

CUESTIONES TEÓRICAS

Des-restauración en Italia, teoría y realizaciones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

- PREMOLI, F.** Franco Minissi: museografia per l'archeologia e oltre. En BORIANI, M (ed). *Patrimonio archeologico, progetto architettonico e urbano (A-Lettheia, 8)*. Firenze: Alinea, 1997, pp. 98-101
- PRESSOUYRE, L.** Restauration ou dérestauration: un débat d'actualité sur la conservation des monuments historiques. En *Monuments historiques*, n.º 112, 1998, pp. 13-21
- SANTALUCIA, F.** La copertura dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina: riqualificazione, restauro o sostituzione? En BISCONTIN, G., DRIUSSI, G. (eds.) *Architettura e materiali del Novecento: conservazione, restauro, manutenzione*. Bressanone, 13-16 luglio 2004. Marghera-Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche, 2004, pp. 181-188
- SORGONI, T.** Il restauro marattesco : progettazione e tecnica. En VAROLI-PIAZZA, R. (ed.) *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*. Roma: Istituto Centrale per il Restauro, 2002, pp. 297-328
- STANLEY-PRICE, N., JOKILEHTO, J.** The decision to shelter archaeological sites: three case-studies from Sicily. En *Conservation and management of archaeological sites*, nº 1-2, 2001, pp. 19-34
- STANLEY-PRICE, N., PONTI, G.** Protective enclosures for mosaic floors: a review of Piazza Armerina, Sicily, after forty years. En *Mosaics make a site: the conservation in situ of mosaics on archaeological sites. Proceedings of the VIth conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Nicosia, Cyprus, 1996*. Rome: ICCROM, 2003, pp. 275-287
- STANLEY-PRICE, N.** The Roman Villa at Piazza Armerina, Sicily. En TORRE, M. de la (ed.) *The conservation of archaeological sites in the Mediterranean region: an international conference organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum (6-12 May 1995)*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997, pp. 65-87
- TOLLON, F.** Quelques questions sur la dé-restauration. En *Restauration, dé-restauration, re-restauration. Colloque sur la restauration des biens culturels, Paris 5-7 octobre 1995*. Paris: ARAAFU, 1995, pp. 9-16
- VALTIERI, S.** I restauri della Loggia Papale di Viterbo. Conseguenze dell'uso di tecnologie "innovative" nelle architetture storiche. En CARBONARA, G., DALLA COSTA, M. (ed.). *Memoria e restauro dell'architettura*. Milano: Franco Angeli Editore, 2005, pp. 281-290
- VARAGNOLI, C.** La città degli eruditi: restauri a Viterbo, 1870-1945. En CIVITA, M., VARAGNOLI, C. (eds.) *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gangemi, 2000, pp. 107-148
- VIVIO, B.** Attività sperimentale alle origini del restauro critico. Primi contributi di Franco Minissi. En *Arkos: scienza e restauro dell'architettura*, n.º 12, 2005, pp. 18-24



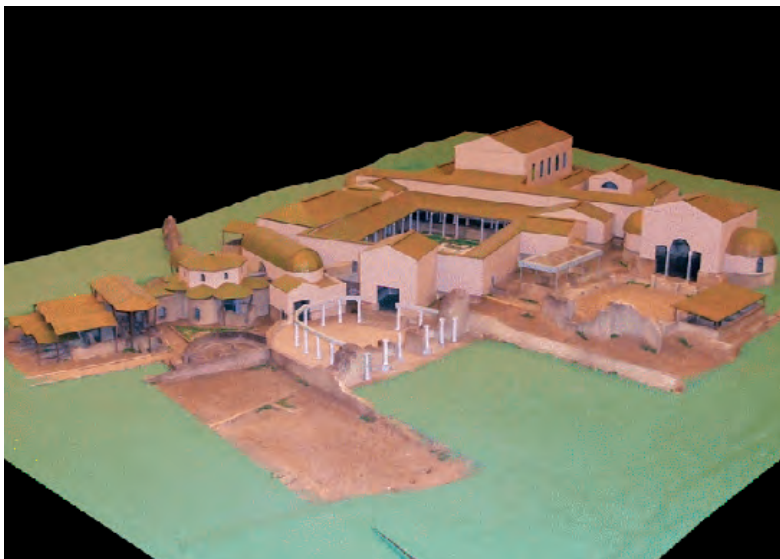
Eraclea Minoa (Sicilia), el teatro restaurado por F. Minissi con perspex en 1960. Fuente: Università degli Studi di Palermo, www.unipa.it/monumentodocumento



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



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



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



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



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



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



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



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

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

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

La des-restauración de la arquitectura histórica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

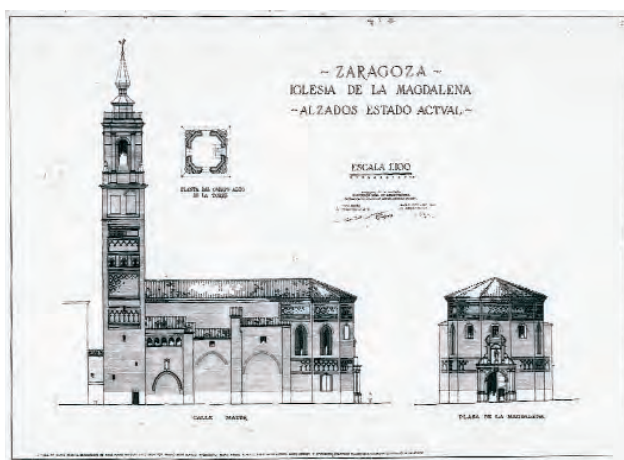
SCULTURA Ligneá. *Lucca 1200-1425* (a cura di Clara Baracchini), catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nazionale di Palazzo Mansi y el Museo Nazionale di Villa Guinigi. Lucca-Firenze: Banca del Monte di Lucca, 1995

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

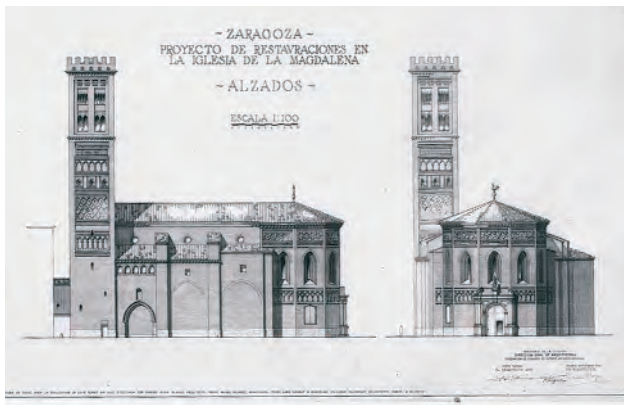
SETTE, M. Piera. *Il restauro in architettura. Quadro storico*. Torino: UTET, 2001

