes. En cada monumento, conjunto o sitio histórico deberemos intervenir de manera crítica y de acuerdo a un análisis riguroso y científico de todos y cada uno de los elementos que lo configuran y condicionan. No hay una única receta, pero lo que sí que podemos decir con rotundidad es que debemos procurar que nunca la intervención anule, deforme, o enmascare los valores propios y el valor intangible; valor intangible que no es otra cosa que la esencia, el carácter, de ese monumento; de ese conjunto o sitio histórico, sería tanto como perder gran parte de su razón de ser.

Al mismo tiempo, y para aquellos monumentos en que el valor intangible viene dado por causas externas a la configuración arquitectónica del monumento, conviene esforzarnos en conseguir que esos valores sean divulgados y puestos en valor para que sean fácilmente reconocibles y entendibles por todos, ya que, un bien solo será valorado si es conocido, y reconocido, como tal.

***Pedro de Manuel González. Historiador. Generalitat de Catalunya. Barcelona. ALPRM.**

CONJUNTOS HISTÓRICOS DE GALICIA: CRITERIOS DE ACTUACIÓN

Concepción Fontela San Juan*

(Ponencia transcrita literalmente)

Conjuntos Históricos de Galicia: criterios de actuación, se estructura en 2 partes: un análisis pormenorizado de la definición de conjunto histórico, en el que se compendian los principios básicos de actuación, que la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia ha transmitido al legislador, líneas maestras que servirán de hilo argumental para esta breve exposición teórica. Y a continuación, siguiendo las actuaciones realizadas en 2 Conjuntos Históricos declarados Bienes de Interés Cultural, Pontevedra y Allariz, observaremos las actuaciones realizadas y nos aproximaremos a los criterios que tras ellas subyacen, utilizando la experiencia de Santiago de Compostela siempre como contrapunto.

La ley 8/95 del Patrimonio Cultural de Galicia considera conjunto histórico a toda agrupación de bienes inmuebles que formen una unidad de asentamiento continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana, por ser testimonio de su cultura o por constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad, aunque individualmente esto no tenga especial relevancia.

De esta definición podemos extraer algunas conclusiones: en primer lugar, que la normativa gallega sustituye el concepto estático de centro histórico considerado como una entidad aislada y aislable por el concepto dinámico de conjunto histórico, desde el que se pretende superar cualquier tipo de confrontación existente entre ciudad antigua y ciudad moderna.

Esta ciudad histórica se hace ostensible como el producto más acabado de un proceso creativo, testimonio vivo que estimula la vocación de la memoria colectiva, tanto generacional como histórica.

Una historia que se puede re-conocer a través de la detenida lectura de los registros estratigráficos que el tiempo ha ido sedimentando en el territorio que ocupa y que han servido para cubrir necesidades de uso y disfrute, derivadas de las formas de vida de diferentes colectividades.

El legislador tiene bien presente la importancia que en Galicia tiene la estructura física que da cobijo a estas agrupaciones de inmuebles, por ser aquí, el paisaje y el entorno, tanto o más representativo que las propias construcciones humanas.

A esta interrelación establecida entre los hombres y el espacio físico se incorporan parámetros que resultan esenciales para la total comprensión de esta comunidad y que pertenecen al mundo de lo intangible, perfectamente definidos en la 25ª Conferencia General de París de 1989, como un conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural, fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responde a las expectativas de la comunidad, en cuanto a expresión de su identidad cultural y social.

Las normas y valores se transmiten oralmente, bien sea por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden entre otras: la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos,

la mitología, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.

En los conjuntos históricos se concentra, pues, el Patrimonio Cultural, físico y material, que otorga carácter e identidad a las comunidades que los habitan. Su conservación o mantenimiento no puede ser concebido, por tanto, como la mera preservación de su imagen. Este es el gran reto que plantea su conservación y cuya razón de ser radica en asegurar su esencia como ciudad inscrita en la Historia, al tiempo que garantizar su permanencia y actualidad a través de su contribución a la innovación social, económica y cultural de la comunidad. Desafío que bajo acepciones, como turismo cultural o desarrollo sostenible, se han convertido actualmente en el punto más álgido del debate gallego.

Si bien parece incuestionable que en este siglo XXI en el que nos encontramos, ambos factores constituyen un estímulo político, motor e impulso de nuevas sinergias para la puesta en valor de las Ciudades Históricas, su avance incontrolado puede provocar, y de hecho viene provocando, impactos negativos, en ocasiones irremediables, que aconsejan la reconsideración de temas que, de modo alguno, deben ser tomados arbitrariamente. Los efectos negativos de un turismo cultural en desarrollo, que si bien aporta beneficios y es tradicionalmente considerado como vector de desarrollo económico y social, fuente de ingresos y de empleo, conlleva riesgos como: fragilización de la población, pérdida de identidad del lugar, disminución o desaparición de actividades tradicionales, para beneficio de un monopolio, centrado en la actividad turística.

En Galicia, el impacto del turismo cultural es prácticamente inocuo, salvo en el Camino de peregrinación a Santiago. Actualmente las hospederías e infraestructuras creadas a lo largo del Camino resultan absolutamente insuficientes para dar cobijo a los peregrinos que se dirigen a Compostela.

Por otro lado, la masificación del fenómeno Jacobeo y su insuficiente e inadecuada difusión cultural amenaza, no solo con alterar ritos y costumbres, sino con dejar su impronta, año tras año, en el cambio de uso de interesantes locales comerciales, que se transforman en tiendas de souvenirs, que ofrecen al peregrino artículos, la mayor parte de las veces carentes de interés.

Este es un tema que amenaza, no solo con frivolar el más antiguo itinerario cultural europeo, sino que tiende a provocar un notable deterioro en la calidad de los productos autóctonos, que se ven obligados a competir con las imparable cadenas del "Todo a 100".

Para poner freno a este tipo de situaciones, autores como Jordi Pardo, plantean una necesidad de establecer cargas máximas de turismo en la ciudad, ya que el turismo tiene que ser sostenible en el plano ambiental, ecológico, social y cultural, para que sea sostenible desde el punto de vista económico.

Nos enfrentamos así, al ambiguo concepto de sostenibilidad, que tanto preocupa en las políticas actuales de conservación de los centros históricos gallegos. Su fundamentación viene dada por la búsqueda del equilibrio entre las capacidades reales y las limitaciones existentes.

Tras consultar varias publicaciones sobre esta temática con objeto de buscar modelos de actuación y gestión, que permitiesen establecer paralelismos con los Planes de Protección de la Comunidad Autónoma de Galicia, en líneas generales, podemos afirmar que Pontevedra y Allariz, responden a los parámetros considerados idóneos, ya que ambos son modelos que logran revertir el proceso de deterioro medioambiental, para alcanzar un alto nivel de desarrollo endógeno.

De este contexto se deduce que los conjuntos históricos cuentan con un valor económico, un valor ambiental, un valor estético y un valor informativo, por el hecho de reconocer unos objetos del pasado, el carácter de legítimos documentos de la Historia, que expresan cosas sobre las personas que los crearon y utilizaron. Se pueden añadir además valores de uso, valores formales y simbólicos. El valor de uso se constituye como un valor testimonial y posee una dimensión económica, intelectual y científica, e incluso política.

Pero los valores de la ciudad todavía pueden ampliarse, hasta incluir el compromiso adoptado por ella ante su conservación, a la que se incorpora el patrimonio vernáculo e industrial, subyacentes en la propia definición de conjunto histórico, con la que hemos iniciado la exposición, y el patrimonio moderno y contemporáneo.

La ley de Patrimonio Cultural de Galicia establece que, tras la declaración de un conjunto histórico, el Ayuntamiento en que se encuentre tiene la obligación de redactar un Plan Especial de Protección del área afectada. La aprobación definitiva del Plan requerirá el informe favorable de la Consellería de Cultura, que se entenderá positivo transcurridos tres meses desde su presentación. La obligatoriedad de dicha normativa no podrá excusarse en la preexistencia de otro planeamiento contradictorio con la protección y la inexistencia previa de planeamiento general.

Estas son las referencias a la ley 8/95 con respecto a la protección de los conjuntos históricos, pero ¿cuál es actualmente el estado de la cuestión?

Galicia cuenta con 23 Conjuntos Históricos declarados Bienes de Interés Cultural; de ellos, 14 tienen un Plan Especial de Protección y otros 5 han iniciado ya su tramitación. No obstante, la carencia de un plazo concreto para materializar esta normativa hace que en los 4 Conjuntos Históricos restantes no se haya ni siquiera iniciado tal procedimiento, a pesar de que Castro de Rey, Monforte, Porto Marín o Pazos de Tenteiro han sido designados con el más alto nivel de protección en 1971, 1973, 1946 y 1973, respectivamente.

PROGRAMA DE REHABILITACIÓN DEL CONJUNTO HISTÓRICO DE PONTEVEDRA

La ciudad de Pontevedra tiene un emplazamiento privilegiado. En la desembocadura del río Lérez, a orillas de la ría del mismo nombre, en un paraje donde confluyen 3 ríos y en la encrucijada de vías de comunicación terrestres y marítimas, que convirtieron a Pontevedra en una ciudad de paso y actuaron y actúan como factores de dinamismo en la urbe.

Por su ubicación, al fondo de la ría y al abrigo que le proporciona las elevadas montañas que la circundan, se modifican, en la ciudad y sus alrededores, los índices del clima atlántico costero, dando lugar a un microclima, que podremos calificar de mediterráneo marítimo.

Su tramo irregular y forma ovalada responde al amurallamiento que tuvo en sus diferentes etapas de desarrollo y que desapareció en el siglo XIX.

Cuenta con 3 plazas principales: la de Ferrerías, centro tradicional en el que se encuentra el convento de San Francisco, la de Teucro, mito fundador de las Rías Bajas, rodeada de palacios blasonados del siglo XVIII, y la de la Leña.

Su escala humana, unida a la coherencia ambiental, lograda por el tratamiento continuo de piedra, de pavimentos y muros, le dan una homogeneidad y una unidad que gratifica al visitante, que acude a Pontevedra atraído por sus recursos patrimoniales.

A pesar de haber sido declarado Conjunto Histórico el 23 de febrero de 1951, el Plan

Especial de Protección todavía se encuentra actualmente en fase de tramitación. No obstante, Pontevedra cuenta con un Plan de Revitalización del Casco Histórico gracias al programa: "Urban España", otorgado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional y el Fondo Europeo Social, impulsados desde el Ayuntamiento.

El objetivo fundamental del programa consiste en fomentar acciones innovadoras, que traten de forma integrada los problemas urbanos. Por lo que se ha seguido una estrategia de reforma y mejora de espacios públicos, reorganización de calles y plazas, infraestructuras, soterrado de redes y repavimentación.

Pero su principal estrategia consiste en la adquisición de 4 edificios singulares, su restauración y reutilización, para servir de resorte o estímulo en la rehabilitación de todo el Conjunto Histórico.

Se trata de un modo de actuar prácticamente expuesto al que propone el Plan Especial de Santiago de Compostela. Aquí, además del acondicionamiento general del Conjunto Histórico y su peatonalización, se sigue el criterio de abordar únicamente actuaciones puntuales, grandes inversiones para un número limitado de elementos, de los que personalmente, y a pesar de la gran calidad de alguno de los proyectos, pongo desde aquí en cuestión su futuro, tanto por la idoneidad de la función a la que han sido destinados, como por la escasa dotación presupuestaria para su gestión posterior, al menos en lo que se refiere al palacio de Mugártegui.

La obra faraónica que supuso el desmontaje y montaje del mercado de abastos, si bien sirve para dotar a la zona de un número elevado de plazas de aparcamiento en el subsuelo, deja, a mi modo de ver, planteada la incógnita de si es esta la mejor manera de utilización de los recursos públicos, para la revitalización de un conjunto histórico, como se pretendía desde la filosofía del Plan Urban.

Por el contrario, el Plan de Santiago potencia la rehabilitación de viviendas como uso predominante del Conjunto Histórico, ya que su objetivo prioritario consiste en fijar a la población autóctona al lugar, utilizando para ello un modelo de gestión que ha dado buenos resultados, al tiempo que pone en práctica una política rigurosa y científica de la rehabilitación.

Todo ello provoca la concienciación de los residentes hacia la mejora de la vivienda, contribuyendo así a la conservación del patrimonio colectivo.

En Pontevedra se detecta una presencia del intervencionismo estatal mucho más fuerte y directa, por tanto menos socializada.

Por otro lado, y sobre todo en lo que respecta a los programas de subvenciones de fachadas y rótulos, tenemos la sensación de que la financiación se ha limitado a potenciar un tipo de actuaciones meramente epidérmicas.

A pesar de las grandes dificultades con las que se enfrenta Santiago de Compostela y dada su tradicional vocación turística, el Plan Especial trata de lograr un equilibrio entre las funciones, de las que el turismo forme parte únicamente. Por ello, se trata de mantener este uso bajo control, conscientes en todo momento de los riesgos que conlleva.

Así, se ha creado una empresa municipal cuyo objetivo es lograr un turismo de estancia y se han puesto a su servicio agencias de viajes, autobuses y todo tipo de información y promoción cultural.

La creación de nuevos hoteles de gran escala en la periferia y de pequeño tamaño en el Conjunto Histórico se ha convertido ya en una realidad. Mientras que otro aspecto importante de calificación del entorno humano y un modo de contrarrestar los ya aludidos negocios de souvenirs y del "Todo a 100", ha sido el establecimiento de comercios de firmas importantes en el centro de la Ciudad Histórica.

Igualmente se pretende en un futuro próximo el cobro de entradas a museos e instalaciones culturales, con el fin de contribuir a la financiación de los gastos de mantenimiento de la ciudad y regular de modo racional su acceso, ya que uno de los impactos negativos del turismo en la ciudad es la masificación de visitantes en la Catedral.

El plan de Santiago de Compostela constituye sin duda un paradigma en Galicia y, con respecto al turismo cultural, nos sirve de catalizador a través del que se detectan problemas que ya son evitados en ciudades como Pontevedra, que cuentan con un turismo cultural medido, controlado, adecuado, que visita una ciudad dispuesta a acogerlo, ya que la recepción de turistas no resulta todavía agresiva a los residentes, sino más bien todo lo contrario.

El efecto integral del Plan Especial de Santiago contempla la ciudad, sus arrabales y su ampliación, ya que el entorno es tan importante como el propio Conjunto Histórico: las vaguadas y las huertas forman parte indiscutible del todo.

Pontevedra, por su parte, se integra suavemente en la ciudad contemporánea e incluso en los últimos años ha tenido la oportunidad de recuperar un interesante espacio de borde, totalmente perdido para los usuarios, gracias al proyecto de: "La isla de las esculturas", impulsado desde la Facultad de Bellas Artes.

Se amplían así los límites tradicionales del legado histórico, circunscrito a un ámbito territorial concreto, la Ciudad Histórica, al incorporar un espacio de borde, hasta entonces en desuso.

De esta integración resurgen hábitos y comportamientos sociales, que refuncionalizan un territorio anteriormente marginal y que interactúa con la ciudad, estableciendo con ella un diálogo abierto y permanente.

Resulta interesante destacar la importancia del patrimonio contemporáneo como un nuevo modo de legitimar, por la vía cultural y estética, una ciudad que cuenta con un importante legado histórico, pero que tradicionalmente acoge las nuevas aportaciones de la Bellas Artes.

Se ofrece así la imagen de una ciudad renovada, que trasciende al exterior, ya que el arte contemporáneo, como destino turístico cultural, es un fenómeno relativamente reciente.

Conceptualmente se trata de recuperar la identidad de Galicia desde la Prehistoria. La desembocadura del Lérez constituye una zona de alta concentración de petroglifos, pero también se toma la Etnografía y la Antropología como punto de partida del Arte contemporáneo. La isla se configura como un paisaje secuenciado a través de las aportaciones de 12 artistas de todo el mundo y el visitante, además de contemplar la obra de Arte en su contexto y establecer una estrecha relación, escultura-paisaje-medioambiente, puede apreciar la recuperación de la fauna y de la flora, ampliando el concepto de turismo cultural al de ecoturismo, que mediante la renovación de un ecosistema degradado incorpora en un todo, paisaje y medioambiente.

Por último, resulta de especial relevancia la puesta en valor del granito gallego como material para una estética contemporánea entre artistas del circuito internacional, como Robert Morris, Anne y Patrick Poirrier, Enrique Velasco, Fernando Casars, Francisco Aleiro, Richard Long, Jeny Holfer o José Pedro Coloft.

PLAN DE REHABILITACIÓN DE ALLARIZ

El Plan de Ordenación y Recuperación Integral del Conjunto Histórico de Allariz y su río constituye un ejemplo paradigmático en Galicia y España, trascendiendo al plano internacional, al alcanzar el Premio Europeo de Urbanismo en 1994 de la Comunidad Económica Europea.

Allariz es un pueblo de la provincia de Ourense, enclavado en las orillas del río Arnolla. A lo largo de este río se localizan fábricas de curtido de pieles, que aprovechaban la energía hidráulica y la corteza de los robles.

En las últimas 4 décadas del siglo XX, el pueblo sufre una drástica disminución de su población, iniciándose paralelamente un proceso de abandono y deterioro del patrimonio edificado. Sin embargo, un acontecimiento político relacionado con la contaminación del río, dio un vuelco al futuro de Allariz y provocó la necesidad de proceder cuanto antes a ordenar acertadamente un territorio, que asomaba por donde quiera las consecuencias del abandono, y que paradójicamente se iba a convertir en la fuerza motriz de su futuro.

A pesar de que había sido declarado desde 1971 Conjunto Histórico-Artístico, su Plan de Rehabilitación no se aprueba hasta 1996, momento en el que comienza una etapa de evaluación y diagnóstico, que iba permitir establecer un plan cuya finalidad consiste en transformar los recursos patrimoniales y naturales en recursos económicos.

Entre sus objetivos podemos destacar:

- mejorar la calidad de vida de los habitantes.
- frenar la migración.
- impulsar políticas tendentes a la mejora de la relación con el medio.
- incrementar el sector de servicios de la villa.
- mejorar la oferta turística.
- rehabilitar los edificios de interés etnográfico.
- potenciar las iniciativas privadas y la participación ciudadana.
- poner en marcha toda una serie de actividades económicas que aseguren la sostenibilidad y constituyan la base sobre la que se fundamente un turismo rural de calidad.

Durante la primera etapa se llevaron a cabo 3 tipos de actuaciones: saneamiento de las márgenes del río para la creación de parques, jardines y área de paseo, recuperación del patrimonio industrial y rehabilitación urbana integral.

Las actividades programadas se basan en la búsqueda de recursos turísticos que generen empleo a la población residente: restaurantes, cafeterías y bares, que complementen las visitas culturales. La escuela-obradoiro sirve como factor de formación de antiguos y nuevos oficios de la construcción.

La participación de la población y un buen equipo profesional fueron elementos esenciales para materializar este Plan.

En una segunda etapa se mejora la imagen urbana del pueblo, organizando un plan de actuación en las fachadas más deterioradas, en pavimentos de calles, en plazas, de forma que el visitante pueda disfrutar del Patrimonio Arquitectónico y Urbano en toda su belleza.

La creación del la Oficina Municipal de Rehabilitación sirvió para dirigir los trabajos de recuperación integral de los edificios. Para la rehabilitación de viviendas y comercios se buscaron fórmulas legales de colaboración que fueran modelando una gestión del patrimonio en la que se activaran diferentes formas y mecanismos que condujesen, haciendo enfoque integral de desarrollo del pueblo, y que fueron ampliándose hasta alcanzar el pretendido criterio de la sostenibilidad del Plan.

Los resultados fueron evidentes. En menos de 5 años se rehabilitaron 23 comercios, 240 viviendas, 130 fachadas y 12 obras de urbanización. Y se lograron así la rehabilitación del 70 % de los edificios.

Se consiguió realmente atraer a sectores de la población más jóvenes, mediante la dotación de viviendas de promoción pública y residencias estudiantiles.

De igual modo, la participación ciudadana en las decisiones y en los proyectos generó un gran sentido de pertenencia y concienciación hacia los valores del Patrimonio totalmente inusuales hasta ese momento.

Pero lo más importante es que se ha conseguido frenar el proceso de emigración, estabiizándose la población en el último quinquenio. Al producirse un incremento del sector

servicios en la villa, se pudo facilitar el acceso de la población a los servicios públicos y comerciales, detectándose una mayor integración de la población con los núcleos dispersos próximos.

El potencial turístico local es el eje futuro de una actividad económica que trata de superarse constantemente, mediante la difusión y mejora de los atractivos turísticos: centro histórico, río, museo etnográfico y diferentes instalaciones.

La labor de difusión para lograr la concienciación de la población resulta esencial, tanto hacia el entorno natural, como en la necesidad de poner en práctica mejoras medioambientales, impulsando prácticas sostenibles, como políticas de ahorro energético a la escala del municipio, control de vertidos y manejo de los residuos generados.

Pero desde mi punto de vista, el principal éxito del Plan de Allariz ha sido la visión integral del desarrollo de un territorio, basado en criterios de sostenibilidad y con un modelo de gestión capaz de activar resortes jurídicos y económicos a favor de la conservación de un patrimonio, que constituye su principal recurso económico y cultural. Muchas gracias.

***Concepción Fontela San Juan. Universidad de Santiago de Compostela.
ALPRM.**

EL LENGUAJE EQUÍVOCO DE LA RUINA

Eloy Algorri García*

La ponencia comienza con una reflexión sobre el modo en que la mentalidad contemporánea afronta su relación con el pasado en general y, más en concreto, con las ruinas, vestigios del tiempo pretérito que son depositarios de una pesada y variada carga de significados.

A continuación y tomando como guía el libro de David Lowenthal, titulado *El pasado* es un país extraño, fuente de autoridad a cuyo abrigo se acoge sin disimulo, el autor intenta desbrozar el emmarañado corpus ideológico que sirve de fundamento a las teorías canónicas sobre la restauración monumental, señalando algunas de sus inconsistencias y contradicciones que, asombrosamente, están profundamente enraizadas.

Tras denunciar la inconveniente influencia de prejuicios heredados del romanticismo decimonónico que han tenido un papel principal en la construcción del pensamiento dominante, se propone su revisión o, al menos, un análisis crítico y el injerto de conceptos provenientes de otras escuelas ideológicas.

“...Pasé ante el amasijo que formaban los restos de hormigón armado del hangar tras su voladura; las barras de hierro asomaban por doquier y habían empezado a oxidarse. Era fácil imaginar su ulterior descomposición. Aquella desoladora imagen me llevó a la reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de “teoría del valor como ruina” de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para constituir el “puente de tradición” hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginable que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi “teoría” tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales así como

la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debía permitir la construcción de edificios que cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a los modelos romanos.

(Para lograr este fin, pretendíamos renunciar en la medida de lo posible al hormigón armado y a la estructura de acero en todos los elementos constructivos que estuviesen expuestos a la acción de los agentes atmosféricos; los muros, incluso los de gran altura, debían seguir resistiendo la presión del viento cuando ya no tuvieran tejados o techos que los apuntalaran. Su estructura se calculaba en función de ello).

Para ilustrar mis ideas hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del Zeppelfeld después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con los pilares derruidos y los muros rotos aquí y allá, pero todavía claramente reconocible. El dibujo fue considerado una “blasfemia” en el entorno de Hitler. La sola idea de que hubiera pensado en un período de decadencia del imperio de mil años que acababa de fundarse parecía inaudita. Sin embargo, a Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que en lo sucesivo las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la “ley de las ruinas”. (SPEER, 2001:104-106).

Este párrafo extraído de las Memorias de Albert Speer, el ambicioso e inteligente arquitecto áulico, y Ministro de Armamento del III Reich, expresa elocuentemente el singular papel ideológico y simbólico que la mentalidad contemporánea ha reservado a las reliquias (*residuo que queda de un todo*) arquitectónicas, a las que coloquialmente denominamos ruinas.

Este es un asunto que siempre me ha interesado. Al principio, en un dilatado prólogo,

más o menos relajado y diletante, y finalmente en una fase más comprometida cuando en 1999 la Junta de Castilla y León me encomendó la redacción del Plan Director del monasterio de San Pedro de Montes, que ha desembocado en el Proyecto de Ejecución de una primera fase cuyas obras, por cierto, han comenzado no hace muchos días.

Como pueden entender, a partir de entonces cambió mi actitud, adoptando un cariz más formal y centrado. Las consideraciones que voy exponerles, resultado de una reflexión ya urgida por el desafío de su aplicación práctica, tienen un carácter interrogante tanto por mi propio talante, más dado a abrir puertas que a cerrarlas, como por la incapacidad de cuadrar el discurso, confesión que prefiero anticipar desde el principio. FIG.1. VISTA GENERAL DE SAN PEDRO DE MONTES

El monasterio de San Pedro, en su actual estado, está inmerso de lleno en esa categoría que se ha dado en llamar, con poca fortuna desde mi punto de vista, Arquitectura muerta, la de los inmuebles despojados de toda utilidad.

Un terreno incómodo, al menos para los que hemos sido educados por inmersión en la escuela del racionalismo moderno, que tiene un impreciso encuadre disciplinar, y en donde reinan en exclusiva el significado mondo y la forma estéril.

Tal vez podría catalogarse dentro de ese reducido ámbito de la arquitectura al que A. Loos otorga la vitola artística (*"Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del Arte: el monumento funerario y el conmemorativo"*) pues a la postre el monasterio es un edificio monumental que ha devenido en conmemorativo, aunque sea de forma involuntaria.

O ¿por qué no?, como un ejercicio jardinero o escultórico pues al fin y al cabo esta rama de las Bellas Artes ha ensanchado sin cesar su radio de acción hasta llegar en el siglo XX a la conformación íntegra del espacio (incluso del espacio urbano) en un proceso expansivo que sólo se detiene ante los requerimientos funcionales y, sobre todo, normativos. Un amigo define la arquitectura como la actividad creadora de espacios que han de cumplir la NBE-CPI-96 y los Reglamentos de Accesibilidad.