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

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



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



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



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





Frontón de Egina. Foto: Ascensión Hernández



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



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



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





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



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

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

El concepto de restauración y la visión anticuarista decimonónica

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

Eruditos, antiacuaristas, románticos

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

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

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

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

Coleccionismo, original y copia, el origen de un método

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

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

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

XVII, Jan Vermeer, y el banquero reveló que había actuado en nombre de un pintor holandés de tercera categoría, H. A. Van Meegeren, que fue detenido bajo la acusación de colaboración con el enemigo y que basó su defensa en la sorprendente revelación de que ese cuadro, y el mucho más famoso *Discípulos de Emaús*, así como otros, habían salido de su propia mano. Tras el escándalo, y a pesar de la evidencia presentada por la comisión de especialistas, *Discípulos de Emaús* fue certificado como un auténtico Vermeer por el célebre historiador del arte A. Bredius y fue comprado por la Sociedad Rembrandt¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las iglesias de Madera de Noruega. Reconstrucción frente a restauración

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

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

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

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

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

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

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

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

La arquitectura de barro en África. Vida o musealización

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

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

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

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

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

Sostenibilidad, reversibilidad, flexibilidad

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

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

Notas

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

Bibliografía

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



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



Santa Sofía. Mosaicos descubiertos. Foto: Pablo Herrero Lombardía



Casa otomana, Estambul. Foto: Pablo Herrero Lombardia



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



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



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

Cesare Brandi y la des-restauración

Giuseppe Basile, Istituto Centrale per il Restauro (Roma)

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Restauración, compatibilidad, reversibilidad

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

Antecedentes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los términos y los conceptos

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

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

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

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

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

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

Los desastres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las modernas técnicas. Las primeras intervenciones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El acero

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

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

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

Compatibilidad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

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

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

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

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

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

⁶ Camillo Boito en “Questione de Belle Arte”.

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

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

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



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



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



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



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



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



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



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

De la des-restauración

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

Traducción: Rosalía Gómez Muñoz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

Una sucinta aproximación al concepto

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

1. La primera consiste en el conocimiento “suficiente” –nunca podrá existir un conocimiento total y exhaustivo, a pesar de Harris y de la arqueología de la arquitectura– de situaciones anteriores a la actual.
2. La segunda premisa se sustancia en una valoración crítica y negativa de las intervenciones que han sido realizadas sobre el monumento; esta valoración negativa puede formularse, a su vez, desde tres análisis no excluyentes:

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

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

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

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

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

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

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

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

to. La segunda es la necesidad de un análisis desde una distancia más lejana, no por ello más relativa, quizá con mayor compromiso social, como es el análisis urbano de la ciudad en cuanto monumento, memoria, seña identitaria y espacio vital de la ciudadanía. Este análisis proporciona sobre la actuación del Banco de España una doble, contradictoria e interesante lectura: sirve para proponer la extensión de la propuesta formal de la Institución por las esquinas de la calles Alcalá y Marqués de Cubas, pero sirve también para denostar la negación del proceso histórico de la ciudad que supone el derribo del Palacio de Lorite. Y, en mi opinión, la historia, en sus múltiples acepciones, es el principal material con el que trabajamos; negar esa historia, o hacer “tabla rasa”⁷ de sus huellas materiales no comporta valores positivos. Por más que una actuación nos guste o nos produzca fruición estética o delirio arquitectónico, el método y el rigor patrimonial deben imponerse.

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

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

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

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

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

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

Tres historias urbanas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A modo de traca final

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

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

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

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

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

Y...

Notas

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



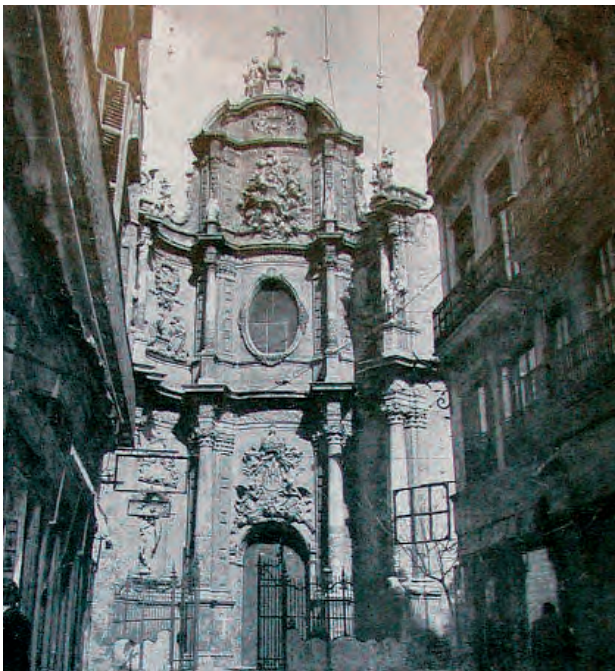
Plaza Mayor de Guadix, antes de 1936. Fuente: Archivo Torcuato Fandila



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



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



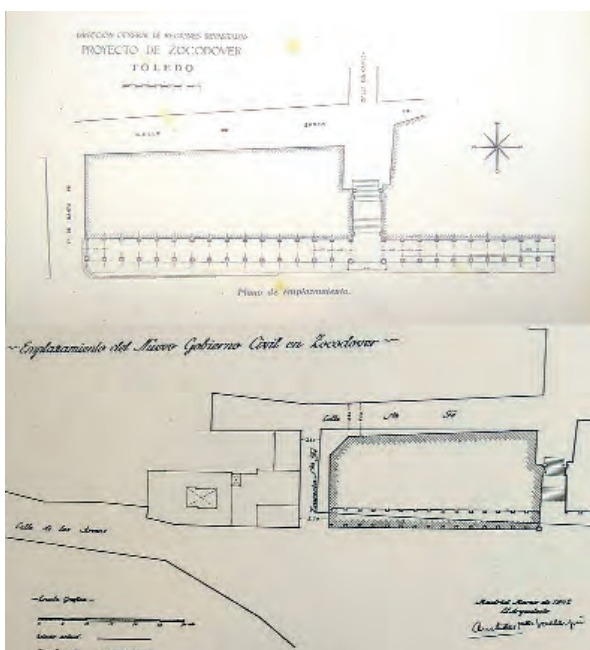
Como fondo de perspectiva de la calle de Zaragoza, el ciudadano se encuentra con la belleza justa de la puerta barroca de la Catedral, y a la distancia precisa. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 172, 1956, p. 43



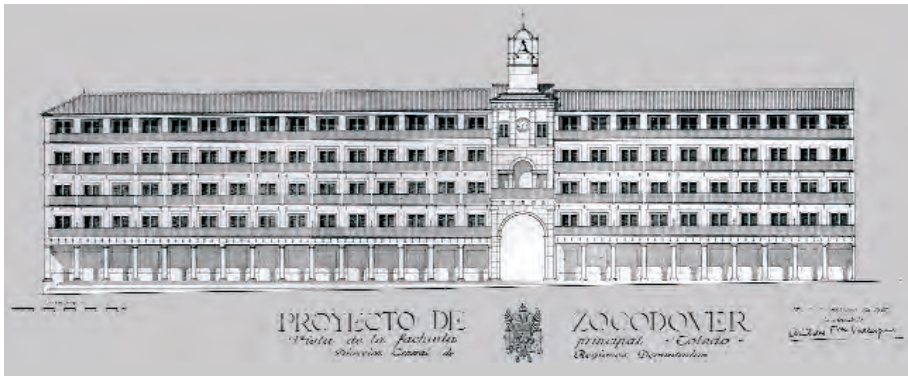
La plaza de Zocodover antes de la destrucción. Fuente: Publicada en *Reconstrucción* núm. 9, 1941, febrero, p. 10



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



Proyecto de Zocodover, plano de emplazamiento y emplazamiento del Nuevo Gobierno Civil en Zocodover. Ambos documentos reflejan la evolución del proyecto de Aristides Fernández Vallespín. Fuente: Publicada en *Reconstrucción* núm. 9, 1941, febrero p. 13; *Reconstrucción*, núm. 33, 1943, mayo p. 168



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



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



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

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

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

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

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

Diagnóstico

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

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

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

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

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

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

Propuesta

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

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

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

Una pequeña historia

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

como excesivo, de la arquitectura en el trato de las cosas “sagradas” –monumentales- del patrimonio, en las últimas décadas del siglo XX, en España. Esa reacción es contextualizada por el texto que Antoni González Moreno-Navarro escribe para narrar la *historia* de la Academia del Parta⁵. En ella se incardina la propuesta de una vía propia, diferente, una “tercera vía”, tal como se denomina en la Presentación de esta Bienal⁶, que quiere escapar del enfoque formal o compositivo en el que quedan alojadas las otras dos grandes tendencias protagonistas hasta entonces de la restauración monumental.

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

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

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

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

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

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

Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Belén Calderón Roca, historiadora del Arte. Universidad de Málaga

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

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

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

Introducción

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

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

La divergencia entre legislación urbanística y las desafortunadas labores de tutela de los centros históricos se trasladó en pautas demasiado genéricas acometidas a destiempo y desligadas de la singularidad de cada caso concreto y disociadas de la realidad urbanística e histórico-artística. Por otra parte, la censura, además de ser un obstáculo a la investigación, fiscalizó cualquier aportación de criterio personal en las actuaciones de los profesionales de la Arquitectura, el Urbanismo o la Historia del Arte durante este controvertido período². No obstante, existieron algunas excepciones y de ellas nos vamos a ocupar en este trabajo. Nuestro interés se centrará en presentar la importante repercusión de dos figuras claves en el estudio de la conservación del patrimonio urbano durante la primera mitad del siglo XX: Nos referimos a Gustavo Giovannoni (1873-1947), en el contexto italiano, y a Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), en España. El arquetipo del arquitecto-historiador quedó reflejado fielmente a través de ambas personalidades, y sus aportaciones historiográficas resultaron decisivas para consolidar un método y una disciplina sobre el estudio de la historia de la arquitectura, la urbanística y la restauración de monumentos. Ambos trabajaron al servicio de la administración pública de sus respectivos países, Giovannoni desempeñando tareas de gestión urbanística y Torres Balbás encargado de los trabajos de restauración del conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife. Debemos destacar igualmente sus prolíficas trayectorias investigadoras, las cuales a través de múltiples publicaciones tuvieron un peso decisivo en la divulgación de teorías, así como sus contribuciones a la aparición de nuevas legislaciones en materia de urbanística y restauro.

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

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

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

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

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

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

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

El “método histórico”

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

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

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

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

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

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

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

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

La investigación histórica como método

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

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

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

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

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

Introducción

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

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

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

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

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

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

La representación de los elementos patrimoniales y su verosimilitud

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

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

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

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

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

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

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

aunar la capacidad de evocación de la representación gráfica, y en especial de la recreación virtual, con la rigurosidad histórica, habiéndose llegado a una solución de compromiso, en la que junto a la representación del edificio aparece como parte inseparable de él un modelo, que hemos denominado modelo de verosimilitud. El concepto “modelo de verosimilitud” se ha concebido como la aplicación práctica de las ideas de los diferentes autores citados¹, pudiendo considerarse como un modelo llave, o leyenda, que permite identificar el grado de conocimiento del que se dispone, y por tanto, de la certeza que se le puede atribuir a la forma, dimensiones y textura de cada una de las partes que componen el modelo virtual.

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

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

Iglesia de Tusculo

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

Puerta de Contrebia Leucade

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

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

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

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

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

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

Castillo de Cornago

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

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

Trascendencia de la información

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

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

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

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

Metadatos

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

BLOQUE 1: Estándar seguido en el documento.

BLOQUE 2: Estándar general de metadatos.

BLOQUE 3: Bibliografía.

BLOQUE 4: Hipótesis.

BLOQUE 5: Leyenda.

BLOQUE N: Parámetros adicionales.

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

Notas

¹ Entre los que destacamos, GOLVIN, J.-C., 2004 y BERMÚDEZ, A. et alii. 2004.

² Datos para la reconstrucción proporcionados por Juan A. Santos Velasco de la Universidad de La Rioja. Información más detallada sobre el proceso de generación del modelo, así como del marco en el que se desarrolla este proyecto, puede encontrarse en la "Memoria de las Excavaciones de Tusculum (Lazio, Italia) 2003 - 2005", en prensa. La memoria de la reconstrucción, junto con un modelo virtual interactivo está disponible en www.ldgp.es

³ Registrado y dibujado por el equipo del Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

⁴ Realizado por Milagros Martínez González, Universidad de La Rioja.

⁵ Información arqueológica desarrollada por José Antonio Hernández Vera como director de las excavaciones de Contrebia Leucade en las últimas décadas. Información para la reconstrucción aportada además de por el director, por Julio Núñez de la Universidad del País Vasco y José Manuel Martínez Torrecilla.

⁶ El concepto anastilosis es entendido como la reconstrucción de los restos existentes, o la reposición en su lugar de aquellos que se encuentran desprendidos o desplazados, pero de los que existe constancia de su ubicación.