La ruina en su despojo nos deja huérfanos del confortante respaldo de la necesidad, es decir, de todo aquello de lo cual habitualmente es imposible sustraerse (desde las exigencias tectónicas a las funcionales) para sumergirnos de pleno en el proceloso océano de los significados



Vista general de San Pedro de Montes

El primero y más evidente es el que Alois Riegl acuñó como valor de antigüedad, aquel que se basa en *"la oposición al presente"* y *"se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, en una tendencia a la erosión de forma y color, características estas que se oponen de modo rotundo a las de las obras modernas, recién creadas"* (RIEGL, 1999: 49).

Según Riegl, *"la norma estética fundamental de nuestro tiempo, basada en el valor de antigüedad, se puede enunciar del siguiente modo: de la mano humana exigimos la creación de obras cerradas...; por el contrario, de la acción de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de extinción... necesaria según las leyes naturales"* (RIEGL, 1999: 51).

Entroncado íntimamente con el anterior, el pintoresquismo es otro concepto primordial que Ruskin diseccionó con precisión quirúrgica en "La lámpara del recuerdo". Pintoresco es "lo sublime parásito", "lo sublime esclavo de los accidentes o de los caracteres menos esenciales de los objetos a los que pertenece" (RUSKIN, 1987: 220). Entre los rasgos que se admiten comúnmente como propios de lo pintoresco se encuentran "las líneas angulares y quebradas, las oposiciones vigorosas de luz y sombra y el contraste violento y enérgico de los colores. El efecto es aún más considerable cuando, por semejanza o asociación, dichos colores evocan objetos llenos de un sublime verdadero y esencial, como rocas o montañas, o nubes tormentosas y olas" (RUSKIN, 1987: 221).

"... en arquitectura, la belleza sobre añadida y accidental es, por lo común, inconsecuente con la preservación del carácter original, y lo pintoresco se ve en las ruinas y se supone que consiste, precisamente, en la decadencia" (RUSKIN, 1987: 225).

Ambas concepciones se sustentan en la convicción de que el paso del tiempo confiere a los objetos un aliento especial e insustituible. "Aunque fuese un pobre obrero torpe y rudo el que la desbastó, esa piedra fue acabada por el más potente de los escultores: el tiempo" dice Anatole France (citado en TORRES BALBÁS, 1999:38).

La preferencia hacia lo antiguo, al que se otorga una consideración de virtud intrínseca, tiene su manifestación más extrema en la complacencia morbosa con la degradación. Willian Morris asevera que "el desgaste natural de la superficie de un edificio es bello y su pérdida, desastrosa" (citado en LOWENTHAL, 1998: 245). Ruskin, como no, va todavía más allá: "... una piedra rota tiene por fuerza mayor variedad de formas que una completa; un tejado combado tiene mayor variedad de curvas que uno que está derecho; toda excrescencia o grieta supone alguna complejidad adicional de luz y sombra, y cada mancha de musgo en los aleros o en la pared realza el encanto del color" (citado en LOWENTHAL, 1998: 246).

Aparte de este valor de antigüedad que atesora el vestigio en sí mismo, en su propia materia, hay otro intangible. Es aquel que se resume en la fórmula tópica de los folletos turísticos: "estas piedras milenarias, testigos mudos...".

Las reliquias, escenario del acontecer histórico, poseen un aura que condensa la presencia etérea de las generaciones sucesivas que nos han precedido y son un vehículo místico capaz de imbuirnos en las profundidades cavernosas del pasado.

"... la mayor gloria de un edificio no está en sus piedras ni en su oro. Su gloria está en su edad, y en ese profundo sentido... que sentimos ante muros que han sido durante mucho tiempo lavados por el paso continuo de oleadas de humanidad" (RUSKIN, 1987: 217).

"Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento" (Deleuze, citado en FLOR, 1991:11).

La ruina también es el heraldo tozudo que nos recuerda el paso inexorable del tiempo.

"... lo pintoresco o la sublimidad extrínseca de la arquitectura tiene precisamente en sí esa función más noble que la de cualquier otro objeto... de ser un exponente del tiempo transcurrido, en el cual,... consiste la mayor gloria de un edificio" (RUSKIN, 1987: 225).

Habitualmente, esta constatación elemental no se formula de manera neutra, sino teñida de nostalgia melancólica o incluso en tono de admonición moralizante. La decadencia material de los edificios antiguos simboliza con dramatismo inigualable la pequeñez del ser humano, la fugacidad de su vida y la futilidad e insignificancia de sus obras.

Salmodia Shelley en su poema "Ozymandias" (traducción libre): "Me encontré con un viajero procedente de una tierra antigua / Me dijo: Dos enormes y truncadas piernas de piedra / se yerguen en el desierto... Cerca, sobre la arena, / medio enterrado, reposa un rostro despedazado, cuyo ceño / y fruncidos labios, con un viejo ademán de desdén / Dicen que su escultor plasmó felizmente aquellas pasiones / Que aún sobreviven, impresos sobre estos restos inertes. / ... / Y sobre el pedestal estaba grabada esta leyenda: / "Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes / Contempla mis obras, tu, poderoso, y desespera". / Nada más perdura. Alrededor de la decadencia / de esta ruina colosal, grandiosa y desnuda, / las solitarias y planas arenas se extienden hasta el infinito".

Hay otra interpretación emparentada con una suerte de pantelismo que quiere ver en la ruina una manifestación palmaria de la omnipotencia de la madre naturaleza, a cuyo regazo inmemorial, todos, nosotros y nuestras construcciones, estamos destinados a retornar.

La ruina es un artificio en trance de disolución, que perece lentamente, deglutido por la acción impenitente de las fuerzas naturales (lluvia, viento, hielo, sismo, vegetación, etc.), de vuelta hacia el estado mineral.

"El tiempo en su acción fatal, cuenta con la naturaleza para ir embelleciendo lo que destruye" (TORRES BALBÁS, 1999: 36).

Como casi todas las cosas de la vida, la ruina es poliédrica y calidoscópica. Estas facetas que he enumerado, más otras olvidadas o inadvertidas, se entrelazan y en un complejo juego combinatorio componen un amplio abanico de puntos de vista. En unos pesarán más los aspectos visuales y en otros los sensoriales, sentimentales o religiosos.

Sin embargo, pienso que existe un mínimo común denominador, un contenido primario y básico, compuesto de dos rasgos esenciales que, a poco que se rasque, encontraremos en todos ellos:

- El dominio de *"... una consideración puro-visual..., que curiosamente se convierte, al devenir en simple escena, en una romántica literaturización de los monumentos"* (GONZÁLEZ CAPITEL, 1998:14).
... lo visual ...tiende hacia un... en mero reconocimiento óptico y no se produce la fruición artística sino la situación escénica. La mirada borrosa del turista, inconsciente de los valores artísticos ..., pero muy sensible a los evocativos, pertenece a esta fruición banal que parte del visualismo de la escena para conducirlo, no al disfrute estético, sino al literario" (GONZÁLEZ CAPITEL, 1998: 14).
El "valor de antigüedad" es el cimiento más sólido de esta deriva visual debido a su carácter de rasgo perfectamente asequible, que está al alcance de todos, democrático, diríamos hoy.
"El valor de antigüedad... aventaja a los demás valores ideales de la obra de arte (histórico, instrumental, artístico) en que cree que puede dirigirse a todos, a ser válido para todos sin excepción" (RIEGL, 1999: 54).
- Una apelación sentimental de tipo evocativo, vagamente consciente que atiende más a las impresiones que a las deducciones.

Sobre ambos pilares se ha construido el consenso que rige actualmente la mentalidad social respecto de la conservación de los monumentos en general y, posiblemente de una

manera mucho más aguda, en lo que se refiere a las reliquias puramente simbólicas.

Este es un acervo hoy consolidado, legalmente sancionado por la oportuna legislación, al que todos estamos sometidos, incluso aquellos que lo aceptamos de mala gana o sedicentemente nos dedicamos a examinar la solidez de sus fundamentos.

Bien es cierto que no todo el mundo obtiene una sensación placentera de la contemplación de las ruinas: "América, tú eres más afortunada que nuestro viejo continente. No tienes castillo en ruinas, ni piedras primordiales. Tu alma, tu vida interior no se siente afectada por el inútil recuerdo" (Goethe, Vereinigten Staaten, citado en LOWENTHAL, 1998: 172).

Ya decía Miguel Gilja aquello de *"estuve en Grecia y, oye que pena, todo roto..."*.

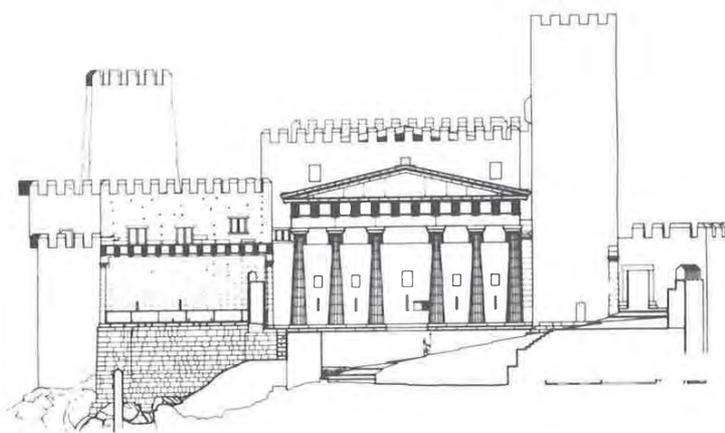
Ante un auditorio de gente familiarizada con el campo de la restauración monumental no me detendré en glosar que la mayor parte de las ruinas, y desde luego las más atractivas, no son resultado aleatorio del deterioro natural.

Conviene recordar, sin embargo, que esta elemental evidencia no es de dominio público. Mi impresión es que la gente común piensa que estos panoramas de aparente destrucción y desorden pertenecen en exclusiva al mundo de lo fortuito. Es más, estoy seguro que la mayoría se sentiría decepcionada al enterarse de lo contrario, es decir, de que las reliquias que contempla han sido objeto de una minuciosa y calculada labor de recomposición.

Bien pensado, este equívoco no tiene nada de sorprendente pues ha sido cultivado por la propia disciplina restauradora que de forma, más o menos involuntaria, ha optado por camuflar sus intervenciones acudiendo al recurso de un lenguaje fragmentario que simula los azarosos efectos de un proceso de degradación incontrolado.

Así por ejemplo, la "Carta del Restauo" (1972) en su anejo A dice textualmente *"Constituye un problema particular de los monumentos arqueológicos la forma de cubrir los muros en ruinas, en los que sobre todo hay que mantener la línea irregular del perfil de la ruina..."*

La general e incontestada aceptación de un concepto tan inconsistente como la anastilosis es, en mi opinión, la prueba más palmaria de la supremacía de esta intención simuladora.



La "Carta de Atenas" (1931) establece en su artículo IV que "... es obra feliz volver a poner en su situación los elementos originales encontrados...", es decir, se considera legítima y conveniente la operación de reponer una pieza en la misma posición espacial que ocupaba originalmente. Convendrán conmigo, sin embargo, que el papel compositivo y tectónico que un cuerpo desempeña es completamente distinto según forme parte de una edificación completa o de un conjunto de elementos fragmentados e inconexos.

Una columna tiene un significado muy diferente ya esté exenta o formando parte de un pórtico arquivado, parte a su vez de un templo, pongamos por caso, aunque las piezas de su fuste estén acomodadas en las mismas coordenadas polares que hace veinte siglos.

En los aspectos tectónicos la cuestión es todavía mucho más evidente. La desintegración de un edificio otorga a sus partes nuevos papeles estructurales y constructivos. Las

columnas ganan margen de seguridad en resistencia y lo pierden en estabilidad, sillares pensados para soportar compresiones simples devienen piezas en vuelo y, en general, todos los elementos han de afrontar una exposición sin resguardo frente a los agentes atmosféricos para el que no han sido diseñados.

Por añadidura, la anastilosis no es una categoría universal pues sólo es válida para las construcciones pétreas compuestas exclusivamente de sillares, en suma, para el templo greco-romano en su modalidad más sublime. Las fábricas de albañilería, de ladrillo cocido o adobe, o las monolíticas de tierra moldeada en obra, aparte de más deleznable no gozan de este privilegio. La anastilosis, a lo que se ve, solo es válida cuando no hay una recomposición monolítica sino una simple superposición aditiva de piezas independientes.

Esta tendencia al fingimiento que impregna los conceptos vigentes sobre la restauración de las ruinas se alimenta de fuentes numerosas y heterogéneas, algunas de las cuales analizaré a continuación.

Es una idea generalmente aceptada que el patrimonio histórico es un componente esencial e insustituible de la memoria de la humanidad entendida ésta como un ser social que mantiene una continuidad en el tiempo a través de los vínculos que se establecen entre los individuos que sucesiva y temporalmente la constituimos. Es lo que se ha denominado memoria colectiva o, con un sentido más restrictivo y sesgado, memoria de los pueblos.

Dice Harold Pinter que "el pasado es lo que recuerdas, lo que imaginas que recuerdas, lo que te convences a ti mismo de que recuerdas o lo que finges que recuerdas" (citado en LOWENTHAL, 1998: 282).

El grupo, al igual que el individuo, no emplea la memoria con la simple intención de conservar el pasado. Lejos de quedarse en una mera retención de las experiencias, la memoria es un instrumento de criba y retocado que transforma los recuerdos con un sentido instrumental, para acomodarlos a las necesidades presentes y a las expectativas futuras.

"De la misma manera que el recuerdo selectivo sesga la memoria y la subjetividad da

forma a la intuición histórica, la manipulación de las antigüedades les da una nueva apariencia y un nuevo significado" (LOWENTHAL, 1998: 379).

Glosaré esta cuestión recurriendo a un paradigma.

La moderna Grecia nace en la primera mitad del siglo XIX como una escisión del imperio otomano. El conflictivo alumbramiento de este pequeño estado de matriz gentilicia a costa de un régimen socialmente heterogéneo, y estructurado mediante un sistema de castas, concitó el interés de las elites europeas que veían en este proceso la consagración de los principios políticos que emanan directamente del ideario romántico.

En búsqueda de una identidad que cohesionara su consenso interno, la incipiente sociedad griega añadió a lengua y religión un referente mítico: el parentesco directo con las ciudades-estado anteriores a la expansión macedónica, y en especial la Atenas del siglo V a.C.

Ni el helenismo, ni Bizancio servían a estos efectos, a pesar del apogeo intelectual del primero y la coincidencia religiosa con el segundo, pues su centro geográfico era externo a la localización territorial moderna y, sobre todo, ambos pecaban de cosmopolitismo, un rasgo que se había prolongado históricamente en el detestado imperio frente al cual se constituía esta nación exclusiva para los griegos emancipados.

Por añadidura, la lejanía en el tiempo del siglo de Pericles permitía construir un escenario pleno de todo tipo de atributos favorables (representatividad política, esplendor artístico,...), en una operación no siempre rigurosa en la interpretación histórica pero sumamente funcional para la construcción de un sentimiento de legitimidad y de una conciencia nacional orgullosa.

Se sometió entonces todo el legado cultural que atesoraba el "millet" griego a una simplificación reduccionista, desechando todo aquello que no apuntara directamente hacia este punto referencial, constituido casi como momento fundacional, en la estela de los llamados relatos de origen, las crónicas legendarias que narran el nacimiento de un pueblo.

La Acrópolis de Atenas desempeñaba un papel de enorme trascendencia en el complejo mítico-simbólico del naciente estado. Las imponentes reliquias de la colina sagrada eran el testimonio más fehaciente de la grandeza material y espiritual de los griegos antiguos.

Había sin embargo, un detalle inoportuno. Durante los 2200 años transcurridos desde el siglo V a.C. el solar había servido, como no podía ser menos, de receptáculo del poso histórico. Edificios bizantinos, torres medievales y mezquitas escoltaban las ruinas de los templos clásicos. Todo este parque inmueble, rebajado al nivel de excrecencia inconveniente y molesta, fue demolido. FIG.2. LOS PROPILEOS EN EL S. XV (AA.VV., 1985: 106).

La Acrópolis que hoy contemplamos es un simulacro de un pasado inexistente que ha sido cribado mediante la poda de las fases que pudieran restar poder de convicción al mito primordial. Las leyendas no admiten las complejidades, sutilezas y paradojas del devenir histórico.

Hitler (prometo que cito a este sujeto por última vez) había aprendido la lección con tal entusiasmo que intentó aplicarla no de modo retrospectivo, sino anticipatorio:

"A Hitler le gustaba explicar que edificaba para legar a la posteridad el espíritu de su tiempo. Opinaba que, finalmente, lo único que nos hace recordar las grandes épocas históricas son sus monumentos. ¿Qué quedaba de los emperadores romanos? ¿Qué testimonio habrían dejado si no fuera por sus obras? Hitler afirmaba que en la historia de un pueblo se dan siempre periodos de declive, y entonces los monumentos reflejan el poder que tuvo en otro tiempo. Naturalmente, esto no despierta por sí sólo una nueva conciencia nacional. Pero cuando tras un largo periodo de decadencia se enciende de nuevo el sentido de la grandeza nacional, los monumentos erigidos por los antepasados constituyen su recordatorio más efectivo. Así, las obras del Imperio Romano permitían a Mussolini remitirse al espíritu heroico de Roma cuando trataba de divulgar entre su pueblo la idea de un imperio moderno. Nuestras obras también tendrían que hablar a la conciencia de la Alemania de los siglos venideros. Con este argumento Hitler subrayaba también la importancia de que las construcciones fueran perdurables. (SPEER, 2001: 103-104).

La confrontación entre lo viejo y lo nuevo que ineludiblemente se engendra en el curso del acto restaurador, o incluso con labores menos expeditivas como la simple conservación, ha dado lugar a un amplio abanico de posiciones aparentemente contradictorias. Sin embargo, analizadas a fondo, muchas de éstas acaban por compartir el tronco común de un afán simulador.

En el extremo más inteligible para el gran público, el mimetismo visual es la expresión palmaria de que la decadencia material es la etiqueta que garantiza la vejez de un inmueble.

Es un tópico muy difundido que los edificios viejos deben parecerlo. La revista Architectural Review formuló sus críticas a la limpieza de la Catedral de San Pablo aseverando que *"la pátina aterciopelada que confiere el hollín"*, le *"permite a un edificio proclamar su edad"* (LOWENTHAL, 1998: 229).

"Los propietarios del Hôtel Crillon en París querían dejar su fachada sin lavar cuando se limpiaron los otros palacios históricos de la Place de la Concorde en los años sesenta, ya que la suciedad servía como garantía para los norteamericanos que lo visitaban de que el Crillon era genuinamente histórico" (LOWENTHAL, 1998: 229).

A lo largo de la mayor parte del siglo XX semejantes nociones convirtieron la restauración en una actividad de vocación clandestina, escondida tras los elementos originales que se ven reducidos a la condición de máscaras ornamentales. FIG.3. RESTAURACIÓN DEL ERECTEION (AA.VV., 1985: 87)

Así lo sancionó en 1931 la Carta de Atenas: *"Los expertos... aprueban el empleo juicioso de todos los recursos de la técnica moderna y más especialmente del hormigón armado. Expresan el parecer de que, ordinariamente, estos medios de refuerzo deben ser disimulados..."* (artº V).

En las dos últimas décadas han proliferado las intervenciones que buscan su razón de ser en el contraste patente. Tomando como coartada más o menos fundada la línea argumental de Camillo Boito en favor de la diaphanidad semántica, algunas de las más extremas entre éstas se han revestido con un ropaje justificativo de ademán científico, reputándose como actos inocuos que se limitan a confeccionar un simple marco que encuadra o resalta las reliquias originales.

Mi opinión es bien otra. Pienso que bajo estos ropajes de neutralidad y laconía se esconde una pura y simple acción plástica contemporánea, un collage que recicla y manipula materiales antiguos hasta dotarles de un sentido completamente diferente. En general, la mayoría deriva hacia la recreación de panoramas de lo incompleto, lo fragmentario y lo inestable. Conceptos que alimentan la sensibilidad actual.

"Las reliquias exhumadas y laceradas... tenían que ser reconstruidas. Las reliquias resucitadas se convirtieron en alimento para nuevas metamorfosis. Metáforas de digestión, apropiación, arrogación, haciendo que las cosas pasasen a ser de uno mismo, abrieron el

pasado al uso presente y futuro" (LOWENTHAL, 1998: 138).

Bajo estos ropajes pseudocientíficos se esconde una voluntad transformadora, en cierto modo "revivalista", que utiliza los vestigios como materia para construir nuevas composiciones preñadas por el espíritu de las artes plásticas contemporáneas.

Estos son algunos de los numerosos contrasentidos que lastran la consideración contemporánea de los monumentos históricos, inconsistencias que adoptan su expresión más aguda en las ruinas abandonadas, cuando el valor del vestigio bascula hacia lo simbólico, desprovisto del papel equilibrante de otra clase de exigencias.

¿Cuales son las raíces de esta torturada relación que ha sido incapaz en más de siglo y medio de acuñar una base teórica solvente?

Desde mi modesto punto de vista el fondo de la cuestión radica en la singularidad de la fase histórica en la que nos ha tocado vivir, un proceso desencadenado hace casi ya dos siglos con la llamada revolución industrial y que actualmente se sustancia en este mundo global, cibernético, voraz, desigual... y todos los adjetivos que ustedes quieran añadir a la lista.

Por supuesto no voy a adentrarme en el análisis de las características de la sociedad moderna, no es este el lugar apropiado ni yo un observador capacitado. Me detendré no obstante en algunos de sus atributos directamente emparentados con el asunto que nos convoca.

"La historia es una patraña" declaró en una ocasión Henry Ford, uno de los más preclaros ideólogos del capitalismo. Esta contundente aseveración, en tono de titular periodístico, resume con brutalidad pero eficacia uno de los rasgos más determinantes de la sociedad moderna, el absoluto y radical desapego hacia el pasado.

Dice John Berger reflexionando sobre la agonía de una pequeña comunidad agraria: *"El papel histórico del capitalismo es destruir la historia, cortar todo vínculo con el pasado y orientar todos los esfuerzos y toda la imaginación hacia lo que está a punto de ocurrir. El capital sólo puede existir como tal si esté continuamente reproduciéndose; su realidad presente depende de su satisfacción futura. Esta es la metafísica del capital. Según ella, la palabra crédito, en lugar de referirse a un logro pasado, se refiere sólo a una expectativa futura"* (BERGER, 2001: 362).

Entre los conceptos que alimentan la mentalidad actual frente al pasado, y que inevitablemente se manifiestan de forma más o menos soterrada en la práctica restauradora, hay tres que me interesan particularmente.

- La ruptura brusca entre presente y pasado:

No creo que merezca la pena detenerse en la ociosa demostración de que el siglo XIX marca una aguda inflexión, una quiebra en la continuidad que, con altibajos y traspiés, caracterizó el devenir de la humanidad al menos desde la Edad del Hierro. Han cambiado las formas de producción, distribución y consumo, las ratios de gasto energético, la organización social, la estructuración de clases y una etcétera interminable. Todos los parámetros que pueden servir para trazar un retrato del género humano y del planeta que habita, son completamente diferentes a los vigentes hace 200 años.

• El distanciamiento respecto del pasado:

Agnes Heller, en "Teoría de la Historia" sugiere que el reconocimiento del pasado como un dominio temporal del presente es un rasgo característico del pensamiento occidental que lo distingue de períodos anteriores. Ciertamente, esta actitud no es inédita. Ya durante el Renacimiento los humanistas exageraron las diferencias con los tiempos medievales más recientes en beneficio de la pretendida familiaridad con la antigüedad clásica. Sin embargo en la actualidad este fenómeno se manifiesta, no sólo de manera más aguda, sino principalmente generalizada. La lejanía incluye todos los períodos históricos sin excepciones. No hay ni uno sólo en el que nos sintamos mínimamente reflejados.

- La homogeneización del pasado:

Íntimamente relacionado con los dos anteriores, tal vez como su consecuencia directa, la mentalidad dominante tiene a interpretar el pasado como un dominio ajeno e indiscriminado, un magma informe que contiene toda las fases evolutivas de la historia reducidas a una sola categoría: lo que nos ha precedido. Desde las ciudades sumerias hasta el siglo XX, varios milenios se condensan en un único capítulo de lo que ya no está vivo.

"Los pasados resucitados y supervivientes se desploman en un solo dominio, la especificidad temporal cede ante un continuum poco nítido. Nosotros buscamos cada vez más un pasado indeterminado..." (LOWENTHAL, 1998: 188).

Ilustraré estos asertos con la glosa de un burdo sofisma que sin embargo ha arraigado con sorprendente vigor, precisamente por su sintonía con este sentimiento de extrañeza, exilio, distancia, o como quiera expresarse, respecto del pasado.

Seguro que casi se lo saben de memoria: "... no es cuestión de conveniencia o de sensibilidad si hemos de preservar o no los edificios del pasado. No tenemos derecho alguno para tocarlos. No son nuestros. Pertenecen, en parte, a quienes los construyeron y, en parte, a todas las generaciones humanas que nos han de seguir" (RUSKIN, 1987: 229).

Lástima que nuestra progenie tampoco podrá disfrutar de este derecho pues siempre penderá sobre ella la sombra de los siguientes, y así sucesivamente, de generación en generación hasta el fin del mundo, momento en que los últimos de Filipinas podrán disfrutarlo siempre que la divina providencia tenga a bien darles aviso de lo que se les viene encima. Mientras tanto y a partir del siglo XIX d.C. la humanidad queda condenada a contemplar pasivamente la degradación de las reliquias del pasado.

Por supuesto, esta es una visión extremista que no retrata fielmente la abierta gama de posturas que al respecto se han sostenido. Sin embargo, me atrevo a afirmar que la gran mayoría de ellas comparten un sustrato de respeto reverencial que conduce a un planteamiento pasivo, contemplativo y extrañado.

Algunos han catalogado esta situación como un síntoma de que vivimos un momento inédito de corte radical en la continuidad de las experiencias humanas, bautizado con la sugerente etiqueta de el fin de la historia. He de reconocer que me parece un poco pretenciosa esta convicción de que nuestro tiempo inaugura una nueva era, diferente por completo a todo lo precedente. Imagino que la aparición de la agricultura o la metalurgia del hierro, por poner dos ejemplos, desencadenaron procesos de cambio social, cultural y económico de una intensidad similar al actual.