⁷ Proyecto financiado por el Excmo. Ayuntamiento de Cornago. Puede encontrarse información detallada sobre él así como un multimedia del mismo en: www.ldgp.es

⁸ Los formatos multiplataforma posibilitan su exploración independientemente del sistema operativo de la máquina en el que se esté explorando, e incluso con independencia del programa navegador que se utilice. Para verificar que esto se cumple existen numerosos organismos acreditadores de las páginas, como pueden ser: Cascading Style Sheets, level 2, CSS2 Specification, W3C Recommendation 12-May-1998 en [<http://www.w3.org/TR/REC-CSS2/>] / Markup Validation Servicev0.7.2 en [<http://www.w3.org/>] / Web Accessibility Initiative (WAI) en [<http://www.w3.org/WAI/>].

⁹ ASCII, siglas correspondientes a Código Estándar Americano para el Intercambio de la Información, desarrollado en la norma ISO 8859-1 para los caracteres latinos.

¹⁰ DXF, siglas que corresponden con Drawing Exchange File, que es un formato de intercambio de dibujos vectoriales escrito en ASCII, de gran difusión actual. Si surgiera otro estándar que mejorara las condiciones de posibilidad de difusión y facilidad de lectura, se podría plantear su traducción a él.

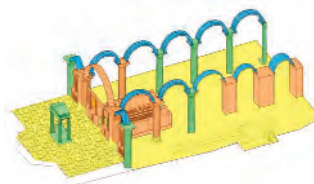
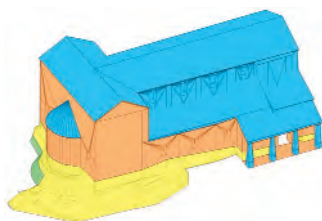
¹¹ VRML es un lenguaje estándar de visualización interactiva a través de Internet que permite al usuario el desplazamiento y exploración libre del modelo en cualquier dirección. Para ello se precisa, únicamente, de un navegador convencional para Internet y un programa visualizador, muchos de los cuales se encuentran de forma libre en la red. La descripción completa de este formato responde a la norma ISO/IEC 14772-1:1997, y puede ser consultada en [<http://www.web3d.org/x3d/specifications/vrml/index.html>].

¹² Inspirada en FRISCHER, 2004.

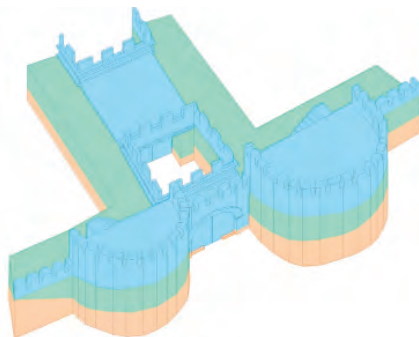
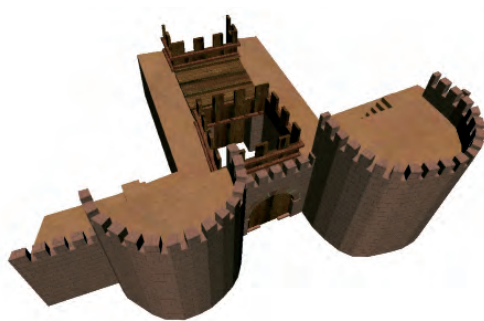
¹³ La definición completa de la estructura de datos utilizada en la generación de este modelo virtual puede consultarse en la página del Laboratorio de Documentación Geométrica del Patrimonio de la UPV-EHU [<http://www.vc.ehu.es/docarq/LDA/indexb.htm>].

Bibliografía

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Presentación

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

Metodología y desarrollo del proyecto

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

Los objetivos a alcanzar son principalmente dos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

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

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

³ GIORGIO GRASI

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

Bibliografía: arquitectura industrial, obra pública y restauración

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ejemplo de ficha resumen de intervención sobre un edificio industrial



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



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



Fàbrica Aranyó, Barcelona. Foto: Julián Sobrino Simal



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



Matadero viejo, Sevilla. Foto: Julián Sobrino Simal

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

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

La Iglesia de Santa María y el Palacio Real de Olite¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La parroquia de Santa María y su claustro

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

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

La conservación de los restos del palacio real

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

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

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

La Institución Príncipe de Viana

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

De Palacio real a parador nacional

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

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

Daños colaterales. De claustro a atrio

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

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

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

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

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

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

La des-restauración o la restauración de 2006

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nota

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



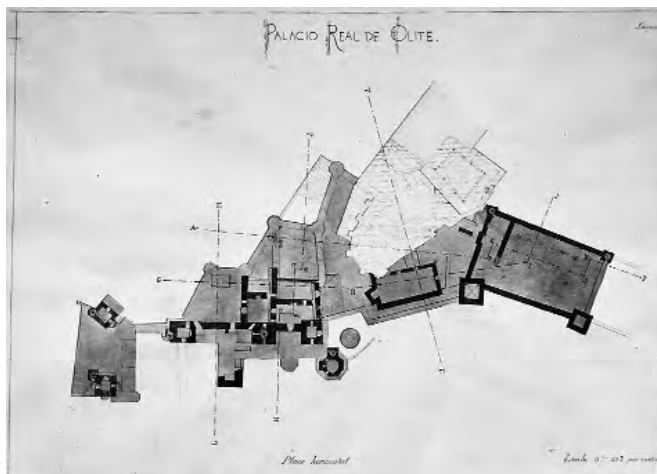
El claustro antes de convertirse en atrio, 1931. Fuente: Archivo Institución Príncipe de Viana (IPV)



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

demanda de población. Como sabemos, esta demanda se resuelve tanto en altura como en extensión. La instrumentación urbanística básica que se desarrolla y se aplica se dirige en esa dirección. Se estandarizan parámetros tales como edificabilidad, ocupación, altura, densidad, tamaño de parcela... que generalizan y homogeneizan crecimientos rápidos de ciudad según tipologías que responden a otra escala, propias del Movimiento Moderno, pero bien ajenas a la ciudad tradicional. Ésta se ha consolidado y transformado poco a poco, de forma individualizada pieza a pieza, lentamente a lo largo de los siglos. Probablemente sea la estandarización –con la pérdida de identidad que ello conlleva– necesaria para abaratar costes y producir con rapidez grandes cantidades de suelo, uno de los mayores enemigos de la ciudad histórica.

Nos encontramos pues con la necesidad de utilizar una herramienta preestablecida, codificada para otros parámetros, con otros ritmos y con otros tiempos, lo que no deja de ser una grave incongruencia. Veremos cómo muchos de nuestros esfuerzos derivarán en pensar y repensar este instrumento de intervención en nuestro patrimonio edificado, intentando entre sus resquicios encontrar otra nueva luz.

El conjunto histórico de Ronda ha redefinido sus límites desde su declaración en 1969, en cinco ocasiones. Desde la entrada en vigor de la Ley de Patrimonio de 1985, ha intentando sin éxito en dos ocasiones redactar un Plan Especial de Protección de su Conjunto Histórico quedando el documento en fase de *Avance* en ambas ocasiones. Más de veinte años pues sin las reglas claras del juego edificatorio, con la incertidumbre que ello produce. La que suscribe estas líneas espera que este esfuerzo sea concluyente.

Esta redefinición de la línea que separa el Conjunto Histórico de lo que no lo es ha seguido según la época criterios de delimitación diferentes. Podríamos decir que la restauración/ des-restauración urbanística se ha propiciado variable en corto espacio de tiempo. Probablemente el Plan Especial con los criterios de valoración que introduce sobre la ciudad histórica propiciaría otra nueva delimitación. En efecto, las distintas delimitaciones del Conjunto tienen en cuenta principalmente su historia, su continuidad urbana, su patrimonio edificado, el paisaje pero no el hecho específico de su implantación territorial y por tanto sus relaciones con un medio físico que la hacen singular y única. Reconocer este valor, y trasladarlo a su delimitación es una obligación ineludible, ya sea utilizando el propio bien o la figura del entorno.

Esto que ahora nos debiera parecer básico es sin embargo un criterio nuevo. Son muy pocos los conjuntos históricos declarados en Andalucía en cuya delimitación se incluyen criterios de implantación territorial y relaciones paisajísticas⁷ traduciéndose ello en el bien y/o en su entorno. Casos como el de Sevilla, cuya relación cultural con el territorio es en la actualidad apenas perceptible sólo en su río, son pérdidas irreversibles sobre todo si pensamos que es relativamente reciente (para la Exposición Universal de 1992) cuando se ha suprimido esta relación (o esta oportunidad) en los terrenos de la Cartuja, últimos en urbanizarse de todos los que históricamente circundaban Sevilla. Cuestiones recurrentes que preocupan a la disciplina urbanística como la conurbación que presentan muchos núcleos urbanos –conjuntos históricos o no– podrían haberse evitado o corregido entendiendo las relaciones territoriales también desde perspectivas patrimoniales.

Una vez definido el límite, el interior del conjunto histórico inserto en un plan regula mediante ordenanzas su presente y su futuro. Una cuestión importante a tener en cuenta⁸ es cómo se produce la transición entre dentro y fuera, el límite y sus bordes. Si se ha comentado la dificultad de la delimitación por cuestiones de cambios de criterios patrimoniales de carácter territorial, no menos complicado resulta por criterios urbanos. Esto es porque en la mayoría de los casos hay sectores del parcelario que no presentan un corte claro entre la ciudad histórica y los crecimientos contemporáneos, por lo que se debe recurrir a otras cuestiones para su *dissección*. Si esto es así a la hora de delimitar, debiera haber también transición entre las ordenanzas del conjunto y las de fuera de éste.

Casos comunes en nuestros conjuntos los son de calles donde una acera tiene dos plantas y la de enfrente cuatro o cinco, sin que se trate precisamente de bordes históricos, simplemente por el cambio de ordenanza entre una acera y la de enfrente. No sólo supone cambios bruscos de altura, también de intensidad, de tipologías, de usos, de tratamientos de fachada, de huecos, color... situaciones diferentes que también se traducen en agravios comparativos y repercusiones económicas no acordes con la ciudad justa que debe procurar cualquier plan desde criterios de sostenibilidad urbana.

El conjunto histórico de Ronda se mueve en la actualidad en el límite de unas ordenanzas elaboradas por el equipo de José Seguí Pérez en 1992, no aprobadas definitivamente aunque se usan como referencia, y unas Instrucciones de la Dirección General de Bellas Artes, redactadas por Francisco Pons-Sorolla y Arnau en 1969 aún vigentes. Ambos textos son contradictorios y propician metodologías de intervención diferentes⁹.

Las ordenanzas de Pons-Sorolla estructuran el actual conjunto histórico de forma muy diferente. La zona central, perímetro morado, con la parte conocida como *la Ciudad*, se es muy exigente y casi se congela en el tiempo. Se reconstruyen y/o restauran partes de su perímetro murado y se restauran algunos de sus edificios más emblemáticos (Santa María, Espíritu Santo...). El contrapunto es el barrio de *San Francisco*; éste casi se olvida y difumina dentro del perímetro azul, como una parte más del paisaje. El sector que se sacrifica en aras de la mal llamada modernidad es el del *Mercadillo*. Esta zona en origen homogénea se subdivide en distintas partes a las que se les asignan alturas dispares que llegan hasta las siete plantas. Además se propicia la transformación del parcelario trazando una línea imaginaria de trece metros en una de las aceras de la avenida de la Paz. Finalmente se seleccionan algunos espacios y edificios singulares para su especial protección.

El plan de Seguí aporta por primera vez un amplio catálogo oficial de edificios y espacios protegidos. Recordemos que con Pons-Sorolla sólo se protegía de forma individualizada la Plaza de Toros, la Posada de las Ánimas y los exconventos de los Descalzos (con su plaza) y San Francisco, también los espacios libres de la Alameda del Tajo, las plazas Duquesa de Parcent y San Francisco, así como los jardines del Rey Moro. Dicho catálogo estructurado en distintos niveles de protección asigna grados de intervención diferentes según su nivel, lo que se traduce en tipos de obras posibles. Llama la atención cómo edificios anteriormente protegidos como la Posada de las Ánimas y de nuevo catalogados han sido transformados y despojados de su interés patrimonial. También se ha propiciado positivamente la recuperación de algunos edificios sin uso como Santo Domingo, por lo que el balance hasta la fecha lo podemos calificar como dispar.

Desde nuestro punto de vista, apoyado en reflexiones más actuales que abordan el conocimiento, la valoración y la elaboración de propuestas de intervención, de esta contradicción podemos extraer algunas lecciones, que intentarán ser corregidas desde el nuevo Plan.

Pero esta situación de superposición que se presenta en Ronda no es extraordinaria en nuestros conjuntos históricos. Lo habitual es que convivan en el tiempo distintos paisajes urbanos fruto de ordenanzas y criterios también diferentes, activos a lo largo de los años. Podemos identificar épocas y criterios que nos señalan ordenanzas concretas visibles no sólo por el aumento de la altura de la edificación, sino también por la posición de los patios, uso de materiales, tratamiento de los huecos, etc.

En efecto, si la intervención sobre un monumento debe ser coherente y respetuosa con los valores del bien, y ello se vigila y controla, en la ciudad de la arquitectura de lo cotidiano, las miradas mucho más individuales y escondidas cambian. Además los arquitectos son especialistas¹⁰ en dejar su huella buscando las rendijas que el planeamiento les permite para intervenir de modo activo y singular, siguiendo en muchos casos los dictámenes de una moda pasajera pero ajenos al discurrir de cada una de esas pequeñas historias.