La diferencia posiblemente sea cuantitativa, acentuada por la mayor complejidad de la sociedad moderna y el crecimiento exponencial del acervo, consecuencia del simple discurrir de los años y la multiplicación demográfica.

Como corolario de este examen, me atrevo a diagnosticar que padecemos una completa incapacidad para integrar en este presente de transformaciones aceleradas el legado del pasado, ya sea en forma de experiencia acumulada o incluso cuando se manifiesta en su

faceta menos conflictiva, como una simple reliquia destinada a la inutilidad por su inadaptación a los requerimientos modernos.

Parafraseando el título de mi libro de cabecera para esta clase de asuntos: el pasado es un país extraño y sus frutos, incómodos residuos de muy difícil asimilación.

La quiebra a la que me vengo refiriendo ha generado una relación morbosa y enfermiza con todos los vestigios que simbolizan los tiempos pretéritos. Buena prueba de ello es la singular atmósfera que caracteriza los congresos sobre restauración monumental, con frecuencia sobrecargada de confesiones exculpatorias o consideraciones morales en torno a lo auténtico, lo genuino, lo legítimo, o lo reprochable en detrimento de conceptos más relajados como lo conveniente, lo útil o lo eficaz.

Reexaminando el Renacimiento, una edad que rompe con su pasado inmediato y anticipo, aunque sea tenue, de algunos de los conceptos que rigen en la actualidad, comprobaremos que el legado histórico se interpretó entonces de manera mucho más natural y fecunda. La antigüedad clásica, ciertamente idealizada a la medida de sus deseos, fue adoptada como un modelo operativo, una herramienta destinada a servir de soporte a la acción creativa.

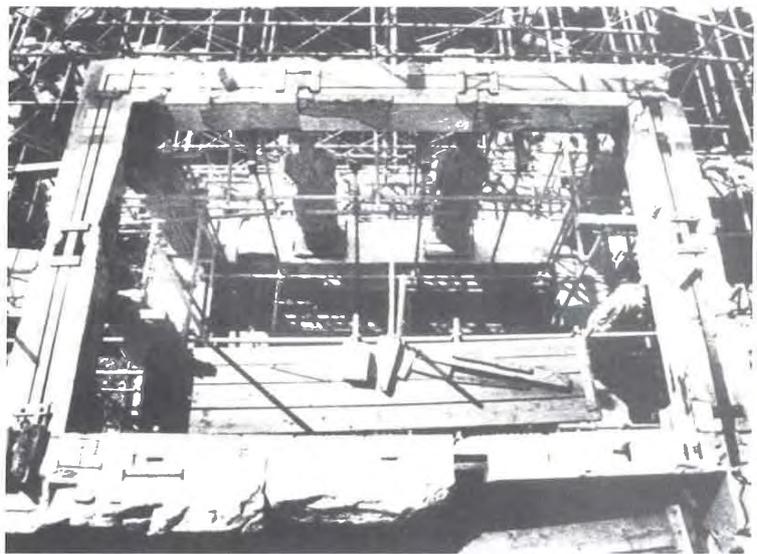
"La palabra copia ahora... limitada de forma peyorativa a la mera reproducción y repetición, denotaba en aquella época una elocuente polisemia".

"La vuelta al uso de modelos clásicos osciló entre la copia fidedigna y la transformación total, algo que los humanistas denominaban translatio, imitatio, aemulatio".

"Traducir quería decir seguir un modelo sin desviarse, reproduciendo un texto o una imagen primigenia con total fidelidad".

"La explotación ecléctica de los modelos fue una segunda estrategia imitativa del Renacimiento" (LOWENTHAL, 1998: 132).

"En una tercera forma más abiertamente innovadora de la imitación, el... renacentista



anunciaba que derivaba de las fuentes clásicas mientras que se distanciaba conscientemente de ellas, haciendo darse cuenta al lector o al espectador no sólo de sus alusiones al pasado sino también de sus desviaciones del mismo" (LOWENTHAL, 1988: 133).

"Esta imitación innovadora unía de forma consciente la continuidad con el cambio". Dando "... forma a los ejemplos admirados en concordancia con las percepciones y necesidades modernas y con los materiales y los ambientes modernos, iba más allá de la conservación, adentrándose en el terreno del revival y la renovación" (LOWENTHAL, 1988: 134).

Me gustaría, por mi propio bien, explicarme con eficacia, sin engendrar malentendidos.

No propongo un retorno a los conceptos de hace 500 años. A mi edad, he declinado el saludable oficio de provocador. Expongo la teoría renacentista de la copia para que desempeñe una función no de modelo sino de espejo. Un ejemplo que por contraste resulte esclarecedor y nos facilite la reflexión sobre aquello que por unánime reputamos de evidente, sin cuestionar sus frágiles e intrincados fundamentos.

Hay dos párrafos del imprescindible ensayo de Lowenthal que condensan las ideas que quiero trasladarles:

- *"El ansia de conservar deriva de algunas presunciones que están interrelacionadas: que el pasado era distinto del presente; que sus reliquias son necesarias para nuestra identidad y deseables en sí mismas; y que los restos tangibles son una mercancía finita y que va desapareciendo. Tan rápido es el paso del cambio, con tanta claridad se diferencia el presente incluso del pasado más reciente, tan precioso y frágil parece gran parte de nuestro legado material, que nos olvidamos de lo recientes que son estas facetas de la conciencia"* (LOWENTHAL, 1988: 541).

- *"... aunque la conciencia de la historicidad infundió cada vez más la dimensión histórica a la vida, los temas que con anterioridad se habían visto y estudiado como partes de la gran aventura humana - la naturaleza, el lenguaje, la riqueza... - tomaron ahora caminos propios desposeyendo a la historia general de una gran parte de su contenido manifiesto anterior y haciendo añicos a la vieja unidad de la cronología cósmica y de la macro y microanalogía. Una mística creciente de la consciencia histórica y un ávido apego a los documentos y a las huellas físicas del pasado ayudaron a compensar estas erosiones mentales..."* (LOWENTHAL, 1988: 545).

O dicho de una manera más periodística: *"Dada nuestra incapacidad para usar el pasado de forma creativa, nos dedicamos más a aislar que conservar... lo que salvamos son los inmuebles y los artefactos más que las ideas y la cultura"* (LOWENTHAL, 1988: 565).

Llegados al fin de la historia, hemos decretado la suspensión de toda relación activa con las reliquias. Es la hora de la congelación o el coleccionismo.

Hace poco los familiares de las víctimas del ataque al Centro del Comercio Mundial manifestaron públicamente su oposición a todas las propuestas planteadas para el acondicionamiento del área que ocupaban los rascacielos gemelos. El periódico donde leí

la noticia reproducía las declaraciones de un portavoz de este peculiar grupo de presión. Cualquier intervención sobre el solar vacío era irrespetuosa con la memoria de sus deudos. Esta actitud es una muestra más de la tendencia irrefrenable hacia la sacralización de la reliquia y la consiguiente parálisis práctica pues lo sagrado es intocable y cualquier acto que lo modifique, una profanación.

El futuro sería entonces una cristalización colectiva de aquel personaje ideado por Jorge Luis Borges, Funes el Memorioso, abocado a retener en su memoria todos y cada uno de los impulsos que llegaban a su cerebro. Una anti-utopía consistente en la conversión del mundo en una suerte de gran almacén de objetos inanes, colonia absurda de un país tan extraño como omnipotente e inmisericorde.

Esta incapacidad para establecer una relación natural y enriquecedora con el pasado ha desembocado en una interpretación sesgada de la ruina, deudora en exclusiva de una sola de las fuentes ideológicas que alimentan las formas de pensar y la mentalidad contemporánea: el romanticismo.

Como consecuencia, la ruina ha quedado atrapada en el brumoso continente de los artilugios evocadores que apelan exclusivamente a las sensaciones o las emociones.

Durante 150 años, se ha ido tejiendo esta escuela, más de sentimiento que de pensamiento, que hoy en día nos rige. Aunque profundamente opuesto a sus principios, admito resignadamente que su vigencia es un hecho incontestable. La herencia romántica es un pesado lastre, profundamente consolidado, del cual es imposible deshacerse de manera inmediata. Los prejuicios, lugares comunes y aprensiones que alimentan la faceta más paralizante de este legado están hoy firmemente arraigados entre el público común e incluso las minorías expertas.

Hace años escuché, creo que de unas de las personas que participan en este congreso, un divertido aforismo: la premura que la sociedad reclama para la restauración de un monumento es inversamente proporcional a la velocidad de su degradación. Si un seísmo derrumba una torre, es preciso reconstruirla inmediatamente. Si la torre se va cayendo poco a poco, durante siglos, sus vestigios ruinosos son un tesoro impagable que no deben restaurarse. Como esta, podría explayarme sobre otras muchas paradojas que socavan la coherencia de la mentalidad tributaria del romanticismo en su interpretación del valor y la virtualidad de las ruinas.

Espero haber sido lo bastante persuasivo para que ahora, ya aproximándome al final de mi intervención, convengan ustedes conmigo en la necesidad de que el discurso moderno sobre la reliquia arquitectónica se recomponga sobre otras bases más sólidas o, al menos, que abarque un espectro ideológico más amplio y, por lo tanto, de como resultado una visión más equilibrada.

Vista la correlación de fuerzas abrumadoramente desfavorable (si se me permite la retórica marxista), abogo por un discreto reformismo de horizontes modestos. Por el momento, bastaría con una paciente labor de injerto en el discurso dominante de conceptos procedentes de otras fuentes ideológicas.

Para empezar, me parece imprescindible una revisión crítica basada en el reconocimiento de que la restauración monumental es una disciplina ayuna de un aparato doctrinal sólido.

En segundo lugar, pienso que el debate debe desplazarse de los principios o criterios generales a las cuestiones de método. Parafraseando la canción: lo importante no es tanto lo que haces sino cómo lo haces. Rehuir la adscripción a las llamadas escuelas restauradoras para centrarse más bien en la articulación del proceso de intervención.

A este respecto, pienso que el llamado Plan Director es una figura imprescindible. Este ejercicio previo de compendio documental así como de conocimiento y análisis de la propia materialidad del monumento es una gimnasia que, bien aprovechada, reporta un sustento firme, garantía casi segura de acierto en intervenciones posteriores.

Si me permiten un consejo, recomiendo a los arquitectos en trance de elaborar un Plan Director que contengan las irresistibles tentaciones de blandir el lápiz blando, y no dibujen un sólo boceto que anticipe un hipotético resultado final. O dicho de forma menos contundente, que aprovechen esta fase para conocer y reflexionar y no cedan al impulso de la formalización intuitiva que es el vehículo por donde se cuelan los lugares comunes que todos arrastramos, asimilados por ósmosis.

Pido una suspensión temporal de nuestro propio ejercicio que, al fin y al cabo, es la formalización del espacio, para posponerlo a un momento, que por documentado, ha de ser necesariamente más fecundo. Conociendo la tozudez con la que nos aferramos a los trazos temblorosos del croquis seminal, les propongo la excitante tarea de simultanear la

redacción de la memoria justificativa y las labores de representación gráfica.

Con propósito de la enmienda, reconozcamos que habitualmente desplegamos la munición argumental cuando ya hemos acabado los planos. Con malicia, confieso mi sospecha de que muchos de esos croquis magistrales que expresan con toda intensidad el momento creador se dibujan después de acabada la obra, para su oportuna publicación.

La tarea de corrección gradual del rumbo en la teoría de restauración tiene en la ruina un escollo principal como consecuencia de su condición básicamente simbólica o semiótica, un terreno fértil para la idealización romántica, el pintoresquismo, la fruición plástica y todo tipo de emociones.

A título de sugerencia, me atrevo a aventurar algunas pautas de actuación que se infieren de la secuencia de razonamientos con la que he intentado construir esta ponencia:

- Hacer patentes los distintos períodos. Destripar la historia del monumento enfatizando la secuencia de intervenciones diacrónicas de superposición o sustitución. Quebrar, en suma, la aparente unidad del pasado y descomponerlo en fases.
- No simular la ruina fortuita. Recomponer los vestigios adoptando como factor esencial la satisfacción de los requerimientos tectónicos (estructurales y constructivos). Primar las formas que responden de manera más ventajosa a las exigencias de permanencia, que permiten afrontar en condiciones favorables la agresión de los meteoros o de los agentes dañinos más habituales.
- Acentuar los aspectos persuasivos de la reliquia, aquellos que posibilitan la comprensión de su aspecto original o de su composición material.

¿Cómo se sustancian estas consignas? o incluso ¿cómo se conjugan entre sí?

Pienso, por ejemplo, que las exigencias de durabilidad a menudo entran en conflicto con las semánticas. La ruina es elocuente porque también es vulnerable y viceversa. La sección accidental que nos revela las interioridades de la fábrica es a la vez un flanco débil, inhábil para resistir el azote del agua o el hielo.

Pospongo la solución de estos conflictos para Congresos futuros, cuando disponga

del benéfico respaldo de la experiencia reunida durante la restauración del monasterio de San Pedro de Montes. Por el momento, como un boxeador en apuros, escucho con alivio el tañido del gong que decreta el final del asalto. Muchas gracias por su atención.

***Eloy Algorri García. Arquitecto. León. ALPRM.**

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV.: *The Acropolis at Athens. Conservation, restoration and research*. 1975-1983, Ministry of Culture, Committee for the preservation of the Acropolis monuments. Atenas, 1985.
- BERGER, J.: *Puerca Tierra*, Punto de Lectura, Madrid, 2001.
- FLOR, F.R. de la: "Presencia de una ausencia: La dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica de la Edad Moderna", *Cuadernos de Restauración X*, ETSAM, Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ CAPITEL, A.: "El tapiz de Penélope, Apuntes sobre ideas de restauración e intervención arquitectónica", *Cuadernos de Restauración I*, ETSAM, Madrid, 1998.
- LOWENTHAL, D.: *El pasado es un país extraño*, Akal, Madrid, 1998.
- RIEGL, A.: *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1999.
- RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- SPEER, A.: *Memorias*, El Acantilado, Barcelona, 2001.
- TORRES BALBÁS, L.: "Los monumentos históricos y artísticos. Destrucción y conservación. Organización de sus servicios y su inventario", *Cuadernos de Restauración V*, ETSAM, Madrid, 1999.

LA CONDICIÓN ARQUEOLÓGICA DE LA ARQUITECTURA HISTÓRICA: EL CASO DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE VITORIA

Pablo Latorre González-Moro*

RESUMEN

La historia de los edificios históricos está inevitablemente marcada por un proceso de transformación continua en el tiempo de su estructura que va adaptándose a las necesidades que le impone el medio en el que se sitúa y la sociedad que la utiliza. La capacidad de una arquitectura para transformarse es una garantía de su pervivencia en el tiempo. Un texto de 1647 que recoge los problemas y patologías que sufrió la estructura de la Catedral de Vitoria en ese momento, nos recuerda que “.. no ay fábrica tan cabal que sea perpetua en todo”. Cada transformación que se proyecta sobre un edificio preexistente deberá producirse mediante la eliminación de una parte de su estructura, la consolidación de la estructura conservada y la superposición de nuevos materiales hasta configurar la transformación proyectada. La concatenación en el tiempo de múltiples acciones de eliminación, consolidación y superposición de materiales sobre una estructura preexistente provoca la estratificación de su construcción.

La Arqueología de la Arquitectura es la disciplina que ha definido la estratigrafía constructiva de las edificaciones históricas desarrollando una metodología que permite deducir de ésta, el proceso de transformación que ha sufrido un edificio a lo largo del tiempo. Esta disciplina, al reconocer el valor estratigráfico de las construcciones históricas y estudiar los mecanismos de su generación, confiere al monumento el carácter de yacimiento arqueológico. Definida esta condición, los monumentos deberán ser tratados metodológicamente como yacimientos arqueológicos y la eliminación del material constructivo en los procesos de restauración deberá supeditarse a la metodología arqueológica, lo que obligará a su

documentación exhaustiva y a efectuarse siguiendo los contornos de la estratificación. La arqueología de la arquitectura no sólo abre una vía metodológica con la que estudiar las construcciones históricas, sino que también permite establecer un camino para su “excavación” científica y su restauración. En este contexto, la obra de restauración no es más que la última secuencia del proceso de estratificación, al que aportará una nueva fase constructiva. Siguiendo esta lógica de proyecto será posible proyectar y prever la estratigrafía resultante de la obra de restauración.

1. LA RESTAURACIÓN DE SANTA MARÍA EN EL SIGLO XX

“Señor, Señora:

“... Vuestra presencia aquí tiene la más alta significación para todos sus diocesanos, habéis venido a inaugurar la restauración de este templo, centro y corazón espiritual de la diócesis y catedral de su Obispo. Los vitorianos todos, apenas hemos salido de nuestro asombro al contemplar la belleza, la luminosidad y esbeltez de esta catedral de Santa María, cuando apenas hace tres años era un lugar sin luz, sin perspectiva, casi diría ignorado.

Construida esta iglesia en el siglo XIV, merced a las donaciones de los Reyes Católicos, es catedral desde el 28 de Abril de 1862, fecha de la creación de la diócesis vitoriana por bula de Su Santidad Pío IX.

La lluvia y el hielo, el cierzo y el solano han azotado cruelmente durante seis siglos



Fig. 1. Ceremonia de inauguración de las obras de restauración de la Catedral de Santa María de Vitoria, dirigidas por el arquitecto D. Manuel Lorente Junquera y finalizadas en 1964. Foto: Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Autor: ARQUÉ. Ref: ARQ-2285.31(2).

este edificio encaramado en la muralla Norte de la Antigua Gasteiz causando heridas, aberturas y grietas que reclamaban urgentemente una labor de consolidación para evitar la ruina total e inevitable.

Con ocasión del primer centenario de la creación de la diócesis,..., quisimos poner en marcha esta obra, cuyas dificultades en parte por desconocidas, nos parecía desde el principio superar las posibilidades de la diócesis. La Providencia me hizo encontrar un director general de Bellas Artes, acogedor, entusiasta y eficaz que encomendó el proyecto de restauración a un arquitecto, que a su pericia técnica llevaba unida la audacia necesaria para la empresa. ¡Y la catedral de Santa María de Vitoria se ha salvado para otros 600 años!...

Este texto corresponde al primer fragmento del discurso que el Obispo de la Diócesis de Vitoria Monseñor Peralta leyó en el año 1964¹, en presencia del General Franco, durante la inauguración oficial de las obras de restauración de la Catedral de Santa María. (Fig. 1)

De acuerdo, a las sucesivas memorias de los proyectos de restauración redactados por el arquitecto D. Manuel Lorente Junquera², con estas obras de restauración se acometió: (Fig. 2)

- la eliminación de los cuatro arcos codales de la nave principal y su sustitución por un sistema de tirantes metálicos en las naves laterales; (Fig. 3)



Fig. 2. Vista histórica del interior de la nave central de la Catedral de Santa María desde los pies, en la que puede observarse la sucesión de arcos que acodalaban los pilares de la nave. Foto: Archivo del Territorio Histórico de Álava. DAF(H), c.4, nº 61.



Fig. 3. Misma vista del interior de la nave central de la Catedral de Santa María una vez eliminados estos arcos durante la restauración de M. Lorente. Foto: Archivo del Territorio Histórico de Álava. ?.



Fig. 4. Fotografía de un grupo de trabajadores en los andamios, bajo las bóvedas, durante el desarrollo de las citadas obras de restauración. Se puede observar la deformación del arco perpiño y la apertura de las dovelas. Foto cedida por José María Pérez Ugarte.

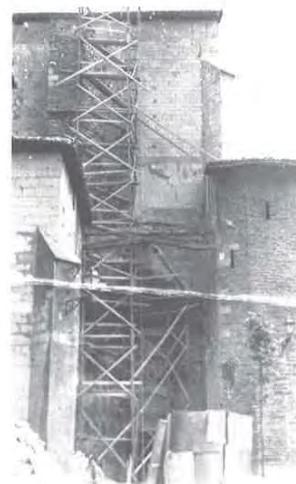


Fig. 5. Fotografía del año 1963 durante la demolición de la mitad del contrafuerte de 1856 en el alzado occidental del crucero sur para liberar la portada gótica de Santa Ana cubierta por este elemento. Foto: Archivo Municipal de Vitoria- Gasteiz.

- la consolidación de la casi totalidad de las bóvedas, rectificando los nervios deformados y recebando las quiebras que existían en los témpanos o plementerías; (Fig. 4)
- la reconstrucción completa de las cubiertas y el recrecido de algunos muros, conservando la teja curva y la estructura de armadura leñosa;
- la limpieza de los muros que estaban recubiertos con más de un cm de espesor de enlucidos y pintura hasta descubrir la piedra;
- la restauración de los paramentos de mampostería al descubierto, consolidando y reparando las juntas, en las zonas basamentales y en la coronación de los muros;
- el descubrimiento de la portada de Santa Ana en la fachada oeste del brazo sur del crucero mediante la demolición de una capilla sin "interés" y el corte en chaflán (desde la base a la coronación) de la mitad de un enorme contrafuerte que tapaba una jamba completa y gran parte de las arquivoltas, dejándolo suspendido sobre la portada por medio de una trompa plana en capuchina o voladizo; (Fig. 5)
- la apertura y construcción de la mayoría de los ventanales "góticos" que actualmente dan luz al transepto y la nave, repitiendo las tracerías que se encontraban cegadas; (Fig. 6)
- la pavimentación del interior con piedra caliza natural clara;



Fig. 6. Fotografía de un grupo de trabajadores en los andamios junto a uno de los ventanales circulares restaurados en la fachada sur y que iluminan la nave central. Foto cedida por José María Pérez Ugarte.

- la colocación de rejas, lámparas y mamparas en el interior;
- finalmente, la colocación de nuevas vidrieras en la Girola, debidas " al notable artista segoviano, Carlos Muñoz de Pablos".

En la memoria de las obras realizadas entre 1960 y 1964, Lorente Junquera justifica la restauración llevada a cabo con estas palabras: "La Catedral de Vitoria, considerada por los tratadistas como de estilo gótico purista, presentaba en su interior un aspecto lóbrego, en completa contradicción con el estilo, cuya característica es la luminosidad."

Desgraciadamente, para el Sr. Obispo de Vitoria y, sobre todo, para la ciudad de Vitoria y sus habitantes estas obras -como no podía ser de otro modo- no tuvieron la pervivencia que el Obispo pretendía y que evaluaba en unos 600 años; treinta y cinco años después de aquellas palabras nos encontramos con la necesidad de abordar unas obras de

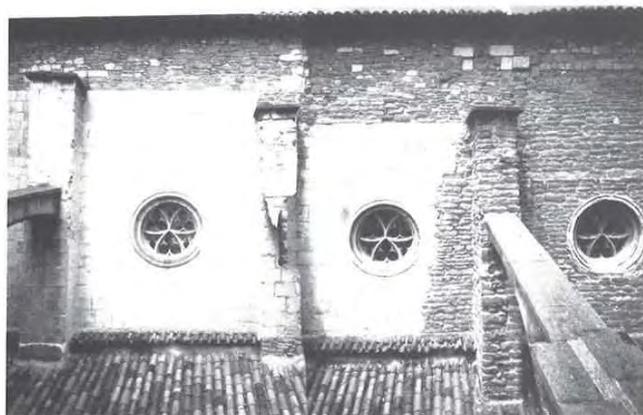


Fig. 7. Detalle del muro meridional de la nave central de la Catedral en el que pueden observarse multitud de refracciones y la estratificación constructiva de este elemento. Los ventanales de la izquierda de la imagen se realizaron nuevos durante la restauración de M. Lorente a imitación del de la derecha que corresponde al periodo designado como gótico B (siglo XIV), fue restaurado durante esta intervención y es el que puede observarse en la figura anterior.

restauración en el monumento, por lo menos tan importantes como aquellas.

En 1647³, unos 300 años antes de las obras descritas, los antepasados de los vitorianos que se congregaban en 1964 para celebrar la restauración de su Catedral, se encontraban en una situación muy parecida a la que vivimos hoy. La Catedral de Santa María amenazaba de nuevo con hundirse y dada la gravedad de los hechos, los vecinos de Vitoria se encomendaban "a la misericordia de nuestro señor", para encontrar una solución.

"Sennor. Los parroquianos en forma de parroquia legitimamente congregados de la colegial de Santa María de esta çiudad. Dicen que siempre an tenido gran confianza en la misericordia de nuestro sennor, y después en las atenciones y cristiandad de tan digna República como vuestra sennoría de que no abia de berse aquella yglesia en la ruyna efetiba de todas sus bóbedas, como se podía juzgar mirándose la materia sólo por las fuerças...

Y por el peligro grande en que estaban las dichas bóvedas y edificios con el discurso del tiempo que todo lo acaba y por no estar los tejados en el armamento necesario para que no hiciessen danno a los dichos edificios y bóvedas, porque no ay fábrica tan cabal que sea perpetua en todo."

2. LA ESTRATIFICACIÓN CONSTRUCTIVA DE LA ARQUITECTURA Y SU ESTUDIO

Se entiende como arquitectura histórica, aquella que se produjo en un pasado más o menos lejano y que ha conseguido perdurar en el tiempo hasta alcanzar el momento presente. Obviamente, esta arquitectura habrá sufrido un proceso de transformación inevitable, ya que la materia no es inmutable en el tiempo y la arquitectura para perdurar debe transformarse como respuesta al medio que le rodea. La frase con la que hemos terminado el primer apartado, escrita hace más de trescientos años, no hace más que recordarnos este principio: "no hay fábrica tan cabal que sea perdurable en todo". (Fig. 7)

La pervivencia en el tiempo de una arquitectura esta acompañada de una significación especial; ésta puede ser estrictamente fortuita pero, normalmente, se producirá por el reconocimiento de la sociedad que en cada momento de su historia la ha utilizado, de su capacidad funcional o su calidad constructiva, espacial, formal, o simbólica.

Un objeto de arquitectura se constituye por medio de un proyecto que ordena en el espacio una serie de materiales manufacturados previamente o que adquieren su forma definitiva, en su proceso de conformado "in situ". En un edificio histórico, esta colocación de los materiales en el espacio responde, además, a un complejo proceso de transformación en el tiempo que, partiendo desde la configuración del edificio primigenio, conduce a un palimpsesto de materiales como consecuencia de un largo proceso secuencial de eliminación, conservación y superposición de estos en el espacio de la construcción. Podemos afirmar, por tanto, que existe una relación única, cierta y directa, sin interferencias, entre la historia del edificio y la forma y colocación en el espacio construido de cada uno de los materiales que la configuran⁴.

Este proceso sucesivo en el tiempo de eliminación, conservación y superposición de materiales en el espacio es el que confiere a la construcción histórica su condición

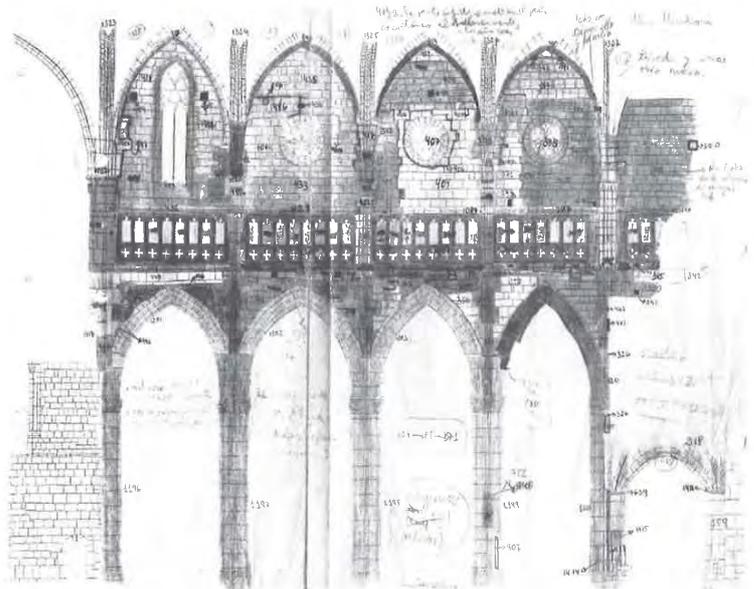


Fig. 8. Croquis de campo utilizado para la definición de las unidades estratigráficas del muro meridional de la nave central de la Catedral. Plan Director de Restauración. Agustín Azkarate y Leandro Sánchez Zufiaurre (Laboratorio de Arqueología de la UPV).

estratificada y en consecuencia, una parte importante de su valor documental. Éste, no emana únicamente de las características específicas de los materiales, de la construcción o de las formas de la arquitectura y la escultura decorativa que la configuran- tal y como se ha estudiado hasta ahora-; si no también, de la posición precisa que ocupan los materiales en el espacio de la construcción y de las relaciones que pueden deducirse entre ellos como consecuencia de esta colocación. El estudio histórico de una arquitectura concreta, como la de la Catedral de Vitoria, debe realizarse partiendo del estudio constructivo

y estratigráfico que es el que nos permitirá con posterioridad, realizar hipótesis correctas sobre aspectos espaciales, estéticos, simbólicos, etc. que, únicamente serán válidos, si van acompañados de una certeza temporal.

¿Qué estudio de la arquitectura gótica puede hacerse de la Catedral de Vitoria, si no sabemos que la mayoría de los ventanales de estilo "gótico" están construidos en la restauración que nos precede en el tiempo, sobre unos paños de muro que originalmente se construyeron ciegos? ¿Qué estudio podría realizarse de la tipología de su planta si no entendemos que su trazado ha estado supeditado a una importante construcción previa de época de Alfonso VIII que se ha reutilizado en su totalidad y que, por este motivo, el trazado del crucero adquiere unas dimensiones anómalas para la arquitectura gótica del siglo XIV, a la que se supone pertenece el estilo de su construcción? ¿Que comprensión tendremos de su estructura, si no entendemos que se remató: primero, con bóvedas de madera imitando a las de piedra y que fue éste el motivo por el que el arranque de los botareles de la construcción gótica permanecieron desmochados y los muros se construyeron con simples contrafuertes; y segundo, que durante los siglos XV y XVI las bóvedas de madera fueron sustituidas por otras de piedra, lo que provocó el alarmante estado de deformaciones que hoy descubrimos en el edificio y que fue, a partir de ese momento, cuando se inició la construcción de los arbotantes y el remate de los botareles que podemos descubrir en la nave ?. En la Catedral de Vitoria la arquitectura del siglo XIV sólo existe en una de sus muchas fases constructivas que se distingue, precisamente, por la calidad de su escultura decorativa⁵.

3. LA DISCIPLINA DE LA ARQUEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA

No es fácil deducir de la configuración específica que adquieren los materiales en una estructura arquitectónica el proceso histórico de transformación que ha generado su construcción. Tanto es así, que la aparición de la Arqueología de la Arquitectura como disciplina y el establecimiento de una metodología precisa de análisis, sólo se ha producido tras el reconocimiento del carácter estratificado que la historia confiere a los materiales en el espacio del edificio. Por otro lado, nos encontramos con una disciplina incipiente, en proceso de formación, con varias vías de aplicación abiertas y sujeta a revisión continua dada la complejidad que supone su aplicación práctica⁶. De hecho, existen todavía muy pocos profesionales con los conocimientos y la experiencia suficiente para abordar con éxito este tipo de análisis en las estructuras de los edificios que, como la Catedral de Vitoria, han tenido una historia especialmente rica de acontecimientos constructivos. (Fig. 8)

La formación de estos profesionales debe tener, sin lugar a dudas, una base histórica y arqueológica ya que la metodología de aplicación es estrictamente estratigráfica, pero ésta, debe completarse ineludiblemente con una formación completamente diferente a la que debe tener un arqueólogo que vaya a dedicarse a la excavación de yacimientos de suelo. Para poder descifrar la estratigrafía arquitectónica es necesario conocer y profundizar sobre procedimientos y técnicas constructivas, en historia de la construcción y en historia de la arquitectura y tener ciertos conocimientos de los mecanismos del proyecto de arquitectura. En consecuencia, los profesionales que se formen en esta disciplina deberán tener una formación mixta, ya que, aunque el análisis y los resultados de su trabajo tiene una componente obviamente histórica su fuente de información será la estratificación construida de la arquitectura⁷. Si no es posible encontrar este profesional se pueden formar equipos mixtos, de arqueólogos y arquitectos o aparejadores que cumplirán perfectamente este doble cometido.

Un profesional formado en la Arqueología de la Arquitectura debería poder interpretar hechos constructivos y arquitectónicos de especial complejidad, siguiendo una metodología específicamente estratigráfica. En este punto, es necesario hacer un paréntesis con una llamada de atención especial; el análisis estratigráfico no se limita a la creación de unos planos espléndidamente coloreados de las fases estructurales más importantes de los edificios, emulando en alzado aquellos planos de planta coloreados que diferenciaban simplemente los cuerpos que estilísticamente estructuraban una arquitectura histórica; la torre barroca, la capilla del XV, la portada gótica, etc. La realidad histórica es especialmente compleja y rica y su interpretación, a partir de la realidad construida y de su estratificación, es especialmente difícil y precisa de unos conocimientos muy amplios y de una práctica previa, ineludible en la observación directa de los hechos constructivos y la colaboración interdisciplinar de todas las especialidades históricas.

Sin embargo, a pesar de estos problemas escolásticos y operativos que se han mencionado hay que reconocer lo sorprendente que son los resultados que se obtienen de la observación minuciosa de la construcción, de la posición que adquieren los materiales, de las relaciones de superposición que se establecen entre ellos, etc. Una lectura estratigráfica cuidadosa y metodológicamente correcta, consigue establecer el orden temporal de la construcción y de la deconstrucción que ha sufrido la estructura estudiada, llegando a definir el momento de colocación de cada uno de los materiales que la componen.

Paolo Torsello⁸, profesor de Restauración Arquitectónica en la Universidad de Génova,



Fig. 9. Demolición arqueológica de una habitación construida a finales del siglo XIX y que se adosaba a las estructuras preexistentes de la Catedral y ocultaban la jamba de la puerta del primer recinto amurallado de la ciudad.

describe perfectamente esta experiencia: " En el ámbito de la arquitectura histórica, la tarea de estos arqueólogos resulta ejemplar. Para ellos, los elementos arquitectónicos y su configuración no aparecen como "valores a confirmar o negar", sino como "sistema de señales materiales". Bajo su punto de vista, una pared no es en realidad una "forma", sino más bien una "topografía", esto es, un "lugar" connotado por una suerte de "escritura" o "grafía". Con análisis no destructivos y a través de investigaciones de naturaleza sustancialmente topológica, practican un género de lectura que permite interpretar las fases constructivas de la fábrica y de sus partes, el saber y la tradición material que se sucedió en el tiempo, las vicisitudes y los accidentes que marcaron su existencia, hasta la definición de cronologías relativas y absolutas. Nos muestran que una atenta investigación puede extenderse tanto a la composición formal y constructiva de la fábrica entera, como al detalle más minúsculo de un ladrillo, al borde lacerado de un fragmento de enlucido, a los residuos de una antigua combustión, a los anillos de crecimiento de una viga de madera, a la composición de un mortero y a los inicios que atestiguan la edad. Lo construido nos aparece entonces como un enigma cuya opacidad puede devenir cada vez más transparente..."

En una arquitectura histórica se produce una relación espacio temporal directa entre los materiales y el proceso histórico que los ha conducido a adquirir la forma, la posición que tienen y la relación que mantienen en la unión con los materiales que le rodean. Por tanto, cualquier modificación de este equilibrio por medio de nuevas acciones constructivas

provocará la alteración de la estratigrafía conservada y pérdidas que podrían ser irreparables para el conocimiento y la investigación de las relaciones espacio temporales existentes. Por otro lado, también es cierto, que esa modificación supondrá la aparición de nuevos valores estratigráficos asociados a la acción constructiva emprendida, lo que documentará en el futuro, este periodo histórico. Lógicamente, esta intervención con su acción constructiva generará un nuevo equilibrio estratigráfico, al hacer desaparecer parcialmente relaciones existentes e incorporar otras nuevas.

La disciplina de la Arqueología de la Arquitectura dota a la investigación de la arquitectura histórica y al de su proceso de construcción en el tiempo de un "hábeas corpus" metodológico intachable, absolutamente racional y concreto, que permite definir y determinar -una por una- las relaciones estratigráficas que se producen entre los materiales que componen una construcción. Por este motivo, las teorías de la conservación han obtenido de la disciplina de la Arqueología de la Arquitectura unas razones muy concretas con las que justificar sus posiciones. Ya no estamos hablando de poesía, ni de sensaciones, ni de evocaciones, estamos hablando de materiales y relaciones muy concretas que pueden desaparecer con la mínima alteración que se provoque en la configuración y posición de los materiales que configuran la estructura arquitectónica conservada.

4. RELACIONES ENTRE LA ARQUEOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA Y LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA

La primera conclusión que puede obtenerse del reconocimiento de la estratificación constructiva y del establecimiento de la metodología y de la disciplina de la Arqueología de la Arquitectura es que demuestra que las reticencias que las teorías más ortodoxas y beligerantes de la conservación a ultranza de los monumentos son ciertas. J. Ruskin⁹ y W. Morris¹⁰ tenían razón al enumerar sus postulados y denunciar la pérdida del valor temporal que se asociaba a las acciones de restauración en estilo de las ruinas arquitectónicas. En el ámbito actual de la teoría de la restauración arquitectónica, la disciplina de la Arqueología de la Arquitectura esta siendo utilizada como bandera de aquellos que como Amadeo Bellini¹¹ y Paolo Torsello -al que hemos citado- defienden las posturas más radicales de la conservación, en una espiral revisionista de las ideas decimonónicas. Estos autores defienden que la operación conservativa de restauración no debe producirse como consecuencia del conocimiento y los estudios previos, sino más bien, al contrario; concluyendo que lo importante no es "conocer para conservar", sino "conservar para conocer".

En contraposición a esta idea cierta, también es cierto, que la Arqueología de la Arquitectura, abre metodológicamente una puerta muy clara a la modificación de la estratigrafía constructiva conservada en un edificio histórico. Esta posibilidad, aparece paralelamente al reconocimiento de la condición estratificada de la arquitectura, ya que es posible, establecer un paralelismo entre la obra de restauración y la excavación arqueológica. Si la excavación arqueológica de los suelos antrópicos exige, para su conocimiento y descubrimiento, la destrucción de los contextos arqueológicos creados en los depósitos del suelo, también será posible establecer una metodología paralela que controle la modificación de la estratigrafía constructiva en las operaciones de restauración en los edificios.

De hecho, la investigación arqueológica de la arquitectura no exige la destrucción del objeto analizado, tal y como se produce en la excavación de suelos. El análisis estratigráfico de la arquitectura se realiza fundamentalmente analizando la construcción y la topología de los materiales en la superficie de los muros y no necesita de la excavación del edificio, lo que sería conceptualmente inaceptable. Sin embargo, la obra de restauración si exigirá la modificación de la configuración de la estructura conservada de un edificio histórico lo que permitirá metodológicamente su comparación con la excavación. Siguiendo la lógica establecida, la definición de la estratigrafía constructiva y de los procesos de transformación en el tiempo, con el complemento de una analítica no destructiva y de todas las ciencias históricas se convierte en uno de los estudios previos más importantes de un monumento y en un documento imprescindible para la redacción del proyecto de restauración. (Fig. 9)

La definición de la estratigrafía constructiva de un edificio permitirá, durante la redacción del proyecto de restauración, planificar las pérdidas estratigráficas que pudiesen producirse con la obra proyectada, limitando su acción destructiva que será consensuada previamente. No tenemos que olvidar que excavar es fundamentalmente documentar. Desde esta perspectiva, si aplicamos la metodología arqueológica al proceso de la restauración, entenderemos la necesidad de documentar exhaustivamente los edificios previamente a su restauración. La documentación es una obligación para la conservación y una herramienta excepcional para el proyecto de restauración.

Además, no existe ninguna ley escrita que impida la modificación de la estratigrafía construida ya que ésta, necesariamente cambia con el transcurso de tiempo, por mucho que nos empeñemos en su congelación. No se puede sellar la estratigrafía constructiva de la arquitectura, como tampoco puede sellarse con un nuevo estrato la estratigrafía del



Fig. 10. Vista exterior del pabellón alemán del arquitecto Mies van der Rohe construido en la exposición universal de Barcelona de 1929.



Fig. 11. Misma vista de la reconstrucción de este pabellón realizada en 1986 y dirigida por los arquitectos C.Cirici, F. Ramos e I. Solá-Morales.

suelo, ambas, necesariamente se encuentran sometidas a un proceso de transformación continua en el tiempo. La obra de restauración, como toda acción constructiva, provoca: una pérdida de material con la creación de unas nuevas superficies de corte; la conservación de una parte mayoritaria de los materiales existentes en su posición original y de las relaciones estratigráficas asociados a ellos; y una superposición de nuevos materiales sobre los conservados, creando unas nuevas superficies de borde. De este modo, con la obra de restauración se creará un nuevo equilibrio estratigráfico, que se documentará a sí mismo.

Por otro lado, quiero puntualizar algo obvio, del mismo modo que la estratigrafía no debe usarse como bandera de la congelación imposible de los monumentos, no quiero que se entienda que cualquier lámina coloreada de una fachada, es el certificado para realizar fantasías arquitectónicas sobre los monumentos. La Arqueología de la Arquitectura no es más que una herramienta para el conocimiento histórico y constructivo de los edificios, que metodológicamente ha abierto una vía para la restauración de la arquitectura, al garantizar con su aplicación el conocimiento y la documentación previa de aquellas UEM¹² que por las necesidades de la obra de restauración tienen que desaparecer.

En la aplicación metodológica de esta vía para la restauración sólo existe un pequeño problema operativo. Como muy bien sabemos, la excavación arqueológica debe hacerse descubriendo UEM completas lo que implicaría que los desmontajes proyectados deberían realizarse siguiendo las líneas de separación de las UEM. En el caso de la estratigrafía arquitectónica, esto no siempre será posible, ya que las leyes de la arquitectura, de la construcción y de la mecánica nos obligarán a que este desmontaje se efectúe fundamentalmente por elementos constructivos.

Por estos problemas operativos y metodológicos, la Arqueología de la Arquitectura se ha situado en el centro mismo de la discusión sobre la teoría de la restauración monumental¹³ como una disciplina emergente, que rompe de manera brillante el enmarañamiento teórico y metodológico que históricamente han protagonizado: por un lado, aquellos que defienden la congelación irracional de los monumentos contra el tiempo, anti arquitectónica y anti histórica y, sobre todo, imposible ya que el tiempo y la historia avanzan de un modo inexorable y con ellos la transformación del objeto arquitectónico; y por el otro, el de aquellos que pretendieron también engañar a la historia y al tiempo tratando de devolver a los edificios a un estado primigenio, por ellos imaginado, ya que lo único que consiguieron es reflejar sobre los edificios en los que intervinieron su mejor o peor capacidad para entender los problemas arquitectónicos. Es necesario y urgente, llamar la atención sobre las desrestauraciones

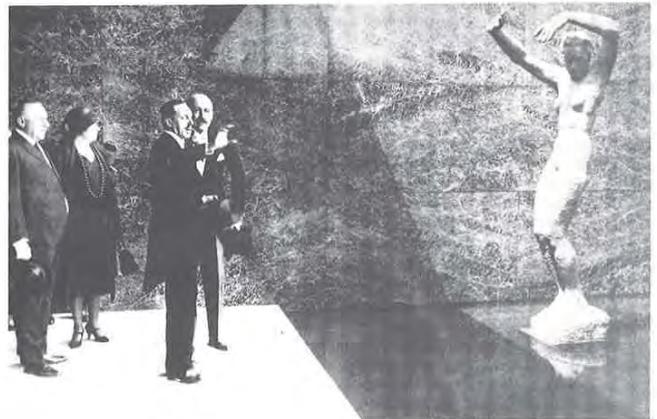


Fig. 13. Alfonso XIII y Victoria Eugenia contemplan la escultura de Kolbe el día de la inauguración del Pabellón, 27 de mayo de 1929.

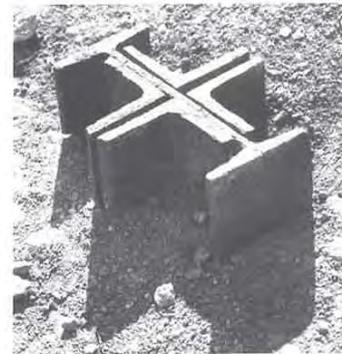


Fig. 12. Descubrimiento de la sección de uno de los pilares originales del Pabellón durante las excavaciones realizadas en 1984. Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe.

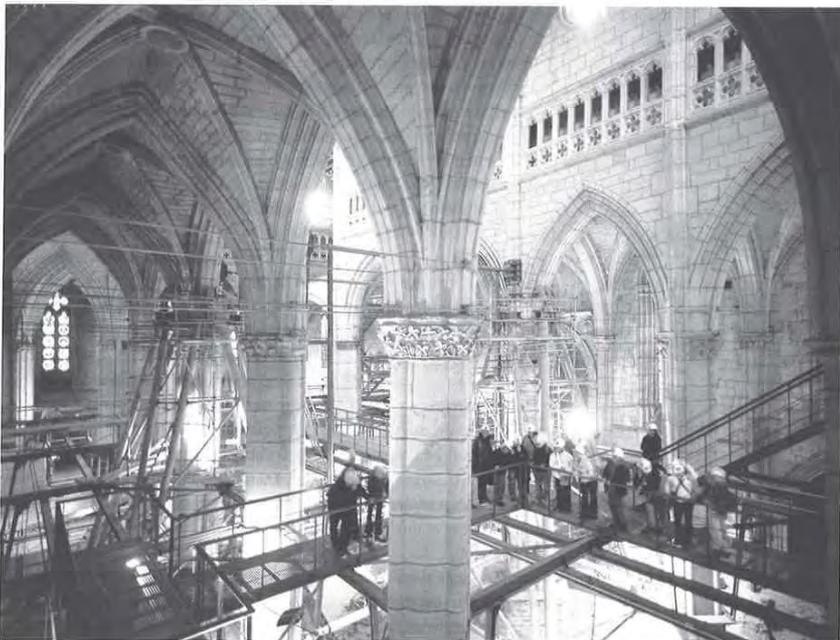


Fig. 14. Interior de la Catedral de Santa María en la actualidad durante el desarrollo de una de las visitas guiadas. Foto Quintas.

que se están promoviendo de algunas de las intervenciones de Viollet Le Duc¹⁴, su obra debe ser protegida tanto como la de la arquitectura que él restauraba, ya que en estos momentos ambas forman parte de la historia de la arquitectura y, por supuesto, parte de la historia de la restauración.

Finalmente, apuntar que la Arqueología de la Arquitectura y la Restauración Arquitectónica son disciplinas independientes, con unos objetivos diferentes, autónomas una de la otra,

pero que necesariamente tienen que articular una metodología verdaderamente interdisciplinar, simplemente, por cuestiones operativas, porque ambas tienen que estudiar y, sobre todo, manipular la arquitectura estratificada construida a lo largo del tiempo.

5. EL CONCEPTO DE AUTENTICIDAD Y LA OBRA DE RESTAURACIÓN

El reconocimiento de la estratificación constructiva y de las relaciones estratigráficas que se establecen entre los materiales de una construcción durante el momento de su ejecución es inapelable y directa, estableciéndose un vínculo único -a través de los materiales constructivos- entre la persona que los colocó en su posición original y nosotros. Este vínculo documental y estratigráfico no está asociado sólo al material como materia y forma sino, que sobre todo, tiene que ver con las relaciones contextuales que se establecen entre él y todos los que le rodean y entre estos y el resto de los materiales que componen el edificio. Estas relaciones tienen que ver con su composición, sus dimensiones, su forma, tipo de labra, mortero que los une, por el modo en que se ha colocado y aparejado, por su envejecimiento y degradación, etc. Las relaciones que se establecen quedan reflejadas hasta por las más mínimas condiciones que se producen en el momento de su fabricación y colocación en el edificio y que están asociadas al contexto social y cultural en el que se produce este acto.

En consecuencia, todas las construcciones son auténticas¹⁵, todo hecho constructivo es auténtico de sí mismo, pero de nada más. El pabellón alemán de Mies Van der Rohe¹⁶ construido en la Exposición Universal de Barcelona fue desmontado y demolido en 1929 y esto, no lo puede cambiar nadie. La copia que se ha realizado en Barcelona es lo que es, una copia del original de Mies, realizada en 1986 por unos arquitectos muy cuidadosos y conocedores de la obra de este arquitecto, en la misma y exacta posición en la que se construyó el original. (Fig. 10) (Fig. 11) (Fig. 12)

Este nuevo Pabellón de "Mies" está construido en un contexto social y cultural muy

distinto al que construyó el original, y lo que refleja es una sociedad catalana emergente, culta, económicamente saneada, empeñada en retomar su pasado y cerrar la página más triste de nuestra historia reciente, etc. Pero no es el original, es lo que es, una copia del original que en nuestro contexto actual todavía nos emociona. Parece sorprendente como una arquitectura más propia de nuestra cultura pudo construirse en el año 1929. No hay más que ver las fotos del día de su inauguración para darse cuenta del anacronismo que se produce entre la arquitectura y el vestido, es como un mundo al revés, como si Alfonso XIII y las personas que le rodean hubiesen viajado al futuro en una máquina del tiempo. En fin, no existen calificativos, ya que faltan y celebramos, como creo que lo hará toda persona sensible, su reconstrucción. (Fig. 13)

Con respecto al Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, es seguro uno de los espacios arquitectónicos más emocionante que existe, que rememora todo el esplendor y refinamiento de la cultura granadina del siglo XIV. Pero, como visitantes, si nos cuentan su historia completa con todas las vicisitudes que ha sufrido el monumento, seguro que nos emocionamos más y comprendemos mejor la autenticidad de todas y cada una de las piedras que componen esta hermosa arquitectura, estén colocadas por Boabdil mismo en persona, por D. Leopoldo Torres Balbás o cualquier otro.

Esté, ha sido el objetivo con el que se ha organizado la visita guiada por el interior de la Catedral de Vitoria. En esta visita, ninguno de los guías que la presenta, habla sobre el purísimo afrancesado del estilo gótico del siglo XIV de la Catedral que, por otro lado, a nadie le interesa y sólo, simplemente, por que no es esto lo que puede observarse cuando se visita el edificio. Lo que se cuenta, es la historia real de la Catedral de Santa María, su historia constructiva, aquella que puede verse en sus cimientos, en sus muros, en sus ventanales góticos y en sus ventanales no tan góticos, la que se deduce de sus penalidades históricas a través de sus piedras, de sus grietas y fisuras, de sus deformaciones, etc. Por ese motivo, la visita que se realiza a la Catedral de Santa María es tan próxima a las personas, por que nos permite comprender como antes que nosotros existieron otros vitorianos que tuvieron el mismo miedo que hoy tenemos cuando miramos hacia los cimientos rotos, hacia los pilares deformados, hacia las bóvedas sin curvatura, etc.; los mismos que ellos miraron también, y es en ese momento, cuando nos sentimos próximos a ellos y nos emocionamos al visitar el monumento.

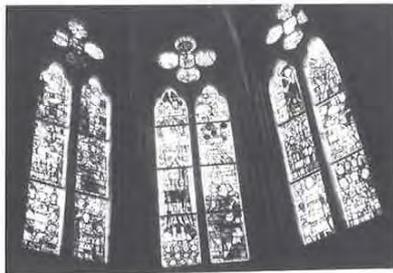


Fig. 15. Imagen actual de una de las vidrieras realizadas en la girola de la Catedral por el vidriero Carlos Muñoz de Pablo. Foto Quintas.