El resultado es en muchos casos el de intervenciones anodinas, que no aportan nada a la construcción patrimonial de la ciudad contemporánea y que devalúan la calidad de la ciudad histórica heredada.

La introducción de nuevos usos en edificios cuya trayectoria vital los dejó sin ello, es un recurso siempre necesario, y debe ser propiciado por el Plan. La discusión se suscita en el sentido de si dichos usos son compatibles o no, con lo que es o ha sido la memoria del edificio. Pero cuando hablamos de ciudad histórica, los planteamientos cambian, pues pasamos de haber sido un todo, usado como ciudad completa, a ser un sector más de la ciudad actual. Lo que antes era un organismo vivo completo donde cada pieza tenía sentido en sí mismo y en su relación con el resto, se ha transformado en una parte de gran valor simbólico. En este punto es importante no caer en el error tan común de la musealización a ultranza. Son muchos los conjuntos históricos condenados a ser museos urbanos, carentes de sentido, sin vida propia, corriente, cotidiana, aunque convertidos en el mejor de los casos en destino turístico.

Retroceder el camino andado y deshacer o desrestaurar las decisiones tomadas en dicho sentido es una tarea pendiente.

Notas

¹ M^a Teresa Pérez Cano es directora del Grupo de Investigación Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía (HUM700), que redacta en la actualidad el Plan Especial de Ronda (Documento de Aprobación Inicial).

² El concepto de *nivel* no es exactamente una definición legal, sin embargo en su artículo 21, la LEY 16/1985 del Patrimonio Histórico Español nos señala que *En los instrumentos de planeamiento relativos a Conjuntos Históricos se realizará la catalogación según lo dispuesto en la legislación urbanística, de los elementos unitarios que conforman el Conjunto definiendo los tipos de intervención posibles y expresamente dice A los elementos singulares se les dispensará una protección integral. Para el resto de los elementos se fijará en cada caso, un nivel adecuado de protección.*

³ LEY del Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 12 de mayo de 1956.

⁴ LEY sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico de 13 de mayo de 1933. Recordemos que la mayoría de nuestro patrimonio se encuentra protegido a partir de esta ley, y por ello resulta urgente la actualización de muchos bienes por cuestiones relativas a la falta de entorno, necesidad de instrucciones particulares, etc.

⁵ La mayoría de los profesionales que desarrollan en la actualidad planeamiento urbanístico en Andalucía y/o que intervienen en Patrimonio, se titularon con los planes de estudios (1975, 1964, 1957...) donde las especialidades posibles eran Edificación y Urbanismo. Sólo a partir de 1998 surge un nuevo plan de estudios en la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla donde el Patrimonio adquiere el nivel de especialidad sumándose a las dos anteriores, desarrollándose en asignaturas adscritas a diversos Departamentos de forma multidisciplinar: Proyectos, Urbanismo, Historia, Construcción...

⁶ LEY 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, artículo 20.1. Aclarar que en la nueva LEY de Patrimonio Andaluz, este aspecto sigue plenamente vigente, ya que los cambios que se introducen no abarcan a esta relación.

⁷ La reciente declaración en 2007 del Conjunto Histórico de Sanlúcar la Mayor (Sevilla), incluye el espacio de la formación natural de la Cárcava que le es tan característico. Con anterioridad el Sitio Histórico del Rocio en Almonte (Huelva) ya insertaba terrenos de la marisma de Doñana o Cazalla de la Sierra en su entorno inmediato.

⁸ En casi todos los Planes ésta es una cuestión pendiente. Si son planes especiales carecen de competencias fuera del conjunto histórico, no se puede hacer nada. Si es planeamiento general, la mayoría, con ocuparse del conjunto histórico, considera que ha cumplido o ha hecho suficiente. Planteamos por tanto que administrativamente no hay recursos legales para exigir que se plantee cierta transición y que debiera corregirse con el tiempo.

⁹ Hay quien niega que ambas ordenanzas puedan estar vigentes en simultáneo, y opinan que las de Pons-Sorolla han prescrito. En nuestra opinión cuando se declara el Conjunto Histórico de Ronda se dictan estas primeras ordenanzas o Instrucciones de la Dirección General de Bellas Artes. Sólo se sustituirían si hubiese otro documento similar vigente que tácitamente lo anulara y no lo hay, ya que no existe Plan Especial de Protección aprobado definitivamente. Aunque es cierto que la Comisión Provincial de Patrimonio de Málaga hace una interpretación mixta de ambos documentos, de ahí la ambigüedad y la incertidumbre que se vive en la actualidad.

¹⁰ Cuando no disfrutan buscando el fallo de la norma para incumplirla, en cuanto a su filosofía o espíritu, aunque evidentemente no desde el punto de vista puramente legal. En el caso de Ronda cuestiones como la topografía, por desniveles del terreno, son aprovechadas para incrementar edificabilidades. Es también habitual ocupar el espacio bajo cubiertas inclinadas, para disimular una planta más.



Avenida de la Paz en el siglo XIX (estado que perduró hasta bien avanzado el siglo XX). Fuente: Albert F. Calvert. *Spain, An Historical and Descriptive Account of its Architecture, Landscape, and Arts*. London: B.T. Batsford, 1924 (primera edición London: J.M. Dent and Co., 1911), volumen II



Vista de Ronda desde el camino al Santuario de la Virgen de la Cabeza (imagen y relaciones contextuales ignoradas por los instrumentos de protección hasta la fecha). Foto: M. Teresa Pérez Cano



Restauración y Arquitectura contemporánea: posibilidades, alternativas y cuestionamientos

Carmen Guerra de Hoyos, Carlos Tapia Martín, ETSA. Universidad de Sevilla

Unos versos del místico medieval alemán Ángelus Silesius dicen: “dos ojos tiene el alma, uno mira en el tiempo / el otro, hacia lo lejos, a donde está lo eterno”. Estos versos nos sirven como punto de partida porque aclaran eficazmente la tarea que nos ocupa. Efectivamente, en la acción de restaurar, hasta ahora, parecía imprescindible la mirada con esos ojos del alma que enfocan simultáneamente el discurrir temporal y aquello que subyace, que permanece frente a los cambios. Para la Arquitectura, al menos hasta el siglo XX, también formaban parte de su planteamiento esencial.

Sin embargo, de lo que ya no parecemos tan seguros es sobre si esa condición pueda definir con efectividad nuestro propio presente. A esta inquietud responde el concepto de “desrestauración”, en el sentido de que no nos correspondería atender sólo al momento de creación de la obra a restaurar o rehabilitar, sino que habría que recoger la línea que refleja su transformación y su entendimiento, su recepción social y cultural, en el arco temporal que discurre entre su origen y nosotros o, en otras palabras, la comprensión de la historia como una red y no como una vía.