Ese ha sido el discurso que desde la Fundación Catedral Santa María¹⁷ se ha sabido transmitir; comprendiendo la importancia que tiene el mantenimiento de esta visita, que nosotros compartimos y que con nuestro trabajo facilitamos compatibilizándola con el proceso de las obras de restauración. Sinceramente, no es comprensible que en la Carta de Cracovia¹⁸ se hable con ese tono tan peyorativo del turismo de masas calificándolo, simplemente, como un factor de riesgo de los monumentos que tristemente tiene que aceptarse como un mal que ayuda a la economía local. Pues no, no creemos que la visita a los monumentos deba calificarse de forma peyorativa ya que la restauración y nuestro trabajo se financia mediante los impuestos. Evidentemente, no se trata de convertir la visita a la Catedral en un parque temático de cartón piedra o de hormigón con la fachada de un templo griego, a través del cual se desarrolla una

montaña rusa. Se trata de transmitir toda la sabiduría que encierran estas paredes, llenas de historias de todos los vitorianos que fueron a lo largo de la historia partícipes de un mismo edificio y de un mismo miedo. (Fig. 14)

En fin, volviendo al tema de la autenticidad quisiera terminar este punto hablando de la autenticidad de los ventanales góticos que construyó Lorente Junquera en la Catedral. Evidentemente, desde esta óptica son auténticos, tan auténticos y tan góticos como los del siglo XIV. En definitiva, la restauración que acometió este arquitecto es el testimonio, también de su momento histórico; es la década de los "felices" años 60, cuando la depresión económica provocada por la Segunda Guerra Mundial y en España por la Guerra Civil había terminado, lo que permitió acometer una obra de esta envergadura.

Lorente Junquera resolvió con su restauración un problema que presentaba históricamente la arquitectura de nuestro edificio y lo resolvió desde la arquitectura con soluciones arquitectónicas -que es el único modo de resolverlas- satisfaciendo con su actuación una demanda social muy concreta. La Catedral era un edificio oscuro, lúgubre, lleno en su interior de arcos codales y sin ventanales, con la mayoría de sus muros ciegos; y él, como muy bien refleja el discurso del Obispo Peralta "...supo llenarlo de luz, donde sólo había oscuridad...", "...liberando la nave principal de los "pesados y gigantescos arcos codales, sustituyéndolos por un atriantado metálico que se oculta en las naves laterales...", y consiguiendo "...la

esbeltez y la luz que reclamaba este gótico purista, avaro de vidrieras más que de muros ciegos". Y tuvo la inteligencia -que espero que nosotros sepamos repetir- de encargarle las vidrieras de los mejores ventanales góticos del edificio (los correspondientes a la girola) a "ese notable artista segoviano, Carlos Muñoz de Pablos"¹⁹, tal y como consta en la memoria final de la obra, (Fig. 15)

Este artista era por aquel entonces un joven "sobresaliente" que tuvo la oportunidad de realizar su primer grupo de vidrieras en un conjunto catedralicio. Nadie puede dudar hoy de la autenticidad que tiene el trabajo de ambos, ya que es honesto y de calidad y refleja perfectamente la contradicción que acumulaba la sociedad española de ese momento. En las conversaciones que hemos mantenido con Muñoz de Pablos -que esperamos pueda rematar en la Catedral el trabajo que inició, ahora hace ya más de treinta años- sobre la restauración de la que fue testigo nos comentó: ¡Nos os confundáis, Lorente Junquera era el mejor de su momento!²⁰. Y nos lo describió, subiéndose a los andamios y resolviendo en días interminables en la obra la infinidad de problemas que con seguridad le surgirían y del trato que Lorente, había tenido con él.

Desgraciadamente, el ambiente cultural de la España de entonces dejaba bastante que desear. Tenemos que pensar que la terminación de las obras coincide con la publicación de la Carta de Venecia de 1964 o Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos; sin embargo, en España los argumentos de Viollet Le Duc, defendidos a principios del siglo XX por Vicente Lampérez, seguían vigentes como doctrina oficial de la restauración. Pero esta contradicción teórica, también se refleja en la obra de Lorente, en los atirantamientos metálicos que sustituyen los arcos codales y en los cuatro ventanales de la cara oriental del transepto que, desgraciadamente para nosotros, realizó con una especie de piedra artificial con cemento al uso de entonces en la restauración y que por su mal estado de conservación, y por los problemas estructurales que provocan será necesario sustituir.

Però el resto de los ventanales circulares que realizó en la nave con cantería y las vidrieras de Muñoz de Pablos, esas, seguro que perdurarán. También perdurarán, la eliminación de los arcos codales del crucero y el descubrimiento y apertura de la portada de Santa Ana y muchas de las intervenciones que realizó. Otras, sin embargo, perecerán inevitablemente para siempre con nuestra restauración, como el pavimento de caliza que colocó, las mamparas de acero como cortavientos en el sotocoro, las luminarias de forja, etc.

En definitiva, toda la materia de su obra que permanezca después de nuestra restauración, formará en el edificio un nivel estratigráfico completo, que con su existencia rememorará y explicará ese momento concreto de la historia del edificio y de la ciudad de Vitoria. Y estamos seguros, que esos ventanales circulares de cantería, y los vitrales de la girola perduraran los 600 años que hubiese deseado el Obispo Peralta para toda la restauración. Pero eso, si que hubiese sido un milagro.

***Pablo Latorre González-Moro. Arquitecto. Madrid. ALPRM.**

¹ Fragmento del discurso que el Obispo de Vitoria Monseñor Peralta leyó, en presencia del General Franco, en la inauguración de las obras de restauración de la catedral de Santa María de Vitoria el día 29 de Julio de 1964.

² Informe de las obras de restauración realizadas entre los años 1960 a 1964, fechado el 9 de diciembre de 1964 y firmado por Manuel Lorente Junquera, Arquitecto Conservador de Monumentos de la 3ª Zona (Vasco-Aragonesa) de la extinguida Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Esta información se ha completado con los resúmenes de las memorias de los sucesivos proyectos de restauración, que se prolongaron hasta el año 1967, recogida en el trabajo de vaciado documental incluido en el documento de Evaluación Preliminar del Plan Director dirigido por Agustín Azkarate.

³ Informe de 1647 procedente del Archivo Municipal de Vitoria, armario 03, legajo 010, nº 010, cuadernillo sin foliar. Recogido en el trabajo de vaciado documental incluido en el documento de Evaluación Preliminar del Plan Director dirigido por Agustín Azkarate. Resumen: "...se an adreçado las dos bóvedas dela nabe principal en que se a puesto medio arco toral, un crucero y quatro capuchas y lebandado las paredes principales con su grueso por entrambas paredes y puesto en ellas tejados nuevos, dejando libres las bóvedas de carga y por la parte del Campillo echo un alborante nuevo y recalcado los pilastrones, retejado toda la iglesia y ámbitos en que se han gastado mil ducados... Se informa también sobre la necesidad de levantar los tejados de la nave principal y cruceros... por estar fundados sobre las bóvedas, y ser esto causa de aber reventado los arcos torales y crucero y aber desplomado las paredes principales...asi como de reparar las bóvedas del pórtico principal de la iglesia, capilla de Santiago y la torre."

⁴ Latorre, P y Cámara, L., 2002, Los procesos de transformación de la arquitectura en el tiempo. Consecuencias teóricas y metodológicas en el proyecto y la obra de restauración. *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental*, 13 (estiu 2002), *Bienal de la Restauració Monumental*, Diputació de Barcelona.

⁵ Azkarate, A., Cámara, L., Lasagabaster, J.I., Latorre, P., 2002, *Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, Plan Director de Restauración*. Diputación Foral de Álava y Fundación Catedral de Santa María, Vitoria-Gasteiz.

⁶ La introducción en España de esta teoría se realiza, como reconocen diversos autores, por la labor de investigación y docente realizada fundamentalmente por Agustín Azkarate, Luis Caballero y Albert López. Contribuyen a esta labor dos publicaciones monográficas que aparecen en España y que fueron coordinadas por Luis Caballero: la primera en 1995, en el nº 435 de la revista de Informes de la Construcción con el título "leer el documento construido"; y la segunda en 1996, con un libro titulado "Arqueología de la Arquitectura", de la serie Actas, Junta de Castilla y León, Burgos.

⁷ La disciplina de la Arqueología de la Arquitectura se ha iniciado como asignatura e incluido su docencia en diferentes programas universitarios y master de postgrado. En éstos, se considera esta disciplina como complementaria de la principal arqueológica, o se enseña dentro un programa de restauración. Normalmente en estos cursos se aborda la explicación de la metodología general de la aplicación del método estratigráfico a la arquitectura. Sin embargo, todavía no se integra esta enseñanza con el aprendizaje de técnicas constructivas y de proyecto en la antigüedad, ni con una historia de la construcción y de las tipologías constructivas, conocimientos imprescindibles y complementarios para poder establecer una estratigrafía constructiva correcta. Este aprendizaje es similar al que en los estudios de arqueología se realiza de las tipologías cerámicas de la antigüedad.

⁸ Paolo Torsello, A., Proyecto, conservación innovación, Loggia nº8, pp. 10-18.

⁹ Ruskin, L., 1987, Las siete lámparas de la arquitectura, Barcelona (Londres, 1849).

¹⁰ González-Varás, L., 2000, Conservación de Bienes Culturales, Teoría, historia, principios y normas, Manuales Arte Cátedra, 2000.

¹¹ Bellini, A., 1990: Tecniche della conservazione, Milano.

¹² UEM. Iniciales de unidad estratigráfica muraria. Ver Parenti, R., 1996, Individualización de las unidades estratigráficas murarias, en Arqueología de la Arquitectura, de la serie Actas, Junta de Castilla y León, Burgos, pp.75-85.

¹³ González, A., 1995: Investigación histórica y proyecto de restauración, "Historia y Proyecto", Astrágalo, 3, 55-62.

¹⁴ Noguera Jiménez, J.F., La conservación activa del patrimonio arquitectónico, Loggia nº13, pp. 10-32.

¹⁵ González Moreno-Navarro, A., 1998: Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de autenticidad, Loggia, 1, pp. 16-23.

¹⁶ V.V.A.A, 1987: El Pabellón Alemán de Barcelona de Mies Van der Rohe, 1929. 1986, Ajuntament de Barcelona, Barcelona.

¹⁷ Actualmente, este recorrido guiado está organizado por la Fundación Catedral Santa María y para su realización puede consultarse la página Web: www.catedralvitoria.com.

¹⁸ Cristinelli, G., 2002, La Carta di Cracovia 2000. Principi per la conservazione e il restauro del patrimonio costruito. Marsilio, Venecia. Ver punto 11 GESTION. "...el turismo cultural, además de tener un influencia positiva en la economía local, debe ser considerado también como un riesgo."

¹⁹ Cajide, I. 1977: Muñoz de Pablos en la serie de Artistas Españoles Contemporáneos editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Arnaiz Gorroño, M^oJ., 2003, Pintar la luz: Carlos Muñoz de Pablos, Ars Sacra nº 28, pp 71-90.

²⁰ Entendimos que se refería, a los arquitectos que en su momento se conocían como los "siete magníficos" y que desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura se repartían por zonas todo el trabajo de restauración arquitectónica que se desarrollaba en España, Manuel Lorente Junquera, fue Arquitecto Conservador de Monumentos de la 3ª Zona (Vasco-Aragonesa),



III. Obras recientes



LA RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN DE LA ANTIGUA RESIDENCIA PROVINCIAL DE SANTA MARÍA DE LAS NIEVES COMO BIBLIOTECA CENTRAL Y AULARIO DEL CAMPUS DE ÁLAVA EN VITORIA DE LA UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

José Luis Catón Santarén*

RESUMEN

La intervención en el edificio de la antigua Residencia Provincial de Santa María de las Nieves, una construcción de principios del siglo XX aunque con un proyecto totalmente decimonónico, ha tratado de poner en valor tanto las características esenciales que le dieron lugar como las técnicas de construcción empleadas.

Con respecto al primero de los aspectos se ha pretendido demostrar que un cuidadoso análisis funcional ha permitido un radical cambio de uso sin que se haya resentido la estructura espacial original del edificio de tal manera que se puede seguir comprendiendo literalmente su organización primigenia basada en las ideas de Durand.

Por lo que respecta al segundo concepto se ha tratado de utilizar en la restauración las mismas técnicas constructivas se emplearon cuando el edificio fue levantado, entendiendo además que algunas de ellas fueron utilizadas ya entonces de manera muy deficiente y otras, por su novedad, con todavía escasos conocimientos sobre su tecnología.

INTRODUCCIÓN

La rehabilitación de la antigua residencia provincial de Santa María de Las Nieves como Biblioteca central y aulario del Campus de Álava en Vitoria de la Universidad del País Vasco ha tenido un doble objetivo. Por una parte el propio problema arquitectónico que plantea la rehabilitación de un edificio histórico, con toda su carga de contradicciones, no siempre entendidas, entre lo que se debe considerar esencial y, consiguientemente, categórico y lo que es accidental y debe ser adaptado, reinterpretado o, sencillamente, demolido. Mucho más en este caso tratándose de un edificio que va a ser quizás el más representativo, por su uso, del campus.

Pero en segundo lugar el objetivo no podía ser otro que la restauración de un edificio que ha formado parte de la ciudad ocupando un lugar de singular importancia en la memoria urbana. La importancia de este segundo objetivo se refuerza además por el hecho de que el arquitecto al que se debe el proyecto original del edificio fue Fausto Íñiguez de Betolaza, una de las figuras fundamentales de la arquitectura vitoriana de los finales del XIX y principios del XX. Arquitecto al servicio de la Diputación él mismo y con una extensa producción tanto en edificación pública, especialmente religiosa, y residencial. El edificio de Las Nieves



Fig. 1 Vista de la fachada principal del edificio

probablemente fue el de mayor tamaño de los que llevara a cabo. Pero además del trabajo de Íñiguez de Betolaza no podemos olvidar que la residencia de Las Nieves era un edificio de propiedad provincial y que precisamente por ello y por la necesidad de tener que ir adaptándolo a los diferentes usos que iban apareciendo a lo largo de su historia, todos los arquitectos de Provincia a partir del autor han intervenido en él.

Reviste en este sentido especial relevancia el proyecto de ampliación que en 1946 realizó Jesús Guinea y que da cuenta por sus dimensiones de la importancia que para la Diputación tenía el servicio a la sociedad que se prestaba en el centro. Hay que señalar en este sentido el hecho de que Las Nieves llegó a albergar a casi mil personas, cifra, que en comparación con la población que podía tener Vitoria, nos habla de una presencia poderosa en la pequeña ciudad de provincias.

Este proyecto de Jesús Guinea no se realizó, pero llevó a cabo una ampliación para enfermos psiquiátricos, ahora derribada. Tanto de su mano como de otros arquitectos de Provincia,

Julio Herrero o Juan Ignacio Lasagabaster, se realizaron muchas otras intervenciones, desde la ampliación de las cocinas o la instalación de calefacción con una sala de calderas en el patio posterior o de extinción de incendios, hasta reformas de todo tipo: administración, tanatorio, una cafetería o una sala de actos a cargo de Jesús Guinea en 1962. La ejecución de obras en el edificio por parte de la Diputación y a cargo de sus arquitectos y aparejadores fue constante hasta el año 1986. En el año 1989 pasó a ser propiedad del Gobierno Vasco una vez carente de funciones asistenciales como consecuencia de los repartos de competencias derivados de la aplicación de la Ley de Territorios Históricos.

EL EDIFICIO

El proyecto de Fausto Íñiguez de Betolaza pasó por diversas vicisitudes que ponen de manifiesto las dificultades económicas de la Diputación para hacer frente a su construcción. La primera propuesta de Betolaza data de noviembre de 1893 y se refiere a un Hospicio Provincial, es decir una institución únicamente pensada para la acogida de niños abandonados. Nos muestra un edificio de dimensiones menores al definitivamente construido ya que carece del cuerpo central que en el actual ocupa la capilla. La base compositiva es parecida ya que Betolaza proyecta un cuerpo paralelo a la calle Nieves Cano con dos alas perpendiculares, una para niños y otra para niñas. El cuerpo principal tiene las dimensiones que finalmente fueron construidas y plantea el mismo ritmo de fenestraci3n con las mismas alturas de pisos. Sin embargo la cubierta y la soluci3n de fachadas de los cuerpos central y de escaleras laterales obedece más al gusto francés del autor. La forma de la cubierta, con un fald3n amansardado, la emplearía más tarde, en 1898, en la elevaci3n de un piso en la casa Fournier de la calle Manuel Iradier o en el palacio Zulueta, si bien quien la utiliza de manera más eficaz es Julio Saracibar en la casa Zuloaga también situada en el Paseo de la Senda y que ya data de 1901.

En todo caso parece que la Diputación pidió al arquitecto que buscara otras soluciones más económicas porque no es hasta el año de 1901 y como 4º Presupuesto que la Diputación no aprueba, el 20 de agosto, el proyecto definitivo. Las obras fueron adjudicadas mediante escritura pública del 11 de enero de 1902 al contratista Esteban Grau Santa María. El 5º Presupuesto de Betolaza es de 19 de septiembre de 1901 y ya se observa claramente que la necesidad de reducir costes le obliga a cambiar fábricas de sillería por mampostería o ladrillo, así como a dejar sin habilitar la planta segunda y la entrecubierta. De todas maneras se puede comprobar que las fachadas fueron finalmente realizadas en sillería de arenisca

aunque en el alzado definitivo apareciera, al igual que en los planos de detalles constructivos, dibujada en ladrillo la composición de los huecos de fachada. Es de notar que los elementos decorativos bajo los alféizares para ser hechos en ladrillo fueron al final ejecutados en la piedra. El cambio es sustancial ya que la ejecución en piedra de toda la fachada proporciona al edificio un aspecto unitario más elegante que el que hubiera tenido con el ritmo alternativo de tiras verticales de ladrillo con ventanas y plementería de mampostería.

En la solución definitiva, si bien mantiene el ritmo y composición de fachada del proyecto de 1893, Betolaza altera por completo el aspecto de la cubierta que pasa ser más sencilla, con faldones a dos aguas y con teja cerámica plana en vez de pizarra. Ahora aparece ya la capilla como elemento central de la planta con una única escalera en vez de las dos que dan acceso a las alas en su proyecto de 1893. Es, precisamente, el cambio de la escalera principal lo que más perjudica a la nueva solución ya que, quizá por aprovechar las del primitivo proyecto, emplea su desarrollo y planta en el nuevo girándola 90 grados. El resultado de esta economía en el dibujo es que deja sin solucionar el acceso a los entresuelos y que entramos al edificio bajo el descansillo del primer tramo lo que daña notablemente el aspecto del vestíbulo principal porque reduce su perspectiva desde la puerta. La incomodidad del arquitecto con su forzada solución queda todavía más patente si observamos la artificiosidad decorativa de los tres falsos arcos carpaneles sobre las columnitas de la escalera.

El edificio queda pues compuesto por un cuerpo principal de 142 m de largo y tres plantas de altura paralelo a la calle Nieves Cano al que se entregan tres cuerpos secundarios. Los dos laterales se manifiestan además mediante dos volúmenes que sobresalen de la fachada principal y dan origen a un espacio frontal protegido mediante un cierre de sillería y verja de forja con tres puertas cancelas de delicada aunque austera factura. El cuerpo central es la gran capilla detrás de cuyo ábside se ubicaban las cocinas y sus dependencias. Finalmente el edificio contaba con otro cuerpo posterior, de planta baja, que cerraba dos patios de planta rectangular de 28 x 23,6 metros.

Esta disposición de los diferentes elementos construidos no obedece a criterios funcionales, todavía estamos a principios del siglo veinte y, por consiguiente, los postulados racionalistas y funcionalistas carecían de carta de naturaleza, sino estrictamente compositivos. Es casi seguro que Íñiguez de Betolaza conocía la obra de J. N. L. Durand, "*Précis de Leçons données à l'École Polytechnique, 1802-1805*" ya que fue profusamente adoptada a lo largo de todo el siglo XIX. En este tratado Durand pretendía establecer un manual de diseño de

plantas de cualquier tipo de inmueble basándose en criterios económicos y de composición. A partir de esquemas muy simples que pueden repetirse o ampliarse el ingeniero francés plantea soluciones para diferentes usos a base del juego de geometrías elementales. Siempre son plantas de estricta simetría axial o central que atienden sobre todo a crear efectos de perspectiva y en ningún caso a analizar problemas funcionales.

Constructivamente Las Nieves se organiza en un sistema estructural mixto que ya anuncia lo que pronto será la nueva tecnología de la edificación, pues si por una parte todavía las fábricas de cierre de las fachadas son portantes, por otra todos los forjados de pisos y jácenas de la cruja intermedia se construyen a base de elementos de acero laminado apoyadas en pilares de hierro fundido. Las estructuras de las cubiertas siguen siendo, como todavía era tradición, cerchas de madera de la misma manera que las bóvedas de la capilla se hacen tabicadas a base de dos hojas de rasilla. Sin embargo las cerchas de madera se construyen con un sistema industrializado y todas ellas se van componiendo a partir de la misma sección de madera de pino, de 22 x 7 cm. Cuando esta escuadría era insuficiente se adosaban piezas hasta conseguir la sección resistente adecuada.

Es interesante señalar como, a través de la experiencia de la propia intervención llevada a cabo en el edificio, las técnicas tradicionales de construcción se habían debilitado en la época de su construcción. No solamente han aparecido, como, por otra parte, parece inevitable en Vitoria, morteros con escasísima cantidad de ligante y consiguientemente de limitada capacidad portante sino que se han observado técnicas de elevación de fábricas, tanto de ladrillo como de mampostería, que no han tenido en cuenta las buenas prácticas de la trabazón del aparejo o por la profusión de perpiños. Llegan al extremo de realizar las bóvedas de la capilla con las hojas sin contrapear y a junta corrida en vez de a espina de pez y no se rellenan los riñones para mejorar la componente vertical de las reacciones en los muros de estribo.

De la misma manera se puede afirmar que el uso de elementos metálicos se realizó con escasos fundamentos de cálculo ya que las deformaciones que algunos han alcanzado superan con creces lo que la seguridad recomienda. Piénsese que en la escalera principal la flecha que se ha medido sin carga para un ancho de 10 m ha sido de 55 mm, lo que equivale a un 1/181 de la luz cuando lo admisible con carga sería de 1/500 de la luz, 20 mm.

Todo ello nos lleva a pensar que, unido a la austera economía de la obra, nos

encontramos en un momento de cambio de los sistemas constructivos que todavía no se manifiesta en el cambio del estilo. De un lado los nuevos sistemas carecen aún de sus correspondientes especialistas o técnicos y de otro las técnicas tradicionales empiezan a perder su protagonismo en la obra, pero ésta sigue apareciendo con la forma tradicional y en Vitoria lo seguirá haciendo hasta bien entrado el siglo XX, cuando lleguen los López de Uralde, Mig o Guinea.

Ello no obstante no condiciona lo que desde el principio se ha definido como uno de los objetivos de la intervención, restaurar el edificio. Desde que el proyecto fue encargado no se pudo dejar de considerar la reconstrucción de los elementos derruidos como una pieza esencial del trabajo en tanto que el trabajo del arquitecto en esta ocasión podía suponer la recuperación de la memoria perdida del edificio, no solamente en lo que se refiere a los espacios sino a las propias técnicas constructivas, ya casi perdidas, de su origen. Los procesos de reconstrucción no son, como se ha querido creer, la exacta recuperación, necesariamente espúrea o falsa, de los objetos originales que nunca han de volver a ser ellos mismos, sino el intento, a poder ser, riguroso y al mismo tiempo creativo, de la reproducción de los procedimientos, las técnicas y las actitudes que los hicieron posibles.

LA REHABILITACIÓN

Nos encontramos, pues, ante un caso paradigmático de la rehabilitación de un monumento. Una vez más en la escala de elección entre dos extremos cuya estricta aplicación sabemos que puede producir resultados inadecuados. En un extremo la restauración como ejercicio arqueológico radical en el que cada preexistencia tiene valor en sí misma y debe permanecer como elemento sustancial del conjunto pero que, como contrapartida inhabilita el monumento desde el punto de vista funcional. Diríamos que puede ser la opción en el caso de la restauración de ciertos monumentos sin función específica más allá de la de ser visitados como objetos arqueológicos.

En el otro extremo estaría la intervención basada en el análisis puramente funcional de la reutilización del edificio. En esta tesitura lo que suele suceder es que la adaptación funcional, con lo que ello conlleva de nuevas instalaciones o redimensionamiento de los espacios originales para las nuevas necesidades, produce la desfiguración o la pérdida de rasgos esenciales de la edificación que se pretendía rehabilitar. Desde el punto de vista de la conservación de la historia esta solución no parece que pueda ser aceptada en casi ningún caso.

La intención de la intervención en Las Nieves ha sido la de encontrar un término que permite conciliar los intereses, aparentemente opuestos, de ambos extremos tratando de demostrar como con un correcto análisis los grandes edificios públicos del siglo XIX admiten excelentes posibilidades para su reutilización, manteniendo, no obstante, sus características arquitectónicas originales.

El programa de necesidades planteado por la Universidad exigía que el edificio fuera, en su uso fundamental, la sede de la Biblioteca central del campus de Álava en Vitoria completándose éste con aulas convencionales y de informática. El programa de la Biblioteca comprende no solamente las diversas salas de lectura con los fondos de consulta en sala, sino toda una serie de funciones asociadas a ella, desde la información y consulta de bases de datos bibliográficas, en ordenador o en fichas, información a los usuarios, préstamo, área administrativa, catalogación, documentación, área de formación, almacenes de fondos, aseos, etc.

Por lo que se refiere a los requerimientos de puestos de lectura eran de 300 en salas de investigación para un total de 203.390 volúmenes en sala, de 680 puestos para alumnos con 67.797 volúmenes en sala y 20 plazas en sala de formación.

Se ha dicho anteriormente que la composición del edificio obedece a los planteamientos derivados de la obra de Durand expresando su rigidez compositiva mediante una austera definición constructiva. Esta característica fundamental, la rigidez compositiva, ha llevado a adoptar la decisión de hacer una reinterpretación funcional del inmueble.

El intento ha consistido en superponer los esquemas funcionales propios de la Biblioteca, esquemas que, por otra parte, obedecen a planteamientos sumamente rigurosos, a la disposición de espacios en el edificio observando siempre el máximo respeto con aquellos elementos de la edificación cuya desaparición volviera la intervención injustificable. Es decir, no alterar la disposición ni el carácter de los muros de carga o de los núcleos de escaleras o las galerías acristaladas de los patios.

Es ocioso señalar que este planteamiento exige que previamente se realice un cuidadoso análisis de la naturaleza dimensional y constructiva del edificio. Esta lectura de la fábrica se debe producir en varios niveles puesto que no solamente se trata de identificar los elementos más profundamente ligados a la esencia del monumento, sino que es preciso establecer los distintos niveles de la intervención, atendiendo al estado o la importancia

histórica de cada uno de ellos. En particular será preciso, especialmente en un caso de cambio de uso tan radical, enfocar la transformación funcional desde los problemas ligados a la escala.

Una vez llevado a cabo el análisis del edificio mediante el levantamiento total de planos de su estado real unidos a un exhaustivo reportaje fotográfico y a la consulta en el Archivo Provincial de los documentos y dibujos originales de los proyectos de Iñiguez de Betolaza se llegó a la conclusión de que era necesario que la totalidad de la Biblioteca ocupara la planta baja y que se le devolviera al edificio su entrada principal como acceso único. Este aspecto en particular se juzgó como irrenunciable desde el principio porque no se podía entender que alguien hubiera podido pensar en una entrada lateral a la vista de una planta como la que tiene Las Nieves, naturalmente la referencia es a la nueva escalera construida con motivo de la rehabilitación parcial del año 1994. Parece a todas luces innecesaria, gratuita y ajena al planteamiento original del edificio.

Así pues se ha considerado que aunque en el edificio se iban a producir diversos usos ligados al programa había de tratarse de una intervención que por encima de todo hiciera entender que se trataba de la Biblioteca central del campus lo que alberga. La importancia del inmueble en el espacio urbano universitario de la ciudad queda muy bien entendida y precisamente señalada por el diseño de los nuevos viales del campus ya que lo sitúan en el eje principal de la avenida transversal, confiriéndole de este modo un papel protagonista muy conveniente.

El proyecto de rehabilitación plantea situar cada función en un espacio adecuado partiendo de los criterios de composición, axial y simétrica, originales. Para ello se parte de que la biblioteca tenga, entre otras razones por motivos de seguridad, un único acceso convirtiendo la antigua capilla en vestíbulo donde se realiza la consulta de ficheros y bases de datos y mostrador de información y préstamo. Se trata de utilizar, con su apariencia original, el espacio que queda liberado de su función de culto ya que creo que no debe modificarse en lo esencial pues constituye uno de los elementos fundamentales del edificio. Su mayor escala presta solemnidad al acceso a la biblioteca y subraya la importancia de su función y su primacía en el conjunto del inmueble. Desde ella se accederá a las salas de lectura que serán todos los espacios entre muros de carga alrededor de los patios. Las áreas administrativas y de trabajo interno de la biblioteca ocuparán los locales de las antiguas cocinas detrás del ábside. La posición central de la capilla, que en el proyecto del asilo subrayaba el carácter de una sociedad y de su manera de entender ciertos servicios sociales como actos movidos

por la caridad cristiana, es mantenida ahora en tanto que elemento espacial más significativo del edificio como referencia de su uso característico.

Como se ha dicho, a partir de la capilla se organizan las diferentes salas de lectura ocupando los espacios que delimitan los muros de carga de las fachadas. En este sentido el cambio de escala de la nueva función se resuelve por eliminación de la tabiquería que, de manera profusa, compartimentaba la planta en locales de pequeño tamaño. Para mejorar el funcionamiento interno de la biblioteca aparece una nueva conexión de la capilla con las salas desde el mostrador de préstamo dando continuidad a los pasillos del pabellón sur lo que genera una nueva circulación paralela a la fachada principal que une a ambos lados del edificio las salas.

Para poder cumplir con las exigencias del programa se debía ocupar toda la planta baja y, además, cubrir los dos patios para conseguir dos grandes salas de lectura. Esta solución, aparentemente traumática para el edificio, es perfectamente comprensible dentro de la sistemática compositiva original en la que el paradigma era la correcta disposición de los ejes y los volúmenes. La organización de las funciones era cuestión secundaria o inexistente, lo importante era someter los cuerpos de la edificación al rigor del juego geométrico siguiendo unas normas de uso aceptadas comúnmente como válidas. En este sentido es irrelevante que uno de los elementos de la composición tenga o no cubierta puesto que no se trataba de resolver problemas desde el análisis funcional sino desde la mejor composición del dibujo.

En todo caso la solución que propone el proyecto para la cubierta de los patios intenta por una parte resolver de manera clara la continuidad entre la fábrica antigua y la nueva edificación y por otra hacerlo mediante una forma que no pretende en ningún momento rivalizar con lo preexistente. Lo primero se consigue estableciendo una separación de luz entre los antiguos cerramientos y la nueva estructura que nos permite seguir viendo el cielo desde los pasillos que rodean al patio y lo segundo mediante una cubierta a cuatro aguas peraltada que responde a tipologías coetáneas con la construcción del inmueble. La zona de contacto de la nueva cubierta con las fachadas de los patios se soluciona mediante un plano horizontal acristalado que expresa la idea de separación de lo existente por medio de planos de luz. Desde el interior de estas dos nuevas salas se tiene siempre la visión de la continuidad de los paramentos de las fachadas del edificio.

En la zona del edificio situada tras el ábside de la capilla se encontraban las cocinas

de la Residencia. Su situación con respecto al nuevo uso es perfecta para que en los locales que ocupaban se establezcan ahora, como una especie de nueva cocina, las oficinas administrativas y locales de trabajo de la Biblioteca, despachos, etc. Al estar situada en un punto central permite su conexión funcional tanto con el mostrador de préstamo y el vestíbulo de acceso como con las salas de lectura, lo que contribuye a la optimización de los recursos humanos disponibles. Además está conectada mediante escaleras y montacargas con el sótano, donde están los depósitos de fondos y con el exterior mediante una puerta a la zona de estacionamiento y descarga.

La disposición final de las salas puede permitir hasta 1063 puestos de lectura con 300.000 volúmenes de acceso directo. Estas cifras pueden variar en función de la manera en como se dispongan mesas de lectura y estanterías de libros. En las salas de los patios pueden situarse hasta 300 puestos de lectura. En las periféricas se propone que las mesas se sitúen junto a las grandes ventanas del edificio para aprovechar la iluminación natural. La distribución por salas de la planta permite la organización de fondos por especialidades científicas de acuerdo con los criterios del personal a cargo de la Biblioteca.

En las plantas superiores se ha seguido un criterio similar al empleado en la planta baja en el sentido de obtener espacios despejando la tabiquería y dejando los muros de carga ya que de lo que se trataba era de obtener locales para aulas. Este sistema de actuación funcional sobre el edificio permite mantenerse estructura fundamental y original de grandes salas con iluminación y ventilación a fachada y galería.

LA RESTAURACIÓN

El edificio pasó en 1989 a ser propiedad del Gobierno autónomo y en 1994 la Universidad del País Vasco puso en servicio como aulario el ala oeste y la mitad correspondiente del cuerpo principal con un proyecto que transformaba de manera muy discutible la estructura portante, eliminando la crujía intermedia de pilares y bajando la cota del suelo de la planta baja, y desarrollando un nuevo acceso y escalera en el extremo oeste, acerca de lo que ya se ha hablado.

Esta puesta en uso significó que no se interviniera de ninguna manera en el resto del inmueble que quedó a merced de diferentes ocupantes ocasionales por lo general de carácter poco respetuoso con el edificio: mendigos, transeúntes y otros individuos marginales a los



Fig. 2 Vista de una de las salas de lectura de los patios

que en ningún momento se les impidió el acceso. El efecto de la falta de cuidado y atención por el resto del edificio no ocupado significó su degradación inmediata y vertiginosa. No solamente se destruyeron elementos constructivos sino que se sustrajeron todos los elementos metálicos susceptibles de ser vendidos: balaustres de fundición de las escaleras, bandeletas, canalones y bajantes de cinc de las cubiertas, sanitarios, etc. La pérdida de los remates metálicos de las cubiertas y la total destrucción de los acristalamientos significó la entrada incontrolada de agua a lo largo de varios años con la consiguiente ruina de elementos de madera de las estructuras de cubierta o de los suelos de excelente tarima de pino tea y la corrosión de las estructuras metálicas. Los efectos de todo ello se pusieron dramáticamente de manifiesto con el hundimiento de una gran parte de la cubierta del ala este poco tiempo antes de comenzar la restauración. No menos importantes fueron los daños en la gran vidriera sobre la escalera principal, salvada in extremis.

Sin embargo lo peor fueron los incendios provocados por los ocupantes del inmueble y que pudieron haber supuesto su ruina total y definitiva. En cualquier caso supusieron la de las bóvedas tabicadas y la estructura de cubierta de la capilla así como de la mayor parte de sus elementos decorativos: pinturas, molduras, pilastras, empanelados de madera, vidrieras y balaustradas. Las imágenes fotográficas dan cuenta del estado en el que se encontraba la capilla cuando el proyecto fue encomendado y cuando dieron comienzo las obras de rehabilitación.

La intención de la restauración del edificio, tanto en lo que se refiere a la capilla como al resto, era la poner en valor las técnicas empleadas en la época de su construcción, mejorándolas en los casos en los que se ha advertido una pérdida de habilidad en la ejecución por parte de los operarios que la realizaron.

La capilla es donde de manera más amplia han tenido que ser puestas en práctica todas las técnicas originales debido al estado de ruina en el que se encontraba después de los sucesivos incendios y la correspondiente actuación de los bomberos. Se ha reconstruido, siguiendo la traza más aproximada a la original la bóveda del crucero, a base de dos hojas de rasilla tomada una con yeso y la segunda con mortero cal. Se han aparejado a espina de pez, mejorando así la construcción de origen, que no había trabado correctamente el aparejo. Ha sido especialmente arduo definir la forma de la bóveda ya que no se ha localizado documento alguno en que aparezcan dimensiones. Al tratarse de una bóveda peraltada de arista era especialmente crítica la medida del peralte, ya que ésta determina el estado tensional del conjunto. Se han intentado diferentes medidas en el dibujo llegándose a una

que, de acuerdo con los tratados de bóvedas tradicionales, mejor podía corresponder a este caso de bóveda de crucería con nervios carpaneles. La solución dibujada se analizó mediante un programa de cálculo ANSYS por elementos finitos hallándose que aparecían tracciones en las zonas típicas de deformación de este género de bóvedas, lo que obligó a un peraltado adicional, llegándose a una medida final de 1,75 m. Para mejorar la estabilidad de todo el conjunto de bóvedas se han reforzado los nervios superiores y se han rellenado los riñones para conseguir unas reacciones más verticales. También ha sido necesario reconstruir en gran parte los arcos formeros y torales ya que se habían fracturado seguramente por efecto de sobrecarga en las claves. La reconstrucción se ha realizado siguiendo el sistema constructivo original mediante ladrillo macizo colocado a sardinel trabando las rascas y recibiendo con mortero bastardo.

Ha sido preciso rehacer toda la estructura de madera de la cubierta de la capilla ya que también se había colapsado por efecto del fuego. Toda ella era de madera con escuadrías que en muchos casos eran insuficientes, lo que unido a soluciones de nudo incorrectas había producido deformaciones inaceptables. Se podía observar que a lo largo de la vida del edificio esta circunstancia había requerido reparaciones. En general puede decirse que la estructura de madera se atenía a principios de industrialización incipiente y se adaptaba mal a los casos particulares de encuentros o remates que en cualquier obra son inevitables. En estos casos las soluciones que se han hallado son desafortunadas.

La nueva estructura se ha desarrollado a base de piezas enterizas de abeto con las escuadrías y soluciones constructivas que la mejor tradición constructiva en madera aconseja para una cubierta de las dimensiones y complejidad como la que presenta esta capilla. Como parte de esta nueva estructura se ha reconstruido el lucernario que iluminaba un óculo con vidriera que desapareció a causa del colapso de la bóveda. Se ha diseñado una nueva con un tema simbólico alusivo a la representación geométrica del ser humano, la estrella de cinco puntas, y la inteligencia, la lámpara.

En el interior de la capilla ha sido preciso llevar a cabo un trabajo de completa restauración desde las fábricas de ladrillo de los trasdosados, de pésima factura, lucidos, molduras, cornisas, pintura, etc. Ha sido especialmente delicado el trabajo de recuperación y reconstrucción de las molduras de escayola. Gran parte de ellas se han terrajado in situ siguiendo la técnica tradicional. Otras se han trabajado en taller a pie de obra usando para los moldes los restos de las molduras. El magnífico trabajo de decoración en escayola ha corrido a cargo del artesano Rafael Revuelta Bravo de Bilbao.



Fig. 3 Aspecto de la bóveda de la capilla antes de la intervención



Fig. 4 Vista del estado del ábside de la capilla antes de la intervención



Fig. 5 Aspecto de la bóveda reconstruida y de la nueva estructura de madera

Se han restaurado aquellos elementos, algunas zonas de lucidos pintados o decoraciones, no afectadas por el fuego o el agua, que quedarán como piezas testigo del aspecto original.

Para la reproducción de la decoración del intradós de los arcos se han empleado trepas obtenidas por calco a papel de los restos de dibujo conservados y mediante una limpieza cuidadosa de las capas de hollín y suciedad se ha tratado de recuperar sus colores originales. En los paramentos verticales todavía se puede apreciar en pequeñas zonas la apariencia de su pintura simulando un aparejo de sillería de mármol que se ha reproducido gracias al trabajo de pintores especialistas en esta tradición decorativa.

En el resto del edificio se ha tratado de seguir el mismo criterio intentando siempre distinguir lo sustancial de lo accesorio. No es lo mismo el aspecto que deba tener la antigua escalera principal que un pasillo de aulas. En todo caso el nivel más estricto de conservación ha sido asignado a los elementos estructurales: muros de carga, tanto de fachada como a patios o a galerías, forjados, pilares, cubiertas y escalera principal.

Cuando ha sido necesario reconstruir forjados arruinados por efecto de la corrosión se ha hecho empleando la misma técnica constructiva original, a base de correas de acero laminado y bovedillas formadas por rosas de ladrillo tomadas con mortero de cal. La diferencia final en todo el proceso de reconstrucción estructural es que todos los elementos metálicos a la vista, ala inferior de las correas, pilares o jácenas han quedado protegidos contra incendios por la aplicación de pintura intumescente. En algunos lugares, donde el cálculo ha demostrado que los soportes no podían cumplir las condiciones de seguridad a causa de las condiciones de carga en servicio por el nuevo uso han sido reforzados mediante angulares de acero laminado empresillados.

Los pabellones de la fachada sur tenían una solución de cubierta muy poco afortunada ya que era de sección transversal a dos aguas asimétrica entregando contra las fachadas de las alas este y oeste lo que provocaba serios problemas de humedades. Se han utilizado las mismas cerchas de madera originales dejándolas simétricas y cubriendo la galería al patio con una terraza apoyada sobre un forjado de correas metálicas y bovedillas, siguiendo el sistema estructural del resto del edificio. En las salas de lectura que ahora quedan en estos pabellones del ala sur se ha dejado la estructura de madera vista una vez restaurada y tratada contra xilófagos como muestra del sistema constructivo original.

Tanto en el vestíbulo principal como en la sala situada sobre él en la primera planta o en la escalera principal ha sido necesario reforzar la estructura metálica del edificio ya que a causa de las mayores luces de estos locales las flechas eran completamente inaceptables. Se han utilizado perfiles de acero laminado apoyados en los muros de carga. Los elementos decorativos de escayola se han restaurado empleándolos también en los nuevos que ha sido necesario introducir para ocultar los perfiles de acero. El resultado es un artesonado que no entra en conflicto con lo que se pretende que sea el trabajo de restauración del edificio permitiendo al mismo tiempo su uso.

En la escalera principal ha sido especialmente importante el trabajo de restauración de la vidriera que forma su cielo raso. Se trata de una obra del taller bordelés de G. P. Dagrant que representa la Caridad. La notable restauración ha corrido a cargo del vidriero Alberto Chueca de Olite (Navarra) que ha realizado un extraordinario trabajo de limpieza, reconstrucción y restauración que ha incluido la total reposición del emplomado y de las piezas de vidrio que habían desaparecido por efecto de la caída de tejas sobre la vidriera.

Se debe señalar también el exquisito trabajo de reparación y restauración de las



Fig. 6 Vista del interior de la capilla restaurada

carpinterías de madera de los huecos del vestíbulo y salas nobles de planta primera y segunda de fachada principal realizado por el carpintero bilbaíno Miguel Ángel Castaño y la de pintura de los paramentos y elementos decorativos de la antigua capilla a cargo de Víctor Goicoechea de Hernani (Guipúzcoa) imitando diversos mármoles que recrean con asombrosa exactitud el aspecto original.

El conjunto de la obra ha sido ejecutado, a mi leal saber y entender, con excelente resultado por la empresa Ferroviál-Agroman cuyo personal técnico ha tenido una actitud y dedicación fuera de lo habitual, sin una entrega semejante un trabajo de la naturaleza de esta rehabilitación hubiera sido desalentador.

De la misma manera se debe mencionar el impagable trabajo de los aparejadores de provincia Mikel Viteri y Félix Fernández de Larrea sin cuyos conocimientos e implicación con la obra no se habría logrado un resultado tan apreciable, así como del resto del personal técnico y administrativo del Servicio de arquitectura de la Diputación Foral de Álava.

CONCLUSIÓN

El propósito del proyecto ha sido conseguido en sus dos objetivos citados al principio. Por un lado la rehabilitación, manteniendo el edificio en sus características esenciales, ha conseguido la exigida adecuación al uso requerido de biblioteca central del campus y aulario, preservando no obstante su presencia en la memoria colectiva de Vitoria.

Por otro la restauración no solamente ha permitido preservar la naturaleza de su fábrica como un acto de justicia, de recuperación del patrimonio expoliado, sino también preservar la memoria de la manera en como tuvo que hacerse.

***José Luis Catón Santarén. Arquitecto. Diputación Foral de Álava. Vitoria, ALPRM.**

LA RESTAURACIÓN DE LOS BAÑOS DEL ALMIRANTE DE VALENCIA

Concha Camps García*
Julián Esteban Chaparría**

RESUMEN

En 1990 la Generalitat Valenciana se planteó la necesidad de intervenir sobre los Baños del Almirante de Valencia, con la realización previa de una investigación arqueológica y documental, cuyos resultados ofrecieron aportaciones novedosas para la historia del edificio. Se determinó que se construyeron entre 1313 y 1320, en una sociedad cristiana y feudal, dato que contrastaba con la opinión de la historiografía que le había asignado una cronología islámica, y se constató que el edificio había funcionado como establecimiento balneario durante casi 650 años, hasta 1959. Esta dilatada vida permitió advertir las transformaciones realizadas en él para adaptarse a los cambios de la higiene pública desde la época bajomedieval hasta la contemporánea. Los Baños presentan un esquema arquitectónico y funcional que responde a una de las variedades del hammâm o baño árabe de vapor. Consta de una sala de descanso o vestíbulo; tres estancias: las salas fría, templada y caliente; las letrinas y la sala de la caldera contigua a la caliente, donde, además, se emplazaría el almacén de combustible y los dispositivos para la captación y conducción del agua. Conocidos la historia y evolución de los baños y analizada su realidad física y material se pudo avanzar en la elaboración del proyecto que definiera la intervención, consistente en: la restauración de las tres salas existentes con el máximo respeto hacia las fábricas originales, la realización de operaciones constructivas diferenciadas y compatibles con la construcción, y unos acabados fieles a la manera de operar hasta el siglo XVIII; la construcción sobre el vacío del vestíbulo de una pieza que completara la tipología de los baños hasta hacerlos

claramente comprensibles; y, en tercer lugar, la construcción del cuerpo entre los baños y la calle, espacio resultante de una remodelación decimonónica de las alineaciones urbanas, cuya definición respondió a un cuerpo de nueva planta que resolviera el ingreso al monumento y la comunicación vertical las cubiertas y el sótano. Otra de las cuestiones básicas ha sido la colaboración con museólogos y museógrafos, para proporcionar coherencia y sentido a los contenidos de la visita al recinto cultural.

La historia como bien cultural de los Baños del Almirante tiene una reciente trayectoria. En diciembre de 1937 el Ministro de Instrucción Pública declaraba este edificio monumento histórico-artístico quedando bajo la tutela del Estado. Esta declaración, y no es un caso único, fue ignorada por el nuevo Estado surgido de la sublevación militar, de manera que en febrero de 1944, tras requerirse nuevos informes, fueron declarados de nuevo monumento.

En 1953, la Delegación de Patrimonio Artístico Nacional promovió una primera intervención, mientras el edificio seguía en uso como casa de baños, destinada esencialmente a eliminar la transformación realizada en el siglo XIX. Estas obras, dirigidas por Salvador Ferrandis Luna, delegado del Patrimonio Artístico Nacional, y por Alejandro Ferrant, arquitecto inspector de la zona, se suspendieron a los pocos meses de su comienzo, interviniendo únicamente en la sala templada, donde se desmontaron las cabinas de baño del siglo XIX y se excavó hasta los niveles de cimentación de las columnas.

En octubre de 1960 se aprueba el "Proyecto de obras de restauración en los baños árabes de Valencia" redactado por Alejandro Ferrant. Las obras fueron realizadas entre 1960 y 1963, determinando nuevos niveles de pavimentos y eliminando el aspecto neonazari del edificio, excepto en el acceso desde la calle que todavía hoy se conserva, en la búsqueda de una expresión más abstracta y constructiva y mostrando los volúmenes puros en aquella parte que se identificó como original, es decir, las tres salas húmedas.

En 1975 se iniciaron conversaciones entre los propietarios y el Ministerio de Cultura para el traspaso al Estado de los edificios que componían el conjunto. Las largas negociaciones conllevaron que entre 1982 y 1983 el Ayuntamiento declarara en ruina y ordenara la demolición del edificio nº 3 de la calle Baños del Almirante, asentado desde hacía 150 años sobre la fachada y la sala caliente de los baños.

La asunción de competencias por parte de la Generalitat Valenciana se produjo sin que la adquisición ni la demolición de dichos edificios se hubieran llevado a cabo. De manera paralela, en esos meses el Ayuntamiento promovió una operación para ubicar en los baños y en su entorno un Centro de Estudios Hispano-Árabes, con una durísima intervención urbanística y arquitectónica que finalmente no prosperó. Por fin, en agosto de 1985, la Generalitat adquirió los baños y el contiguo Palacio del Almirante, con el fin de emplazar en este último la sede de la Conselleria de Economía y Hacienda. La demolición de los edificios construidos encima de los baños fue inmediata.

La implantación de la Conselleria en este conjunto monumental comenzó con la redacción de un documento técnico, denominado Área de Diseño Urbano, conteniendo las determinaciones básicas para la futura redacción de proyectos arquitectónicos. En este documento se graficó por primera vez la intención de reconstruir el vestíbulo medieval desaparecido a partir de una reelaboración del grabado de Laborde. Las obras se desarrollaron de manera secuencial primero sobre el Palacio del Almirante y después sobre el edificio nº 12 de la calle del Palau, quedando diferida en el tiempo la intervención sobre los baños.

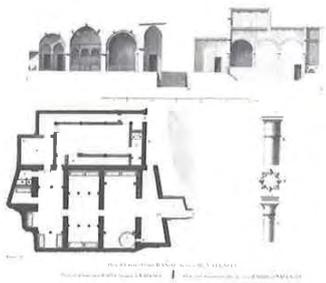
En 1990 las Consellerias de Economía y Hacienda y de Cultura y Educación se plantearon la necesidad de intervenir, de una manera definitiva, sobre el edificio de los baños. Como paso previo se proponía realizar una investigación arqueológica cuyos resultados pudieran ser recogidos en la futura redacción del Proyecto de Restauración. El planteamiento de la intervención arqueológica persiguió desde el primer momento la lectura integral de la secuencia histórica acumulada en el edificio, superando el obsoleto concepto según el cual la

metodología arqueológica se circunscribe exclusivamente al subsuelo y su aplicación tiene como límite cronológico la época medieval, de esta manera, se incluyó en el estudio el análisis de las estructuras emergentes. Igualmente, se propuso llevar a cabo una recopilación bibliográfica y documental, así como un exhaustivo estudio archivístico que, a la postre, se reveló como un eficaz instrumento al permitir corregir, completar y afinar nuestro conocimiento de la estructura física y funcional de este tipo de edificios en general y de los Baños del Almirante en particular, sin olvidar los datos que aportó de cara a su contextualización histórica. Estas labores de documentación histórica y arqueológica no se detuvieron en la fase de estudios previos sino que han tenido su continuidad durante la ejecución de las obras de restauración completando, por un lado, la lectura del edificio en algunos puntos y, por otro, colaborando en la toma de decisiones.

Los resultados de la investigación ofrecieron una serie de aportaciones novedosas para la historia del edificio. Por una parte, se determinó que los Baños del Almirante se construyeron entre 1313 y 1320, en el seno de una sociedad cristiana y feudal, dato que contrastaba claramente con la opinión de la historiografía local que invariablemente había asignado una cronología islámica para su construcción basándose en su esquema arquitectónico. Por otra parte, se constató que el edificio había funcionado como establecimiento balneario durante casi 650 años, hasta 1959, año de su cierre. Esta dilatada vida en el tiempo permitió advertir las transformaciones realizadas en el edificio para adaptarse a los cambios experimentados por la higiene pública desde época bajomedieval hasta época contemporánea.

El primer autor que prestó atención al edificio por su valor como monumento "árabe" fue el viajero francés Alexandre de Laborde que los visitó a comienzos del siglo XIX. A Laborde debemos la primera descripción y las primeras imágenes de los baños plasmadas en unas interesantes láminas donde se refleja la planta, dos secciones, dos perspectivas y tres detalles arquitectónicos del edificio. Este material gráfico debe interpretarse con cuidado, pues los grabados tratan de ofrecer una restitución fiel del baño original, idealizando y orientalizando detalles que no se podían percibir con precisión a causa de la reforma que se acababa de realizar en el edificio y de la que luego hablaremos.