Pero nos gustaría dilatar este concepto entendiendo que no sólo hay que revisar la tarea de mirar, sino que resulta imprescindible definir la situación, el punto de vista desde donde se mira; dicho de otro modo, en los versos de Silesius, lo que vendría a poner en cuestión la condición de presente es la incertidumbre del posicionamiento, puesto que nos sabemos separados, diferentes, no sólo de nuestro pasado o de nuestro futuro, sino también respecto a otras miradas constatables del mismo presente. Entendida como tal, la tarea de restaurar, rehabilitar, convivir o entender el pasado ofrece un doble requerimiento, hacer justicia al pasado¹ y al presente, sin impedir, sin agotar la posibilidad de otras lecturas presentes o futuras. Pese a la incertidumbre y al riesgo al que cualquier profesional responsable se enfrenta, esta dimensión ofrece una oportunidad innegable a la creatividad y a la dilatación de nuestra época en esta tarea.

Pero detrás de este planteamiento, en su necesidad de renovación, actualización y revisión continuas, se revela una cuestión bastante más problemática que provocaría el influjo -progresivamente más cercano y poderoso- de los planteamientos culturales de la sociedad de consumo de masas, en algunos campos que habían mantenido su actividad centrada en sus objetivos internos casi hasta final del pasado siglo. Por ello, la actitud de incertidumbre cultural, el fenómeno de la moda -incluso en un nivel conceptual-, la importancia de los medios de comunicación en la gestión y en la actuación patrimonial, o la tendencia a la espectacularidad, son efectos de este proceso que vamos apreciando cada vez con más frecuencia y sobre los que convendría reflexionar, aunque aparentemente puedan considerarse contradictorios con una tarea que ha atendido fundamentalmente a la objetividad histórica, a lo permanente, a lo duradero.

Sin embargo, no existe contradicción alguna en estos cambios, por más que revolucionen la Restauración o la Arquitectura misma, puesto que, a la postre, son prácticas que tienen una misma

referencia cultural y social y responderían a la misma *weltanschauung*. Por tanto, no deberían mantenerse al margen, intentando prolongar una situación de aislamiento disciplinar, por más consolador y seguro que ésta sea.

Quizás una buena parte de los prejuicios que conlleva el aceptar las reglas de la cultura de consumo provienen de la superficialidad o la banalidad con la que se suele relacionar, y que indudablemente están presentes en el concepto mismo de consumo y renovación continuos. Pero, si aceptamos el desafío que supone esta condición, se nos plantean, al menos, dos retos inmediatos.

El primero, la generación de productos culturales que ofrezcan múltiples posibilidades de lectura, una manifiesta capacidad textual, en estratos diferentes, que admitan en su inmediatez una comprensión y asunción rápida, superficial y de consumo si ello se demanda, pero al mismo tiempo visiones alternativas, más profundas o más ricas, según la posición del receptor cultural o su disponibilidad temporal. El segundo problema a resolver es el de la sostenibilidad de la producción cultural, que nos implica directamente en la tarea de continua reactivación de lo que va quedando de nuestras propias acciones, no sólo en el plano material sino también conceptual².

Si el primer problema se juega en un escenario donde es confundido el sistema geopolítico-cultural con el económico, y oponerse a él es desconocer que en el perfilado del mundo ya no existen márgenes y, por tanto, marginalidad por disidencia o posibilidad de estar al margen -y por ello se han de re-conocer las posibilidades de acción integrada-, el segundo permitiría una incorporación mayor de la labor propositiva y argumental en arquitectura en su presente. Por un lado, la textualidad arquitectónica incorporaría todas las reescrituras dadas, no como resultado ininteligible, sino como devenir, cuya mejor definición estaría en concebir a la realidad como proceso o cambio, que es justamente considerado como uno de los síntomas claros de nuestro tiempo. Por otro, la integración en conectividades no sólo dentro del objeto arquitectónico tratado, que deja de ser tal, para establecer un “haz de haces”, un “telar de telares”, relaciones sinápticas, complejas, con los elementos propios de la cultura en toda su amplitud, propondría una resistencia o alternativa para ese campo de juegos global y del capital. Explicitar su singularidad por referencialidad infiere localidad, en lo indispensable universal.

En otras palabras, si el concepto de desrestauración supone asumir las posibilidades creativas de la hermenéutica en el Patrimonio, el siguiente paso es incorporarlo a las condiciones gestoras, comunicativas, participativas que la sociedad contemporánea ofrece a la cultura.

La Arquitectura lleva experimentando estas transformaciones estructurales al menos desde los años ochenta del pasado siglo, y durante este tiempo se han ido haciendo patentes algunas líneas de acción que quisiéramos traer a la reflexión colectiva en este encuentro, aunque solamente desarrollaremos con algo de profundidad la última de ellas.

1. Importancia de la interacción disciplinar, transliteraciones, trasvases, trasducciones. Teniendo en cuenta que no se trata de enriquecer un suelo propio de una disciplina determinada, sino de trabajar en un suelo que no pertenezca específicamente a ninguna.

2. Necesidad de encontrar instrumentos de lectura, recepción de los productos que permitan esas múltiples capas de las que se ha hablado: de lo morfológico a la logoformación, traslado a todas las etapas del aprendizaje. Incorporando herramientas y miradas que se han ido planteando, sobre todo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Entre ellas nos gustaría recordar las de John Berger, Roland Barthes, Hans Georg Gadamer o George Steiner.

3. Incorporación de los lenguajes de la comunicación, especialmente el visual, mediante la asunción/ puesta en crisis/ y desbordamiento de sus códigos. Realizando una revisión de los efectos de escenificación, recreación o tendencia a la asimilación en imágenes tópicas, que se encuentran en

una buena parte de la puesta en producción y publicitación de los productos patrimoniales. Sobre todo trabajando en la revisión de los límites de la tarea investigadora y creadora que suponen la gestión, la toma de decisiones políticas y la participación social en la restauración y la rehabilitación.

4. Revisión del concepto de Temporalidad.

Este encuentro, que nos reúne bajo el aspecto aparentemente común de las aportaciones de la llamada “des-restauración”, se auspicia asimismo a través de teorías para la intervención con algunas consideraciones tales como que, se debe, para la obra de arte en su singularidad, tener en cuenta su condición material, física, y por otro lado -algo dual e inseparable-, su calidad artística, más su incardinación histórica respecto al origen y a su situación en el presente, todo lo cual la hacen ser única e irrepetible.