Los Baños del Almirante presentan ciertamente un esquema arquitectónico y funcional que responde a una de las variedades del *hammâm* o baño árabe de vapor. Consta de una sala de descanso o vestíbulo; tres estancias que corresponden a la zona propiamente húmeda y calurosa del baño: la sala fría, la sala templada y la sala caliente; las letrinas situadas junto



a la sala fría, y la sala de la caldera contigua a la sala caliente, donde, además, se emplazaría el almacén de combustible y los dispositivos para la captación y conducción del agua hasta el edificio.

Las tres salas húmedas presentan planta rectangular y están cubiertas con bóveda de cañón excepto el tercio central de la sala templada que lo hace mediante una cúpula octogonal apeada sobre trompas. Cada una de las salas está dividida en tres espacios mediante arcos apoyados sobre columnas en la parte central y ménsulas de ladrillo en los extremos. La sala caliente se compartimentaba mediante arcos fajones.

Para el mantenimiento de una atmósfera cálida los muros debían ser gruesos y las aperturas mínimas. Los únicos vanos presentes en el edificio original eran los que correspondían a las puertas que comunicaban las distintas salas entre sí. El sistema de cierre estaba compuesto por una doble puerta batiente que garantizaba la estanqueidad de cada una de las salas. La iluminación se conseguía a través de tragaluces abocinados con perfil de estrella abiertos en las bóvedas, estando cerrados en su parte superior por lo que la documentación denomina "*taces de vidrio*" o tazas de vidrio, de manera que dejaban entrar la luz pero no salir el calor.



El pavimento era de ladrillo dispuesto en espiga en el que se intercalaban medallones octogonales compuestos por un ajedrezado de azulejos losángicos vidriados en verde y en blanco. Los paramentos de las salas tenían un acabado regular de mortero sobre el que se aplicaron numerosas capas de enladrado blanco sin ningún tipo de decoración.

La técnica constructiva empleada en los muros es el tapial de mortero de cal reforzado con una elevada proporción de gravas y mampuestos de mediano tamaño. El ladrillo se reserva para la fábrica de bóvedas, arcos y jambas. El uso de la piedra se limita a las columnas

de la sala templada, de la sala fría y del vestíbulo.

Hasta aquí la descripción arquitectónica del baño pero estas construcciones fueron diseñadas para el manejo del agua y del calor. En los Baños del Almirante las estructuras y elementos relacionados con este aspecto funcional han sido fuertemente alterados cuando no han desaparecido por completo, sin embargo, la investigación ha permitido aproximarse al funcionamiento del sistema calefactor e hidráulico.

La captación de agua tenía lugar por medio de una noria, y su distribución sería regulada probablemente mediante una balsa. Estos dispositivos inicialmente estaban situados en una estancia contigua a la sala de la caldera, pero la apertura en el siglo XV del "atzucac" o calle sin salida donde estaba situado el baño, perjudicó seriamente al establecimiento al quedar separado de la noria que lo proveía de agua, conduciéndose ésta desde entonces a través de un arco que cruzaba la calle.

Desde la balsa el agua llegaría hasta un depósito cercano a la caldera donde tomaría dos caminos. Por un lado, el agua fría circulaba por una cañería de piezas cerámicas o atanores, empotrada en el muro meridional de las tres salas húmedas, hasta el depósito construido al efecto en la sala fría. Por otro lado, el agua llegaba hasta la caldera desde donde a través de un arco de ladrillo abierto en el muro de la sala caliente, y del que aún quedaba un pequeño segmento, permitía un acceso directo de los usuarios al agua caliente. El agua vertida durante el ejercicio del baño discurría superficialmente siguiendo la inclinación del suelo hasta las letrinas, donde se iniciaba una canalización subterránea de desagüe.

El horno que calentaba y sustentaba la caldera se situaba a un nivel inferior al suelo de las salas húmedas. Este horno tenía una doble función, calentar el agua que llegaba a la caldera e insuflar aire caliente a una cámara subterránea o hipocausto situado por debajo del suelo de la sala caliente. Este hipocausto, que sólo se conservaba en los extremos de la sala, se componía de dos hileras paralelas de ocho pilares cada una, apoyándose el solado sobre una estructura de falsas bóvedas, constituidas por aproximación horizontal de hiladas. Este sistema, que define el funcionamiento del hammâm o baño árabe de vapor, quedaría anulado definitivamente a fines del siglo XVII mediante la colmatación deliberada de la galería subterránea.

A comienzos del siglo XIX se percibe un resurgir de la consideración social del ejercicio del baño, muy desprestigiado desde la contrarreforma, pero la cultura burguesa industrial

exige un concepto de la práctica del baño en el que la privacidad esté garantizada. En esta fecha, coincidiendo prácticamente con la visita de Laborde, el edificio fue objeto de una importante reforma con el fin de adaptarse a la nueva realidad social, de esta manera, se construyeron cabinas individuales de baño compartimentando con tabiques las salas húmedas e instalando en el interior de cada cabina una bañera de mármol.

Esta fue la primera de una serie de intervenciones en el edificio, llevadas a cabo fundamentalmente entre 1830 y 1874, que transformarán en gran medida su realidad física. Por una parte se regularizó la línea de calle, obligando a recortar la antigua sala de la caldera. Por otra, se construyó un inmueble de cuatro plantas sobre la sala de la caldera y la mitad oriental de la sala caliente demoliéndose parte de la bóveda. Asimismo, en la sala caliente se abrió una estancia subterránea que destruyó el tramo central del antiguo hipocausto. Pero la intervención más drástica se produjo en 1874 cuando el propietario de los baños demolió por completo el vestíbulo medieval para ampliar la estancia a costa del inmueble adyacente, levantando un nuevo "patio claustal" con columnas de fundición. Además, dotó al edificio de un cierto gusto arabizante construyendo el arco polilobulado de la portada exterior, recubriendo de azulejos de estilo neonazarí los zócalos del edificio y decorando las paredes con yeserías al estilo árabe. Aunque las fotografías son de principios de siglo, el aspecto del edificio no varía sustancialmente desde 1874 hasta 1961, fecha en que las obras de restauración dirigidas por Alejandro Ferrant eliminarán la apariencia neonazarí del edificio.

Conocidos, pues, por primera vez la historia y evolución de los baños y analizada su realidad física y material se pudo avanzar en la elaboración de un proyecto que definiera los parámetros de la intervención: restauración de las salas húmedas, construcción del desaparecido vestíbulo y resolución de la sutura con la calle. De la ejecución de este primer proyecto se derivaron obras provisionales de apeo en el interior de las salas húmedas y la construcción del sistema columnario del desaparecido vestíbulo, tomando como base las láminas de Laborde y un capitel y una basa originales encontrados durante el proceso de excavación. Las obras se paralizaron en 1995. En el año 2000 se retoma el proyecto teniendo como documento base el Proyecto Básico redactado en 1993 si bien fue objeto de una profunda reflexión y una nueva reelaboración.

Todas estas operaciones mencionadas anteriormente de construcción-deconstrucción-construcción definían y nos dejaba una realidad material harto compleja. En primer lugar, la llamada calle de los Baños del Almirante, que si bien en su tramo norte, en el recorrido

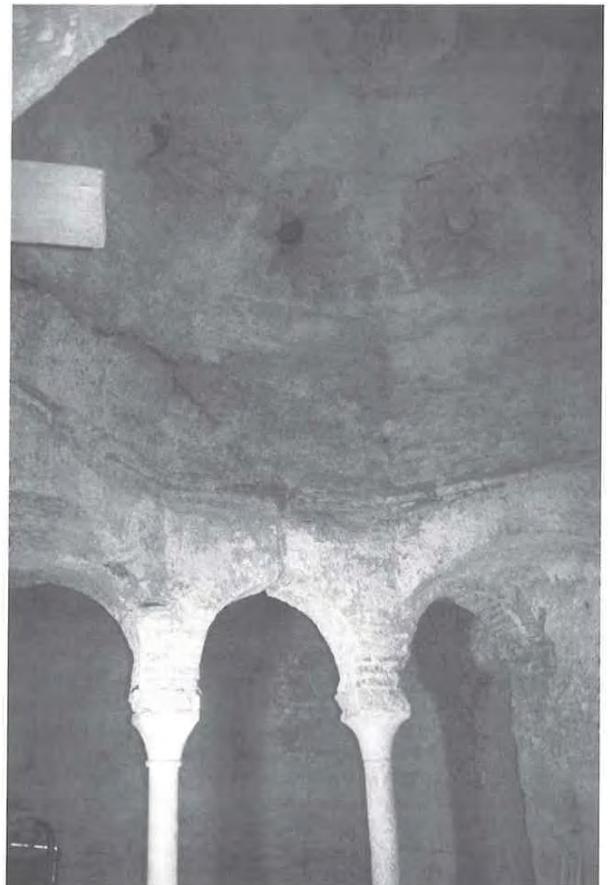
hacia la calle del Palau, conserva su trazado histórico más antiguo, en su recta alineación hacia la calle del Milagro no corresponde con la estructura del edificio a restaurar, de modo que, al desaparecer los espacios de servicio que se encontraban junto a la sala caliente, quedaba un estrecho espacio totalmente nuevo entre ésta y la calle. En segundo lugar, el costado de poniente, hoy soldado a edificaciones de la Conselleria, tiene una nueva definición ya que, al menos hasta el siglo XVIII, el volumen de los baños recaía a un patio abierto. Igual de delicada se muestra la situación en su orientación sur, al haberse creado una desproporcionada medianera, con huecos de cocinas, escaleras y habitaciones interiores, de un edificio levantado en la década de los sesenta en la esquina de la calle de los Baños con la del Milagro.

Esta dura envolvente exterior deja un espacio interior de no menor complejidad. En primer lugar los diferentes niveles: de un lado el definido por el viario que se refleja en el estrecho cuerpo que antecede al vestíbulo y a la sala caliente. Bajo este cuerpo se halla un sótano cuyo nivel no coincide con el del horno y la caldera que estuvieron alojados en este espacio. Un segundo nivel, definido por la solera de hormigón que conformaba el inacabado vestíbulo de la fase anterior de obras. Y un tercer nivel, formado por el pavimento de las tres salas húmedas, definido a partir del hallazgo durante la excavación de un fragmento de pavimento original. Por último, la sala caliente, tras profundas remodelaciones carecía casi por completo de la estructura inferior, es decir, del hipocausto.

En segundo lugar, la notable heterogeneidad y estado de conservación de las fábricas existentes. En las salas húmedas las aperturas, refacciones, grietas y lesiones profundas, tratamientos superficiales, etc. daban buena fe de una permanencia accidentada, pero al fin y al cabo pervivencia. Además, parte de la bóveda de la sala caliente faltaba y el sistema de lucernas se encontraba alterado y falto de la protección necesaria que impidiera la entrada de agua.

No obstante, todo lo anteriormente expuesto, la potencia expresiva de la arquitectura que restaba fragmentada y la historia que es capaz de transmitirnos es de tal intensidad, que la puesta en valor soportada sobre un método científico riguroso, unos criterios claros y explícitos y una comunicación establecida sobre técnicas adecuadas, se mostraba tan llena de posibilidades como fuéramos capaces de imaginar.

Una de las primeras cuestiones a determinar era el uso a que debía destinarse el antiguo edificio de los baños. Una nueva instalación de carácter termal podía ser apropiada, pero





la dificultad de gestionar adecuadamente unos baños públicos y la implantación de las instalaciones necesarias para ello desaconsejaron esta interesante posibilidad, de manera que, dadas sus características arquitectónicas e históricas, el monumento se destina a ser memoria de sí mismo, mostrándolo al visitante mediante recursos y tecnologías adecuadas.

Las operaciones de intervención realizadas son, en resumen, tres: sobre las salas húmedas, sobre el vacío del vestíbulo, y sobre el espacio que suelda las anteriores con la calle. En primer lugar, la restauración de las tres salas existentes ha requerido completar los tramos faltantes de la bóveda de la sala caliente, del arco de la caldera y del hipocausto, así como, cerrar los huecos abiertos en épocas posteriores dejando exclusivamente los originales con su dimensión primitiva. Las actuaciones en este sector se han completado con: la reparación de lesiones en muros y bóvedas, tratando finalmente los paramentos con veladuras de cal; la restauración de las lucernas, protegiéndolas, por el extradós de las bóvedas, mediante piezas especiales de vidrio; la reposición del pavimento a su cota inicial, manteniendo in situ los escasos restos originales existentes en la sala fría. Finalmente, se han repuesto los cerramientos dobles de madera entre las salas y se han incorporado las instalaciones de iluminación, sonido y efectos especiales, determinando su ubicación siempre por suelo o en lugares que no afecten a las fábricas originales. Ha sido patente en este sector el máximo respeto hacia las fábricas preexistentes, la realización de operaciones constructivas diferenciadas y compatibles con la construcción inicial para restañar las lesiones producidas a lo largo del tiempo, y unos acabados fieles a la manera de operar hasta el siglo XVIII.

En segundo lugar, la construcción sobre el vacío del vestíbulo de una pieza que completara la tipología arquitectónica de los baños hasta hacerlos claramente comprensibles era una opción de recomposición, a nuestro juicio absolutamente ineludible, aún respetando otras operaciones más autistas o reverenciales con los efectos del tiempo. Otra cuestión era como llevar a cabo esta operación. La definición proyectual ha tenido dos soportes, uno el análisis comparado con otros baños y el otro la información que suministraba el dibujo de Moulinier hecho para Laborde, teniendo en cuenta que éste muestra una realidad que data de principios del XIX y que suponía la presencia de transformaciones difíciles de identificar. En esencia, el vestíbulo se componía de un paso perimetral en torno a un sistema de arcos apoyado sobre columnas que soporta el cuerpo de una linterna en la que se abren vanos con arquillos de medio punto, la cubierta de esta linterna se observa a una sola agua y no a cuatro. La definición final propuesta en el proyecto se fundamenta en Laborde, aunque su formalización recurre a una abstracción que aumenta conforme asciende en altura el vestíbulo. Es decir, que, mientras columnas y arcos se expresan con literalidad, la linterna dispone de una cubierta prácticamente horizontal y los vanos son adintelados, de manera que es la esencia de dicho espacio lo que se construye. La ejecución en hormigón visto del cuerpo sobrepuesto a las columnas responde tanto a una voluntad de actualizar la solución como de buscar una técnica no tan alejada del sistema empleado en las bóvedas vecinas. La cubierta se ha resuelto con un solo plano y ejecutada en aleros y cara superior con plancha de aluminio lacado.

En tercer y último lugar, el cuerpo que se halla entre los baños y la calle, como se ha dicho, es producto de una remodelación decimonónica de las alineaciones de las edificaciones y, por tanto, su definición respondió en el proyecto a un cuerpo de nueva planta que satisface varios planteamientos: facilitar el ingreso al monumento y resolver la comunicación vertical en los recorridos hacia las cubiertas y, de manera restringida, hacia el sótano. La solución adoptada propone dos elementos diferenciados tras el plano de fachada, el primero, situado ante el vestíbulo, sirve de acceso incorporándose la portada de decoración neoárabe existente, que se mantiene como reconocimiento a la permanencia de los baños. Se trata de un elemento estrecho que consta de sótano y de planta baja, y que en la parte que recae al vestíbulo se cierra con una pared obligando a un recorrido en recodo, su cota de nivel corresponde al de la calle por lo que deben descenderse tres escalones para llegar al vestíbulo. Tanto este desnivel como el que hay en el acceso a las salas húmedas se resuelve mediante mecanismos ocultos en el peldañado que desarrollados permiten salvar estas barreras a los minusválidos. El segundo elemento es el cuerpo que se sitúa delante de la sala caliente y que consta de sótano, planta baja y planta de piso. En el exterior, hacia la

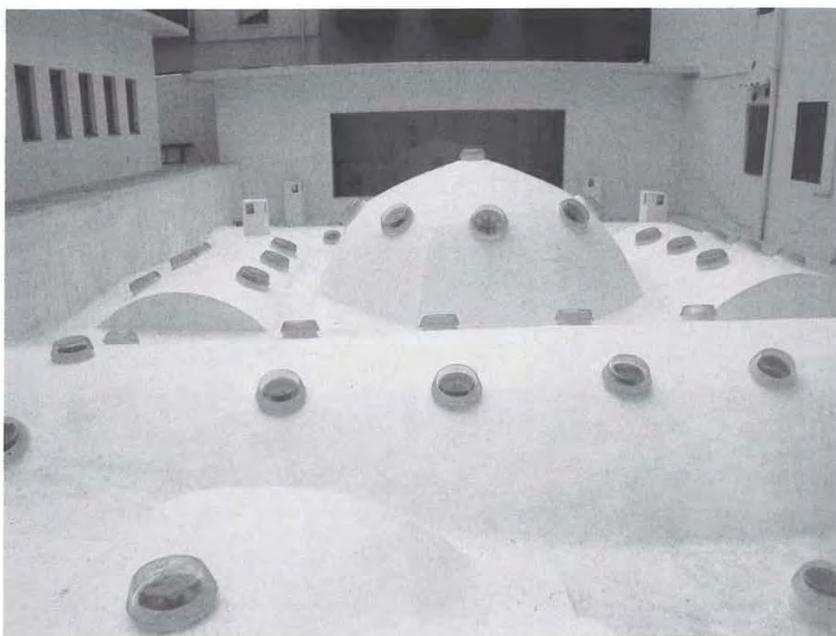
calle se ha construido un muro ciego de hormigón; mientras que hacia el interior de los baños se sitúa un amplio ventanal que al salvar la altura de la edificación histórica deja ver las bóvedas de los baños. En este cuerpo se sitúa la escalera que asciende a las cubiertas del vestíbulo para poder disfrutar desde el exterior de todo el sistema de bóvedas y lucernas, y que, igualmente, permite descender al sótano y leer la construcción del hipocausto y el funcionamiento de la caldera, accediéndose, también, desde este punto al sótano bajo el acceso que se destina a cuarto de máquinas de climatización del vestíbulo y cuerpos delanteros. La construcción ha sido realizada en hormigón blanco.

Otra de las cuestiones básicas incorporadas al proyecto es el programa funcional como edificio a visitar, realizado en colaboración con especialistas en museología y museografía, que entendíamos era una herramienta de primer orden a la hora de proporcionar coherencia y sentido a los contenidos de la visita al recinto cultural. Este programa tenía la finalidad de establecer el discurso museológico y el consiguiente desarrollo museográfico contemplando desde el principio las determinaciones y dotación de todo aquello derivado de su uso como monumento visitable.

En este sentido se propuso un discurso museológico basado en los siguientes conceptos:

- El edificio de los Baños del Almirante es un testimonio insustituible para mostrar las costumbres higiénicas populares de la sociedad cristiana medieval.
- Los Baños del Almirante muestran la evolución desde los baños de vapor colectivos hasta las prácticas balnearias por inmersión individuales.

El diseño museográfico está destinado a explicar el discurso museológico de la manera más sencilla posible, dando pautas al visitante para poder interpretar el edificio sin acudir a paneles, que podían actuar en detrimento del protagonismo que el propio edificio merece. Para que el visitante entienda la distribución del edificio y el recorrido que realizaba un bañista en época medieval repetirá el itinerario que seguía éste, teniendo a su alcance los elementos suficientes para interpretar cual era el funcionamiento de un baño de vapor.



Comunicativamente, se han definido tres canales de información que proporcionan diferentes niveles de lectura: el primer canal será el audiovisual en el que se incluyen, por una parte, diferentes proyecciones que explicarán la evolución de la higiene, la evolución del propio edificio y el procedimiento del baño y, por otra, una recreación infográfica que mostrará el funcionamiento de los desaparecidos sistemas calefactor e hidráulico; el segundo canal serán las audioguías que conducirán al visitante a través de los nueve ámbitos temáticos

Concha Camps García, Julián Esteban Chapapriá. LA RESTAURACIÓN DE LOS BAÑOS DEL ALMIRANTE DE VALENCIA

establecidos y, por último, un tercer canal gráfico y de lectura compuesto de: un folleto de promoción del monumento; un tríptico con información mínima sobre la visita al complejo balneario; una guía arquitectónica e histórica de los Baños del Almirante y un libro de carácter más científico, recogiendo las investigaciones históricas y los procesos de restauración seguidos.

Y concluimos, no sin antes hacer mención a los compañeros del equipo interdisciplinar que ha trabajado en la restauración de los baños: los arquitectos Ricardo Sicluna, Liliana Palaia y José Monfort, los arquitectos técnicos Marisol Martí y Santiago Tormo, el ingeniero Enrique Casado y el museólogo Josep María Carreté.

Concha Camps García. *Arqueóloga. Valencia

****Julián Esteban Chapapriá. *Arquitecto. Generalitat Valenciana. ALPRM***

LA RESTAURACIÓN DE LA TORRE DE SANTA CATALINA: CONSERVACION Y REFORMA URBANA EN VALENCIA

Ignacio Casar Pinazo*

Actuación promovida por la Generalitat Valenciana y la Fundación Caja Madrid en la iglesia de santa Catalina Mártir, Valencia.

RESUMEN.

La ponencia aprovecha la enjundiosa reciente historia urbana de la iglesia de santa Catalina para establecer niveles de contextualización de la intervención y para plantear la denuncia de la situación actual del Barrio del Cabanyal, declarado parte integrante del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia. Además se hace hincapié en las dificultades de acometer una obra de restauración en ausencia de la metodología habitual y, en cualquier caso, en la necesidad de cuestionar constantemente las decisiones iniciales, a la luz de los constantes aportes y apoyos documentales que el monumento ofrece en el transcurso de las obras.

1. No estaba en el ánimo del concejal Falcó en 1877¹, ni mucho menos en la primera propuesta del arquitecto Federico Aymami, autor de diversos proyectos de reforma urbana de la ciudad de Valencia, ni tan siquiera en algunas de las propuestas del arquitecto mayor de la ciudad durante los años centrales del siglo XX y luego presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que hoy pudiéramos hablar de la restauración de la torre de Santa Catalina.

No está de mas recordar que "El Pueblo", el periódico impulsado por Vicente Blasco Ibáñez, ese valenciano universal necesitado de menos alabanzas y de una seria revisión crítica, no había tenido empaque en afirmar en 1908 que... "Para servir cómodamente y con rapidez la comunicación del centro de lujo (Plaza de la Reina) con el Mercado y barrios del oeste, proyecta el Sr. Aymami la prolongación de la calle Peris y Valero hasta la Lonja, que quedará en el centro de una soberbia plaza exagonal. La torre de Santa Catalina, que se encuentra en el eje de esta calle, quedará en pie, formando a su alrededor un pequeño rond point. Excelente me parece también la apertura de este nuevo trozo de calle que haría desaparecer las angostísimas plazuelas de Santa Catalina y las Hierbas y las calles de la Sombrerería, Platería, etc. Acerca de esta prolongación, solo he de objetar que, la permanencia de la torre de Santa Catalina, ya que no es ningún primor histórico, entorpecería el tránsito y se quitaría la visualidad y soberbia perspectiva que ofrecía la calle Peris y Valero desde la Glorieta, al tener por fondo el soberbio edificio de la Lonja por su fachada lateral y posterior."

Así, la Torre de Santa Catalina, alabada hoy como fruto cuajado de una tan espectacular como indeseada perspectiva urbana, estuvo hasta épocas muy recientes sometida al vaivén de una reforma urbana que literalmente le pasaba por encima. Frente a posturas destructivas del tejido histórico cabe señalar iniciativas personales o sociales de oposición.

¹ La apertura de la calle de la Paz y su contribución a la reforma urbana de Valencia han sido estudiadas por numerosos autores. Las contribuciones últimas y decisivas, por el momento, corresponden a Josep Vicent Boira i Marqués ("El carrer de la Pau" en *L'Universitat i el seu entorn urbà*, València, 2001. Universitat de València, págs. 147-169) y Francisco Taberner Pastor ("Trazado y apertura de la calle de la Paz: del sventramento a la protección" en *Historia de la Ciudad III: Arquitectura y transformación urbana en la ciudad de Valencia*, Valencia, 2004, CTAV-COACV, págs. 183-202).

Diversos informes del Colegio de Arquitectos emitidos en 1935 o en 1942 ante varias propuestas de reforma urbana son esclarecedores: "No acierta este Colegio a encontrar una sola razón convincente que obligue a derribar la iglesia de Santa Catalina, siendo la única con giro en su género"... "el proyecto desvaloriza la torre de Santa Catalina, cuya esbeltez quedaría aplastada al contemplarse aislada"... Curiosamente en los planos que elabora en 1940 Javier Goerlich -el arquitecto mayor del Ayuntamiento al que antes nos hemos referido- para mostrar sus propuestas de reforma de la plaza de la Reina, dibuja pormenorizadamente la planta de la iglesia de Santa Catalina, buscando probablemente descargar su conciencia al llamar la atención sobre la importancia de la traza del templo, hecho que contrasta con la sucinta representación del perímetro de la Catedral.



Fig. 1. El tejido urbano en el que se implanta la iglesia y torre de santa Catalina en una imagen de 1931 (Biblioteca Valenciana, fondo gráfico).

la misma denominación que en la época de la República- recibieron nuevo y definitivo reconocimiento como bienes de interés cultural.

Hablar de la iglesia de Santa Catalina implica hablar necesariamente de la calle de la Paz, una de las más valoradas entre las calles del centro histórico de Valencia. Implica también hablar de un tejido urbano que en el ámbito en el que se emplaza el templo se caracteriza por unos elevados niveles de permanencia tanto de las trazas como de las tipologías dominantes entre las que merece la pena destacar la vivienda-obrador con un único acceso para todo el edificio y una organización vertical en la que se superponían los espacios dedicados al trabajo y los espacios domésticos (Fig. 1). Y, además, implica también, hablar de una importante fábrica edilicia en la que el papel de los arquitectos que sobre ella han intervenido ha sido determinante para su conservación.

Es evidente que el ideario y las intenciones palmarias de la reforma urbana, tan ¿necesaria? cabe preguntarse con la perspectiva de la sociedad actual, derribaron e hicieron peligrar muchos de los edificios que hoy reconocemos como patrimonio de la sociedad y que se valoran y califican como referentes de nuestra identidad como pueblo. No esta de más recordar un último y reciente episodio en el verano del año 1997, en el que tuvimos que cuestionar iniciativas que, aprovechando el derribo de una casa vecina a la capilla de la comunión de la iglesia, pretendían continuar con el sventramiento de la vecina plaza de la Reina.

A este dubitativo discurrir de la permanencia o destrucción de la iglesia de Santa Catalina sólo cabe añadir una significativa curiosidad histórica. La iglesia recibió una temprana declaración como Monumento otorgada por la República² el 18 de diciembre de 1937, que alcanza especial valor pues en aquel momento no había más que seis monumentos reconocidos en la ciudad; fue además la primera iglesia, después de la catedral, que recibió ese reconocimiento; reconocimiento que sería ignorado por el régimen franquista. Desde 1940 hasta 1975 se declararon 31 monumentos más en la ciudad, entre los que no se incluyó a Santa Catalina. No sería hasta 1981 cuando la Torre y Templo de Santa Catalina – con

2. Con una introducción parecida a ésta se inició una sesión crítica sobre la intervención en la iglesia de santa Catalina en el Colegio de Arquitectos de Valencia en el pasado mes de mayo.³

La posibilidad de exponer de nuevo las actuaciones realizadas, esta vez ante un auditorio pluridisciplinar y con mayor alcance territorial, y la responsabilidad de responder a la pregunta que casi de manera imperativa preside las reflexiones de esta Segunda Bienal de la Restauración Monumental obligan a un enfoque más amplio. Que ¿Qué está pasando?, Algo de lo que ocurre en nuestras tierras ya ha sido avanzado en anteriores conferencias.

Pero quiero incidir sobre ello o cuanto menos intentar mi propio acercamiento. Se actúa con seriedad, rigor crítico y conciencia histórica en la mayor parte de los monumentos, a la vez que se producen decisiones administrativas, políticas y judiciales que empañan los buenos resultados de una práctica restauradora que adquiere voz propia en el contexto español y que produce en la disciplina reflexiones teóricas de cualificado valor. Parece como si la sociedad valenciana tuviera a veces dos rostros incapaces de mirarse, o mejor, capaces de mirarse sin ver y mucho menos de nutrirse de las reflexiones y pareceres ajenos.

² Ayuntamiento de Valencia. Archivo Histórico. Monumentos Históricas, Año 1937. Doc.nº 38.

³ El Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia ha publicado recientemente –abril de 2004- la sesión técnica en la que se explicó la intervención sobre la Torre: Patrimonio Monumental: intervenciones recientes. Valencia, 2004. CTAV. Págs. 89-160.

Así actuaciones rigurosas como la de los Baños del Almirante, actuaciones exitosas social y políticamente como la consecución de la "declaratoria" de la UNESCO para el drama sacro del Misteri d'Elx —con todas las reservas que supone el cuestionado título de patrimonio mundial-, a pesar de que no se debe olvidar que esta pieza teatral de sustrato barroco y configuración dieciochesca —patrimonio intangible aunque con una fundamental componente arquitectónica que invalida su representación fuera de la basílica ilicitana de Santa María- fue declarada Monumento Nacional el 14 de septiembre de 1931, en virtud de los famosos decretos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que otorgaron carta legal al denominado Tesoro Artístico Nacional, actuaciones respetuosas como las que se expondrán sobre las Torres de Serranos o sobre el Castillo de la Mola de Novelda, son replicadas por actuaciones de denuncia como la relativa al Palmeral de Elche, el otro patrimonio mundial que posee la ciudad ilicitana —curiosa ciudad en la que su patrimonio mas internacional no tiene piedras-, por hechos tan incomprensibles como la destrucción del ex-convento carmelita de Vinaroz, por actuaciones de tan elevada complejidad como el drama saguntino, o son magnificadas por el interesante debate historiográfico planteado sobre la prevalencia entre la exquisita impostación decimonónica de los restos del patio renacentista del embajador Vich en el ex-convento del Carmen ó su reintegración ¿integral? en un espacio de nueva planta en el museo de Bellas Artes de Valencia, tema este que ya ha sido tratado monográficamente en discusiones disciplinares y con extensión en la revista Loggia.⁴

De cal y de arena y, además, hay más y para todos los gustos: el permanente debate entre la arquitectura contemporánea y la arquitectura fetichista, entre la concepción pública y culta del espacio urbano y su proclamación exclusiva como lugar de negocio privado...

Calificar esta situación como muestra de vitalidad social o de sociedad plural no deja de significar la utilización de lugares comunes con los que enmascarar las dificultades de comprender fenómenos colectivos de apreciación diferenciada en los que los cambios ni son lineales ni se producen al unísono. Intentar que se comprendan en positivo estas dificultades para lograr la transformación de la sociedad permite e induce una autocrítica continua que, en cualquier caso, y ayudada en gran medida por la crítica externa, evita el papanatismo y la autocomplacencia; obliga a la revisión permanente de las propias decisiones y a una

explicación continuada de proyectos y actuaciones. En estos intentos de positivar una situación tan compleja están las bases para un aumento gradual del conocimiento crítico y para una mejor comprensión del complejo fenómeno patrimonial uno de cuyos principales valores es, probablemente por encima de muchos otros, la reacción social que genera, muestra incuestionable del aprecio que suscita.

3. En esta situación social hay, además, un asunto de excepcional gravedad que, como otros, ha sobrepasado las fronteras españolas y está siendo objeto de seguimiento por medios de comunicación tan poco sospechosos de oportunismo político como el francés "Le Figaro"⁵ ó de fundaciones norteamericanas como la promovida por American Express: es el asunto que ha motivado esta digresión; al fin y al cabo los demás han sido abordados de forma cualificada y mi conciencia patrimonial me imponía la obligación ética de transmitirles la angustiosa situación de los barrios del Cabanyal y del Canyamelar situados en los poblados marítimos de la ciudad de Valencia.

No resulta difícil describir el barrio del Cabanyal con rapidez y concisión: estructura urbana, estructura parcelaria y arquitectónica conjugan un coherente modelo de ciudad (Fig. 2) y permiten identificar un claro ejemplo de espacio urbano perfectamente delimitable y comprensible. A partir de un núcleo primitivo de formación, el ensanche del Cabanyal se organiza mediante un sistema hipodámico formado por una serie de calles principales paralelas a la línea de costa conectadas por vías de segundo orden, perpendiculares a aquellas. Esta retícula se jerarquiza por dos vías longitudinales de mayor sección (Doctor Lluç y calle de la Reina, y en menor medida José Benlliure) y dos transversales de amplia capacidad (Avenida del Mediterráneo y Pintor Ferrandis). Las manzanas así definidas ofrecen un formato muy uniforme, cuyas dimensiones están entre los 22 – 24 m. de profundidad en sentido este–oeste y longitud



Fig. 2. Imagen aérea del litoral valenciano, conformada alrededor de los poblados marítimos, con el Cabanyal ocupando la parte central (CTAV).

⁴ El desaparecido patio del Embajador Vich ha sido objeto de prioritaria atención por parte de la historiografía edilicia contemporánea. Loggia numero 12 recoge artículos de Julián Esteban Chaparría y Salvador Vila Ferrer tras una sesión de debate organizada por el Master de Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la U.P.V. en la que participaron F. Benito Doménech, J. Berchez Gómez, E. Carbonell Esteller, J.I. Casar Pinazo, F. Marimón Martí y R. Soler Verdú celebrada el 2 de febrero de 2001.

⁵ "Vandalisme Officiel en Espagne" Le Figaro, 23 febrero de 2001, pág. 26.

entre los 65 y 105 m en sentido norte – sur, (con alguna desviación hasta manzanas de 45 y 50 m en las proximidades de las vías transversales de primer orden). Sobre este manzanario se sitúa un parcelario doble, generalmente no pasante, con ancho de fachada alrededor de 7 – 8 m. como producto de la agregación de las parcelas correspondientes a dos antiguas barracas, que alcanzaban 3 – 4 m. de ancho cada una de ellas.

La edificación que utilizará este parcelario vinculará el edificio a la calle y a un patio trasero, mediante un sistema de doble crujía desarrollado en una o dos plantas, y utilizará un lenguaje eclectista que pretenderá emular formulaciones de la vivienda burguesa que se construye contemporáneamente en el ensanche valenciano. A esta solución arquitectónica –unitaria en tipología parcelaria, en tipología edificatoria e incluso en lenguaje formal – se unirá un elemento añadido pero identificador como es la habitual utilización de revestimientos vidriados en el exterior cuya finalidad no es otra que aportar impermeabilidad a los muros maestros y propiciar, mediante la utilización del color, el reconocimiento individualizado de cada construcción dentro de unos parámetros volumétricos y formales de ordenación extraordinariamente constantes (Fig. 3).

La historia más reciente del barrio del Cabanyal arranca de 1988 cuando el Plan General de la Valencia democrática es incapaz de definir un modelo claro para la finalización de la Avenida de Blasco Ibáñez, antes conocida como Paseo de Valencia al Mar y en origen denominada Paseo de Valencia al Cabanyal, y remite el barrio a esa esotérica denominación de planeamiento diferido. Por otra parte la inclusión del barrio del Cabanyal en el perímetro incoado en 1978 como Conjunto Histórico de la Ciudad de Valencia y su declaración en 1993 como una de las tres partes que integran su Conjunto Histórico, parecían cercenar definitivamente una serie de propuestas que, a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado, habían intentado sin conseguirlo prolongar la avenida de Blasco Ibáñez hasta el mar y, con ello, arrasas la parte central del Cabanyal.

El acompañamiento habitual de este tipo de planes urbanísticos permitió la sustitución radical de la edificación tradicional, e hizo posible construir de manera absolutamente arbitraria edificios –sí es que se pueden llamar así– de siete, ocho y hasta nueve alturas al lado de casas de una y dos plantas. Se trataba de ir abonando una situación de hecho que hiciera ineludible dar el último paso y acabar con la parte central del barrio, que bajo la amenaza de la prolongación, primero languidecía y luego se abandonaba, aunque en cualquier caso

conservaba y conserva hoy todavía sus características primigenias. Características que, por cierto, tienen origen ilustrado y responden al desarrollo de la idea de ciudad que se trazó, tras el incendio de 1796, bajo los auspicios del capitán general Luis de Urbina. Aunque este proyecto ilustrado no se llevara a cabo, sirvió de pauta para la reconstrucción definitiva del Cabanyal, efectuada, tras el nuevo incendio de 1875, de forma contemporánea a los proyectos de ensanche de la ciudad de Valencia.



Fig. 3. Uno de los segmentos urbanos afectados por la prolongación de la Avenida de Blasco Ibáñez.

A la situación de equilibrio inestable, que habían conseguido la incoación de 1978 y la declaración de 1993, contribuía también la promulgación en 1998 de la Ley del Patrimonio Cultural Valenciano, que aún con mayor rigor que la apreciada Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, defiende para los conjuntos históricos valencianos la conservación de conceptos de alto rigor técnico como la estructura urbana, la silueta paisajística y la tipología arquitectónica y restringe drásticamente modificaciones de alineaciones y alteraciones de edificabilidad y de estructura parcelaria.

Tras una época de cierta tranquilidad en la que la ciudad de Valencia se vuelca en la rehabilitación de su centro histórico, todavía y no se sabe si afortunada o lamentablemente inconclusa, el Ayuntamiento de Valencia decide en marzo de 1999 proponer tres alternativas para el desarrollo, vaya palabreja, del planeamiento especial de reforma interior al que conminaba el plan general de 1988. Una primera alternativa de corte conservador, que supone la finalización de la Avenida de Blasco Ibáñez en un gran espacio libre emplazado en el actual final de la Avenida; una segunda opción que prolonga la avenida de Blasco Ibáñez, reduciendo su anchura desde los 110 m actuales a 48 m y declinando su trazado para “acomodarlos” a la peculiar sistematización hipodámica del Cabanyal y una tercera opción que prolonga abiertamente la avenida con toda su anchura. En estas dos últimas opciones, el final de la prolongación de la avenida, superado ya el ámbito

⁶ “La Llotja del Cabanyal i altres cases” *El País, Quadern*, 4 de febrero de 1999, pág. 1.



Fig. 4. La torre de Santa Catalina en enero de 2001, en el momento de la declaración de la obra de emergencia.

estrictamente clasificado como conjunto histórico, se concibe como un gran espacio abierto situado sobre el solar que hoy ocupa la "Llotja del Peix"⁶ -Lonja del Pescado-, y el conjunto residencial de la "Marina Auxiliadora", en el que los vehículos podrán girar y girar para, en una espiral maldita de destrucción de la memoria y arrasamiento patrimonial, integrar así la ciudad con el mar, principal objetivo del plan e "ilusión colectiva y centenaria" de los ciudadanos valencianos, según se explica en la memoria del documento.

En diciembre del año 2000 el plan especial del Cabanyal obtenía, a pesar de los cuestionamientos en contra de numerosas instituciones sociales, profesionales y universitarias, y tras algún rifirrafe institucional, el visto bueno de la Consejería de

Cultura y poco después el del resto de las administraciones. Y acto seguido se interponían por las plataformas sociales los recursos pertinentes ante los tribunales de justicia que, en febrero de 2002⁷, acuerdan la suspensión cautelar del plan en el ámbito declarado bien de interés cultural hasta la promulgación de la sentencia definitiva, basándose en los informes emitidos por la Sindicatura de Agravios y por la inspección técnica de patrimonio.

4. Así que sabiendo lo que está pasando en Valencia, en este complejo contexto intelectual y social, se iniciaron en febrero del año 2001 y por el procedimiento de emergencia las obras de restauración de la torre barroca de la iglesia de Santa Catalina.

La rotundidad con la que la torre barroca preside el final perspectivo de la calle de la Paz (Fig. 4) y la robustez que ofrece la visión de su escalera interior difícilmente explicaban la necesidad de declarar una obra de emergencia. Sin embargo, la observación tranquila del exterior de las fábricas y ciertas dificultades de comprensión del modelo constructivo derivadas de la enorme capa de suciedad que cubría y enmascaraba el monumento, hacían pensar que existían problemas serios. No estaba amenazada la estabilidad general de la fábrica, ni se observaban fisuras, ni mucho menos grietas en los cuerpos inferiores,

pero la casi constante caída de cascotes, procedentes, entre otros lugares y como se supo más tarde, de la guirnalda exterior del reloj, constituía una amenaza para la seguridad de los viandantes. La imposibilidad de acceder al cuerpo de remate del edificio añadía incertidumbre.

Una de mis escasas garantías de tranquilidad la constituía la integración en la dirección de obra de José Manuel Montesinos Pérez, arquitecto técnico con amplia experiencia, y por encima de ello, con criterio propio y capacidad dialéctica. Había que organizar una obra de emergencia con las complicaciones habituales de este tipo de obras: ausencia de proyecto y por lo tanto de todo ese período de reflexión que su elaboración conlleva y que permite un importante acercamiento al monumento, conculcación de la vigente metodología de intervención que basa en los estudios previos una parte importante de sus aciertos, toma de decisiones inmediata con escasa capacidad de vuelta atrás al menos en los momentos iniciales, seleccionar a la empresa constructora, premuras por solucionar los problemas de estabilidad acuciantes, superar con rapidez los problemas de ocupación de espacio público, conseguir una amable convivencia con los vecinos etcétera.

La solvencia restauradora de CORESAL, empresa con la que habíamos trabajado en la Catedral de Valencia y de la que conocíamos su trabajo en otros ámbitos, y su disponibilidad para acometer los trabajos permitieron que en el plazo de tres días y gracias a la colaboración vecinal y de la Junta Municipal de Ciutat Vella, se iniciara la obra.

Por otra parte la abundante documentación existente de la iglesia era siempre muy parcial. De la torre no existía ningún documento planimétrico ni estaban publicadas sus interesantes y prolifas visuras, tan solo eran fácilmente accesibles miles de fotos con un solo punto de vista. Había que ir documentando el edificio a la vez que se estaba iniciando la construcción de un andamio de endiablado apoyo sobre la cubierta de la iglesia: Se encargó un vaciado documental al mismo tiempo que un levantamiento fotogramétrico -del vaciado documental se encargó Josep Torró y de la base cartografía Cartytop, S.L-. De la seguridad laboral se hizo cargo Santiago Tormo, arquitecto técnico.

A la vez que se documentaba el monumento era necesario instrumentalizar un seguimiento inmediato de las actuaciones en obra y levantar acta de los procesos constructivos, función que se le encomendó a la joven arquitecta Elisa Moliner.

⁷ "Barberá insiste en partir El Cabanyal y advierte que la zona protegida se degradará todavía más" *El País*, Comunidad Valenciana, 1 de febrero de 2002, pág. 1.

El acceso a cada parte de la torre, posible tras el montaje de un andamio que en su arranque supuso múltiples quebraderos de cabeza, iría desvelando importantes carencias constructivas: juntas desmesuradas en tamaño, sillares deficientemente tallados, pérdidas de continuidad en la traza, ausencia de horizontalidad en cornisas. Al mismo tiempo la imprescindible investigación histórica acercaba un panorama nada alentador: Las visuras sobre la construcción de la torre hacían especial hincapié en sus defectos constructivos, proponiendo la última de ellas, ante la incapacidad o imposibilidad del constructor para ejecutar las reparaciones pedidas, una rebaja importante en el precio pendiente de abono: ¡Una liquidación negativa! Aunque solo sea del 4% sobre el precio estipulado 26 años antes (en 1688 se valoró la obra en 8997 libras, y en 1704 se acordó pagar 358 libras menos) no es el mejor síntoma de la calidad de una obra. Por otra parte la lectura de la forma en la que la parroquia iba saldando sus deudas con el maestro Juan Bautista Viñes habla con elocuencia de la penuria económica que supuso para sus promotores la construcción de la torre.

La forma en la que están planteadas muchas soluciones de cantería incitan a pensar en el traslado a la construcción en piedra de técnicas procedentes de la retablistica, como los enlaces en cola de milano, los injertos de pequeño tamaño rompiendo hiladas, etcétera. Pero hablar en términos generales de la pérdida de oficio en el gremio de canteros puede incurrir en alguna contradicción: por un lado está la construcción de edificios en piedra, o en piedra y ladrillo a lo largo del siglo XVIII, con interesantes calidades constructivas y novedosas soluciones tipológicas, como puede ser la Casa Aduana Real,⁸ cuya excepcional escalera doble de cantería trazó en 1762 Felipe Rubio - artífice hacia 1740 de la transformación barroco-clasicista del interior del templo de Santa Catalina-; por otro lado en la propia fábrica de la torre coexisten soluciones de adecuada calidad técnica con otras muy deficientes. La propia estructura con la que se concibe el remate superior de la torre mediante unos aletones recurvados de traza barroca que actúan como contrafuertes -casi como arbotantes- de la linterna cúpula superior indican la sabiduría acumulada en la cantería valenciana capaz de trasladar el pensamiento estático gótico al lenguaje formal barroco. Y de repente, en rotunda contradicción con esa elaborada interpretación mecánica de la



Fig. 5. Aspecto de las deficiencias constructivas de origen.

evolución histórica, todos estos elementos de piedra aparecen destrozados por la colocación de unos anclajes metálicos destinados a recibir ornamentos en forma de linternas.

Los distintos procesos de limpieza y restauración desarrollados sobre la torre irían desvelando, durante el transcurso de la obra, una situación más precaria aún de la que se había supuesto en principio. La suciedad, eliminada en seco, ocultaba juntas de obra mucho mayores de nuestras suposiciones iniciales y la eliminación de los morteros de junta - a veces de cal y en otras muchas ocasiones de yeso- mostró un monumento hueco en el que las piedras se sujetaban unas sobre otras exclusivamente

con unas pequeñas cuñas pétreas permitiendo unos niveles de transparencia en las fábricas nada desdeñables (Fig. 5).

5. Con independencia de la necesidad de reintegrar a la torre la consistencia interna de sus muros, la intervención planteaba dos grandes cuestiones que incidían directamente sobre los criterios de intervención: "Qué hacer con el reloj de santa Catalina" y "Cómo resolver la terminación de su cúpula de remate".

Vayamos por la primera cuestión. El Ayuntamiento de la Ciudad, con el montaje en 1914 del famoso reloj, analógico decimos hoy, de la torre en la ventana este del cuerpo de campanas, vino a expresar que, por encima de las intenciones de reforma urbana, apostaba por la permanencia de la torre. Probablemente intentaba poner fin, o al menos punto y aparte, a una situación que estaba acabando con la fábrica de la iglesia. La pérdida de la condición de parroquia acontecida en 1902, pérdida a la que no fueron ajenas ni la reordenación eclesiástica en la ciudad ni las presiones de la reforma urbana, determinó el comienzo de un proceso de expolio del que resultarían directamente beneficiadas las iglesias circundantes: La campana Eloy, que presidía el cuerpo de campanas de la torre y cuyo nombre hace directa referencia al patrón del gremio de plateros, acabará en la torre de campanas de la Catedral; de las campanas llamadas "herejes", por haber sido adquiridas por la parroquia en 1724 en la pérdida Albión, algunas se trasladan a San Agustín,

⁸ La Casa Aduana Real, por J.I. Casar y M. Aristoy Albert, Valencia, 1999, Generalitat Valenciana.

iglesia que recibe la advocación de la santa y con ella gran parte de su patrimonio mueble, otras a la vecina parroquial de San Martín, que acepta también para su capilla de la Comunión, el retablo del gremio de plateros. No deja de tener bemoles esta especie de expolio eclesiástico.

Cuando se pudo acceder al campanario y comprobar la realidad constructiva del afamado reloj, la desilusión fue importante: un mecanismo electrónico de origen japonés regulaba el paso del tiempo, la esfera estaba formada por seis piezas de vidrio al ácido de 2 mm de espesor, en las que las marcas horarias estaban hechas con adhesivo plástico; tan solo tenían apariencia de originalidad las agujas. La observación de la guirnalda exterior no mejoraba la impresión recibida: Por un lado su volumen invadía y desfiguraba la hornacina que había alojado a la campana Eloy y por otro, al mortero moldeado con el que se había construido la aparente cantería barroca se le estaban empezando a ver unas tripas formadas por una estructura circular de hierro que en su proceso de oxidación rompía la piedra artificial y provocaba desplomes de fragmentos que llegaban hasta la plaza.

Iniciada la obra de consolidación de la torre, hubo que proponer una solución que debía moverse entre la recuperación de la traza original de la arquitectura o la continuidad del reloj: la propuesta técnica no fue discutida, el campanario debía recuperar su configuración original, dibujada y fotografiada en numerosas ocasiones. Además, así, al reintegrar su esencia arquitectónica se permitía que en el futuro el campanario de Santa Catalina pudiera recuperar su sentido funcional y simbólico; así el paso del tiempo podría ser de nuevo marcado por el sonido de las campanas. El reloj deberá volver a la catedral si el tiempo acaso ha de volver a tener origen divino, o permanecer en el Ayuntamiento si es asunto humano.

Con la obra acabada, la transparencia que permite la ausencia del reloj y de los tabucos interiores que, como si fueran un cuarto trastero invadían el cuerpo de campanas, ha corroborado la idoneidad de la decisión.

6. Y ahora a por la segunda cuestión. "A la torre le han salido escamas". Un enigmático mensaje de Elisa Moliner en el teléfono móvil, anunciaba allá por el mes de julio de 2001, la presencia de una singular cúpula de cantería de una sola hoja que en su exterior tenía unos volúmenes en piedra que se asemejaban a escamas de pez. Una nueva lectura de las visuras de la torre desveló esta intención entre el conjunto de decisiones tomadas por Juan Bautista Viñes cuando releva a su hermano Valero en la construcción de la torre. Debajo de la tradicional cubierta de teja vidriada azul con nervios en vidriado blanco que caracteriza

a la práctica totalidad de las cúpulas valencianas apareció una singular cúpula de cantería de una sola hoja que resolvía, o al menos había intentado resolver, los problemas de forma, resistencia y estanquidad. ¿De dónde procedía esta solución?, ¿Cuándo se ocultó la solución original?, ¿Por qué no existían referencias historiográficas que mencionaran una singularidad así? Numerosas incógnitas.

La obra desveló y dató una renovación del remate superior, sin medir ni cuantificar su alcance, realizada allá por 1867. Las primeras fotografías conservadas de la torre nos la muestran con la cubierta con la que se le ha conocido hasta ahora. Un dibujo del pintor Genaro Pérez Villamil realizado el 29 de octubre de 1849 – gentileza y propiedad del arquitecto Pablo Navarro- aunque no despeja incógnitas, permite dudar acerca del estado de la cúpula en aquel momento. Las representaciones barrocas clasicistas del perfil de la ciudad no alcanzan la escala suficiente como para permitir un pronunciamiento. El dibujo de Vicente Tosca, a pesar de la coincidencia de fechas, debe estar realizado sobre la traza inicial del campanario y no recoge su realidad constructiva. Bueno es que quede ahí la incógnita, aunque la necesaria perseverancia en la investigación del sistema constructivo de las cúpulas de piedra y la lectura del Problema VI – *Defcrivir una media naranja, ò boveda emifpherica, cuya clave fea el unico polo de fus piedras*- del Libro IV "De las Bovedas principales" del Tratado XV de La Montea y Cortes de Cantería publicado por Tosca permite afirmar el conocimiento que el cantero tenía del tratado.

Los antecedentes eran demasiado lejanos: la catedral de Zamora y su famosa cúpula gallonada, fechada hacia 1150, había sido objeto de restauración por Luis Menéndez Pidal en 1945, actuación que supuso la recuperación de su aspecto exterior de cubierta de piedra con forma de escama de pez, mediante la eliminación de un lecho de mortero que ocultaba la disposición original.

Estaban las cúpulas de la catedral vieja de Salamanca y de la colegiata de Toro: antecedentes lejanos en el tiempo y en la geografía. Encontramos un epílogo cercano en la cúpula superior de la iglesia de Quatretonda y otro en la torre neoclásica de la catedral de Girona, alguna similitud en las cúpulas de las torres de la iglesia menorquina del antiguo convento de San Agustín en Ciudadela.

No es necesario ir tan lejos: el remate ecléctico que impuesta la torre de esquina del edificio situado en las calles Paz y Luis Vives, obra del Maestro Lucas García de 1891, traslada a la arquitectura doméstica una solución de la arquitectura monumental, hecho que no