Nos van a permitir que propongamos un despliegue en el arco temporal poliédrico que responde al nombre de realidad, su actualidad en el mundo de hoy, a partir de las dos consideraciones anteriores, la materialidad y el carácter de tiempo, en su aportación a constitución de la obra de arte. Y si bien el mecanismo que emplearemos especula con una de esas líneas cohabitantes de flecha temporal, será porque parece haberse dejado enmascarar tras la maraña de fragmentos, paradojas y yuxtaposiciones epocales.

De ese soto o fieltro espacial, tensar algunas hebras en concreto provoca un despejamiento por contorneado, breve y difuso, es cierto, pero también esclarecedor aún en su instantaneidad. Tal es nuestra intención, una llamada de atención sobre la reflexión del entendimiento del tiempo de presente para la intervención en la obra, la obra de arte, en su atemporalidad.

La hebra a templar será el momento -1935- de la conferencia de Heidegger que tuvo por título “El origen de la Obra de Arte”. En un preámbulo que coincidiría con el que nosotros hemos propuesto para esta comunicación, el filósofo alemán acondicionará los entornos posibles que podrían tener los aspectos materia, origen, tiempo y mundo. Heidegger pulsó al tiempo al decir que un mundo no consiste en el simple ensamblaje de cosas dadas, sino que un mundo se organiza a su vez “en mundo”. Consideración tautológica que no se desautoriza a sí misma y explicita con precisión la complejidad del marco de relaciones que hay que establecer, hasta hacer aparecer a la obra de arte como un mundo en completitud, llegando a que por la obra de arte se nos revela el mundo, se “instala” mundo.

Ello nos ha de hacer meditar sobre la importancia de la acción de la revitalización de estructuras edilicias y del compromiso del interventor con su tiempo-mundo, su presente, al fundar la obra un espacio y un lugar. Pero añade Heidegger, que la tierra, la que nos es presente por la apertura de un mundo, es lo fundamental, primigenio, epigenético de esta topología del ser y del mundo. Pero es que lo que va de suyo con la tierra es renunciar a ser simple material, como soporte inerte, como estructura pura, y es, en cambio, la constitución de lo significativo que da un lugar como fundación.

La obra de arte no se da en un mundo ya terminado, de cosas dadas, como hemos dicho, sino en permanente vía de acaecer. La obra de arte no se remite a sí misma a un instante original, pleno, inviolable e insoslayable, sino que comparte un lugar sin tiempo. Con lo que reconocer un período histórico-cultural en una geografía particular consistiría en el modo característico que posee un grupo humano de simbolizar la realidad, de generar condiciones del pensar anteriores a lo conceptual o lógico, esencia vital, y que puede llegar a reconocerse. Ese reconocimiento del modo de ser de las cosas, una *Weltanschauung* o cosmovisión, un *Zeitgeist*, paradigma o con lo que queramos evidenciar un lapso temporal, no es estable, ni unitario ni duradero. Nunca ha existido un espacio-tiempo social, ha dicho Castro Nogueira, ni en los bulevares de Haussmann, ni el burgo medieval, ni en la ciudad santa barroca. Y sin embargo, toda sociedad se ve como una suerte evidente de en-sí, de su propia e incoercible espacio-temporalidad.

¿Cómo pensamos entonces en la materia como sustrato, soporte del tiempo de la obra de arte? Llevado al extremo, usar a Heidegger para la temporalidad del ser de la obra de arte implica igualmente un reconocimiento de caducidad, del ser para la muerte. Mas como dice Auerbach, dar la muerte significa que este mundo no pasará por destrucción sino por transformación.

Cacciari, en estos términos, con un paso al frente, acaba diciendo de la obra de arte que siempre está abocada a atropellar la figura del origen, a disolverla. El filósofo-alcalde sentencia al darse cuenta la obra de arte, que al descubrir su propio origen, es su misma mirada la que lo llega a destruir, “porque es para rememorar lo Inmemorable, por lo que, al fin y al cabo, existe, y sólo tal memoria es su imposible meta. [...] Deja que el espíritu vuele a donde quiera”.

No caben malas interpretaciones, el arquitecto no abandona el puesto de trabajo, ni inventa espurios argumentos para satisfacer su modernidad innata e inherente. Se trata, por diferencia, de entender que las restituciones no son la descongelación de la savia auténtica del edificio, sino que su autenticidad, su ipseidad, sin salirnos de Heidegger, se encuentra cuando deja de reconocerse como cosa entre las cosas, cuando se adelanta siempre a sí mismo como proyecto o como cuidado. Proyecto, no es la instrumentación para la intervención, sino lo que se proyecta hacia delante. Como dice el tándem Morin/Baudrillard, asimismo desde Heidegger, “el origen no está detrás de nosotros, está delante de nosotros”. Ahora, proyecto, sí está en condiciones de hacerse cargo del problema del tiempo. Y es que es fácil superar el pasado, pero no superar lo que hace superar el pasado.

No nos engañemos. La construcción del tiempo proviene de una génesis histórica de supuestas verdades transhistóricas. Es Guy Debord, en “La sociedad del espectáculo”, quien aportaría otro apoyo a nuestras tesis, cuando indiferencia la temporalidad del hombre, a través de sus procesos sociales, con la humanización del tiempo, de modo y manera que el movimiento, que él califica de inconsciente, del tiempo, se hace presente y verdadero en la conciencia histórica. Y si partíamos del reconocimiento de un mundo aleatorio, fragmentario y heterogéneo, es porque Jameson nos advierte del problema del tiempo en cuanto a la historicidad. Su crisis nos obliga a retornar sobre la forma del tiempo, de la temporalidad, de una cultura cada vez más condicionada por el espacio que por el propio tiempo. Si ya no podemos generar una experiencia completa en lo que concierne a nuestro pasado y al anticipo leve de nuestro porvenir, cómo esperar que obtengamos otra cosa que “colecciones de fragmentos”.

Por esto, si asumir las condiciones de nuestro presente nos conduce a lo fragmentario, lo efímero, lo vulnerable, incluso a lo nunca sido de Benjamin, tendremos que desarrollar la capacidad de leer en los fragmentos, descontextualizados por las limpiezas del tiempo y la búsqueda del origen, como medio de reconciliar presente e historia.

Notas

¹ Sobre todo en un sentido que destaca Walter Benjamin “leer lo que nunca ha sido escrito”, y que también registra José Manuel Cuesta Abad.

² Al célebre diagnóstico de George Steiner sobre la regla que regiría a los productos culturales en la sociedad de consumo: “Impacto máximo, obsolescencia instantánea”, le añade José Ramón Moreno Pérez un corolario ético: reciclaje.

Bibliografía

CUESTA ABAD, J.M. *Juegos de Duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004



Ayuntamiento de Utrecht (Holanda).
EMBT arquitectos.
Foto: Carlos Tapia Martín



